

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

MARIANA SOLETTI DA SILVA

**O SACRIFÍCIO ENQUANTO ARQUÉTIPO EM *AO "FAROL"*, A PARTIR DO MITO  
DE IFIGÊNIA**

Porto Alegre  
2021

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARIANA SOLETTI DA SILVA

**O SACRIFÍCIO ENQUANTO ARQUÉTIPO EM "AO FAROL", A PARTIR DO  
MITO DE IFIGÊNIA**

Dissertação a ser apresentada como requisito para a  
obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura  
pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de  
Humanidades – Letras da Pontifícia Universidade  
Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Kohlrausch

Porto Alegre  
2021

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARIANA SOLETTI DA SILVA

**O SACRIFÍCIO ENQUANTO ARQUÉTIPO EM "AO FAROL", A PARTIR DO  
MITO DE IFIGÊNIA**

Dissertação a ser apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Humanidades – Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Kohlrausch

BANCA EXAMINADORA:

---

Dra. Regina Kohlrausch (Presidente)

---

Dr. Carlos Alexandre Baumgarten (PUCRS)

---

Dra. Eliane Terezinha do Amaral Campello (FURG)

Porto Alegre  
2021

Ao meu pai

## AGRADECIMENTOS

Na primeira semana de aula, quando me boicotei ao ponto de achar que não merecia estar estudando em um dos melhores programas de pós-graduação em Letras no Brasil, foi minha mãe quem segurou as pontas, me alimentou quando eu não conseguia comer, me deu banho quando não conseguia ir ao banheiro, dormiu ao meu lado enquanto eu olhava para o teto, imaginando se em algum dia eu conseguiria escrever uma dissertação. Obrigada por estar comigo aqui. Mas é verdade que houve um incentivo muito especial por parte do meu pai. Rezo todos os dias para que ele saiba como foi importante para mim durante esses anos difíceis, e como ele fez falta nos meus finais de tarde. Além deste trabalho, escrevi o rosto dele em meu corpo. Gosto de pensar que tudo isso lhe faz feliz, por mais que algumas coisas não consigamos entender.

Nestes atípicos anos de pandemia, senti muita falta dos meus avós. Por eles, também escrevo. E não posso deixar de agradecer à Emma, que junto à minha mãe me deu forças quando eu não tinha mais para onde correr. Obrigada por ser minha filha e por ter me tirado do fundo do poço tantas vezes.

Gostaria de agradecer em especial Arthur da Costa, que aguentou com afinco as minhas inseguranças e me incentivou a pensar no lado bom de tudo (como há). Vamos por mais! Falando nisso, devo agradecer aos amigos do grupo "Jajá" pelas risadas: a partir delas, relaxei e criei confiança para mostrar o meu trabalho da melhor forma possível. Às minhas amigas Mariana Scortegagna, Jessica Bauer, Jessica Haetinger e Monique Gaviraghi, pela cumplicidade de anos. À Julia Zubarán, porque, sem ela, eu teria trancado a minha matrícula na primeira oportunidade. À Victoria Gottlieb e à Letícia Rech, que também me apoiaram em cada princípio de surto. À Andressa, à Camila e à Kim, que, mesmo de longe, me dão forças para pensar em um futuro melhor. Aos grupos 22731 e Missão, que me mostraram como o Grêmio significa, de fato, um grupo de pessoas unidos em prol de um mesmo objetivo. Vocês fazem parte da minha vida para sempre.

Ao Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten, com quem comecei minha trajetória de pesquisa na Letras, e a quem devo muito pelo interesse nos assuntos de literatura e psicanálise, além da influência do teatro ático na minha pesquisa atual.

À minha orientadora, Profa. Dra. Regina Kohlrausch, que me tranquilizou quando o trabalho parecia estagnado e trouxe mais do que ótimas referências para o texto: o carinho nunca mais será esquecido e espero que, num futuro bem próximo, nossas trocas se repitam no Doutorado.

Um agradecimento especial à CAPES. Por mais que os tempos sejam difíceis, foi ela quem me sustentou durante estes dois anos. Vida longa à ciência e à pesquisa no Brasil. Resistiremos.

“Then I wished – with all my strength – that women, all women, might realize Womanhood at last; its power and pride and place in life; that they might see their duty as mothers of the world – to I scare for everyone alive; that they might see their duty to men – to choose only the best, and then to bear and rear better ones; that they might see their duty as human beings, and come right out into full life and work and happiness.

I stopped, breathless, with shining eyes. I waited, trembling, for things to happen.  
Nothing happened.

You see, the magic which had fallen on me was black magic – and I had wished white. It didn’t work at all, and, what was worse, it stopped all the other things that were working so nicely. Oh, if I had only thought to wish permanence for those lovely punishments! If only I had done more while I could do it, had half appreciated my privileges when I was a Witch!”

Charlotte Perkins Gillman, *The Yellow Wallpaper*

In the dungeon-crypts idly did I stray,  
Reckless of the lives wasting there away;  
‘Draw the ponderous bars! open, Warder stern!’  
He dared not say me nay—the hinges harshly turn.

‘Our guests are darkly lodged,’ I whisper’d, gazing through  
The vault, whose grated eye showed heaven more gray than blue;  
(This was when glad Spring laughed in awaking pride);  
‘Ay, darkly lodged enough!’ returned my sullen guide.

Then, God forgive my youth; forgive my careless tongue;  
I scoffed, as the chill chains on the damp flagstones rung:  
‘Confined in triple walls, art thou so much to fear,  
That we must bind thee down and clench thy fetters here?’

Emily Brontë, “The Prisoner”, A fragment

## RESUMO

O presente trabalho visa compreender a presença do arquétipo da mulher imolada em *Ao farol*, de Virginia Woolf, a partir da atualização da representação do sacrifício levando em consideração o mito de Ifigênia, representado pela literatura nas obras de Eurípedes, Jean Racine e Johann Wolfgang von Goethe. O simbolismo do sacrifício fica a cargo de muitas similaridades: a presença de mães e filhas na narrativa mítica e no romance woolfiano, bem como o clima de instabilidade social causado pela Guerra de Troia e a transição da Era Vitoriana para a Primeira Guerra Mundial. Para realizar tais inferências, estreitam-se as relações entre literatura e psicanálise. Foram utilizados os autores Bayard (2004), Durand (1993, 1996, 1997), Eliade (2016), Freud (2011, 2018), Frye (1973), Jabouille *et al.* (1993), Jung (1978, 1991, 2000, 2001, 2014), Leader (1996), Mielitinsky (1987), Monfradini (2005), Reis (2013) e Ruthven (2010). Ao falarmos dos arquétipos e seus tipos maternais, Jung (2014) não encontra sacrifício no arquétipo da hipertrofia do aspecto maternal, pois, ao autor, as mulheres não tinham um “eu” a sacrificar. Esta dissertação, então, pretende requalificar este conceito de arquétipo; não criar um arquétipo novo, mas atualizá-lo no que tange a correntes que explicariam como, de fato, o “eu” das mulheres embebidas neste arquétipo está adormecido mediante fenômenos sociais, como a imposição da maternidade e a reivindicação por um trabalho doméstico remunerado, e o próprio mito de Ifigênia. Sra. Ramsay, em *Ao farol*, representa Ifigênia enquanto aquela que se sacrifica por um bem maior (os homens) em meio a um caos social. Lily Briscoe, no entanto, faz parte das mulheres que rechaçam o arquétipo da mulher imolada enquanto *uma defesa contra a mãe*, segundo os aspectos jungianos. Também, este texto traz à tona o mito enquanto uma ferramenta útil a desvendar as inúmeras tentativas de condicionamento feminino a uma vida de submissão perene. Para chegar aos resultados, foram utilizados os autores Badinter (1980, 2011), Beauvoir (2008), Federici (2019), Friedan (1984), Frye (1973), Golden (2016, 2010), Jabouille *et al.* (1993), Jung (2001, 2014), Hooks (2018), Kehl (2009), Macfarlane (1990), Meruane (2018), Rank (2013), Pinho (2015), Sitta (2021), Stevens (2005), Woolger e Woolger (2007) e Woolf (2013, 2014, 2019).

**Palavras-chave:** Ao Farol. Virginia Woolf . Arquétipos. Psicanálise. Feminismo.



## ABSTRACT

The present work aims to understand the presence of the archetype of the immolated woman in *Ao farol*, by Virginia Woolf, from the updating of the representation of sacrifice in the most remarkable representations of Iphigenia in theatre. The symbolism of sacrifice bears many similarities: the presence of mothers and daughters in the mythical narrative and in the Woolf novel, as well as the presence of social instability caused by the Trojan War and the transition from the Victorian Era to the First World War. Based on these assumptions, one hopes to strengthen the relationship between literature and psychoanalysis. The authors Bayard (2004), Durand (1993, 1996, 1997), Freud (2011, 2018), and Frye (1973) were used, as well as Jabouille *et al.* (1993), Jung (1978, 1991, 2000, 2001, 2014), Leader (1996), Mielitinsky (1987), Monfradini (2004), Reis (2013) and Ruthven (2010). When talking about the archetypes and their maternal types, Jung (2014) does not find sacrifice in the maternal aspect hypertrophy archetype, because, according to the author, women did not have an “self” to sacrifice. This dissertation intends to requalify this concept of archetype. The intention is not to create a new archetype but update it regarding feminist currents that would explain how, in fact, the "self" of women embedded in this archetype is asleep by social phenomena, such as the imposition of motherhood and the demand for paid domestic work, and the myth of Iphigenia itself, as the one who sacrifices herself for the greater good (men) amid social chaos. Lily Briscoe, however, is one of the women who reject the victimised woman archetype as a defense against the mother, as Jung (2014) would say. It is hoped that this text will help unearth the myth as a useful tool in unraveling the countless attempts at female conditioning to a life of perennial submission. To reach our results, the following authors were applied: Badinter (1980, 2011), Beauvoir (2008), Federici (2019), Friedan (1984), Frye (1973), Golden (2016, 2010), Jabouille *et al.* (1993), Jung (2001, 2014), Hooks (2018), Kehl (2009), Macfarlane (1990), Meruane (2018), Rank (2013), Pinho (2015), Sitta (2021), Stevens (2005), Woolger and Woolger (2007) and Woolf (2013, 2014, 2019).

**Keywords:** To the Lighthouse. Virginia Woolf. Archetypes. Psychoanalysis. Feminism.

## SUMÁRIO

<b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>9</b>
<b>2. LITERATURA E PSICANÁLISE.....</b>	<b>13</b>
2.1 DO MITO ATÉ A PSICANÁLISE .....	13
2.2 LITERATURA E PSICANÁLISE: O CAMINHO ATÉ OS ARQUÉTIPOS .....	16
<b>3. O SACRIFÍCIO .....</b>	<b>37</b>
3.1 O SACRIFÍCIO .....	37
3.2 O SACRIFÍCIO NO MITO DE IFIGÊNIA .....	44
3.3 O SACRIFÍCIO EM <i>AO FAROL</i> .....	51
<b>4. O ARQUÉTIPO DA MULHER IMOLADA EM AO FAROL, A PARTIR DO MITO DE IFIGÊNIA .....</b>	<b>64</b>
4.1 MATERNIDADE, MATRIMÔNIO E FEMINISMO: LILY BRISCOE E SRA. RAMSAY EM <i>AO FAROL</i> .....	65
4.2 O SACRIFÍCIO EM <i>AO FAROL</i> E A NULIPARIDADE FEMININA .....	83
4.3 COMPARAÇÕES ENTRE <i>AO FAROL</i> E O MITO DE IFIGÊNIA PELO VIÉS DO ARQUÉTIPO DA MULHER IMOLADA .....	101
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>112</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>115</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Há, historicamente falando, um eterno rebaixamento do feminino. Essa tradição, alinhada aos ideais cartesianos disseminados no imaginário contemporâneo por excelência racional (e, portanto, esvaziado), diminuiu o alcance de teorias que auxiliam a compreensão do que é *ser mulher*. Isso inclui a herança deste feminino veiculada por meio de mitos como o de Ifigênia, sacrificada por um erro do pai e validada como uma benevolente oferta à deusa Artémis, em prol de Troia.

A presente dissertação apresenta uma leitura de *Ao farol* (1927), de Virginia Woolf, buscando o arquétipo da mulher imolada a partir do mito de Ifigênia em peças como *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes, e *Ifigênia*, de Jean Racine. Dessa maneira, se faz uma leitura possível do complexo materno da hipertrofia do aspecto maternal, descrito por Carl Gustav Jung, e a recusa da mãe, “a consequência” de tal complexo materno, vista em uma personagem equivalente a uma filha no romance de Woolf.

Carl Gustav Jung, ao dissertar sobre a hipertrofia do aspecto maternal, comenta sobre a *falta* de identidade da mulher, como se ela não tivesse nada a sacrificar. Aqui, busca-se demonstrar que tal identidade pode ser entendida como algo que já existiu e que foi adormecido por aparatos biológicos e sobretudo sociais, pois, como sabemos, as mães chegaram antes dos filhos. A *falta de identidade* seria, portanto, manipulada para parecer como a única forma de sobreviver a mulheres no contexto de Virginia Woolf.

O objetivo geral desta dissertação é realizar uma análise do romance *Ao farol*, de Virginia Woolf, mostrando como se configura a temática do sacrifício quando comparado ao mito de Ifigênia, que perpetuaria em um arquétipo de uma mulher imolada. Então, procura-se encontrar a presença do sacrifício em *Ao farol*, de Virginia Woolf; depois, entender como se configura o sacrifício na trama em relação às mulheres, a partir do estudo sobre arquétipos e da relação cultural entre mulheres, casamento e maternidade. Partindo desse pressuposto, outro objetivo é analisar a constituição do casamento e da maternidade para a estrutura do sacrifício no texto do romance. Desta maneira, verificar como o contexto sociohistórico influi na construção de um romance com o sacrifício feminino nestes moldes, seguindo o mito de Ifigênia. Para tal, reitera-se, valemo-nos de obras como *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes, e *Ifigênia*, de Jean Racine, escritas em períodos históricos diferentes.

É essencial ressaltar que a leitura das peças sobre Ifigênia foi feita para que se tivesse um compilado necessário de informações sobre o mito de Ifigênia para a realização do trabalho, cujo foco é em *Ao farol* (1927), de Virginia Woolf. *Ifigênia em Táuride*, de Johann von Goethe, aparece apenas protocolarmente na seleção das obras, já que aborda outra seção do mito de Ifigênia, diferente do de *Ifigênia em Áulis* de Eurípedes e *Ifigênia* de Jean Racine.

Este texto organiza-se em cinco capítulos, sendo o primeiro deles estas considerações iniciais e o último as considerações finais, que antecede as referências. Levando em conta que, cada vez que se escreve um mito, ele é atualizado, o que mostraremos é que há resquícios do pensamento mítico até o final dos anos 1920. Mais: o pensamento mítico está presente em nosso dia a dia até hoje, mesmo que abafado por tendências opressivas. Logo, o segundo capítulo discutirá conceitos básicos que intercalam a literatura ao que significa o mito para a criação de arquétipos e, portanto, à psicanálise. Uma breve introdução da mitologia, alinhada à recapitulação de como ela foi notada em tempos obscuros para tal validação do imaginário, auxilia o próximo momento do capítulo: uma leitura da literatura junto à psicanálise. Posto isso, além de brevemente retomar conceitos caros à psicanálise, é utilizada a teoria crítica de Bayard (2004) no que tange ao uso da psicanálise pela literatura – e não o uso da literatura pela psicanálise, como tão discutido em ambientes acadêmicos. Depois, aprofundar-se-ão os conceitos jungianos, em especial os arquétipos, pois são o cerne do trabalho. Dos arquétipos, os complexos maternos serão aqueles com destaque, afinal, o psicanalista tem uma obra extensa sobre representações coletivas, que não caberia apropriadamente neste texto. Para este capítulo, além de Bayard (2004), foram utilizados os autores Durand (1993, 1996), Freud (2011, 2018), Frye (1973), Jabouille *et al.* (1993), Jung (1978, 1991, 2000, 2001, 2014), Leader (1996), Mielitinsky (1987), Monfradini (2004), Reis (2013) e Ruthven (2010).

O terceiro capítulo discutirá o sacrifício desde os primórdios de sua significação, para entendê-lo em sua camada simbólica, como ocorre em *Ao farol* (1927), de Virginia Woolf. Consequentemente, aplicar-se-á o conceito de sacrifício em *Ao farol* e nas obras mais célebres que tratam do mito de Ifigênia, para demonstrar semelhanças e diferenças nos acontecimentos.

Os sacrifícios nelas presentes, à primeira vista, podem parecer significativamente distintos; em *Ao farol* (1927), é metafórico, o segundo, mesmo simbolicamente interrompido por uma entidade maior ou imolando *um duplo* de Ifigênia, é físico e

pressupõe sofrimento carnal, exceto na obra de Goethe, que discute outra seção do mito de Ifigênia. No entanto, por meio da leitura das obras, o capítulo quatro mostrará que ambas compartilham semelhanças acerca do tratamento sobre a mulher e o esvaziamento de suas identidades em prol do patriarcado. Para este capítulo, foram utilizados os autores Durand (1993), Freud (2012b), Gilksohn (2017), Girard (1990, 2004, 2010), Golden (2016), Hauser (1973), Hinkelammert (1995), Jabouille (1993), Junges e Kotz (2016), Langer (2004), Le Goff (2013), Marder (2011), Mauss e Hubert (2014), Pinho (2015), Rigoni (2008) e Rossi (2017), além de, evidentemente, Eurípedes (1993) e Woolf (2013, 2019b, 2020).

O quarto capítulo, portanto, caracteriza o arquétipo da mulher imolada em *Ao Farol* (1927), de Virginia Woolf, criado a partir do mito de Ifigênia. Para isso, o olhar volta-se para alguns aspectos cruciais da narrativa. Primeiro, como a pintura de Lily Briscoe e o imaginário da sua produção criativa, bem como as críticas à mulher artista, à maternidade e ao matrimônio sob a perspectiva de Sra. Ramsay. Também, como os hóspedes da Ilha de Skye percebem sua vida doméstica e o sacrifício de Sra. Ramsay enquanto esposa e mãe em meio ao caos social (o início da Primeira Guerra Mundial, o término da Era Vitoriana, tão presente na criação de Virginia Woolf). Outros aspectos, como a presença do Sr. Ramsay como sacrificador e até mesmo seus discípulos, como Charles Tansley, e o conceito de nuliparidade feminina e a psicanálise (oriundo de Carl Gustav Jung), serão explorados para entender as comparações entre *Ao farol* e o mito de Ifigênia nas releituras do mito de Ifigênia pelo teatro, que encapsulariam o conceito de mulher imolada para a atualização do arquétipo jungiano. Para este capítulo, foram utilizados os autores Badinter (1980, 2011), Beauvoir (2008), Federici (2019), Friedan (1984), Frye (1973), Golden (2016, 2010), Jabouille *et al.* (1993), Jung (2001, 2014), Hooks (2018), Kehl (2009), Macfarlane (1990), Meruane (2018), Rank (2013), Pinho (2015), Sitta (2021), Stevens (2005), Woolger e Woolger (2007) e Woolf (2013, 2014, 2019).

Espera-se que esta dissertação possa pavimentar o estudo dos arquétipos na obra de Virginia Woolf pelo menos no Brasil, pois não foram encontrados textos semelhantes a este – a maioria focando em conceitos bachelardianos, ao falar de psicanálise, trazendo outras obras da autora como *As ondas* (1931). No mais, o arquétipo da mulher imolada em uma obra do final dos anos 1920 pode acarretar a comparação com obras mais recentes, em contextos socioculturais diferentes, como o Reino Unido pós-Brexit, o

processo de saída da ilha da União Europeia, iniciado em 2017 e finalizado no ano passado, em 2020.

## 2. LITERATURA E PSICANÁLISE

Neste capítulo, buscar-se-á explicar conceitos básicos que intercalam a literatura à psicanálise, fazendo uma breve recapitulação sobre o mito para adentrar às ideias das *représentations collectives* e dos arquétipos jungianos. Neste momento, as leituras aplicadas foram de Bayard (2004), Durand (1993, 1996), Freud (2011, 2018), Frye (1973), Jabouille *et al.* (1993), Jung (1978, 1991, 2000, 2001, 2014), Leader (1996), Mielitinsky (1987), Monfradini (2004), Reis (2013), Ruthven (2010) e Zacharakis (1995). A partir das considerações a serem feitas nesta seção, apreenderemos melhor a questão do sacrifício no mito de Ifigênia, embebida na lógica do arquétipo jungiano, para aplicá-lo à sua representação moderna em *Ao Farol*, de Virginia Woolf, publicado em 1927.

### 2.1 DO MITO ATÉ A PSICANÁLISE

Para Reis (2013, p. 77), “falar em imaginário cultural a propósito da obra literária e dos significados que a transcendem é, pois, valorizar nela a sua capacidade de referência a mitos culturais reiteradamente enunciados”. Nessa perspectiva, convém lembrar que, na Grécia Antiga, o mito é separado do pensamento racional, pois é visto como a fantasia, e *mythos* e *logos* começam a se opor (BARBOSA, 2009). Filósofos como Aristóteles, ansiosos para enxergar o mundo com um prisma dicotômico de “verdadeiro ou falso”, associaram *mythos* à palavra narrativa, “à fábula”, “ao imaginativo e, portanto, ao falso” (BARBOSA, 2009, p. 18). Tal “iconoclasmo do pensamento científico ocidental, inaugurado pelos filósofos gregos da Antiguidade”, foi duramente criticado por Jung (2014) e Durand (1993)<sup>1</sup>, que buscam reviver os símbolos na sociedade (BARBOSA, 2009, p. 19).

O que prevaleceu foi a ideia do mito como primitivo e irracional, um sistema de explicação do mundo pré-lógico ou relato alegórico a representar o mundo objetivo. A visão de homens primitivos, incapazes do uso de raciocínio lógico, não compreenderia nada além do que a representação de um mundo outrora importante. O mito serviria, então, como um modelo exemplar para revelar os modelos das atividades humanas (MONFRADINI, 2005, p. 51).

---

<sup>1</sup> Para que não haja confusão entre as datas das publicações, e que pareça que o pensamento de Gilbert Durand antecede o de Carl Gustav Jung, é necessário dizer que as obras de Jung (2014) e Durand (1993) foram originalmente publicadas em 1959 e 1964, respectivamente.

No conjunto dos significados para o mito, anterior à própria religião, ele seria fundamentalmente um modo de explicação do mundo. De acordo com Ruthven (2010, p. 13), a definição é difícil, mas os mitos dos quais temos conhecimento têm "origem obscura, forma protéica e significado ambíguo", sendo imunes à explicação racional.

Autores como J. Campbell, mais populares na aproximação da psicologia junguiana, subordinam o ritualismo à psicanálise, adicionando paralelos cósmicos e metafísicos às explicações da mitologia. O ponto de vista da psicanálise é o que mais importa aqui: “Campbell trata a mitologia como uma figuralidade poética, gerada por estimuladores simbólicos “supernormais”, estudando como os estímulos simbólicos “liberam e dirigem” energia. É importante fazer esse adendo teórico pois o autor recorre ao que entendemos por “arquétipo” – “indícios hereditários das imagens que estimulam a reação instintiva correta em situações não reforçadas pela experiência individual anterior da pessoa” (MIELIETINSKY, 1987, p. 77).

Para o autor, “a psicologia estritamente individual é ao mesmo tempo universalmente humana, o que abre o caminho para a sua interpretação em termos simbólico-mitológicos” (MIELIETINSKY, 1987, p. 352). No início de seu livro, entende que a sociologia “psicologizou-se” fortemente. Tendo como base a psicanálise, o romance mitológico do século XX intensifica a interiorização como ação principal. A técnica de linguagem é importante neste caso: o monólogo interior e o fluxo de consciência, visto em diversas obras de Virginia Woolf, são facilmente comparadas às livres associações psicanalíticas. Neste contexto, mesmo focando na individualização da narrativa, podemos encontrar um propósito geral à psicanálise: há “esquemas míticos e motivações psicológicas com o intuito de ressemiotizar a narrativa e de pensar sobre a condição humana na contemporaneidade” (RIBEIRO, 2008, p. 67).

Na psicologia analítica junguiana, para Mielietinsky (1987, p. 30), o arquétipo torna-se “mito” e “sinônimo de inconsciente coletivo”. Mais, “os estados emocionais e os sonhos como produtos da fantasia, cognatos dos mitos, ocupam um lugar ainda mais destacado” para Jung e outros representantes da escola psicanalítica (MIELIETINSKY, 1987, p. 62). Para os discípulos de Sigmund Freud, o mito é uma expressão patente de situações psíquicas e da realização de instintos sexuais. Otto Rank, por exemplo, tem um estudo contrapondo ao mito o conto maravilhoso para encobrir o complexo sexual entre pai e filho. Assim, “o conteúdo do inconsciente é interpretado como fruto do deslocamento dos instintos e desejos recalçados no campo da consciência”. Já “a



simbólica da fantasia mítica ou feérica é tratada como alegoria transparente e unívoca do complexo erótico deslocado da consciência” (MIELIETINSKY, 1987, p. 65).

Jung renunciou aos complexos sexuais ao introduzir a ideia do inconsciente coletivo no psiquismo. Este trabalho faz mais sentido à medida que, mesmo que tenha havido uma tentativa de supressão completa do pensamento mítico primitivo na vida moderna (em favor do pensamento lógico), ela não foi total. As formações míticas, para Monfradini (2005, p. 58), têm raízes num “imaginário universal que se manifesta no inconsciente coletivo”. Logo, dramas existenciais da vida moderna podem ser específicos; no entanto, eles põem em evidência questões referentes à toda a humanidade e sua condição de existência.

Em sua utilização pela psicanálise, valer-nos-emos das considerações de Carl Gustav Jung acerca do inconsciente coletivo e da formação de arquétipos aplicados na literatura. Para Jung (1991), qualquer obra de arte é vinculada a autorregulações espirituais. Logo, a mitologia e o psiquismo são fontes de formação do homem *per se* e de suas produções literárias.

Como nos lembra Ribeiro (2008, p. 71), na psique há imagens que nunca chegaram ao estrato do mito. O que criamos artisticamente depende de fontes originárias do mito, “bem como diz respeito ao estado inconsciente instintivo primordial coletivo, uma vez que a função da imaginação poética é aglutinar objetividade e subjetividade apreendidas na fonte original de onde promana a criação de tudo o que existe”. Ou seja, quanto mais recuamos no tempo, mais metafórica se torna a linguagem, já que as palavras colocadas em forma de poesia (representando a psique) parecem vir do desconhecido.

Mesmo com toda a retomada histórica feita por Mielietinsky (1987), até chegar ao romance moderno, alguns autores como Bayard (2004, p. 15) entendem que os escritores

n'ont pas attendu l'époque moderne pour s'intéresser aux conflits psychologiques, ni aux liens de désir entre les êtres. Pas plus que les autres héros de la guerre de Troie, pour lesquels des passages analogues pourraient être aisément trouvés, Achille et Agamemnon ne sont des personnages monolithiques. Ils se déchirent au contraire entre des sentiments complexes, dont certains sont directement décrits, d'autres suggérés et supposés par les actions qui en résultent et les interactions auxquelles ils s'intègrent. Et, si l'écrivain ne les soumet pas à une analyse psychologique propement dite, ils le met en scène avec suffisamment de précision pour qu'une réflexion singulière s'en dégage ou puisse s'en inspirer.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Tradução da autora: [...] não esperaram a modernidade para se interessar pelos conflitos psicológicos, nem pelos laços de desejo entre os seres. Da mesma forma que os outros heróis da Guerra de Tróia, para os quais passagens análogas poderiam ser facilmente encontradas, Aquiles e Agamenon não são figuras monolíticas. Ao contrário, estão divididos entre sentimentos complexos, alguns dos quais descritos

As relações entre mito e literatura também foram exploradas por Frye (1973), que inclusive embebeu-se na teoria jungiana. O teórico, ao estudar as ressonâncias do mito na teoria jungiana, propõe o uso de “mito” para narrativa e “arquétipo” para significado. Barbosa (2009, p. 38) simplifica esse pensamento, entendendo que “os significados que a mente confere aos elementos do mundo concreto e que são adotados pela coletividade como verdadeiros”, os arquétipos, estão presentes em “narrativas que a mesma coletividade aceita como verdade (os mitos)”. O que se apreende na natureza, para o autor, tem estrita relação com os significados literários, o que o fez classificar arquétipos literários de acordo com ciclos naturais. A literatura, em sua visão, resolveria “contradições percebidas no mundo pelo uso da lógica dos mitos, em que prevalece a analogia e a não-contradição entre elementos opostos” (BARBOSA, 2009, p. 42).

A seguir, discutiremos sobre as relações entre literatura e psicanálise, e até que ponto um campo pode ser aplicado ao outro. Para delimitarmos nossa pesquisa, apreender-se-á sobre o que é um arquétipo e como ele se dá no inconsciente coletivo na teoria jungiana. Ao recapitular brevemente a presença do feminino na psicanálise, entraremos em Jung (2001, 2014) novamente, a fim de falar sobre os aspectos psicológicos do arquétipo materno, seu conceito e as reverberações no filho e na filha.

## 2.2 LITERATURA E PSICANÁLISE: O CAMINHO ATÉ OS ARQUÉTIPOS

Para inúmeros autores, literatura e a psicanálise podem ser estudados em conjunto. Bayard (2004) lembra que há mais de uma razão pela qual atribuímos à psicanálise uma função privilegiada ao estudarmos a literatura. Nenhum outro sistema psicológico dá à literatura um lugar tão importante. Nem o comportamentalismo nem o cognitivismo – citando dois sistemas psicológicos populares – são baseados da mesma maneira que a psicanálise em exemplos literários. A psicanálise, para o autor, funciona como uma leitura do mundo. Ela marcou a reflexão do mundo contemporâneo, mesmo entre aqueles que a contestam. Toda a cultura ocidental foi influenciada por algumas de suas teses, como a importância do trauma infantil ou o papel da sexualidade.

É preciso lutar contra o rumor insistente de que a psicologia é uma invenção recente. Difundida em especial no período estruturalista, Michel Foucault, em *Mots et des*

---

diretamente, outros sugeridos e assumidos pelas ações e interações resultantes das quais fazem parte. E, se o escritor não os submete a uma análise psicológica adequada, eles a encenam com precisão suficiente para que uma reflexão singular surja ou possa ser inspirada por ela.

*choses*, defendeu a ideia de que o interesse pelo homem não poderia ser apenas um momento passageiro na história do pensamento. Na mesma época, privilegiou entre os autores da Antiguidade a preocupação de si mesmo sobre o conhecimento do seu *eu*. Podemos dizer que

la naissance de la psychologie en tant que science puisse être située avec précision au XIXe siècle ne fait guère de doute. La question, cependant, ne se pose pas dans ce seul sens restrictif, mais aussi en plaçant sous ce nom, de manière plus large, l'intérêt de l'homme pour lui-même, ses mécanismes intérieurs et ses relations avec les autres, ainsi que l'écriture, philosophique ou littéraire, suscitée par cet intérêt (BAYARD, 2004, p. 56).<sup>3</sup>

Em relação aos homens e à Antiguidade, no que tange às suas tentativas de conhecimento de si mesmos:

Or un parcours, même assez cursif, dans la littérature des siècles précédents montre que cet intérêt pour soi ne date nullement d'hier et que les écrivains n'on pas attendu le XIXe siècle pour s'interroger sur eux-mêmes, quelquefois de manière approfondie, et pour communiquer, directement ou non, les résultats de leurs recherches dans leurs textes. Les exemples paraissent si nombreux que nous nous contenterons de marquer quatre étapes significatives de l'histoire littéraire antérieure à la psychanalyse, quatre moments où il semble peu discutible que les écrivains se soient intéressés au fonctionnement psyche, quelquefois au point de le placer au centre de leur oeuvre (BAYARD, 2004, p.56).<sup>4</sup>

Entretanto, utilizar um conhecimento em detrimento do outro, ao colocar a psicanálise em um pedestal analisando a literatura, pode ser perigoso e sua aplicação não é tão fácil como se imagina. Lembra Bayard (2004, p. 23):

Il est vrai que le geste de fondation de la psychanalyse s'accompagne de la littérature, mais la fonction de celle-ci, quand on regarde les textes attentivement, n'est pas aussi claire que le suggère Freud, alors même que les conséquences de cette dette supposée sont considérables dans la lecture des oeuvres.<sup>5</sup>

Assim,

les cas où Freud trouve d'authentiques modèles dans la littérature sont-ils probablement plus limités qu'on le pense en général. Notons qu'il est souvent

<sup>3</sup> Tradução da autora: [...] o nascimento da psicologia como ciência pode ser localizado com precisão no século XIX. A questão, porém, não se coloca neste sentido apenas restritivo, mas também por colocar sob esse nome, de forma mais ampla, o interesse do homem por si mesmo, seus mecanismos internos e suas relações com os outros, bem como a escrita, filosófica ou literária, suscitada por esse interesse.

<sup>4</sup> Tradução da autora: Porém, um percurso, mesmo um tanto superficial, na literatura dos séculos anteriores mostra que esse interesse por si não data de ontem e que os escritores não esperaram até o século XIX para se questionar, às vezes de alguma forma, aprofundar e comunicar, direta ou indiretamente, os resultados de suas pesquisas em seus textos. Os exemplos parecem ser tão numerosos que nos contentaremos em marcar quatro etapas significativas da história literária anteriores à psicanálise, quatro momentos em que parece pouco discutível que os escritores estivessem interessados no funcionamento da psique, às vezes a ponto de colocá-la no centro de trabalho deles.

<sup>5</sup> Tradução da autora: É verdade que o gesto fundador da psicanálise anda de mãos dadas com a literatura, mas a função desta, quando se olha os textos com atenção, não é tão clara como sugere Freud, ainda que as consequências de uma suposta dívida são consideradas na leitura das obras.

difficile d'évaluer dans quelle situation précise on se trouve et si c'est la psychanalyse qui précède la littérature ou l'inverse. Quand Freud, par exemple, fonde sur *Macbeth* sa proposition d'une forme d'échec liée au succès, il n'est pas simple de savoir dans quel sens ce fait l'enseignement, dans la mesure où la thèse que l'oeuvre est chargée de valider n'y figure pas (BAYARD, 2004, p. 26-27).<sup>6</sup>

A literatura aplicada à psicanálise funciona como uma forma de não transferir à teoria a maior responsabilidade de encontrar as respostas no texto. Levando em consideração inúmeras noções freudianas, o autor não acha que Freud deve às suas experiências clínicas mais do que à produção literária. As influências de suas experiências clínicas possibilitam que se encontre as origens literárias da pulsão, da sexualidade infantil, da transferência, de fetichismos e do deslocamento na literatura. Nesse caso, “la littérature vient davantage corroborer qu'inspirer la création théorique” (BAYARD, 2004, p. 29)<sup>7</sup>. Como bem explica Bayard (2004, p. 17), a psicanálise pode (e deve) ser entendida através da narrativa em si:

C'est exactement contre ce type de démarche – qu'elle recherche une signification inconsciente dans l'oeuvre littéraire ou qu'elle tente de montrer comment l'auteur a devancé les théories psychologiques modernes – que la littérature appliquée a été créée. Car, dans l'un et l'autre cas, c'est à travers une théorie extérieure, et non produite à partir de l'oeuvre, que celle-ci est lue, cette lecture orientée lui interdisant de développer sa propre théorie. Le fait de percevoir l'oeuvre à travers un système constitué, quel que soit l'intérêt de ce système, a pour conséquence de négliger ce qu'elle pourrait apporter d'original à la réflexion sur le psychisme et donc de ne pas lui accorder tout l'attention qu'elle mérite.<sup>8</sup>

Não entraremos no mérito se uma é melhor do que a outra. De fato, conforme Bayard (2004, p. 38),

les débats qui se sont tenus autour de ces deux démarches rivales ont occulté ce qui les réunit en profondeur et finit par les confronter: la double position d'antériorité et de supériorité dans laquelle est placée la psychanalyse par rapport à la littérature. Que le privilège soit plutôt accordé à l'auteur ou au texte ne modifie en rien la manière dont la théorie est utilisée et l'état d'esprit

---

<sup>6</sup> Tradução da autora: [...] os casos em que Freud encontra modelos genuínos na literatura são provavelmente mais limitados do que geralmente se pensa. Observe que muitas vezes é difícil avaliar em que situação exata alguém se encontra e se é a psicanálise que precede a literatura ou o contrário. Quando Freud, por exemplo, fundamenta sua proposição de uma forma de fracasso ligada ao sucesso em *Macbeth*, não é fácil saber em que sentido esse ensino faz, na medida em que a tese de que o trabalho é responsável pela validação não está incluído.

<sup>7</sup> Tradução da autora: [...] a literatura corrobora em vez de inspirar a criação teórica.

<sup>8</sup> Tradução da autora: É exatamente contra esse tipo de abordagem – seja ela buscar um significado inconsciente na obra literária ou tentar mostrar como o autor precedeu as teorias psicológicas modernas – que a literatura aplicada foi criada. Porque, em ambos os casos, é através de uma teoria externa, e não produzida a partir da obra, que se lê, essa leitura orientada impedindo-o de desenvolver uma teoria própria. O fato de perceber a obra por meio de um sistema constituído, seja qual for o interesse desse sistema, tem como consequência negligenciar o que ela poderia trazer de original à reflexão sobre o psiquismo e, portanto, não conceder toda a atenção que merece.

dans lequel est organisée la recontre. Là encore, la direction est clairement *de la psychanalyse vers la littérature*.<sup>9</sup>

Portanto, para o mesmo autor:

Au rebours de la démarche herméneutique, largement dominante depuis un siècle dans le champ de la critique freudienne, nous avons donc proposé d'appeler *littérature appliquée* ou *littérature appliquée à la psychanalyse* une démarche qui procéderait de manière inverse et tenterait de ne pas projeter sur le textes littéraires une théorie extérieure, mais, au contraire, de produire de la théorie à partir de ces textes (BAYARD, 2004, p. 43).<sup>10</sup>

O que Bayard (2004) pede à literatura, através de sua *littérature apliquée*, seria fornecer elementos de reflexão (e não de confirmação) sobre a psique humana. Há uma nova questão que modifica as relações entre literatura e psicanálise: o que a obra de tal autor é capaz de trazer de original no campo da psicologia, levando a sério as formulações que a obra propõe sem *forçá-las* a coincidir com teorias conhecidas? A ênfase na originalidade muda a percepção sobre a teoria psicanalítica. Não é mais ela quem possibilita a leitura do texto, mas o que o texto oferece para a leitura dos fatos psíquicos. A *littérature appliquée* é solicitada pelo texto, mesmo podendo ter nascido antes dele. Não é a psicanálise que se aplica à literatura, como se ocorre usualmente no diálogo entre as disciplinas. Aqui, é a literatura que se coloca em uma posição eminente, tentando percorrer as teorias existentes e enriquecer a reflexão sobre a psicologia.

Para o autor, existem duas maneiras de levar em consideração as representações que a literatura oferece de uma realidade psíquica. A primeira deve ser evitada – pois consiste em um interesse no que o escritor pensa e percebe acerca do desenvolvimento de modelos psíquicos. Essa ideia se aproximaria de uma “*vérité ultime*” em encontro a uma temporalidade, conceito rechaçado por ele (BAYARD, 2004, p. 17-18). A segunda maneira é aquela utilizada pelo autor: a *littérature appliquée* consiste em não pensar em uma progressão temporal dos modelos psíquicos. Aceita-se a ideia de que aqueles que os desenvolverão mais tarde não são inferiores “*en justesse ou en beauté poétique*”. A psicanálise, que surgiu no início do século XX, não matou ou superou as cartilhas mais antigas, como se tais fossem etapas evolutivas de um trabalho.

<sup>9</sup> Tradução da autora: [...] os debates em torno dessas duas abordagens rivais obscureceram o que as aproxima em profundidade e acabam por confundi-las: a dupla posição de anterioridade e superioridade em que a psicanálise se situa em relação à literatura. O fato de o privilégio ser concedido ao autor ou ao texto não modifica de forma alguma a maneira como a teoria é usada e o estado de espírito em que o encontro é organizado. Aqui, novamente, a direção é claramente da psicanálise para a literatura.

<sup>10</sup> Tradução da autora: Ao contrário da abordagem hermenêutica, amplamente dominante por um século no campo da crítica freudiana, propusemos, portanto, chamar a literatura aplicada ou a literatura aplicada à psicanálise uma abordagem que procederia de maneira oposta e tentaria não se projetar nos textos literários uma teoria externa, mas, ao contrário, produzir teoria a partir desses textos.

Primeiro, se reconhece uma intuição particular dos escritores. A fundamentação teórica disto está na noção de um “saber endopsíquico”. Esta definição de intuição vai ao encontro do que Freud entende sobre a psique de paranoicos, primitivos e supersticiosos. Há um acesso direto à fenômenos não conhecidos cientificamente. Estudar o saber endopsíquico faz com que

le mouvement même d'invention littéraire de la psychanalyse est voué à une extinction progressive, puisque l'ignorance de ce savoir se réduit à mesure que la psychanalyse le dévoile et, ce faisant, l'épuise. Dans cette perspective, l'enrichissement de la psychanalyse par la littérature relèverait davantage d'un temps de fondation que d'une nécessité de structure (BAYARD, 2004, p. 30).<sup>11</sup>

A literatura aplicada inicia com o assassinato fundador, o do pai. Bayard (2004), no entanto, não hesita em dizer que a literatura aplicada se volta contra esta noção, levando em consideração outras problemáticas e complexos. É necessário, para o autor, realizar uma espécie de cisão com a teoria freudiana, a fim de acessar os mais profundos estratos do texto e alcançar o que chama de “conhecimento original”. Aqui veremos essa denúncia, de forma que a produção de sentido feita somente pela teoria freudiana não permitira quebrar os cânones das teorias existentes.

A literatura aplicada é dividida em dois grupos de escolas críticas que aplicam a psicanálise na literatura dentro e fora da França: uma leva em questão o autor e a sua biografia, e a outra não. A primeira tem como exemplo Marie Bonaparte, que estudou as influências do inconsciente do escritor em sua obra. Ao realizar a leitura de obras de Edgar Allan Poe, por exemplo, surgiu a figura tanto de sua mãe, morta prematuramente, quanto de sua mulher, Virginia, que também morreu jovem. Até mesmo Freud valeu-se desta escola ao discutir a presença da mãe de Leonardo da Vinci em suas pinturas.

A segunda abordagem foi amplamente teorizada por Jean Bellemin-Noel. Estuda-se os sentidos inconscientes da obra sem se preocupar com um biografismo; aliás, se perde voluntariamente o interesse por qualquer informação que diga respeito a ele. A abordagem se faz necessária ao analisar obras anônimas, como *Lazarillo de Tormes*, e contos de fadas cujos autores se perderam. Evidentemente, também é possível utilizá-la quando há um interesse somente no texto, como Freud e seu texto dedicado à *Gradiva*.

A questão aqui é clara para Bayard (2004): deve-se escolher, na literatura aplicada à psicanálise, analisar o autor ou o texto. Os significados dessas análises não são fixados

---

<sup>11</sup> Tradução da autora: “[...] o próprio movimento de invenção literária da psicanálise está condenado a uma extinção progressiva, pois a ignorância desse conhecimento é reduzida à medida que a psicanálise o desvela e, ao fazê-lo, o esgota. Nessa perspectiva, o enriquecimento da psicanálise pela literatura seria mais um momento de fundação do que uma necessidade de estruturação.”

somente de maneira consciente. Ou seja, tanto a percepção do leitor acerca do inconsciente desta obra quanto a percepção do autor podem ter sido “ludibriadas” pelo inconsciente. A dualidade consciente *versus* inconsciente dos textos

est corrélativa de la place décisive accordée, là encore, à l'interprétation. C'est elle qui donne les moyens de dépasser les apparences, en permettant, grâce aux lois de la logique freudienne, de ne pas s'arrêter au niveau manifeste et d'accéder au texte latent. Accès qui implique le plus souvent, comme dans un jeu de piste policier, de recourir à des indices ou à des traces, tant le texte latent a été l'objet de déformations (BAYARD, 2004, p. 38).<sup>12</sup>

Sobre a abordagem de Marie Bonaparte acerca do trabalho de Poe, Bayard (2004) comenta que esta pode variar da mãe morta do poeta para outros, certamente encontrados ao decorrer dos anos pelos teóricos. Logo, corroborando com o que falamos anteriormente sobre o problema de valer-se em demasia da teoria freudiana,

plus pertinente, peut-être, serait l'autre critique souvent entendue, qui ne se fonde plus sur la répétition, mais sur la *réduction*. Elle consiste cette fois à reprocher aux lectures freudiennes de plarquer sur le textes littéraires des schémas pré-existants, en méconnaissant la complexité de ce qui s'y jue et de l'écriture qui l'exprime (BAYARD, 2004, p. 40).<sup>13</sup>

É possível renovar a teoria freudiana? Para Bayard (2004, p. 41), tal ato seria essencial:

L'intérêt et la justification de ces dernières étant, chaque fois que l'oeuvre s'y prête dans sa recontre singulière avec le lecteur, de *sortir du cadre* de la théorie domante. Non pas d'introduire une nouvelle variation à l'intérieur de la doctrine freudienne, qui en permet déjà de multiples, mais, après s'être disposé à l'intérieur du monde de l'oeuvre pour y observer le nôtre, d'inventer avec l'aide de la littérature des fondement différents pour la réflexion psychologique. Ceci afin de retrouver le premier geste freudien, aussi mythique ait-il pu être, et ces temps où la littérature se voyait donner comme but, non pas d'illustrer des thèses existantes, mais d'en fabriquer de nouvelles.<sup>14</sup>

A psicanálise nas obras dos libertinos, como Choderlos de Laclos em *Les Liaisons Dangereuses*, traz à tona as raízes de uma teoria da linguagem que expressa – e às vezes trai – um sujeito. A manipulação da linguagem pelo homem e do homem da linguagem

---

<sup>12</sup> Tradução da autora: [...] é correlativa ao lugar decisivo dado, aqui novamente, à interpretação. É isso que fornece os meios para ir além das aparências, ao permitir, graças às leis da lógica freudiana, não parar no nível manifesto e acessar o texto latente. Acesso que na maioria das vezes implica, como numa caça ao tesouro policial, o recurso a pistas ou vestígios, tanto o texto latente tem sido objeto de distorções.

<sup>13</sup> Tradução da autora: [...] mais relevante, talvez, seja a outra crítica frequentemente ouvida, que não se baseia mais na repetição, mas na redução. Desta vez, consiste em censurar as leituras freudianas por engessar esquemas preexistentes em textos literários, ao mesmo tempo em que ignora a complexidade do que é lançado nelas e da escrita que as expressa.

<sup>14</sup> Tradução da autora: O interesse e a justificativa deste ser, cada vez que a obra se presta a ela em seu encontro singular com o leitor, sair do marco da teoria dominante. Não para introduzir uma nova variação dentro da doutrina freudiana, que já permite múltiplas delas, mas, depois de se colocar no mundo da obra para observar o nosso, inventar, com a ajuda da literatura, diferentes fundamentos para o pensamento psicológico. É para redescobrir o primeiro gesto freudiano, por mais mítico que tenha sido, e nestes tempos em que a literatura tinha como objetivo, não ilustrar teses existentes, mas fabricar outras novas.

trabalha como uma “gramática de mecanismos de defesas” para Bayard (2004), cuja diversidade não é adaptada à psicanálise moderna. Ele fala, inclusive, de um “sujeito em guerra”. Ainda buscando exemplos antigos de proposições sobre o sujeito, fala sobre o conceito de *l’amour-propre* como aquele que cega o sentimento primário e fundador que nos proíbe de ter acesso aos motivos autênticos de nossos atos – isso é visto, para Bayard (2004), em La Rochefoucauld. As problemáticas da psique nas novelas medievais também são estudadas pela literatura aplicada, com obras como *Tristan, Aucassin et Nicolette* e *Flore et Blanchefleur*. Para o autor, tais obras fornecem bons modelos do psiquismo como uma forma precisa “à idée de seuil psychique” (BAYARD, 2004, p. 62). O autor também estudou o “Moi profonde” de Marcel Proust, como uma confirmação de que o eu teria uma dualidade de consciência *versus* inconsciente.

Porém, mais importante para esta dissertação, é o fato de que “la littérature antique, particulièrement grecque, nous montre à de nombreuses reprises qu’elle n’a pas été indifférente à la question du sujet, c’est-à-dire des limites du sujet” (BAYARD, 2004, p. 65).<sup>15</sup> É relevante dizer que, por mais que nos valemos de uma historiografia realizada pelo autor acerca das abordagens que levam em conta o inconsciente e mais estratos do sujeito, ele não entende ser possível aplicar do seu método de análise da literatura à psicanálise sem passar por dificuldades. A primeira dificuldade, por exemplo, é que é impossível falar de uma literatura aplicada à psicanálise (e aplicá-la) quando esta se dissipa à medida que a literatura a questiona constantemente. De qualquer forma, os modelos de interpretação serviram como material introdutório para melhor entender a estrita (e complexa) relação entre literatura e psicanálise.

Delimitar-nos-emos as questões da literatura e psicanálise no que tange à utilização de arquétipos na literatura, lembrando a questão de Bayard (2004, p. 33): “Ce que sait la littérature, c’est la psychanalyse à venir. Mais ne sait-elle pas aussi autre chose que son interprétation par la théorie freudienne?”<sup>16</sup>. Antes de realizar tal conexão, porém, é pertinente realizar uma recapitulação sobre o conceito de arquétipo, bem como a definição do que é o inconsciente coletivo junguiano.

Para Jung (2014, p. 275-276), “os psicólogos modernos consideram o inconsciente como uma função desprovida do eu, abaixo do limiar da consciência”. Segundo Freud

---

<sup>15</sup> Tradução da autora: [...] a literatura antiga, em particular a grega, mostra-nos em numerosas ocasiões que não era indiferente à questão do sujeito, isto é, aos limites do sujeito.

<sup>16</sup> Tradução da autora: O que a literatura conhece é a psicanálise por vir. Mas também não sabe algo além de sua interpretação pela teoria freudiana?



(2011), enquanto diferenciação do aparelho psíquico em consciente (Cs) e inconsciente (Ics), há duas formas de representação na formação do último: a latente, mas capaz de consciência, que posteriormente se configura como o pré-consciente (*Pcs*); e o reprimido, que não é capaz de consciência. O eu liga-se à consciência em forma de descarga das excitações do mundo externo mesmo com um controle por meio de censura e repressão. O consciente é ativo mediante percepções que vêm de fora e de dentro, como sentimentos e sensações. Já o inconsciente, por meio de material desconhecido, por mais que o latente, na perspectiva do autor, encontra saída por meio da linguagem (representação verbal). Esse inconsciente reverbera na criação das imagens que apreendemos. Para Freud (2018), o modelo de inconsciente se constrói a partir do Id, da sensação de fora que forma o *eu*, está relacionada a uma coletividade:

Mas não podemos, em nome da simplificação, esquecer a importância dos resíduos mnemônicos óticos –das coisas– ou negar que é possível, e em muitas pessoas parece ser privilegiado, que os processos de pensamento se tornem conscientes mediante o retorno aos resíduos visuais. O estudo dos sonhos e das fantasias pré-conscientes, conforme as observações de J. Varendonck, pode nos dar uma ideia da natureza específica deste pensamento visual. Vemos que nele, em geral, apenas o material concreto do pensamento se torna consciente, mas não pode ser dada expressão visual às relações que caracterizam particularmente o pensamento. Pensar em imagens é, portanto, uma forma bastante incompleta de tornar-se consciente. De algum modo, também se acha mais próximo dos processos inconscientes do que pensar em palavras, e é sem dúvida mais antigo, ontogenética e filogeneticamente (FREUD, 2011, Loc. 250 *segundo o Kindle*).

Para ele, portanto, o inconsciente é estritamente pessoal. Jung (2014, p. 11) explica que o “superego” seria um consciente coletivo, “em parte consciente e em parte inconsciente (reprimido) pelo indivíduo”. Na visão deste autor, “o inconsciente é a psique que alcança, a partir da luz diurna de uma consciência espiritual, e moralmente lúcida, o sistema nervoso designado há muito tempo por *simpático*” (JUNG, 2014, p. 28). Em sua perspectiva, a vida psíquica seria majoritariamente uma vida inconsciente, cercado a consciência de todos os lados: percebemos isso quando “registramos a quantidade de preparação inconsciente necessária, por exemplo, para o reconhecimento de uma percepção dos sentidos” (JUNG, 2014, p. 36). Ele complementa:

O inconsciente é considerado geralmente como uma espécie de intimidade pessoal encapsulada, mais ou menos o que a Bíblia chama de “coração”, considerando-o como a fonte de todos os maus pensamentos. Nas câmaras do coração moram os terríveis espíritos sanguinários, a ira súbita e a fraqueza dos sentidos. Este é o modo como o inconsciente é visto pelo lado consciente. A consciência, porém, parece ser essencialmente uma questão de cérebro, o qual vê tudo, separa e vê isoladamente, inclusive o inconsciente, encarando sempre como *meu* inconsciente. Pensa-se por isso de um modo geral que quem desce

ao inconsciente chega a uma atmosfera sufocante de subjetividade egocêntrica, ficando neste beco sem saída à mercê do ataque de todos os animais ferozes abrigados na caverna do submundo anímico (JUNG, 2014, p. 30).

Logo, existiria um estrato indubitavelmente pessoal do inconsciente: o *inconsciente pessoal*. No entanto, ele repousaria sobre uma camada menos superficial e mais profunda do inconsciente, sendo esta inata. O *inconsciente coletivo* não tem correlações com experiências e aquisições pessoais, sendo sua natureza não individual, mas universal. É herdado com arquétipos, que posteriormente têm a possibilidade de se tornar conscientes, o que confere uma forma aos conteúdos alocados na consciência. Ele possuiria conteúdos e modos de comportamento que estão em todos os indivíduos, idênticos em todos os seres humanos. Portanto, seria “um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal” existindo em todos nós (JUNG, 2014, p. 12). O inconsciente coletivo faz parte da psique e pode

distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. enquanto o inconsciente pessoal consiste e sua maior parte de *complexos*, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de *arquétipos* (JUNG, 2014, p. 51).

Representando uma condição *a priori* da consciência de seus conteúdos, do inconsciente coletivo então confere semelhança aos indivíduos por meio de suas influências. Uma das provas principais desta semelhança são os motivos mitológicos, os arquétipos, “devido à sua natureza primordial” (JUNG, 2014, p. 68). Historicamente falando, o termo *archetypus* já havia sido utilizado antes de Carl Gustav Jung. Em Filo Judeu, esta é a referência à *imago dei* do homem, assim como o pensamento platônico de “ideia” no sentido platônico se assemelha ao arquétipo: uma ideia “preexistente e supraordenada aos fenômenos em geral” (JUNG, 2014, p. 82-83). Esses tipos arcaicos (também chamados de primordiais) estão presentes desde antes da Antiguidade, por se tratar de imagens universais. Para o escritor, não à toa, “no inconsciente há um conteúdo de carga emocional pronto para projetar-se em determinado momento” (JUNG, 2014, p. 74). Haveria, ao autor, “a presença, em cada psique, de disposições vivas inconscientes, nem por isso menos ativas, de formas ou ideias em sentido platônico que insistivamente pré-formam e influenciam seu pensar, agir e pensar” (JUNG, 2014, p. 86).

Antes de Jung (2014, p. 13), o termo *représentations collectives*, cunhado por Lévy-Bruhl, designou figuras simbólicas primitivas encontradas no mito e nos contos de fada, mas que poderia ser aplicado a conteúdos inconscientes, pois, para ele, “ambos têm praticamente o mesmo significado”, “na medida em que designar apenas aqueles conteúdos que ainda não foram submetidos a qualquer elaboração consciente. Nesse sentido, portanto, um dado anímico imediato”. Vale lembrar que Bayard (2004, p. 46) outrora falava no que “*représentations originales proposent du fonctionnement psychique*”<sup>17</sup>. O autor também comenta sobre a expressão dos arquétipos no mito e na fenomenologia dos contos de fada.

Tais *représentations collectives*, para o teórico, foram jogadas ao inconsciente no processo de consolidação da consciência necessário para a humanidade fugir de seus perigos (*the perils of the soul*). Isso porque, *versus* os ideais positivistas que enterraram o inconsciente, na consciência

somos nossos próprios senhores; aparentemente somos nossos próprios "fatores". Mas se ultrapassarmos o pórtico da sombra, percebemos aterrorizados que somos objetos de fatores. Saber disso é decididamente desagradável, pois nada decepciona mais do que a descoberta de nossa insuficiência. É até mesmo um motivo de pânico primitivo porque significa questionar a supremacia da consciência em que acreditamos e a qual protegemos medrosamente, pois na realidade ela é o segredo do sucesso humano (JUNG, 2014, p. 31).

Ainda sobre as *représentations collectives*, elas

têm uma força dominante e portanto não é de surpreender que sejam reprimidas por uma intensa resistência. Em seu estado de repressão elas não se ocultam através de qualquer insignificância, mas de ideias e figuras que são problemáticas por outros motivos e que intensificam e complicam sua natureza dúbia. Por exemplo, tudo quanto se gostaria de atribuir aos pais e culpá-los de um modo infantil é exacerbado por essa intensificação secreta da fantasia e por isso permanece em aberto a questão de saber em que medida deve levar-se a sério a famigerada fantasia do incesto (JUNG, 2014, p. 72).

Nesse sentido, o próprio Jung (1991) entende que o escritor não é aquele que inventa as imagens, mas as revela. Algumas, sim, são elaborações intencionais, mas outras aparecem tais como percepções pré-elaboradas do mundo (são mais emocionais do que intencionais, ou seja, conscientes). Para Ribeiro (2008, p. 69), o “escritor apenas resgata a idéia originária formulada pelo pensamento mítico, apropria-se de imagens arquetípicas que existem *ab eterno*, revestindo-as com a pele nova das palavras”.

---

<sup>17</sup> Tradução da autora: “[...] representações originais propõem acerca do funcionamento psíquico”.

Jung (1991, p. 61) entende o escritor literário como “um *médium* através de cuja criação imagens arquetípicas se manifestam”. Desta forma,

Essas obras praticamente se impõem ao autor. [...] Enquanto seu consciente está perplexo e vazio diante do fenômeno, ele é inundado por uma torrente de pensamentos e imagens que jamais pensou em criar e que sua vontade jamais quis trazer à tona. Mesmo contra vontade tem que reconhecer que nisso tudo é sempre o seu ‘si-mesmo’ que fala, que é a sua natureza íntima que se revela por si mesma anunciando abertamente aquilo que ele nunca teria coragem de falar (JUNG, 1991, p. 61).

A racionalização das coisas e a individualização do pensamento lógico-científico sendo desenvolvida, o mito foi restringido ao campo da imaginação e do devaneio, “ou seja, ao campo da arte” (MONFRADINI, 2005, p. 53). Logo, ao perceber semelhanças entre imagens e símbolos de culturas diferentes, Jung definiu os arquétipos. A definição jungiana trouxe, na visão de Durand (1997, p. 62), o mito como “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico, que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa”. O mito funcionaria como um “esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias” (DURAND, 1997, p. 63).

Dentre as críticas do antropólogo, a mais ferrenha é dedicada à psicanálise. Enquanto uma hermenêutica redutora e determinista, definida como tal pelo autor, ainda assim retomou a consciência da importância das imagens simbólicas na vida mental, tão prejudicadas pela linha de pensamento positivista e cartesiana ocidental. Jung (2014) concorda com ele em inúmeras ocasiões, inclusive realizando uma breve historiografia que dá conta das problemáticas positivistas: “O fato de que os mitos são antes de mais nada manifestações da essência da alma foi negado de modo absoluto até nossos dias [...] Mais precisamente pelo fato de este processo ser inconsciente é que o homem pensou em tudo, menos na alma, para explicar o mito” (JUNG, 2014, p. 15). Mais:

A história da evolução do protestantismo é uma iconoclastia crônica. Um muro após o outro desabava. E nem foi tão difícil esta destruição, uma vez que a autoridade da Igreja já estava abalada. Sabemos como as coisas entraram em colapso, uma a uma, tanto as grandes como as pequenas, no coletivo e no individual, e como surgiu a alarmante pobreza dos símbolos atualmente reinantes (JUNG, 2014, p. 21-22).

Ao realizar essa denúncia, ele declara: “Foi necessário o depauperamento dos símbolos para que se descobrissem de novo os deuses como fatores psíquicos, ou seja, como arquétipos do inconsciente” (JUNG, 2014, p. 32). Feito isso, nesta linha de pensamento,

quando algo ocorre na vida que corresponde a um arquétipo, este é ativado e surge uma compulsão que se impõe a modo de uma reação instintiva contra toda a razão e vontade, ou produz um conflito de dimensões eventualmente patológicas, isto é, uma neurose (JUNG, 2014, p. 57)

Contudo, não somente nos mitos aparecem os arquétipos. O psicanalista explica que

assim como os arquétipos ocorrem em nível etnológico, sob a forma de mitos, também se encontram em cada indivíduo, nele atuando de modo mais intenso, antropomorfizando a realidade, quando a consciência é mais restrita e fraca, permitindo que a fantasia invada os fatos do mundo exterior. Esta condição é dada indubitavelmente na criança em seus primeiros anos (JUNG, 2014, p. 76).

Justamente nesta época, imagens de fantasia (as quais o autor também chamaria de *imaginação ativa*) “superam a influência dos estímulos sensoriais e organizam estes últimos como uma *imagem anímica preexistente*” (JUNG, 2014, p. 68). Sobre fantasias,

uma vez que tudo o que é psíquico é pré-formado, cada uma de suas funções também o é, especialmente as que derivam diretamente das disposições inconscientes. A estas pertence a *fantasia criativa*. Nos produtos de fantasia tornam-se visíveis as “imagens primordiais” e é aqui que o conceito de arquétipo encontra sua aplicação específica (JUNG, 2014, p. 86).

O mito esteve presente desde o início da literatura, e, com este, uma espécie de misticismo que nos permite dizer que

os primórdios da literatura foram histórias míticas narradas em comunidades primitivas com toda emoção necessária para expressar o “espanto” ou o êxtase daqueles homens diante dos fenômenos naturais desconhecidos e temidos. Com o apogeu da literatura escrita, o ficcionista apoderou-se desses mitos para expressar a experiência íntima, por isso se percebe um modo peculiar de pensar e de sentir no literário que se confundem com a *participation mystique* do homem primitivo com a natureza. Essa comunhão poética tão antiga assemelha-se a uma fantasia da alma e corresponde a estados de espírito ancestrais herdados através do inconsciente coletivo que, ao lado do pensamento recém-adquirido, dirigido e adaptado, constrói o mitologismo literário moderno. Por isso entendo que o escritor não cria mitos, mas os reinventa ao se utilizar da tradição como um relicário de vivências imaginárias aptas a forjar a metafóricidade literária sempre nova e, ao mesmo tempo, tão antiga (RIBEIRO, 2008, p. 62).

Ademais, a relação entre as imagens poéticas e imagens míticas também se estabelecem no momento da leitura. Existe, ali, não só a construção como o desvelamento da metáfora pretendida; metáfora essa a “linguagem original do inconsciente artístico e dos mitos” (RIBEIRO, 2008, p. 70). Para Jung (1991, p. 5), a arte literária é uma atividade psicológica revelada de forma espontânea como imagens arquetípicas. A linguagem figurada origina-se no inconsciente, porque “tudo aquilo que um conteúdo arquetípico exprime é, antes de mais nada, metafórico” (JUNG, 2000, p. 158).

Na perspectiva de Jung (2014, p. 14), o arquétipo sempre representaria um conteúdo inconsciente que “se modifica através de sua conscientização e percepção,

assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta”. O que ele defende é que não faz sentido decorar uma lista de arquétipos, pois “são complexos de vivência que sobrevêm aos indivíduos como destino e seus efeitos são sentidos em nossa vida mais pessoal”, sendo estes tanto positivos quanto negativos (JUNG, 2014, p. 39).

Na visão de Miletinsky (1987, p. 68), “diversas características dos arquétipos nos trabalhos de Jung não coincidem rigorosamente entre si”. Boyer (apud BRUNEL, 2005, p. 90) classifica as acepções em três: (I) cronologicamente, há arquétipos que “nunca cessarão de dar nascimento a novas fabulações”; (II) o “caráter qualitativo da imagem e não o cronológico”, levando em consideração não o caráter primordial, mas “por encarnarem uma série de qualidades que as aproximam da perfeição em um determinado papel” (BARBOSA, 2009, p. 37); e (III) o arquétipo é perfeito, e que suas reverberações seriam “as cópias imperfeitas” (BARBOSA, 2009, p. 37).

Barbosa (2009, p. 38) afirma que, “para toda a crítica literária mitológica do século XX, os arquétipos têm importância fundamental”. Sobre uma revisão histórica,

Durand utiliza-se de uma arquetipologia para sua mitocrítica, Frye (1973) elabora uma crítica arquetípica e Meletinski (1998) tem uma obra inteira dedicada aos arquétipos literários). Durand (2001, p. 298) considera os arquétipos como constituintes essenciais do universo imaginário do homem, que aparecem em formato discursivo nos mitos e em seus sucedâneos narrativos, principalmente a literatura. De toda forma, é a conjugação das ideias de Cassier sobre as formas simbólicas do pensamento com as ideias de Jung sobre o inconsciente coletivo e os arquétipos que vai dar a base sobre a qual se desenvolve a teoria durandiana do imaginário (BARBOSA, 2009, p. 38).

Antes de determo-nos nos aspectos psicológicos do arquétipo materno, é interessante ressaltar como o feminino na psicanálise está presente desde suas origens. Os complexos denunciados por Freud (2016)<sup>18</sup> em *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade* tiveram uma considerável repercussão na sociedade da época, por ser o primeiro documento a fazer observações científicas profundas sobre desvios sexuais e a relação deste com uma norma social. Nos ensaios, o autor discute a definição do que é um objeto e um alvo sexual, e como suas inversões são base de uma explicação primária de complexos e de comportamentos homossexuais. Por exemplo, no segundo ensaio, a respeito da sexualidade infantil, a mãe é o objeto de desejo e o pai é o rival do menino, que proíbe seu acesso àquela que ele deseja. Esta é a base do complexo de Édipo.

---

<sup>18</sup> A data da primeira publicação é 1905.

Em *Totem e Tabu* (2012)<sup>19</sup>, a mulher também está no centro do *ultimate* tabu: o incesto. O texto relata a história da primeira comunidade dos homens, a “comunidade primeva”, constituída por um pai tirano e seus filhos, que não tinham voz alguma lá. O pai tinha todas as mulheres da comunidade, o que, em certo momento, começou a aborrecer os filhos. O complexo de Édipo faz com que os irmãos aniquilem o pai, cometendo o parricídio. Eles o devoram, em um banquete totêmico, para assimilar sua força. Mas pouco fez diferença: a proibição ao incesto continua por meio da consciência de culpa e a restauração do totem é completa. Os filhos, energizados pela carne do pai, precisam organizar o clã para que seus poderes sejam controlados.

Jacques Lacan traz a questão do Outro para a feminilidade enquanto uma perspectiva estruturalista. Seu “Outro” aparece, é verdade, como o de Arthur Rimbaud: “Je est un autre”. Em uma luta travada no âmbito do narcisismo, um quer ser reconhecido como eu pelo Outro desde o momento em que o *eu* é construído por uma imagem que se corporifica, isto é, no estágio do espelho nos primeiros meses de vida. A rivalidade pelo mesmo lugar imaginário, que se transforma em desejo para o eu ideal, sustenta fantasias inconscientes e o lugar dos significantes. Leader (1996, p. 2-3) transpõe essa discussão para a feminilidade – em quem o *eu* se vê, ou se ele *se vê de qualquer maneira*:

The psychoanalyst Jacques Lacan thought that any inquiry into the question of femininity needed to take as its point of departure the fact that 'The Woman does not exist.' This statement seems both absurd and offensive: isolated from its context, it implies a reflection of the empirical fact of the existence of females and, in addition, their lack of importance or significance in the world of men. But Lacan explained carefully the idea behind his provocative sentence: what it means immediately is that there is no univocal concept of what is to be a woman, that there is no *essence* of womanhood. According to Lacan, a girl may become a woman, but there is no ready answer as to how to do this. In the psyche, there is no pre-programmed representation of the woman. In the place of feminine identity, there is a gap.<sup>20</sup>

Não é de mau tom lembrar, também, perspectivas da psicanálise feminista que abraçam as questões da feminilidade. O “Outro” de Jacques Lacan – que pode ser

<sup>19</sup> A data da primeira publicação é 1913.

<sup>20</sup> Tradução da autora: “O psicanalista Jacques Lacan pensava que qualquer indagação sobre a questão da feminilidade precisava tomar como ponto de partida o fato de que 'A Mulher não existe'. Essa afirmação parece absurda e ofensiva: isolada de seu contexto, implica uma reflexão sobre o fato empírico da existência das mulheres e, além disso, sua falta de importância ou significado no mundo dos homens. Mas Lacan explicou cuidadosamente a ideia por trás de sua frase provocativa: o que significa imediatamente é que não existe um conceito unívoco do que é ser mulher, que não há essência de feminilidade. De acordo com Lacan, uma menina pode se tornar uma mulher, mas não há uma resposta pronta sobre como fazer isso. Na psique, não há representação pré-programada da mulher. No lugar da identidade feminina, existe uma lacuna.”

contrastado pelo “Outro” de Simone de Beauvoir, evidentemente – é aqui transferido para uma discussão estritamente biológica, na qual,

como na reformulação pós-lacaniana de Freud por Irigaray, a diferença sexual não é um binário simples que retém a metafísica da substância como sua fundação. O "sujeito" masculino é uma construção fictícia, produzida pela lei que proíbe o incesto e impõe um deslocamento infinito do desejo heterossexualizante. O feminino é a significação da falta, significada pelo Simbólico, um conjunto de regras linguísticas diferenciais que efetivamente cria a diferença sexual. A posição linguística masculina passa pela individualização e heterossexualização exigidas pelas proibições fundadoras da lei Simbólica, a lei do Pai. O incesto, que separa o filho da mãe, e, portanto, instala a relação de parentesco entre eles, é uma lei decretada "em nome do Pai". Semelhantemente, a lei que proíbe o desejo da menina tanto por sua mãe como por seu pai exige que ela assuma o emblema da maternidade e perpetue as regras de parentesco. Ambas as posições, masculina e feminina, são assim instituídas por meio de leis proibitivas que produzem gêneros culturalmente inteligíveis, mas somente mediante a produção de uma sexualidade inconsciente, que ressurge no domínio do imaginário (BUTLER, 2003, Loc. 778 segundo o Kindle).

O que Jung (2014) escreveu sobre o feminino na psicanálise nos interessa mais acerca da formação de arquétipos maternos (o que compreende igualmente a filha e o filho) e das Deusas-Mãe. Os conceitos expostos aqui servirão como base para a construção do arquétipo da mulher imolada, indo de encontro ao que o teórico imaginava como “sacrifício do eu” da mãe na obra aqui estudada, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, precisamente quando se fala sobre tais complexos. Não será necessário alongarmos-nos em outros conceitos do livro, como o minucioso estudo sobre o simbolismo do mandala e a fenomenologia do espírito no conto de fadas.

A ideia não é pecar em excessos e embeber-se totalmente dos complexos maternos já explicitados, ou criar um arquétipo totalmente diferente, que não possa ser correlacionado com as informações a serem expostas a seguir. Devemos, no entanto, entender o que Jung (2014) pensa sobre o arquétipo materno, o complexo materno e, destes, a hipertrofia do aspecto maternal e a defesa contra a mãe, pois é a partir deles que falaremos do ato de sacrificar-se da mulher-mãe e, no caso de Lily Briscoe, da recusa ao sacrifício enquanto mulher-filha. Jung (2014, p. 78) declara que “é impossível explicar um arquétipo através de outro, isto é, é impossível explicar de onde vem o arquétipo”. Reiteramos que o trabalho apenas traz à tona as particularidades do *sacrifício* e do *não sacrifício* das personagens femininas que já contemplam os complexos maternos explicitados pelo autor – não explicaremos um arquétipo através de outro. É precisamente pelo fato de o teórico ter negado a existência de um sacrifício na primeira personagem analisada, Sra. Ramsay (por não haver um “eu” a ser sacrificado), que contrastamos a sua



ideia a partir de Ifigênia e um outro substrato de subjetividade, esclarecendo não só o sacrifício em campo simbólico, como histórico e material: falar-se-á sobre mulheres que não escolhem ter filhos, o casamento no século XIX e início do século XX e os avanços do feminismo. Jung (2014, p. 87) relembra que

o arquétipo é um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma *facultas praeformandi*, uma possibilidade dada *a priori* da forma da sua representação. O que é herdado não são as ideias, mas as formas, as quais sob esse aspecto particular correspondem aos instintos igualmente determinados por sua forma. Provar a essência dos arquétipos em si é uma possibilidade tão remota quanto a de provar a dos instintos, enquanto os mesmos não são postos em ação *in concreto*.

De antemão, o arquétipo natural apresentado em sua obra chamado *anima* somaria tudo que contém o inconsciente, estando em uma camada mais profunda do que as reações, impulsos e espontaneidades psíquicas. É entendido que ela “vive por si mesma e nos faz viver”, como uma “vida por detrás da consciência” (JUNG, 2014, p. 36). Este é um arquétipo entre muitos do inconsciente, por mais que pareça que a *anima* englobe a totalidade da vida anímica inconsciente. Por isso, ele explica,

ela não é a única característica do inconsciente, mas um de seus aspectos. Isto é mostrado por sua feminilidade. O que não é eu, isto é, masculino, é provavelmente feminino; como o não eu é sentido como não pertencente ao eu, e por isso está fora do eu, a imagem da *anima* é geralmente projetada em mulheres (JUNG, 2014, p. 36).

Enquanto arquétipo, a *anima* aparece ao homem da Antiguidade sob a forma de deusa ou bruxa. A *anima*, entretanto, “não vem ao nosso encontro como deusa, mas sim como equívoco talvez sumamente pessoal ou como a maior ousadia” (JUNG, 2014, p. 39). Significa, para o autor, como “um arquétipo da vida”, feito um impulso com significação, “um saber secreto ou uma sabedoria oculta, algo que curiosamente contrasta com a sua natureza élfica irracional” (JUNG, 2014, p. 41). Logo, tais características também são relacionadas à presença do feminino. Mas, “se uma mulher é subjugada pelo inconsciente, emerge o lado mais escuro de sua natureza feminina, ligado a traços fortemente masculinos. Estes são compreendidos pelo conceito de *animus*” (JUNG, 2014, p. 248).

O símbolo, para o autor, é derivado de um arquétipo materno. O conceito da Grande-Mãe provém das histórias das Religiões, bem como manifestações da Deusa-Mãe que serão aprofundadas também em “aspectos psicológicos da Core”, em que o psicanalista analisa três casos referentes às manifestações do arquétipo da Mãe-Terra. Neste caso,

As figuras correspondentes a Deméter e Héctare são figuras maternas superiores e de estatura sobrenatural, as quais vão do tipo Pietá até o tipo Baubo. O inconsciente feminino compensatório do inofensivo convencional mostra ser em última análise extremamente inventivo. Lembro-me apenas de pouquíssimos casos em que a figura nobre própria de Deméter irrompeu do inconsciente em formação espontânea. Lembro-me de um caso em que uma Virgem divina apareceu vestida do mais puro branco, mas carregando em seus braços um casaco preto. A Mãe-Terra é sempre ctônica e ocasionalmente relaciona-se com a Lua, seja através do sacrifício de sangue já mencionado, seja através do sacrifício de uma criança, ou então adornada com a lua crescente (JUNG, 2014, p. 191).

Investigando a Grande-Mãe, Jung (2014) apreendeu conceitos genéricos sobre arquétipos maternos, sem antes discutir sobre o arquétipo *per se*, e como outros autores lidaram com a expressão – o que já falamos aqui; mesmo que tenha sido dissecado por ele mesmo, o autor entende e enumera aqueles que auxiliam a formação jungiana do conceito.

De antemão,

A princípio ele [o arquétipo] pode receber um nome e possui um núcleo de significado invariável, o qual determina sua aparência, apenas a princípio, mas nunca concretamente. O *modo* pelo qual, por exemplo, o arquétipo da mãe sempre aparece empiricamente, nunca pode ser deduzido só dele mesmo, mas depende de outros fatores (JUNG, 2014, p. 87).

O arquétipo materno, como todos os outros, tem os mais variados aspectos, sejam eles positivos ou negativos. Alguns deles são a sabedoria e a elevação espiritual além da razão, provavelmente proveniente de sua relação com a *anima*. A própria enumeração do maternal, a fertilidade, e o renascimento bem como a bondade e a transformação mágica também podem ser citados. Quanto aos aspectos negativos, há a sedução, o abismo, o venenoso, o apavorante e fatal. O teórico enumera algumas características principais destes arquétipos: o arquétipo como a própria mãe e a vó; a madrasta e a sogra; uma mulher com a qual nos relacionamos,

a ama de leite ou ama-seca, a antepassada e a mulher branca; no sentido de transferência mais elevada, a deusa, especialmente a mãe de Deus, a Virgem (enquanto mãe rejuvenescida, por exemplo Deméter e Core), Sofia (enquanto mãe que é também a amada, eventualmente também tipo Cibele-Átis, ou enquanto filha-amada- mãe rejuvenescida); a meta da nostalgia da salvação (Paraíso, Reino de Deus, Jerusalém Celeste); em sentido mais amplo, a Igreja, a Universidade, a cidade, o país, o Céu, a Terra, a floresta, o mar e as águas quietas; a matéria do nascimento ou da concepção, a terra arada, o jardim, o rochedo, a gruta, a árvore, a fonte, o poço profundo, a pia batismal, a flor como recipiente (rosa e lótus); como círculo mágico (o mandala como padma) ou como cornucópia; em sentido mais restrito ainda, o útero, qualquer forma oca (por exemplo, a porca do parafuso); a yoni; o forno, o caldeirão; enquanto animal, a vaca, o coelho e qualquer animal útil em geral (JUNG, 2014, p. 88).

Para o autor, a mãe pessoal não é a única provedora das influências sobre a psique da criança. Há um outro responsável: um arquétipo projetado na mãe que a outorga um caráter mitológico, conferindo-lhe “autoridade e até mesmo numinosidade” (JUNG, 2014, p. 89). Os traumas da mãe podem ser divididos em dois grupos: aquele concernente às características da mãe pessoal, como suas atitudes e experiências pessoais; e outro que somente possui as características enquanto projeções fantasiosas (em forma de arquétipos) por parte da criança.

Dessa forma, Jung (2014) investiga o fundamento das neuroses infantis ao descrever, minuciosamente, os tipos de complexos maternos do filho e da filha, assim como seus aspectos positivos e negativos. Suas inferências principais foram que a mãe está perenemente presente na origem da perturbação enquanto possibilidade de neurose, “particularmente em neuroses infantis ou naquelas cuja etilogia recua até a primeira infância” (JUNG, 2014, p. 91). Para ele,, “inconsciente é vida, a qual se volta contra nós se for reprimida”, o que causa estas neuroses (JUNG, 2014, p. 288).

No filho, os prováveis efeitos desta neurose seriam a homossexualidade<sup>21</sup>, o dom-juanismo e a impotência. Na filha, há o que Jung (2014, p. 92) chama de “intensificação dos instintos femininos provindos da mãe, ou um enfraquecimento e até mesmo extinção dos mesmos”. Para o teórico, esta é uma explicação mais fácil do que aquela, já que, no homem, a neurose faz com que o instinto masculino "seja lesado por uma sexualização anormal". No intuito de se aprofundar nestas questões, ele mostra tipos de complexo materno, o que define como uma construção ideal, “um meio-termo tirado da experiência, com o qual um caso individual jamais se identifica”, diferenciando-os de casos individuais ou invenções acadêmicas (JUNG, 2014, p. 93).

Há quatro tipos de complexos maternos da filha descritos em “Os arquétipos e o inconsciente coletivo”. No entanto, optamos por discutir minuciosamente o primeiro e o último apresentados pelo psicanalista, porque são estes que serão relacionados às personagens femininas em *Ao farol*, de Virginia Woolf. A hipertrofia do aspecto maternal e a defesa contra a mãe aparecem como alicerce de interpretação para que, aliados à ideia do *sacrifício* (e do *não sacrifício*, da sua recusa), compreenderemos ainda melhor o

---

<sup>21</sup> Na tradução realizada por Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira, o termo utilizado é “homossexualismo”, que carrega um peso pejorativo devido ao sufixo “ismo” – que muitas pessoas associam a patologias, doutrinas e ideologias. Mesmo que haja alguma relação com o texto original (o que é provável, haja vista que foi publicado pela primeira vez em 1939 e revisto em 1950), acreditamos ser possível uma revisão referencial nesta passagem. A homossexualidade foi retirada do CID nos anos 1990, portanto, optamos por utilizar este termo em vez do outro.

arquétipo materno enquanto mulher imolada. Os outros tipos de complexos maternos são a exacerbação do eros (o que poderia levar a uma relação incestuosa da filha com o pai, pelo ciúmes da mãe e a necessidade de sobrepujá-la) e a identificação com a mãe, o oposto do que apreendemos em *Ao farol*.

A hipertrofia do aspecto maternal enquanto um complexo materno na filha, ou apenas “uma hipertrofia do feminino”, diz respeito à “exacerbação do feminino”, tal como “uma intensificação” de todos os seus instintos, sobretudo do instinto materno (JUNG, 2014, p. 93). A mulher não pensa em nada senão parir, o que o teórico julga como um aspecto negativo. O que parece é que seu julgamento diz respeito mais à perspectiva da mulher sob o homem, já que o julga como “manifestamente algo secundário”; ele faz parte daquilo que é necessário para o nascimento de uma criança, feito “um instrumento de procriação”, e é “classificado como um objeto a ser cuidado entre as crianças, parentes pobres, gatos, galinhas e móveis (JUNG, 2014, p. 93). Ou seja, a sua situação de marido é subjugada pela situação não de pai, mas de filho: o seu zelo e cuidado pela casa são imprescindíveis para a estrutura familiar, e não uma saudável e funcional convivência entre dois adultos que, responsabilmente, criam os filhos em conjunto.

Jung (2014) comenta sobre a “importância secundária” da própria personalidade da mulher, pressuposto contestado por esta dissertação. Esse é o aspecto mais extraordinário para a realização deste trabalho, pois, para o teórico, a mulher seria mais ou menos inconsciente. Sua vida seria vivida “nos outros e através dos outros, na medida em que, devido à inconsciência da própria personalidade, ela se identifica com eles” (JUNG, 2014, p. 93). É neste momento em que o autor comenta sobre o ato da mulher *se sacrificar* em prol de sua família – considerando o pai de seus filhos como um filho à parte –, o que nos fará discordar respeitosamente de suas colocações, a saber:

Primeiro, ela leva os filhos no ventre, depois se apegando a eles, pois sem os mesmos não possui nenhuma razão de ser. Tal como Deméter extorque dos deuses um direito de propriedade sobre a filha. Seu eros desenvolve-se exclusivamente como relação materna, permanecendo, no entanto, inconsciente enquanto relação pessoal. **Um eros inconsciente sempre se manifesta sob a forma de poder, razão pela qual esse tipo de mulher, embora sempre parecendo sacrificar-se pelos outros, na realidade é incapaz de um verdadeiro sacrifício. Seu instinto materno impõe-se brutalmente até conseguir o aniquilamento da própria personalidade e da dos seus filhos. Quanto mais inconsciente de sua personalidade for uma mãe desse tipo, tanto maior e mais violenta será sua vontade de poder inconsciente. (...) Ela própria não o sabe, sendo por isso incapaz de apreciar a graça de seu intelecto ou de admirar filosoficamente sua profundidade; pode até mesmo esquecer o que acabou de dizer** (JUNG, 2013, p. 93, *grifos da autora*).

O que mostraremos através da análise literária é que, mesmo o sacrifício sendo uma ilusão, ele próprio pode ser o motivo pelo qual a mãe não tem o seu intelecto totalizado em um primeiro momento; não há poder de escolha, assim como no mito de Ifigênia. Todavia, aprofundar-nos-emos nesta questão somente no capítulo quatro, quando haverá uma revisão dos arquétipos maternos sob a ótica de um arquétipo da mulher imolada, como se este fosse uma versão atualizada daquilo que apresentamos aqui (e apresentaremos a seguir).

A defesa contra a mãe acontece quando a figura materna na família (ou num “clã”, o que nos permite estender essa definição aos moldes de *Ao farol*, de Virginia Woolf), “produz uma violenta resistência ou falta de interesse por tudo que representa família, representatividade, sociedade, convenção etc.” (JUNG, 2014, p. 97). Dos mais esdrúxulos sintomas, como um “mau gosto no vestir”, a mãe causa na filha a incapacidade na manipulação de “ferramentas e louças”, além da falta de paciência em relação a objetos femininos (JUNG, 2017, p. 97). Tal recusa também se dá em um estrato social-intelectual:

A partir da defesa contra a mãe verifica-se ocasionalmente um desenvolvimento espontâneo da inteligência, com o intuito de criar uma esfera em que a mãe não exista. Esse desenvolvimento resulta das necessidades próprias da filha e não visa homenagear um homem que ela queira impressionar, simulando uma camaradagem espiritual. O propósito é quebrar o poder da mãe através da crítica intelectual e cultura superior, de modo a mostrar-lhe toda a sua estupidez, seus erros lógicos e formação deficiente. O desenvolvimento intelectual é acompanhado de uma emergência de traços masculinos em geral (JUNG, 2014, p. 97-98).

Para o autor, há um aspecto positivo no primeiro tipo apresentado aqui: esta é a imagem da mãe que vem sendo exaltada na literatura mundial, pois é um amor incondicional, comovente e inesquecível. Ele vive nas recordações da idade adulta “e representa a raiz secreta de todo vir a ser e de toda transformação, o regresso ao lar, o descanso e o fundamento originário, silencioso, de todo início e fim” (JUNG, 2014, p. 98). A mãe que se doa aos filhos é aquela que realmente se desaparece do eu, pois ela é, aos filhos,

intimamente conhecida, estranha como a natureza, amorosamente carinhosa e fatalmente cruel – uma doadora de vida alegre e incansável, uma *mater* dolorosa e o portal obscuro e enigmático que se fecha sobre o morto. Mãe é materno, é a *minha* vivência e o *meu* segredo. O que mais podemos dizer daquele ser humano a que se deu o nome de mãe, sem cair no exagero, na insuficiência ou na inadequação e mentira – poderíamos dizer – **portadora casual da vivência que encerra ela mesma e a mim, toda humanidade e até mesmo toda criatura viva, que é e desaparece, da vivência da vida de que somos os filhos?** (JUNG, 2014, p. 98, *grifos da autora*).

É necessário entender como estes dois tipos de complexos maternos atuarão na narrativa *Ao farol*, de Virginia Woolf, e como a questão do sacrifício, salientada pelo teórico como algo impraticável para uma mulher cuja personalidade é nula devido à sua completa devoção pela família, funciona de outras maneiras no campo simbólico.

### 3. O SACRIFÍCIO

Falar-se-á, neste momento, dos mecanismos sacrificiais presentes na sociedade de maneira histórica, trazendo a bibliografia de René Girard (1990, 2004, 2010) e de outros teóricos para embasar nossas considerações. O sacrifício está presente de forma explícita no mito em Ifigênia, em especial em *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes, e *Ifigênia*, de Jean Racine. *Ifigênia em Táuride*, de Goethe, é citado brevemente, pois trata de ações subsequentes ao ritual sacrificial.

É sobre este tipo de sacrifício que nos debruçaremos, aqui: aquele que é físico, material, presente e factual. O sacrifício como metáfora, presente na narrativa *Ao farol*, de Virginia Woolf, será analisado como uma condição para a construção do arquétipo da mulher imolada; ou seja, ele residirá somente em um campo simbólico, delimitado a partir de uma bibliografia diferente, menos focada em um caráter sociológico.

#### 3.1 O SACRIFÍCIO

A psicanálise é uma boa forma de estudar produções que envolvem eventos extremamente subjetivos a literatura de Virginia Woolf. Esses estudos podem ser alinhados, mesmo que a bibliografia usada em relação ao imaginário vá de encontro com a psicanálise. De qualquer maneira, o presente trabalho mostrou que é possível fazê-los entrar em sintonia. A título de curiosidade, Durand (1993) é aquele que criticou fortemente Freud; o inconsciente como “reservatório, conservatório de todas as causas psíquicas” faria com que as marcas da infância fossem guardadas em imagens que converteriam, na prática, a satisfação direta da pulsão que a censura combate (DURAND, 1993, p. 38). Logo, símbolos reduzem-se a uma sexualidade, espelhando o órgão sexual. A favor do sistema psíquico freudiano, o símbolo é invertido em um sistema de efeito-signo, mutilado em “uma série de reduções psicanalíticas” (DURAND, 1993, p. 41). Com a teoria jungiana, Durand (1993) compartilhava o anseio de resgatar as imagens enterradas pela iconoclastia, pelo cartesianismo e pelo positivismo.

Gilbert Durand (1993), em seu trajeto antropológico, entende que o imaginário é formado por percepção, produção e reprodução de símbolos, mitos e arquétipos. Ao adotar atitudes imaginativas para negar ou superar a morte, ou transformar seu significado em algo reconfortante, criam-se duas terminologias: o regime diurno e o regime noturno. O primeiro consiste em símbolos ascensoriais (como flechas e cetros), espetaculares

(como a luz, o fogo e o sol, que aparecem no início do filme e reaparecem quando o sacrifício ganha sua recompensa), assim como os diarreicos (como o herói e a espada). O regime diurno também remete à figura paternal, a estruturas heroicas e ao pensamento contra as trevas (contra a queda e, por que não, contra ao horror da guerra, que aparece tanto em *Ifigênia em Áulis*, *Ifigênia* e em *Ao farol*). O regime noturno faz parte da uniformização de imagens voltadas à morte e à finitude das coisas. Diz respeito à queda e refuta o negativo por meio da eufemização: torna-nos íntimos da escuridão<sup>22</sup>.

Freud (2012b, p. 132), ao discutir as consequências da refeição totêmica na estrutura familiar das tribos as quais analisava em *Totem e Tabu*, trouxe importantes reflexões acerca do sacrifício ancestral: para tal, como esta "pressupõe uma divindade, trata-se de inferir retrospectivamente, de uma fase superior do rito religioso àquela mais baixa de todas a do totemismo". Ao tirar do livro de W. Robertson Smith informações sobre a origem e o significado do ritual de sacrifício, somos informados que "o sacrifício no altar foi o elemento essencial no ritual das religiões antigas", tendo o mesmo papel em todas as religiões" (FREUD, 2012b, p. 132).

O sacrifício – o ato sagrado *kat'eochn* [por excelência] (*sacrificium, ierourgia*) – significava originalmente algo diverso do que outras épocas vieram a designar com o termo: a oferenda à divindade, para reconciliar-se com ela ou ganhar seu favor. (Foi do sentido secundário de "abnegação" que derivou o uso profano da palavra.). Tudo indica que primeiramente o sacrifício foi senão [...] um ato de sociabilidade, uma comunhão dos crentes com seu deus (FREUD, 2012b, p. 133).

Homens sacrificavam as comidas e bebidas as quais consumiam, e apenas quanto à carne do sacrifício havia restrições. Os vegetais eram exclusivos do deus, enquanto os animais de sacrifício alimentavam o deus juntamente com seus adoradores. Animais, pontua o autor, são os sacrifícios mais antigos, e já foram o único tipo de imolação. Aqui, exemplificam-se as mudanças que a história do sacrifício viveu, da mudança do vinho à água ao advento do fogo: os "sacrifícios vegetais surgiram da oferenda dos primeiros frutos e correspondem a um tributo aos senhores do solo e da terra. Mas o sacrifício animal é anterior à agricultura" (FREUD, 2012b, p. 133). Neste *modus operandi*, todos os participantes deveriam ter a sua parte da refeição, em uma cerimônia pública, como uma festa de um clã. O dever religioso, portanto, aparece como uma das exigências éticas para a aplicação do sacrifício da comunidade.

---

<sup>22</sup> A título de curiosidade, para Durand (1993), o sacrifício seria um símbolo do regime noturno, enquanto o sol e o azul, também expressos na narrativa a partir da pintura de Lily Briscoe, na água que rodeia a Ilha onde tudo acontece, do regime diurno.



Das considerações de Freud (2012b, p. 136), é importante reiterar que, para ele, "o animal do sacrifício era tratado como um membro do clã, *a comunidade que sacrifica, o seu deus e o animal do sacrifício eram do mesmo sangue*, membros de um único clã". Mais: com a domesticação de animais e o surgimento da pecuária, o "mistério sagrado da morte sacrificial" só havia de se justificar pelo "vínculo sagrado" que unia o animal totêmico, os (outros participantes do clã e seu deus): a vítima era honrada e os participantes do clã se autopuniam em resposta ao sacrifício (FREUD, 2012b, p. 137). Em relação ao autossacrifício, pouco se pode inferir em *Totem e tabu* (2012), senão as ressonâncias da *consciência de culpa do filho* ao rechaçar um totem que o lembra da força do animal totêmico enquanto pai, que se expressariam nos mitos.

Há outras explicações bem quistas acerca do sacrifício, e a mais notável é a girardiana. René Girard (1990) vê a violência original explícita “num jogo diabólico que exige a intermediação de heróis míticos, deuses e ancestrais divinizados a quem é atribuída a encarnação imaginária da violência”, mas não deixa de acrescentar que “a violência é de todos e está em todos” (GIRARD, 1990, p. 13). Homens são colocados em situação de extrema periculosidade ao sacrificarem seu bem-estar nos campos de batalha, em nome de um patriotismo que não faria sentido algum, aqui um exemplo claro do sacrifício usado para fins repressivos ou revolucionários. A lógica do sacrifício nunca parou de estar presente em nosso dia a dia, ainda mais com a triste perspectiva de uma guerra nuclear: invisível, mas poderosa.

Sacrifícios são oferecidos em nome dos mais variados objetos ou empreendimentos, principal a partir do momento em que o caráter social da instituição começa a desaparecer. No entanto, há um denominador comum da eficácia sacrificial, tão mais visível e preponderante quanto mais viva for a instituição (GIRARD, 1990, p. 21).

Ainda sobre o conceito de violência em nosso dia a dia:

Central to leading a human life, therefore, are the responsibilities of choice and reasoning. In contrast, violence is promoted by the cultivation of a sense of inevitability about some allegedly unique – often belligerent – identity that we are supposed to have and which apparently makes extensive demands on us (sometimes of a most disagreeable kind). The imposition of an allegedly unique identity is often a crucial component of the "martial art" of fomenting sectarian confrontation (SEN, 2007, p. XIII).<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Tradução da autora: “Centrais para levar uma vida humana, portanto, são as responsabilidades de escolha e raciocínio. Em contraste, a violência é promovida pelo cultivo de um senso de inevitabilidade sobre alguma identidade supostamente única - muitas vezes beligerante – que supostamente devemos ter e que aparentemente nos exige muito (às vezes do tipo mais desagradável). A imposição de uma identidade supostamente única é frequentemente um componente crucial da "arte marcial" de fomentar o confronto sectário”.

A teoria girardiana entende que, por um mecanismo estranho e dilacerador, a boa vítima passa a ser o alvo predileto da violência com uma força simbólica tão ampla que nenhum contra-ataque é mais possível ser exercitado. Expurgam-se os demônios em quem não pode se defender:

Afirma-se frequentemente que a violência é "irracional". No entanto, não lhe faltam razões: ela consegue inclusive encontrar algumas muito boas quando quer irromper. Mas por melhores que sejam, estas razões nunca devem ser levadas a sério. A própria violência vai deixá-las de lado, assim que o objeto inicialmente visado sair de seu alcance e continuar a provocá-la. A violência não saciada procura e sempre acaba por encontrar uma vítima alternativa. A criatura que excitava sua fúria é repentinamente substituída por outra, que não possui característica alguma que atraia sobre si a ira do violento, a não ser o fato de ser vulnerável e de estar passando a seu alcance (GIRARD, 1990, p. 14).

Segundo Girard (2010, p. 63), o que o sacrifício faz é uma "economia": "ele polariza contra uma única vítima toda a violência que ameaçava a comunidade inteira", impedindo que ela se espalhe na comunidade e desviando toda a sua força para um bode expiatório. Engana-se "o desejo de violência, pretendendo, na medida do possível, que a vítima mais perigosa, portanto a mais fascinante, seja a do sacrifício em vez do inimigo que nos persegue na vida cotidiana" (GIRARD, 2010, p. 66). Logo, para o autor, o sacrifício se dá a partir da escolha de um bode expiatório, que personificaria o estereótipo de acusação, a culpabilidade e a responsabilidade ilusória das vítimas.

Como relembra Junges e Kotz (2016, p. 264), "ao longo da história, as sociedades fundamentam sua consciência e sua práxis a partir de mitos fundantes, embora nem sempre isso seja consenso ou, ainda, por si mesmo clarividente". Para Girard (2009), ao observarmos os mitos, percebemos que sua grande maioria deriva de uma crise, natural ou não, desencadeada por alguma calamidade ou ainda em processo de produção.

A derrocada das instituições apaga ou mistura as diferenças hierárquicas, conferindo a todas as coisas um aspecto simultaneamente monótono e monstruoso. Em uma sociedade que não está em crise, a impressão de diferença resulta por vezes da diversidade do real e de um sistema de trocas que difere, e, por conseguinte, dissimula os elementos de reciprocidade que ele forçosamente comporta, sob a pena de não constituir mais um sistema de trocas, ou seja, de cultura. As trocas matrimoniais, por exemplo, ou mesmo a dos bens de consumo nem sempre são visíveis como trocas. Quando a sociedade se transforma, ao contrário, as trocas se aproximam, uma reciprocidade mais rápida se instala não somente nas trocas positivas que subsistem apenas na estrita medida do indispensável, sob a forma de permuta, por exemplo, mas nas trocas hostis ou "negativas" que tendem a se multiplicar. A reciprocidade, que se torna visível no mesmo tempo que se encolhe, por assim dizer, não é a de bons, mas de maus comportamentos, a reciprocidade dos insultos, dos golpes, da vingança e de sintomas neuróticos. (GIRARD, 2004, p. 23).

A crise girardiana é social. Relações humanas se desagregam e têm a tendência de reprovar tanto a sociedade em seu conjunto quanto outros indivíduos que não se *aplicariam* a uma moral específica: "quanto mais a pessoa se distancia do *status* social mais comum, em um ou outro meio, mais crescem os riscos de perseguição" (GIRARD, 2004, p. 30). Não somente pensemos nas marcas de raça e gênero que podem desempenhar o papel central em uma análise do bode expiatório: para o autor, a presença do *estrangeiro* é o que se equivale a essas problemáticas na mitologia.

Se trata, aqui, do sacrifício enquanto um fato social, como sugerem Mauss e Hubert (2014). Para eles, no entanto, os ritos sacrificiais não estão relacionados a uma ordem cronológica, e a função do sacrifício é de conectar o profano ao sagrado. Os mesmos autores afirmam que o sacrifício sempre conferiu ao fiel direitos sobre o seu deus. A partir do momento em que um indivíduo se sacrifica, ele espera um retorno de deus por isso, enquanto um contrato selado (RIGONI, 2008).

A ideia principal de Mauss e Hubert (2014) é de que todo sacrifício implicaria alguma forma de consagração, ainda que a transcenderia. Há uma conversão do sacrifício mediado por uma vítima consagrada (objeto, animal ou pessoa), ao sacrifício da pessoa do próprio Deus (de uma pessoa divina), como ocorre no rito da comunhão católica. A religião cumpre o papel de estabelecer a relação moral entre violência e sacrifício, internalizando a violência. Hoje em dia, relembra Girard (2004), o sacrifício pode trazer outras nuances de processos histórico-culturais nos quais estamos inseridos. Girard (1990) traz que muitas civilizações sacrificaram pessoas, sobretudo mulheres, em rituais. Por mais que o autor veja a violência original explícita "num jogo diabólico que exige a intermediação de heróis míticos, deuses e ancestrais divinizados a quem é atribuída a encarnação imaginária da violência", não deixa de acrescentar que "a violência é de todos e está em todos" (GIRARD, 1990, p. 13). Para Hinkelammert (1995, p. 38), "a moral do Ocidente exige mais sacrifícios humanos do que qualquer sociedade anterior". O sacrifício humano, para ele, é *abstractum* das sociedades ocidentais. Na visão de Junges e Kotz (2016), a lógica do sacrifício que a sociedade ocidental burguesa realiza se dá por duas funções: sacrificar aqueles que sacrificam, tomando o papel de antissacrifício, ou sacrificar em nome do progresso, pois assim "a vida será sempre mais perfeita". De qualquer modo, seculariza-se o discurso, mesmo que sua matriz esteja na moral judaico-cristã em vigência nas sociedades ocidentais.

Para Langer (2004, p. 77), faz parte do nosso imaginário um código de "bom comportamento", em que temos modelos (baseados na tradição hebraico-cristã) de como

as antigas religiões e crenças deveriam ter sido. Junges e Kotz (2016, p. 265) relembram que o tema do sacrifício humano é imprescindível para as religiões judaico-cristãs, pois os mitos que estão "na base da consciência religiosa-social e das relações religioso-sociais" dizem respeito ao contraste de vida e morte. Sociedades arcaicas encontraram soluções para sair de um círculo de violência: a reconciliação de um grupo de indivíduos estaria à mercê de um adversário em comum, "um bode expiatório responsável por todo o caos social" (JUNGES; KOTZ, 2016, p. 268).

Na cultura ocidental, como explica Golden (2016), o cristianismo moldou o significado do sacrifício. Havia um elaborado sistema de sacrifício organizado por israelitas antigos até a destruição em 70 d.C. do Segundo Templo, o único local onde os sacrifícios poderiam ser oferecidos. Após essa data, a oração tomou o lugar do sacrifício. O movimento de um ritual externo para uma forma de oferenda mais interna foi ainda mais enfatizado pela nova seita dos cristãos. Embora os cristãos não sacrificassem animais, a difusão dessa prática em todo o mundo antigo tornou a metáfora dominante para sua adoração, que eles descreveram como "a oferta de sacrifício espiritual", com a "auto oferta interior de Jesus ao Pai" como o modelo: "Christians were to 'offer themselves to God as a living sacrifice' in their minds and hearts. In the earlier centuries of Christianity, the 'making sacred' aspect of sacrifice was emphasized; later the focus shifted toward the notion of 'giving up something'" (GOLDEN, 2016, Loc. 128 *segundo o Kindle*).<sup>24</sup>

Os primeiros cristãos não praticavam o sacrifício literalmente, mas usavam a metáfora de oferecer sacrifícios espirituais. A história contada é que Jesus se ofereceu a Deus como uma vítima sacrificial na cruz. Essa oferta, ao decorrer dos anos, se tornou um modelo para o comportamento de todos. O sofrimento de Cristo na cruz passou a ser visto como a oferta de sacrifício em si. Todas as religiões do mundo lidam com o sofrimento, mas o enfoque no sofrimento físico como forma de alcançar a salvação é exclusivo do Cristianismo e teve um impacto poderoso na cultura ocidental. Em particular, desenvolveu-se a ideia de que, por meio da oração, o sofrimento de uma pessoa poderia ser substituído pelo de outra. Assim, o sofrimento se tornou uma forma de serviço.

A virtude cristã fez que o sacrifício, em forma de autopriveção, fosse associado à virtude, nobreza de caráter e edificação espiritual.

---

<sup>24</sup> Tradução da autora: Os cristãos deviam "oferecer-se a Deus como sacrificio vivo" em suas mentes e corações. Nos primeiros séculos do Cristianismo, o aspecto "tornar sagrado" do sacrificio foi enfatizado; mais tarde, o foco mudou para a noção de "desistir de algo".

No período da Idade Média, para a mesma autora, o sacrifício começou a ser mais relacionados às mulheres justamente através do Cristianismo. As suas principais atividades centravam-se em nutrir a casa e servir os homens, por isso esta ideia aplicava-se especialmente a elas. E como seus papéis sociais prescritos limitavam suas oportunidades de serem ativas, a feminilidade ideal envolvia sofrimento passivamente. Um exemplo dado por Golden (2016) é de Catarina de Siena, uma santa do século XIV que começou a jejuar quando criança e aos dezesseis anos vivia de vegetais crus, pão e água. Ela também praticava autoflagelação e privação de sono. Ao tentar acostumar o próprio corpo com a falta de comida, tornou-se completamente incapaz de comer e morreu de fome, ainda na casa dos trinta anos.

No século XVII, tanto as autoridades protestantes quanto católicas passaram a ver o sofrimento das mulheres como necessário, não apenas para sua própria salvação, mas para o bem da sociedade como um todo. Eles levavam em consideração a ideia de que as mulheres herdaram o pecado de Eva no Jardim do Éden. Mulheres eram consideradas um perigo real para a sociedade (sua luxúria excessiva as tornava incapazes de ser morais). A dor do parto, por exemplo, foi considerada necessária para apagar este pecado original. Mesmo no século XIX, o uso de anestesia durante o parto foi atacado por alguns clérigos britânicos que alegaram que eliminar as dores do parto das mulheres "endureceria" toda a sociedade. Só depois que a rainha Vitória concordou em receber clorofórmio para o nascimento de seu oitavo filho, em 1853, a anestesia durante o trabalho de parto se tornou aceitável.

Nesta época, a idealização das mulheres na sociedade mudou. De encarnações de uma sexualidade voraz, elas se tornaram anjos puros e castos. Claro que as próprias mulheres não mudaram; foi a cultura quem adaptou o seu auto sacrifício. No final do século XVIII, as mulheres da classe média receberam um papel simbólico como encarnações de virtudes que os homens no novo mundo dos negócios não podiam pagar: cuidado e compaixão, nutrição, moralidade. As mulheres deviam “ser puras e abnegadas, suprimindo a alma que redimia os homens empenhados na busca implacável do lucro” (GOLDEN, 2016, Loc. 152 *segundo o Kindle*). Apelidada de “anjo do lar”, em homenagem a um popular poema de 1862 de um escritor britânico chamado Coventry Patmore, foi assim descrita por Virginia Woolf setenta anos depois, ao denunciar as obrigações da mulher vitoriana. A mesma nomenclatura será revisitada por Betty Friedan em *The Feminine Mystique*, clássico instantâneo de 1962.

Falaremos mais desta mulher vitoriana sacrificada em específico, posteriormente – pois é ela quem surge personificada em Sra. Ramsay, em *Ao Farol*, e é ela quem é combatida por Lily Briscoe, outra personagem feminina do mesmo romance. No tempo de agora, em sociedades ocidentais, percebemos as reverberações desse processo de mitificação arcaico, o que explica a necessidade de aprofundarmos-nos em *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes, *Ifigênia*, de Jean Racine, e sua representação do sacrifício.

### 3.2 O SACRÍFICIO NO MITO DE IFIGÊNIA

Ifigênia é uma das várias mulheres da mitologia grega que têm suas vidas entrelaçadas por problemáticas referentes à feminilidade e à uma condição feminina que não permite possibilidades intermediárias: suas quedas são certas, ou suas exaltações são máximas. Pensemos em Circe e Cila, por exemplo. A natureza das mulheres na mitologia grega diz respeito à paradoxal vida (e morte) de mulheres que, por vezes, têm o privilégio de serem deusas, entidades ou sacerdotisas, mas que mesmo assim sofrem por poderes e estruturas acima de seus bem-estares:

Mulheres e deusas, compartilhamos do mesmo destino entrançado com a fatalidade. Não importa quando nem como um membro de nosso sexo se subleve, sonhe ou batalhe, sempre irá se deparar com o invariável desafio da subcondição de debilidade que lhe é atribuída pelos homens, quiçá porque tenha sido tão lenta e acidentada nossa própria aceitação do compromisso que sela o poder de criar, outrora atribuído somente a Deus. Não que devamos modificar a essência moral, nem que tenhamos de reinventar aquilo que, durante milênios, foi sendo lentamente depurado como norma de convivência familiar e social, mas se demonstra cada vez mais iminente a necessidade de recobrar a forma de alicerçar o fundamento da concórdia. Nesse sentido, não existe modéstia maior do que aceitar o valor dessa graça feminina, que é tão nossa quanto unívoca da feminilidade, e honrá-la sem soberba no pronto cumprimento de nossa missão. Uma missão regulada pela bondade, envolvida pela virtude, da mesma forma que pela grandeza e, muito especialmente, pelo amor em sua qualidade original, como um liame unificador daquilo que foi disperso e aviltado (ROBLES, 2010, Loc. 212 *segundo o Kindle*).

Hinkelammert (1995) entende que a história ocidental está estruturada sobre dois mitos, atualizados e secularizados conforme a sua necessidade: o mito de Édipo e de Ifigênia. O último teria um espaço privilegiado na cultura ocidental, sobretudo relacionado à sociedade burguesa dos séculos XVIII e XIX.

A figura de Ifigênia volta a aparecer no tempo do Iluminismo e, até hoje, não veio a desaparecer na cultura do ocidente. Pelo menos no campo da cultura, a figura de Ifigênia é muito mais importante que o mito de Édipo. O mito de Ifigênia interpreta o lugar que ocupa o sacrifício humano na tradição greco-romana e em toda a cultura ocidental (HINKELAMMERT, 1995, p. 7-8).

O mito de Ifigênia é majoritariamente conhecido através de Áulis (Ifigênia como vítima, ou duplicada, como na peça de Jean Racine) e Táurida (Ifigênia como sacerdotisa). De acordo com a definição de Gilksohn (2017, p. 597), é uma tragédia referente à "*raison d'état* e sentimentos da vida privada, do tumultuado relacionamento entre ritual e massacre".

*Ifigênia em Áulis* (1993)<sup>25</sup>, escrito por Eurípedes, centra-se em Agamêmnon e a sua permissão em sacrificar a filha, Ifigênia, para cativar a deusa Ártemis e permitir bons ventos para suas tropas rumo a Tróia. Estagnados, após consultarem o oráculo Calcas, concluíram que a deusa Ártemis estava a reter os ventos – e que precisaria de um regalo imaculado. Em forma de repreensão à vaidade de Agamêmnon enquanto caçador, é Ifigênia quem tem de ser sacrificada. Receoso com a impaciência das tropas e com o desenrolar da guerra, o homem envia uma mensagem à sua esposa, Clitemnestra, ordenando-lhe que enviasse Ifigênia para Áulis, com o pretexto de casá-la com Aquiles antes de o mandar para a luta. Ifigênia sobrevive porque sensibiliza a deusa com tamanho patriotismo e devoção ao povo. Assim, uma corça a substituiu no altar, em um ato "*ex machina* que mitiga a crueldade do sacrifício" (GILKSOHN apud BRUNEL, 2017, p. 598). Ela foi aos céus, imortalizada.

Para Gilksohn (2017, p. 597), esse é um mito político, um mito de guerra e um mito nacional. A figura da jovem, para ele, a coloca (muito antes de Joana D'Arc) junto àquelas que salvaram cidades de bárbaros, o que faz de seu mito uma ode, também, à Grécia. Ainda na visão do autor, há uma combinação de horror e sublime, que apresenta uma série de crises decisivas em termos de poder e de emoções.

Tão importante quanto, a validação do sacrifício por todas as esferas sociais da trama é o que, nesta peça em especial, “promove a interiorização da violência” (BLANK, 2005, p. 83), o que ainda torna o sacrifício, mesmo não concretizado de maneira ideal, pertinente enquanto seu significado. Em *Ifigênia em Áulis* (1993), a mãe de Ifigênia volta a casa exaltando o heroísmo da filha em ascender à morada dos deuses, o que mostra que o sacrifício, sim, é considerado mesmo frente à súbita aparição da corça – Ifigênia não está mais em casa. O marido já não tem culpa, pois foi o facilitador de todo este processo. Privilegiando efeitos diferentes dos aristotélicos, *Ifigênia em Áulis* (1993) caracteriza as suas personagens de maneira diferenciada, com regras menos rígidas para a tradição das tragédias áticas – como a não passagem do fortúnio para o infortúnio.

---

<sup>25</sup> A peça foi originalmente escrita entre 408 a.C e 406 a.C., ano da morte de Eurípedes. Foi apresentada pela primeira vez no ano seguinte ao da sua morte, numa trilogia com *As Bacantes* e *Alcmaeon*.

A relutância de Ifigênia em relação à expressividade de seu sacrifício se torna um argumento para Agamemnon levar seu plano adiante. Assim, não só Ifigênia é sacrificada contra sua vontade devido à necessidade de conquistar Troia e à postura ansiogênica do exército, mas, sim, pelo fato de sua selvageria e falta de discernimento sobre seu próprio papel. No entanto, a "mudança da Ifigênia selvagem que maldiz o sacrifício à Ifigênia consciente do valor do sacrifício e, por conseguinte, redentora da humanidade" (JUNGES; KATZ, 2016, p. 271):

Agora, como a Ifigênia civilizada, ela desenvolve o programa agressivo do Ocidente. De mais a mais, tem ideia clara do que é a soberba diante dos deuses. Se rechaçasse o seu sacrifício, cometeria um ato de soberba, orgulho e hybris: uma tentativa de ser como Deus (HINKELAMMERT, 1995, p. 12).

Em uma reinterpretação do mito, Agamemnon "aparece como espelho do Ocidente. A Ifigênia revela a dimensão soteriológica. A conquista é a prova de que o sacrifício humano é útil e fértil" (JUNGES; KATZ, 2016, p. 272). É pertinente trazer à luz, para fins de analisar a narrativa, o fato de que a guerra está presente tanto em *Ao farol* quanto em *Ifigênia em Áulis* (1993), podendo aqui traçar um paralelo sobre a recorrência dos conflitos no Ocidente e como este se comporta(va) perante tamanho sofrimento.

Jabouille *et al.* (1993, p. 14) reconta que mitos como os de Ifigênia podem, por meio de “materializações artísticas, de alusões e de referências ou de recriações ou, ainda, através da sua persistência na tradição de uma memória colectiva”, chegar até os dias de hoje diretamente. No momento em que tal estrutura, a do imaginário clássico grego, conseguimos projetar a nossa realidade “em materializações míticas de outras culturas e de outros períodos cronológicos” (JABOUILLE *et al.*, 1993, p. 14).

Aqui, recapitula-se um dos objetivos do trabalho: trazer semelhanças entre as organizações sociais nas representações do mito de Ifigênia e em *Ao farol*, de Virginia Woolf, sendo a primeira herdada do inconsciente coletivo jungiano. Desta forma, “as materializações dos grandes mitos do passado vão ser chamadas a confirmar os mitos do presente” (JABOUILLE, 1993, p. 19). Para o mesmo autor, o êxito dos elementos míticos tidos como “*universais* da cultura poderá ser explicado em termos de uma teoria dos arquétipos ou de estruturas fundamentais e comuns do psiquismo” (JABOUILLE *et al.*, 1993, p. 34).

É relevante explicar, mesmo que talvez um tanto redundante, o porquê de ter se escolhido Ifigênia como fonte do arquétipo da mulher imolada e não sua mãe, Climemnestra, já que esta é a mãe que faz de tudo para salvar a sua filha, rebelde-se contra os poderes do marido e se coloca à disposição de encaminhá-la ao altar de Ártemis, por



mais que Ifigênia tenha (a ideia de “escolha” é levemente deturpada, o que será visto a seguir) que caminhar sozinha rumo à sua morte.

AGAMÊMNON  
Deves-me obediência!

CLITEMNESTRA  
Nesta hora, não! Juro pela deusa de Argos! Aqui fora a competência é toda tua, mas em casa e quando o assunto são as bodas de uma filha, tenho o direito de tomar as providências! (EURÍPEDES, 1993, Loc. 674 *segundo o Kindle*).

A verdade é que Clitemnestra, seguindo nossa linha de raciocínio, é sacrificada em prol de Agamêmnon, da Grécia e da Guerra (símbolos masculinos). Helena, no caso dos mitos que a colocam como “fugitiva” com Páris e não sequestrada por Páris (e violentada, relembremos), poderia fugir então do sacrifício tal como Lily Briscoe. Contudo, é Ifigênia quem nos dá o suporte necessário para entender o sacrifício como aquilo que é simbólico (salvar a Grécia, a vaidade de Agamêmnon, a Guerra, os homens), mas que também é palpável em termos referenciais. Ifigênia é a mulher imolada, ao passo que as outras, Clitemnestra e Helena, poderiam se valer apenas deste resíduo de *mnesis*, o arquétipo da mulher imolada.

Na peça de Ifigênia escrita por Jean Racine, no século 16, a jovem é substituída por Erifila, filha de Helena e de Teseu, cujo verdadeiro nome também é Ifigênia (funcionando, certamente, como um duplo de Ifigênia).

À chegada do Iluminismo, o desenvolvimento da tragédia passou por mudanças. Por mais que a ideia do conflito interno – e da fragilidade humana – não seja compatível com visões antropocentristas e individualistas, "a natureza do trágico criou novas relações para sobreviver e reinventar-se em séculos remanescentes, mesmo – fecundadas – com a tragédia da antiguidade grega" (LESKY, 1990, p. 25). A submissa correlação entre deuses e homens, no entanto, cessa de existir completamente ao passo que o homem, agora, raciocina, se coloca no lugar de quem tem, de fato, o poder de escolha. O homem pensa: a dimensão do sacrifício se tornou mais racional e menos literal, seu simbolismo começou a imperar.

AGAMÊMNON  
Ulisses, parecendo aprovar minhas palavras,  
Deixou passar o fluxo desse primeiro caudal.  
Mas retomando sua atroz sagacidade,  
Sem demora ele evocou-me a honra e a pátria,  
Todo esse povo, os reis a meu mando submissos,  
E o domínio da Ásia, à Grécia prometido:  
Pela audácia de imolar o Estado à minha filha,  
Como um rei obscuro, junto à família, envelheceria!

Confesso, com certo pudor, que me encontrava  
Sob o fascínio do poder e pleno de meu fausto.  
Os títulos de senhor da Grécia e de rei dos reis  
Atiçaram, de meu coração, a orgulhosa fraqueza (RACINE, 1999, p. 102).

Agamêmnon questiona-se recorrentemente sobre sua posição na Grécia após uma vitória em Tróia, quantas ovações receberia, mesmo oriundas do sacrifício de sua filha. No primeiro momento, quando abraça o sacrifício e manda a carta à Clímenestra e a filha, sucumbe à vaidade. Tal ação, para Aristóteles, em *Poética* (2008), significa uma queda no infortúnio.

é evidente, em primeiro lugar, que se não devem representar os homens bons a passar da felicidade para a infelicidade, pois tal mudança suscita repulsa, mas não temor nem compaixão; nem os maus a passar da infelicidade para a felicidade, porque uma tal situação é de todas a mais contrária ao trágico, visto não conter nenhum dos requisitos devidos e não provocar benevolência, compaixão ou temor; nem tampouco os muito perversos a resvalar da fortuna para a desgraça. Uma tal composição poderia despertar simpatia, mas não a compaixão nem o temor, pois aquela diz respeito ao homem que é infeliz sem o merecer, e este aos que se mostram semelhantes a nós; a compaixão tem por objecto quem não merece a desdita, e o temor visa os que se assemelham a nós; por conseguinte, o caso presente não causa compaixão nem temor. Restam-nos então aqueles que se situam entre uns e outros. Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tampouco caem no infortúnio; devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro, integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Edipo e Tiestes (ARISTÓTELES, 2008, p. 22-23).

O fato de Agamêmnon ter cogitado a morte da filha não deve decorrer de um defeito moral, mas de um erro humano – a predileção pela vaidade, no sentido da deficiência humana em reconhecer aquilo que é correto não só para si. Do resultado de seus devaneios, nascem a desgraça, o sofrimento: o conflito. E

o erro humano não se contrapõe ao crime condenável moralmente. Devemos antes supor, seguindo o pensamento antigo, que aceitar uma culpa que subjetivamente não é imputável e que no entanto objetivamente existe com toda a gravidade, é odioso aos homens e aos deuses, podendo emprestar um país inteiro (LESKY, 1990, p. 35).

Junto a isso, a culpa de Agamêmnon chega antes mesmo da validação do sacrifício, como consciência do pecado. A culpa trágica, como é chamada, só é possível porque o homem que falhou, segundo Aristóteles, não é nem moralmente perfeito nem reprovável. Ele é apenas um pouco melhor do que somos, para que possa ser retratado como um semelhante, parafraseando o grande filósofo grego. Tudo se torna possível, portanto, através da racionalização da personagem.

Sob a perspectiva de uma punição por erros cometidos pelos pais ou, ainda, pela fúria cega do destino, o sacrifício de Ifigênia se concretiza desta vez. No entanto, a filha de Agamêmnon é substituída por Erifila, seu duplo, cujo nome verdadeiro também é Ifigênia, esta filha de Helena. Os deuses atenderam a honra de Agamêmnon, mesmo buscando uma voluntária imolação – Erifila, aceitando o amor entre Aquiles e Ifigênia, aniquila-se. De falar com Aquiles, Ifigênia é proibida para sempre, e o dispensa de sua vida. Assim, a ideia do sacrifício se duplica.

**ULISSES**

Não, tua filha está viva, e os Deuses, saciados.  
Tranquiliza-te. O Céu consentiu em devolvê-la.

**CLIMNESTRA**

**Ela vive! E és tu quem vem dizê-lo!**

**ULISSES**

Sim, eu, que contra vós e contra Ifigênia  
Pensei ter de firmar a vontade de Agamêmnon.  
(...)  
Um outro sangue de Helena, uma outra Ifigênia,  
Nesta praia deve, em sacrifício, perder a vida (RACINE, 1999, p. 168, *grifos nossos*).

No sentido da totalidade da peça, o sacrifício de Ifigênia e de Erifila podem ser semelhantes. No caso da tragédia grega, é mais corriqueira a violência descrita em termos de sacrifício, como algo santo e, mesmo assim, uma espécie de crime. As personagens se vêm presas ao mecanismo implacável e Erifila, no caso do texto de Racine, incorpora o que é chamado de "bode expiatório", como visto em Baumgarten (1985): ao contrário de Agamêmnon, quem de fato movimenta a tragédia, é a mulher que faz o trabalho do herói, encarnando a violência que está em todos, canalizando a culpa e fazendo com que todos se sintam libertos do perigo da violência. A alegria de Clitemnestra é contagiante, conforme expressa acima. Entretanto, o destino cumpriu-se de forma inevitável. De qualquer maneira, a violência transporta-se também para o drama familiar, focando na "troca" de Ifigênia e no enlace da Ifigênia original com Aquiles.

A presença do duplo em Erifila pode ser explicada por René Girard, em *A violência e o sagrado* (1990). Girard examina a presença do "duplo" e dos irmãos na tragédia, cuja significação é a luta entre os iguais e o desaparecimento das diferenças culturais. A presença do duplo caracteriza a verdadeira crise sacrificial, determinando que a tragédia reconduza todas as relações humanas para a unidade de um mesmo antagonismo trágico.

Levando em consideração as transformações ardentes pelas quais passava a Europa no século 16, é palpável que a valorização do pensamento tenha atingido seu ápice, até então. Não só o Iluminismo, mas a Reforma Protestante também desferiu um golpe na autoridade de pensamentos hegemônicos, do papado e da Igreja Católica Apostólica Romana. Portanto, Johann Wolfgang Von Goethe reescreve a continuação da história de Ifigênia, *Ifigênia em Táuride*. Na continuação original, de Eurípides, Ifigênia torna-se sacerdotisa em Táuride (no templo de Ártemis, seu esconderijo), e lá é intimada a sacrificar Orestes, seu irmão. O homem, passando por um momento de loucura, tenta matar os bezerras dos camponeses acreditando que eles são as Fúrias que o atormentam.

Na releitura goethiana, Ifigênia sente falta da terra natal e de sua família. Sua única esperança está em Orestes, seu irmão, que, sofrendo com a perseguição das implacáveis Fúrias após vingar a morte do pai, consulta-se com um oráculo de Apolo, sendo-lhe revelado que a maldição poderia ser quebrada com o retorno de Ifigênia a casa. Assim, os dois homens desembarcaram em Táuride para roubar a estátua de Ártemis de seu templo. Eles foram descobertos pelos soldados do rei, sendo feitos prisioneiros. Orestes se desespera, temendo um sacrifício novo, o seu próprio destino. Pílates, no entanto, o tranquiliza, contando-lhe sobre a bondosa sacerdotisa que não mata prisioneiros. De qualquer maneira, Orestes sente que sua missão é sem esperança. Implora clemência à sacerdotisa, sem saber que é sua própria irmã.

A não-materialização de um sacrifício, agora, deve-se à superioridade que o pensamento emana. Pela nova prática de Táuride, impulsionada pela virgem Ifigênia no sacrifício de distância de sua terra, alguém pode supor que, neste cenário, assim como o cenário iluminista, pregar-se-ia a liberdade de expressão e a igualdade de direitos pelos próximos anos. Tal inferência, na nossa concepção, somente é visível na obra de Goethe (2016), enquanto Racine (1999) ficou-se, para a época, convencional. Eurípides (1993) não deu espaço ao pensamento, resolve a crise sacrificial através de seu *deus ex machina*, através do sacrifício de seu bode expiatório e vítima ideal. Neste sentido, a obra de Racine (1999) se relaciona mais à *Ao farol* (2019), pois emprega um recurso considerado mais "conservador", "racional", a fim de justificar o não sacrifício da Ifigênia original, com a realização do ato sendo preservada.

Nosso foco não está em *Ifigênia em Táuride*, e o propósito de mostrar a história aqui é simplesmente contrastá-la com a ideia de sacrifício que existe nas obras de Eurípides e Jean Racine. Entretanto, a primeira fala de Ifigênia, na Cena I do Ato I, demonstre a importância de relacioná-la com as questões relevantes aqui:

#### IFIGÊNIA

Não discuto com os deuses, mas é digno  
De lástima o destino das mulheres.  
O homem manda no lar como na guerra,  
e, no estrangeiro, sabe achar o modo  
de tirar-se de apuros. Alegria  
lhe enseja o espólio, e a fronte lhe coroa  
sempre a vitória. Uma gloriosa morte  
proporciona-lhe o fado. Todavia,  
quão estreita é a ventura feminina!  
Obedecer a um ríspido marido  
já é dever, consolo. Mas, que triste  
sina, quando o destino hostil a joga  
para terras estranhas! (GOETHE, 2016, p. 9-10).

Para que, depois, façamos as correspondências entre o mito de Ifigênia, o arquétipo de hipertrofia materna, e o romance *Ao farol* (2019), falaremos sobre a representação do sacrifício neste, sem antes brevemente criar um contexto sobre a vida, a obra e a percepção sobre personagens femininas e questões referentes a este universo lidas por Virginia Woolf.

### 3.3 O SACRIFÍCIO EM *AO FAROL*

Não, o outro também era o Farol. Pois nada era simplesmente uma coisa só. O outro era o Farol também. Era às vezes difícil de ser visto do outro lado da baía. No começo da noite, erguia-se a vista e se enxergava o olho se abrindo e se fechando e a luz parecia chegar até eles naquele jardim ensolarado e fresco em que estavam sentados (WOOLF, 2020, p. 180).

Virginia Woolf, cujo nome de solteira era Adeline Virginia Stephen, teve uma educação invejável para quem nasceu em 1882. Filha do editor, historiador e crítico Leslie Stephen, teve acesso à biblioteca do pai desde cedo (mediante autorização), o que lhe rendeu um particular gosto sobre o mundo literário. Aos vinte anos de idade, Virginia já escrevia críticas literárias e em 1905 começou a escrever regularmente para o *The Times Literary Supplement*. Virginia Woolf também participou do grupo de Bloomsbury, um círculo de vanguarda intelectual na capital inglesa. Lá, conheceu seu marido, Leonard Woolf. Anos depois, em 1917, da união nasceu a Hogarth Press, que publicou autores como T.S Eliot, Katherine Mansfield e as primeiras traduções da obra completa de Sigmund Freud.

Alguns de seus livros mais célebres são *O quarto de Jacob* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925) e *Ao farol* (1927), nosso objeto de livro. Posteriormente, obras como *Orlando* (1928) e *As ondas* (1930), seu livro mais desafiador em termos de linguagem. Seu

suicídio, em 1941, foi precedido por vários colapsos nervosos: o primeiro foi em 1895, pela morte da mãe; depois, em 1904, quando há o falecimento do pai; por fim, sua saúde mental voltou a se mostrar fragilizada logo após seu casamento com Leonard Woolf.

Como conta Marder (2011), Virginia não era inconsciente dos problemas que aconteciam em sua volta, fora da bolha proporcionada pelo *status* de Kensington e o grupo de Bloomsbury. Ela era extremamente pacifista, odiava os símbolos de poder e violência da cidade, como a Torre de Londres, e perguntava-se “como e por que as agressões triviais da vida cotidiana degeneravam em plenas atrocidades” (MARDER, 2011, p. 368). “The Leaning Tower”, uma de suas palestras mais célebres, discute sobre as distinções entre estratos sociais, e como os jovens da época depois da Primeira Guerra Mundial não estavam preparados para as batalhas ideológicas proporcionadas pelo confronto.

Ainda em movimento militante, em *Três Guinéus* (1938), ela comenta sobre “o fascismo, as causas da guerra e a opressão das mulheres, inferindo que o patriarcado “se reflete nas universidades e nas carreiras profissionais, [e] estimula impulsos competitivos e autoritários que conduzem à guerra” (MARDER, 2011, p. 368).

Neste mesmo ensaio, Virginia traz a perspectiva feminina como uma alternativa a ser socialmente construída para a paz. Há aspectos considerados naturais da mulher, como sua benevolência e submissão, que serviriam como explicação da possível participação da mulher no pacifismo. A autora acredita de que as mulheres estão mais propensas a abraçá-lo – o que lhe gerou inúmeras críticas, inclusive de sua amante, Vita Sackville-West. A ambivalência do ensaio reside no fato de que Woolf consegue, diferentemente das correntes feministas da época, enxergar características intrínsecas das mulheres ao fato de que eram condicionadas a serem mais sensíveis à questão da guerra.

No entanto, é a educação das mulheres e a forma como ela é percebida (no seio familiar, enquanto proletárias, até mesmo na hora de seu parto) que devem ser transformadas para que esta seja propriamente colocada na luta. A educação masculina é voltada para guerra, e Eton e Harrow são os maiores exemplos. Então, o próprio fato de a mulher lutar para fazer parte deste ambiente já atenua sua força combativa. Virginia propõe uma doação de três guinéus para cada missão alcançada: primeiro, pela educação; segundo, pelas condições trabalhistas; e, por último, mergulha novamente no ambiente familiar do final do século XIX e fala sobre o que pode ser feito na esfera privada, com a mulher mãe-esposa. Por exemplo, para ela o casamento era

a única profissão importante acessível à nossa classe desde o começo dos tempos até o ano de 1919; o casamento, a arte de escolher o ser humano com o qual se vai viver bem a vida, deve ter nos ensinado a desenvolver alguma

habilidade nisso. Mas aqui, novamente, outra dificuldade se nos apresenta. Pois embora muitos instintos sejam tidos, em maior ou menor grau, como comuns a ambos os sexos, guerrear tem sido, desde sempre, hábito do homem, não da mulher. As leis e a prática desenvolveram essa diferença, seja ela inata ou accidental. Raramente, no curso da história, um ser humano foi abatido pelo rifle de uma mulher; os pássaros e os animais foram e são, em sua grande maioria, mortos por vocês, não por nós; e é difícil julgar aquilo de que não fazemos parte (WOOLF, 2019b, Loc. 79 *segundo o Kindle*).

Ao falarmos sobre contextos de instabilidade social para a instauração do sacrifício tanto em *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes, quanto em *Ao farol*, de Virginia Woolf, é interessante reiterar que, mais uma vez, a guerra é retratada como algo puramente masculino: tal como “uma profissão; uma fonte de felicidade e grandes emoções; e é também uma válvula de escape para as características viris, sem as quais os homens se deteriorariam” (WOOLF, 2019b, Loc. 113 *segundo o Kindle*).

Virginia então classificou as mulheres como a mais fraca das classes, fadada a não ser escutada, sem nenhuma arma. O objetivo da educação feminina sempre foi focado ao casamento: a questão não era *se* mulheres deveriam se casar, ou *quando* isso deveria acontecer, mas simplesmente *quem* seria digno de sua educação voltada à casa:

Era com vistas ao casamento que ela teclava o piano, mas não lhe era permitido fazer parte de uma orquestra; esboçava inocentes cenas domésticas, mas não lhe era permitido fazer estudos de nus; lia este livro, mas não lhe era permitido ler aquele, encantava, e conversava. Era com vistas ao casamento que seu corpo era educado; que uma criada lhe era atribuída; que as ruas lhe eram interditadas; que os campos lhe eram interditados; que a solidude lhe era negada – tudo isso lhe era imposto para que ela pudesse conservar seu corpo intacto para o marido. Em suma, a ideia do casamento influenciava o que ela dizia, o que ela pensava, o que ela fazia. Como poderia ser diferente? O casamento era a única profissão que estava disponível para ela (WOOLF, 2019b, Loc. 800 *segundo o Kindle*).

Nesse sentido, para Virginia, a educação para mulheres não almejava independência financeira: “Marido e mulher não são apenas uma só carne; eles são também uma só bolsa” (WOOLF, 2019b, Loc. 1203 *segundo o Kindle*). O salário da mulher era a metade da renda do marido, e a justificativa de o homem ganhar mais do que a mulher seria justamente o fato de sustentá-la. O que Virginia indaga, e com razão, é que homens solteiros continuavam ganhando mais do que mulheres solteiras, o que implica no poder de escolha de jovens como Lily Briscoe, artistas cujas aspirações vão além do cuidado da casa e dos filhos.

Cara à sua produção literária, no mesmo ensaio discutiu as “qualidades” que a mulher vitoriana esbanjava dentro e fora de casa. Uma delas seria a falta de egoísmo, o que ela entende como “fazer o trabalho pelo trabalho”, além da castidade: não só do corpo

como da mente também, “insatisfeita mas ambiciosa, ambiciosa mas austera, casta e contudo aventureira” (WOOLF, 2019b, Loc. 1706 *segundo o Kindle*). Ela também foca na maternidade enquanto *profissão*; mulheres trazendo “nove ou dez crianças ao mundo”, administrando uma casa, cuidando de inválidos, “aqui de um velho pai, ali de uma velha mãe” sem pagamento algum (WOOLF, 2019b, Loc. 1706 *segundo o Kindle*). Essas são as vidas vividas por detrás das vidas dos maridos e dos irmãos. Os homens podiam transmitir as suas mensagens, e quem as decifrava ou colocava algo em prática a partir delas também eram homens.

A autora, portanto, não só se solidarizava com as mulheres do século XIX, como propunha um diferente funcionamento da sociedade no início do século XX. Era tão combativa às políticas da sua época que pode, no período entreguerras, decretar: "Eu estou nas ruas. Eu pertença à multidão. Eu digo que a multidão está certa" (MARDER, 2011, p. 72).

Enquanto feminista,

muito antes de seu enlace com Leonard Woolf, já se mostrava intensamente curiosa pelo passado da mulher que a antecederia. Na biblioteca vitoriana de seu pai na soberba Hyde Park Gate, em Londres, ao mesmo tempo que tentara aprender a eloquência masculina do mundo das grandes escolas e universidades, seu objeto de estudos sempre fora diferente dos interesses dos homens de sua família. Lá, ela buscara por suas matriarcas: as poetas, as historiadoras, as filósofas. Sua busca era em vão, pois a mulher ainda não figurava na história da arte. Portanto, é ainda em criança que a Senhorita Stephen forja sua meta de reconstruir uma herança estética feminina na qual ela pudesse se inserir, já que a herança cultural documentada por seu pai enquanto editor do Dicionário de Biografia Nacional parecia sugerir a inexistência de uma contribuição da mulher para a história da Inglaterra (PINHO, 2015, p. 132).

Casou-se com Leonard Woolf em 1912 e, em 1917, os dois fundaram a Hogarth Press, que publicou, além das primeiras traduções de Freud, obras de T.S. Eliot e Katherine Mansfield. Virginia e Leonard pareciam ter um casamento liberal, em que as suas vontades eram respeitadas e ela, em um privilégio reconhecido, era agraciada com “um quarto todo seu” para suas liberdades individuais e processos criativos. No entanto, o poder da palavra da mulher se faz presente em todos os pensamentos de Virginia. Novamente, entende-se que a autora tinha consciência de que nem todas as mulheres eram tão privilegiadas por ela, e isso é transparente não só em seu ensaio mais famoso (“Um teto todo seu”, parafraseado anteriormente), mas também em seu dia a dia:

"Como mulher", irá dizer, "eu não tenho país. Como mulher eu não quero ter um país. Como mulher o meu país é o mundo inteiro". A diferença ativa, como a narradora sustenta, não é uma negação incolor, mas uma escolha moral que pode ter fortes efeitos psicológicos, integrando-se a um esforço maior para



mudar a ordem social – a visão de uma renovação por distanciamento (MARDER, 2011, p. 370).

Virginia Woolf bebeu muito das experiências e conhecimentos compartilhados nos encontros de Bloomsbery. Após a morte de Leslie Stephen, Virginia e seus irmãos decidiram se livrar de todos os objetos da luxuosa casa da família, no número 22 da Hyde Park Gate, em Londres. Eles então pintaram as paredes de branco em uma casa menor em Bloomsbery, abandonando a estética vitoriana da família. Nesse sentido, os encontros que tomaram a casa fizeram com que Woolf apreciasse uma espécie de mente andrógina, como coloca Pinho (2015), ao realizar seus romances. Essa seria uma forma de atenuar o fato de que ela não teve a mesma educação dos homens com os quais convivera no grupo; reprimindo a raiva que sentia pela condição de mulher e os preconceitos intelectuais inevitáveis da época, ela negava uma ambição feminina e abraçava alguns valores masculinos em vigência. Ao tratar do sujeito, a autora indica qualidades culturalmente construídas como femininas como a porta de entrada à mente andrógina – já que estas qualidades fazem parte de uma construção normalmente masculina *per se*. É a linguagem feminina – negligenciada pela corrente de feminismo ginocêntrico da época – “que terá maior acesso ao ser humano que vem, pois, a partir da posição de objeto ele pode conjecturar diferentes maneiras de conhecer o outro (PINHO, 2015, p. 30).

Sendo assim,

Pensando o que seria a imagem do feminino na vida e obra de Virginia Woolf, tento então apontar, em sua escrita, a importância da experiência feminina que Woolf teve em uma casa vitoriana. É o feminino que parece promover uma ultrapassagem tanto de todos os discursos sobre a teoria do conhecimento vigentes à época em que Woolf escrevia, quanto da posição existencialista-humanista que as feministas ginocêntricas estadunidenses apontariam ter sido antecipada por ela, como vimos. Da nova forma do romance modernista ao ser humano que Woolf imagina, o feminino é um vislumbre da linguagem vista de dentro e de fora dela mesma na obra virginiana, e é essa a discussão desta obra (PINHO, 2015, p. 31).

A ideia que

a imagem que Woolf tece ao longo de sua vida é uma imagem que já a acompanhava desde a infância. Ela é uma imagem que pede reinvenção, que pede para ser ressignificada, que pede que a inscrevam na linguagem fora de uma posição objetual, mas longe do antigo sujeito nomeador. Ela é uma imagem que se quer fora do corpo/casa/maternidade, mas que ainda assim lembra daqueles corpos/casas/mães milenares: a imagem do feminino profanado (PINHO, 2015, p. 35).

Virginia Woolf escreveu *Ao farol* ao relembrar das temporadas que passava com os pais na Ilha de Skye, quando criança. Em “Um esboço do passado” (2020), entende-se que a escrita a auxiliou a entender a complexidade de sua família – como a presença da

mãe, enquanto uma típica mulher vitoriana, a assombrava em face de uma iminente independência, e como o pai se assemelhava ao *tirano*, cuja referência psicanalítica viria a ser explorada em sua espécie de diário:

Até os meus 40 anos - eu poderia determinar a data exata conferindo quando escrevi *Ao farol*, mas aqui sou casual demais para me dar a esse trabalho—, a presença da minha mãe me obcecava. Eu ouvia a sua voz, eu a enxergava, imaginava o que ela diria ou faria enquanto eu ia tocando meus dias. Eu era uma dessas presenças invisíveis que ao fim desempenham um papel tão importante na vida de uma pessoa (WOOLF, 2020, p. 39).

Ao falar sobre o seu processo criativo ao escrever a obra, que começou enquanto caminhava ao redor de Tavistock Square, onde residia até o ano de 1941, Woolf compreende que a escrita a possibilitou expurgar alguns demônios maternos e paternos, sugerindo que haveria uma espécie de psicanálise no fato de deixar a lembrança vir à mente e, principalmente, à caneta. Remonta-se à sua famosa contemplação: “"Eu estou nas ruas. Eu pertencço à multidão. Eu digo que a multidão está certa" (MARDER, 2011, p. 72). Ao relembrar as imagens da infância, devaneiou:

O passado só retorna quando o presente transcorre tão suavemente que mais parece o deslizar da superfície de um rio. Então se enxergam as profundezas, mais além da superfície. Nesse momento é que encontro uma das minhas maiores satisfações - não quando estou pensando no passado, mas quando estou vivendo mais completamente no presente. Pois o presente, quando sustentado pelo passado, torna-se mil vezes mais profundo do que o presente quando está tão próximo que não é possível sentir mais nada, quando o filme da câmera atinge meramente o olho. Mas é preciso paz para sentir o presente deslizando sobre as profundezas do passado. O presente deve ser tranquilo, habitual (WOOLF, 2020, p. 67).

Pinho (2015, p. 21) enxerga a imagem em *Ao farol* como

a lembrança dos tempos que constituem o indivíduo que pinta. Fico com isto: que o presente é o lugar onde o futuro e o passado estão em imagens. Isso porque só se pinta uma imagem a partir do presente: seja porque a imagem é uma memória, e aqui ela é o passado do presente, ou porque ela é um desejo, e aqui ela é o futuro do presente (PINHO, 2012, p. 21).

Enquanto Virginia Woolf usa das informações do grupo para aumentar o seu desejo pelo conhecimento do mundo interior a partir do mundo exterior, Lily Briscoe, em *Ao farol*, é a representante de Bloomsbury no romance. As noções de arte vistas em Dora Carrington e Roger Fry estão presentes – mas mais, a vontade da interiorização por meio da pintura é a grande questão em sua arte.

*Ao farol* foi originalmente publicado como *To the Lighthouse*, pela Hogarth Press, editora de Leonard e Virginia, em 1927. As visitas da família Ramsay à Ilha de Skye, entre os anos 1910 e 1920, fazem parte de uma rememoração de memórias da própria

Virginia Woolf, que veraneava com os pais em St. Ives, na Cornualha, numa baía de onde se avistava o farol da Ilha de Godrevy. Assim, o romance tem um quê autobiográfico, pois é a transposição artística das memórias de seus verões com os pais. O enredo revela-se por meio de um fluxo de consciência, que viaja de personagem em personagem. O leitor deve, portanto, ser seu próprio guia aventureiro para apreender as suas opiniões acerca das figuras e objetos retratados.

O romance conta com três partes. A primeira, "A Janela", começa com um diálogo que será recorrente durante a trama. Sra. Ramsay está dizendo a seu filho, James, que poderão visitar o farol no próximo dia, mas é contrariada pelo Sr. Ramsay, que veementemente afirma que o tempo não estará bom para a viagem. Tal atmosfera de tensão, de quem é o real detentor a palavra na instituição matrimonial, é recriada em outros momentos da seção. O casal hospeda, na casa de veraneio, amigos e colegas de profissão de Sr. Ramsay. O foco na pintora Lily Briscoe começa a ser montado por um outro contraste de gênero: Charles Tansley, outro convidado e grande admirador do Sr. Ramsay, afirma que mulheres não podem pintar nem escrever. As opiniões de Tansley não só em relação à Briscoe, mas em relação à Sra. Ramsay reverberam no tecido psicológico do texto; ora Briscoe se autossabota, ora Tansley questiona seu papel enquanto homem: como a Sra. Ramsay não precisa de ajuda ao andar lado a lado com um homem na rua? O homem sentia prazer em sentir-se superior às mulheres, que se queixavam que,

enquanto não tivesse virado a coisa toda de ponta-cabeça, fazendo que, de alguma forma, refletisse ele próprio e as rebaixasse, enquanto não deixasse todas elas, de alguma maneira, com seu jeito amargo de espremer o sumo e a polpa de tudo, todas elas com os nervos à flor da pele, ele não ficava satisfeito. E ele ia a galerias de arte, perguntavam elas, e ele perguntava em troca: gostavam de sua gravata? Só Deus sabe que não, dizia Rose (WOOLF, 2020, p. 10).

"A Janela" termina com um jantar na casa, e na perda de Minta, uma visitante, do broche da sua avó na praia. Minta Doyle e Paul Rayles são dois conhecidos a quem Sra. Ramsay tenta unir, em um movimento que demonstra o paradoxo de seus sentimentos em relação ao casamento.

"O tempo passa" é a seção mais curta do livro, que busca situar o leitor, mediante a presença de um narrador onipresente, no que tange à passagem do tempo dentro e fora da casa de veraneio. Aqui, ligam-se os eventos ao tempo. Fora, os dez anos que se passaram fazem parte da Primeira Guerra Mundial, o que fez o mundo mudar substancialmente. A Sra. Ramsay faleceu "um tanto subitamente" (WOOLF, 2020, p.

126) – as circunstâncias de sua morte não são claras e há suposições sobre o seu suicídio, a serem abordadas posteriormente. Dois de seus filhos morrem: Prue, em decorrência de complicações no parto (o que corrobora com as inferências a serem realizadas neste trabalho), e Andrew, morto na Guerra. O Sr. Ramsay, sem sua esposa, afoga-se no trabalho sem a outrora certeza de afago no colo da mulher, que não só o elogiava como cuidava da casa e de seus oito filhos sem questionar o seu papel enquanto pai e marido – apenas pensava sobre a quantidade de horas que o homem passava sem ao menos dizer uma palavra, apenas levantando os olhos rapidamente entre uma página e outra – "Não havia ninguém que ela reverenciava como o reverenciava" (WOOLF, 2020, p. 33).

Aqui,

enquanto o tempo passa e o vento pergunta à casa "você vai desaparecer? Você vai morrer?" – ao que os objetos sequer sentem-se obrigados a responder "nós permanecemos" – a narradora parece tentar entender a força que o ser humano tem sobre os objetos observáveis. [...] É o farol, silencioso, que mostra ainda existirem coisas reais na casa abandonada, tomada por plantas. É interessante notar que todos os acontecimentos humanos são narrados entre colchetes nessa seção, como se a vida humana estivesse contida nesse tempo destruidor, examinador. Como a luz do farol, e assim podemos entender a metáfora de Woolf por enquanto, por entre as indicações de bombas que explodiam, da mancha de sangue no mar, da casa destruída, Woolf nos dá o daqueles que formaram a vida da casa na primeira seção em frases rápidas, como um comentário à parte (PINHO, 2015, p. 74).

Na terceira e última parte, "O Farol", há outros convidados na casa de verão dez anos depois de "A Janela", junto a alguns remanescentes da família e Sr. Ramsay. Ele finalmente vai ao encontro do farol com os filhos Cam e James, sendo acompanhados pelo marinheiro Macalister e o seu filho, que pesca durante a viagem. O Sr. Ramsay, no entanto, continua imerso em seu trabalho, e a viagem é feita em silêncio, pois os dois não conseguem sentir o afeto e a genuinidade daquele ato – do pai finalmente ter sucumbido à ideia de uma viagem em família ao farol. Mesmo enquanto demonstrando as mágoas em relação ao Sr. Ramsay, expressando ressentimentos em relação à sua personalidade tirana, Cam o admira, enquanto James o ajuda na travessia, estreitando os laços entre pai e filho. No mesmo momento em que eles estão guiando a vela para o farol, Lily Briscoe tenta completar a pintura que contempla há dez anos. Neste movimento, ela relembra a imagem que tem do Sr. e da Sra. Ramsay como casal, revivendo os acontecimentos de uma década atrás. Quando completa a pintura, logo depois de a família ter alcançado o farol, percebe que gostou da obra, como se aquela representasse a sua verdadeira percepção sobre o tempo que passou na ilha e as percepções que ele teve sobre as pessoas com quem lá conviveu. Para Pinho (2015, p. 73), James,

ao finalmente fazer a viagem rumo ao farol frustrada pelo pai na infância, tenta entender o que o farol significa, o que ele é. Mas é interessante que a viagem de James venha após a morte de sua mãe, a figura que o reafirmara o tempo todo da existência do farol e da possibilidade de ir visitá-lo, mesmo quando sabia que o mau tempo não lhes permitiria cruzar a enseada, ao passo que seu pai sempre retrucava com seu discurso científico racional que os ventos já haviam apontado para impossibilidade de se fazer o percurso. Tal discurso afasta James cada vez mais de seu pai, pois ele enxerga em Mr. Ramsay um certo tipo de tirania: a vontade de estar certo é tão aguda que nem mesmo para manter o sonho de seu filho vivo, o de visitar o farol, Mr. James consegue abandonar a científica, esse tipo de realidade.

*Ao farol* escancara a importância da perspectiva do pensamento das personagens e como um emaranhado de pessoas pode ser analisado como um sintoma das relações sociais que permeiam acontecimentos históricos, como o declínio da Era Vitoriana e o impacto da Primeira Guerra Mundial na juventude junto ao seio da família inglesa. É neste momento em que entendemos a luta de Lily Briscoe em abraçar as boas qualidades de Sr. Ramsay, que lhe implora por simpatia e atenção, quando na realidade este é o símbolo da moralista instituição de tempos passados. Não só isso, o livro nos permite, fora de um âmbito sócio-histórico, trazer à tona a complexidade das relações matrimoniais ao mostrar o Sr. e a Sra. Ramsay em momentos bons (passeando de braços dados, no final da primeira parte) e ruins (todas as negativas à ida ao farol) sob a perspectiva da mulher.

Le Goff (2013, p. 419) é um dos autores que atribui demasiada importância à presença da escrita, oralidade, imagens e textos que falem do passado, "de um certo modo de apropriação do tempo" embebido em uma imaginação social. A "importância da linguagem" enquanto função social nos traz à pintura de Lily Briscoe, iniciada na primeira parte do livro e terminada quando a família chega ao farol (LE GOFF, 2013, p. 421)<sup>26</sup>.

A forma como Lily Briscoe entende Sra. Ramsay nos ajuda a compreender tanto como esta enxerga o seu matrimônio e a sua maternidade (e a perspectiva de outros matrimônios, outras maternidades). Desta forma, pelo olhar de Lily Briscoe, também enxergamos a rechaça dela em relação à entrega da matriarca e a perpetuação da mulher imolada, arquetipicamente construída conforme este trabalho explica.

Para Rossi (2017, p. 93), foram as impressões que Lily teve da família que a inspiraram a "produzir uma tela sobre óleo, na qual pudesse representar artisticamente a captação da imagem produzida pela mãe, a Sra. Ramsay, ao proceder à leitura de um livro de contos para o filho caçula, James, ao seu lado". Logo, a partir da arte, "a ação do artista

---

<sup>26</sup> É importante ressaltar que a pintura de Lily Briscoe não é o ponto principal da nossa leitura de *Ao Farol*, por mais que foquemos nele agora, brevemente. Ele é, de fato, um dos instrumentos para entender a percepção da personagem acerca do sistema familiar exposto por Virginia Woolf.

se manifesta sobre a realidade", fazendo com que se comece a assumir "formas, símbolos e significados capazes de produzir sensações evocatórias do objeto que pretende representar" (ROSSI, 2017, p. 93).

Hauser (1973, p. 8) enxerga a arte como uma refletora fiel da realidade, de maneira "perfeita, viva e penetrante, porque não se afasta dos seus traços mais perceptíveis". Desta forma, Lily teve, nos momentos em que esteve envolvida na pintura, o poder de não só recriar memórias, mas representar a realidade sob o véu de seu senso crítico em relação à família e aos episódios que vivenciou. Rossi (2017, p. 94), ao destacar a urgência de Lily Briscoe em "representar, sob a forma de arte, a imagem amorosa produzida pela Sra. Ramsay", não explicita que o motivo pelo qual Lily Briscoe escolhe representar esta realidade em específico é porque percebe as instabilidades do matrimônio entre a Sra. e o Sr. Ramsay, e como aquela é subversiva às vontades do renomado professor de filosofia, relapso às questões da família. Lily Briscoe sente-se repugnada por Sr. Ramsay ao lembrar dos momentos nos quais ele tentou uma interação. Poder-se-ia ler, então, a entrada da pintura como a validação, feita de uma para outra mulher, do papel social da Sra. Ramsay naquele grupo, a fim de contrastar a exposição feita pelo narrador onisciente. No momento final, segundo Almeida e Chamone (2014, p. 130), "embora para ela parecesse complexo, naquela ocasião, colocar em prática sua arte, seu pincel sobe ao vento e nesse instante ela vê que é preciso correr o risco para criar": coincidentemente, a pintura foi finalizada quando a família alcança o farol.

Um pincel, a única coisa confiável num mundo de conflito, ruína, caos – algo com o qual não se devia brincar, nem mesmo de propósito: ela detestava isso. Mas ele a obrigava. Você não deve tocar na sua tela, ele parecia dizer, aproximando-se dela, enquanto não me tiver dado o que eu quero de você. Aqui estava ele, pertinho dela de novo, voraz, enlouquecido. Bom, pensou Lily desesperada, deixando a mão direita descansar, seria mais simples, então, acabar com aquilo de vez. Com certeza ela podia imitar, de memória, o fulgor, a rapsódia, a renúncia de si que vira no rosto de tantas mulheres (no da Sra. Ramsay, por exemplo) quando, numa ocasião como esta, elas resplandeciam – ela conseguia se lembrar do olhar no rosto da sra. Ramsay –, imersas num arroubo de simpatia, de deleite na recompensa que obtiam, a qual embora a razão disso lhe escapasse, evidentemente lhes conferia a maior das beatitudes de que a natureza humana era capaz. Aqui estava ele, parado ao seu lado. Ela lhe daria o que pudesse (WOOLF, 2020 p. 146).

O passado e a pintura também fazem parte de uma analogia woofiana:

Se eu pintasse, precisaria encontrar, algum... parâmetro, por assim dizer, algo que sustentasse a composição. Isso demonstra que a vida de uma pessoa não está limitada a seu corpo nem ao que ela diz ou faz; vivemos todo o tempo em relação a certos parâmetros ou concepções de fundo. A minha é que por detrás do algodão existe um padrão escondido. E essa concepção me afeta todos os dias (WOOLF, 2020, p. 27-28).

Para Pinho (2015, p. 35), Lily Briscoe “deseja unidade, e não conhecimento”. No momento em que ela está pintando Mrs. Ramsay, na primeira parte do romance, ela está desesperada por mostrar aquela mulher como o centro da casa, “como um raio de luz, silencioso, que ilumina mais aqueles com quem ela conversa do que a si mesma”. A analogia ao farol é imediata: esta é a luz central e circular do romance que, enquanto ilumina os outros, permanece na escuridão completa e no silêncio interior. Demonstrar isso em uma pintura torna-se uma tarefa difícil para Lily Briscoe. Desta forma, vai encontrando pistas sobre a vida familiar de Mrs. Ramsay ao observar James, o filho que ama a mãe incondicionalmente, o egoísmo e a mesquinhez de Mr. Ramsay ao exigir elogios. Mrs. Ramsay, portanto, permanece um mistério: é desta forma que Lily tenta acessar outro tipo de conhecimento em sua intimidade, “essa outra língua que nenhum homem sabe”: o ser mulher (PINHO, 2015, p. 39). Isso fica evidente em uma cena específica de “A janela”:

Lily Briscoe com seu cavalete montado fora da casa observa Mrs. Ramsay e seu filho James pela janela, e relembra quando tentara, através do toque, ao abraçar as pernas de Mrs. Ramsay enquanto esta lia, absorver aquele tipo de conhecimento que se opunha às inscrições em tábuas, uma alusão ao mundo masculino da ciência e das descobertas dos egiptólogos de sua época. Obscuro, esse tipo de conhecimento que continua no silêncio, que nunca se transforma em um tratado filosófico, atormentava Lily – está até mesmo sorrindo ao pensar que Mrs. Ramsay nunca saberia que seu abraço era vontade de absorver, através do toque, esse outro saber. Lily lembra--se que ao abraçar Mrs. Ramsay ela pensara existir “nos compartimentos do cérebro e do coração da mulher que tocava fisicamente [...], como tesouros nos túmulos dos reis, pequenas tábuas com inscrições sagradas” que permaneciam indecifradas, enterradas no corpo da mulher. E é a vontade de codificar a mensagem após perceber que o toque não a bastava, de descobrir “a arte” ali contida, “conhecida do amor e da astúcia”, que se deixada nas “câmaras secretas” do corpo de Mrs. Ramsay nunca “se fazia pública”, que faz Lily querer pintar para assim tentar descobrir o segredo do conhecimento de Mrs. Ramsay. Seu quadro seria então como “água despejada numa jarra”: o conhecimento de Mrs. Ramsay contido e transformado em uma mensagem comunicável. Uma imagem para além da moldura do quadro (PINHO, 2015, p. 40).

Lily Briscoe, com seu olhar, transformaria tudo que Sra. Ramsay tem a dizer em algo real em sua arte. Pinho (2015) enxerga isso como uma alternativa à ciência, outro motivo pelo qual este livro pode ser relacionado à teoria do conhecimento do grupo de Bloomsbury. Como alternativa à ciência (e ela mesmo compara a dificuldade de pintar Sra. Ramsay a um tipo de inscrições em tábuas aos nomes definitivos), Lily “decide codificar a mensagem da vida da mulher tradicional que Mrs. Ramsay parece ser” (PINHO, 2015, p. 50).

O feminino em *Ao farol* reinterpreta o mundo através de sua arte e, como dito anteriormente, Virginia Woolf utiliza-se de imagens da guerra para fazê-lo. Enquanto homens morrem e a casa se destrói sozinha pela falta de vida, a autora está tecendo críticas aos mitos de progresso e nacionalidade que levam a guerras, intensificando sua militância que, erroneamente, é colocada em uma seção classicista e fora de recortes na literatura produzida por mulheres (PINHO, 2015).

O quadro abriria um *diálogo* para a mulher silenciosa, o farol retido à escuridão. Não o trancafiar em um objeto, mas torná-lo sensível. O que Lily deseja pintar não é o retrato exato da família tradicional com a qual está passando a temporada, tampouco proporções verossímeis de seres humanos. Ela pensa “na imagem deles como ela se apresenta no mundo do quadro – uma luz à direita que requer uma sombra à esquerda” (PINHO, 2015, p. 69):

Os amigos e artistas de Bloomsbury pensavam, desse jeito, nos valores individuais, no nível dos sentimentos, ao criarem vidas para além do sentido tradicional de tradição. Seus trabalhos, assim, mesmo quando altamente biográficos, nunca ficam no nível da personalidade – do que é peculiar, por exemplo, a uma mulher-vitoriana, como Mrs. Ramsay, claramente baseada na mãe de Woolf, Julia Stephen – mas passam para temas universais, tentando conectar o presente ao passado. Essa passagem do aqui para o lá parece ser o que cria novas possibilidades tanto na arte, e o romance moderno é apenas um dos exemplos das artes de vanguarda do período, como na vida, como vimos (PINHO, 2015, p. 54).

Dessa forma,

se voltarmos à Lily, ainda na cena em que observa Mrs. Ramsay e James do lado de fora da casa em *To the Lighthouse*, parada em frente ao cavalete lembrando sua tentativa fracassada de absorver o conhecimento profundo de seu objeto observado, [...] após a tentativa sinestésica fracassada, Lily diz poder penetrar as profundezas de Mrs. Ramsay. Mrs. Ramsay, o objeto de sua pintura, parece constantemente mudar de forma para Lily: ora ela é a água que será contida em sua jarra, seu quadro; ora as tábuas sagradas inacessíveis para qualquer homem; e aqui, uma colmeia em forma de doma, o que parece propor algo sagrado na natureza do conhecimento de Mrs. Ramsay – sagrado como o trabalho secreto das abelhas (PINHO, 2015, p. 65).

Através da pintura e as percepções de Lily Briscoe, bem como as próprias ações e sentimentos de Sra. Ramsay ao decorrer da narrativa, apreenderemos os arquétipos maternos a fim de ressignificá-los, levando em consideração o “sacrifício” negado pelo psicanalista, que agora se vê revisitado neste trabalho para inferir que, sim, há um sacrifício – nem que seja este material.

Haja vista as conceituações do sacrifício e as semelhanças entre uma obra e outra, por mais que os mecanismos dos sacrifícios tenham sido distintos, o próximo capítulo



traz o arquétipo da mulher imolada em *Ao farol*, de Virginia Woolf, a partir do mito de Ifigênia em *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes.

Desta forma, utilizar-se-á o que se falou até agora sobre sacrifícios para atualizar o arquétipo – também discutido – na perspectiva dos complexos maternos de Jung (2014), presentes na obra de Virginia Woolf e aqui estudados através das personagens Lily Briscoe e Sra. Ramsay.

#### **4. O ARQUÉTIPO DA MULHER IMOLADA EM AO FAROL, A PARTIR DO MITO DE IFIGÊNIA**

Segundo Woolger e Woolger (2007, p. 11), principalmente em países ocidentalizados, está havendo um despertar do feminino, “uma sublevação profunda no âmago da consciência das mulheres”. Enquanto alguns homens temem e contestam tal despertar, outros sentem-se desafiados e estimulados por uma “antítese da sociedade patriarcal”, o que os autores entendem como o “retorno da Deusa”. De qualquer forma, as reações que o despertar provoca afetam grande parte do mundo e suas ideias. São contestados os nossos lugares no universo, as políticas, os valores e as morais, bem como as relações interpessoais entre homens e mulheres.

Os autores trazem alguns sinais do surgimento de uma nova consciência feminina; o desabrochar dos movimentos Deep Ecology nos Estados Unidos e na Europa, bem como o Las Madres de la Plaza de Mayo protestando contra a ditadura na Argentina, são bons exemplos. O movimento Me Too, que quebrou a corrente de silêncio sobre situações de abuso na indústria hollywoodiana, também poderia ser citado. As suas origens, no entanto, são mais difíceis de serem rastreadas, e não são predominantemente políticas.

De antemão, o feminismo é “uma das principais fontes contemporâneas dessas momentosas transformações” (WOOLGER; WOOLGER, 2007, p. 13). Mas os autores apontam que a maioria das mulheres não compartilha as ideias desta perspectiva; na realidade, trabalhando ou não fora de casa, sentem-se mais plenamente realizadas “nos papéis primordiais de esposa, companheira e mãe”. Há aquelas que, como Lily Briscoe, dedicam-se à arte, são poetisas, escritoras, pintoras e musicistas, além das místicas (curandeiras, mães-de-santo de comunidade ou terapeutas). Mesmo sem o trabalho intelectualizado ou politizado como a maior parte das feministas, “elas têm sentido os rumores internos dessa revolução”, sendo “suas contribuições de imensa importância” (WOOLGER; WOOLGER, 2007, p. 13).

Devido à heterogeneidade de grupos de mulheres, é complicado delimitar corretamente as origens da transformação da consciência feminina. O controle da natalidade, a revolução sexual e a legislação mais liberal para o divórcio, para Woolger e Woolger (2007), foram fundamentais para a tomada de independência das mulheres, bem como um melhor sistema de saúde e a abertura do mercado de trabalho com uma distribuição de poder (e de renda, por conseguinte) mais equalitária. Muitas dessas mudanças, como a presença de mulheres no sacerdócio das igrejas cristãs, “refletem uma

modificação sem precedentes nas estruturas psíquicas mais profundas de nossa cultura, naquilo que Jung denominou o inconsciente coletivo” (WOOLGER; WOOLGER, 2007, p. 13).

O que sabemos é que “os anseios espirituais e sexuais que nos levam a questionar nossas instituições religiosas e nossos padrões de relacionamento não são impostos de fora”, mas nascem dentro de cada um de nós (WOOLGER; WOOLGER, 2007, p. 13). Podem eles serem correlacionados a movimentos sociais e políticos, como o feminismo, mas são inicialmente vivenciados como “pressões internas compulsivas”, o que nos remete à força propulsora dos arquétipos jungianos, que fermentam dentro de nós a mudança ou a perpetuação de comportamentos.

#### 4.1 MATERNIDADE, MATRIMÔNIO E FEMINISMO: LILY BRISCOE E SRA. RAMSAY EM *AO FAROL*

Sabemos que “é impossível explicar um arquétipo através de outro, isto é, é impossível explicar de onde vem o arquétipo” (JUNG, 2014, p. 78). No entanto, acreditamos ser possível encontrar conceitos arquetípicos a fim de fundamentar um arquétipo cuja diferença recai somente no que Jung diz sobre o ato de *sacrificar-se* ou não (no caso de Lily Briscoe, a recusa total da mãe, isso não é necessário; no entanto, faz-se um adendo para que seja criada a dicotomia necessária entre o simbolismo mãe-filha presente na narrativa). Desta forma, não estaríamos *criando* um arquétipo *per se*, mas apenas atualizando o arquétipo jungiano à luz da modernidade, pelas problemáticas da maternidade compulsória e os avanços do feminismo.

O mito, sendo um produto de fantasia, pode ser aproximado aos sonhos na visão dos psicanalistas. Neste caso, a ideia da Antiguidade de associar à fantasia ao falso cai por terra, pois o psicanalista reconheceria os mitos como uma espécie de expressão simbólica de uma verdade inconsciente. Cada elemento da fantasia humana teria um significado (inconsciente) que pode ser desvendado, inclusive através da literatura.

Por isso,

O regresso do mito tem implícita a noção de que a Arte já não cria novos mitos, mas, somente, reanima e recria os mitos antigos. Esclareça-se que, nesta perspectiva, o que está em causa não são apenas os velhos mitos da Grécia e da Roma antigas, mas também aquelas narrativas que, pelo grau de aceitação e de integração no imaginário colectivo, são imediatamente incluídos numa definição ampla do mito (JABOUILLE *et al.*, 1993, p. 28).

Tal atualização acontece na literatura contemporânea há muito tempo, de diversas formas. A relação entre mito e literatura não perdeu a sua força à medida que ocorreu a retomada mítica dos símbolos e a recusa ao cartesianismo e positivismo. No momento em que a retomada foi possível, como comenta Jabouille *et al.* (1993, p. 28),

É longa a lista das obras de ficção que contêm correspondências entre situações modernas e o fundo mitológico tradicional. Os modos de utilização do referencial mítico são, naturalmente, muito diversos bem como os níveis de exploração. Se em *Ulysses* encontramos o recriar, transposto da viagem mediterrânea de Ulisses – sendo até possível estabelecer constantes paralelismos directos –, já em outras obras apenas com dificuldade se determina a aproximação, perdendo-se a relação mitológica essencial.

Reitera-se que,

como linguagem universal, o mito pode ser actualizado em cada momento sem perder a sua originalidade e ganhando em capacidade referencial. Assim, ao usá-lo como estrutura de apoio de sua criatividade estética – que é, também, afirmação *política* (<polis) – e da sua capacidade de intervenção, o Artista recria um longo e primordial processo de representação da *psyche* do *homo sapiens*, integrando, nesta síntese cultural, o individual e o colectivo, o particular no universal, o temporal no intemporal, o limitado no infinito (JABOUILLE *et al.*, 1993, p. 44).

Jung (2001) utiliza muito bem a ideia do mito enquanto significante de um sentido inconsciente, conceito difundido pela teoria freudiana. O que se entende por símbolo é retomado – com inúmeras ressalvas acerca de seu esvaziamento histórico – para trazer à tona, novamente, a parcela inconsciente de todo e qualquer fenômeno humano. Já sabemos que a teoria jungiana compreende o inconsciente como um apunhado de “sublimações e sentimentos reprimidos pela consciência dos indivíduos que se transformam em produtos da fantasia; o inconsciente se forma, portanto, na esfera do indivíduo”, havendo uma camada mais profunda, o inconsciente coletivo, composto por arquétipos compartilhados por todos ou por um grupo de indivíduos especificadamente (BARBOSA, 2009, p. 37-38).

Posto isso, a relação entre o símbolo e a natureza deve ser apreciada constantemente:

Quer o homem compreenda ou não o mundo dos arquétipos, deverá permanecer consciente do mesmo, pois nele o homem ainda é natureza e está conectado com suas raízes. Uma visão de mundo ou uma ordem social que cinde o homem das imagens primordiais da vida não só não constitui uma cultura, como se transforma cada vez mais numa prisão ou num curral. Se as imagens originárias permanecerem de algum modo conscientes, a energia que lhes corresponde poderá fluir no homem. Quando não for mais possível manter a conexão com elas, a energia que nelas se expressa, causando o fascínio subjacente ao complexo parental infantil, retorna ao inconsciente (JUNG, 2014, p. 99)

Ainda podendo relacionar a aplicação do mito à literatura com a simbologia própria do texto,

o aspecto narrativo da literatura é um ato recorrente de comunicação simbólica: em outras palavras, um ritual. A narrativa é estudada pela crítica arquetípica como ritual ou imitação da ação humana como um todo, [...]. Similarmente, na crítica arquetípica o conteúdo significativo é o conflito de desejo e realidade, que tem por base o trabalho do sonho. Ritual e sonho, portanto, são o conteúdo narrativo e significativo, respectivamente, da literatura em seu aspecto arquetípico. A análise arquetípica do enredo de um romance ou peça tratá-la nos termos das ações genéricas, recorrentes e convencionais, que mostram analogias ritualísticas: com as núpcias, exéquias, iniciações intelectuais ou sociais, execuções ou arremedo de execução, o escorraçamento do vilão que é o bode expiatório, e assim por diante (FRYE, 1973, p. 107).

Desta maneira, poder-se-ia relacionar a literatura em seu aspecto arquetípico à aplicação da pintura de Lily Briscoe na apreensão dos sentimentos e das particularidades da casa em Ilha de Skye. A pintura teria o papel de materializar aquilo que está aos olhos de Lily Briscoe: não só os conflitos eminentes entre Sra. Ramsay e Sr. Ramsay (quando, por fim, poderiam ir ao farol?), como os sentimentos de Sra. Ramsay acerca daquilo e seus próprios sentimentos perante as responsabilidades daquela mulher. Entende-se que

O mito transmite-se através de dois grandes meios: a palavra e a forma plástica. Uma estátua, uma pintura, uma peça de cerâmica, um bastão em osso decorado, um pedaço de seda bordada são suficientes para se estabelecer a cadeia de comunicação e de transmissão de mitos. Esta transmissão estética pode ser pura – relacionada directamente com as versões correntes de um mito – ou desvirtuada – fruto já da influência de uma versão específica, normalmente literária (JABOUILLE *et al.*, 1993, p. 16).

Ao analisar as figuras desenhadas pela senhora X em “Os arquétipos e o inconsciente coletivo”, Jung (2014) nos traz a perspectiva de entender a pintura de Lily Briscoe como uma jornada de autoconhecimento, que diz respeito às suas convicções sobre o sacrifício. O próprio autor traz uma analogia interessante no que tange à presença de imolação nas imagens da paciente:

A integração reúne o múltiplo em um só. Tanto a criança como a senhora X não conheciam as palavras de Orígenes (falando dos animais de sacrifício): "Procura em ti mesmo esses animais de sacrifício, e os encontrarás no teu íntimo, em tua alma. Compreende que dentro de ti mesmo (*intra temetipsum*) tens rebanhos de bois [...] rebanhos de carneiros e rebanhos de cabras [...] compreende que em ti também estão os pássaros do céu. Não te surpreendas ao dizermos que isso está em ti; compreende que és também um segundo pequeno mundo e que em ti estão Sol, Lua e estrelas" (JUNG, 2014, p. 358).

Ao falar sobre a produção literária de escritoras no século XIX, Gilbert e Gubar (2000, p. 5) não hesitam em constatar que, por baixo de todas as problemáticas expostas sobre a situação da mulher que escrevia na época, havia um “imaginário de sucessão, de

paternidade ou hierarquia”.<sup>27</sup> Os próprios mitos difundidos na época (há de lembrar do imaginário bíblico) faziam alusão à mulher como um corpo transgressor, não podendo utilizar aqui a palavra “indivíduo”, assim como nas problemáticas raciais:

The myth that these women were "unnatural monsters" was based on the belief that to destroy the God-given subservience of women would destroy the home and make slaves of men. Such myths arise in every kind of revolution that advances a new portion of the family of man to equality. The image of the feminists as inhuman, fiery man-eaters, whether expressed as an offense against God or in the modern terms of sexual perversion, is not unlike the stereotype of the Negro as a primitive animal or the union member as an anarchist. What the sexual terminology hides is the fact that the feminist movement was a revolution. There were excesses, of course, as in any revolution, but the excesses of the feminists were in themselves a demonstration of the revolution's necessity (FRIEDAN, 1984, p. 87).<sup>28</sup>

Podemos estender tal definição para as mulheres de uma classe social menos favorecida daquela época, como no caso de Sra. Ramsay e Lily Briscoe. As ressonâncias que o patriarcado tem na percepção de Sra. Ramsay e Lily Briscoe devem ser levadas em consideração também em sentido material, pois, deliberadamente ou não, os corpos das mulheres são postos à margem (são o “Outro” por mais que elas mesmas não tenham a aquiescência de sua existência).

*Ao farol* representa um momento da história do Reino Unido que se vê em transformação – da era vitoriana, na qual Sra. Ramsay foi criada, para a Primeira Guerra Mundial e os anos 1920, que propuseram uma maior liberação da mulher e oportunidades fora de casa. Essa liberação ocorreu gradualmente, mas o casamento sempre foi uma de suas pautas mais importantes:

Quando o movimento feminista contemporâneo estava em seu ápice, a instituição do casamento era severamente criticada. a entrada de várias mulheres heterossexuais no movimento foi provocada pela dominação masculina em relacionamentos íntimos, principalmente casamentos de muito tempo, em que a desigualdade de gênero era norma. Desde seu início, o movimento desafiou o padrão binário de sexualidade que condenava mulheres que não eram virgens ou não eram amantes e esposas fiéis, enquanto permitia aos homens espaço para fazer o que quer que fosse o desejo sexual deles e ter o comportamento desculpado. O movimento de libertação sexual fortaleceu a crítica feminista ao casamento (HOOKS, 2018, Loc. 1320 *segundo o Kindle*).

<sup>27</sup> Tradução da autora: “Underneath all these is the imaginary of succession, of paternity, or hierarchy”.

<sup>28</sup> Tradução da autora: O mito de que essas mulheres eram "monstros não naturais" baseava-se na crença de que destruir a subserviência dada por Deus às mulheres destruiria o lar e tornaria os homens escravos. Esses mitos surgem em todo tipo de revolução que leva uma nova parte da família do homem à igualdade. A imagem das feministas como desumanas, devoradoras de homens, seja expressa como uma ofensa a Deus ou nos termos modernos de perversão sexual, não é diferente do estereótipo do negro como um animal primitivo ou do membro do sindicato como um anarquista. O que a terminologia sexual esconde é o fato de que o movimento feminista foi uma revolução. Houve excessos, é claro, como em qualquer revolução, mas os excessos das feministas foram em si uma demonstração da necessidade da revolução.

O romance que representa tais mudanças é imprescindível para o entendimento das transformações da sociedade:

Entendo que por trás das histórias das “vítimas do falocentrismo”, como denomina a crítica feminista, além dos relatos trágicos de mulheres infelizes, sem identidade social, sem mente e sem razão, está metaforizada a jornada da alma humana em processo de transformação (RIBEIRO, 2006). É inegável que os romances veiculam questões sociais que embaraçam as mulheres, como os problemas familiares e os conflitos amorosos. Mulheres entediadas com a rotina de casamentos desgastados, esvaziadas de tudo, arredias, devedoras de complexos e traumas, confinam-se em ambientes propícios para fantasiar mundos e amantes ideais. Submersas nas tragédias vivenciais, tentam escapar até da vida (RIBEIRO, 2008, p. 75).

Lily Briscoe é a personificação de uma sociedade que está tentando se desvencilhar de noções provincianas em relação às mulheres, agora em uma posição vista como derogatória àquelas que foram criadas em um outro modelo familiar-social. No entanto, a própria Virginia Woolf entende que havia diferenças no que tange ao tratamento de mulheres de classes mais altas, como na aristocracia. Para ela, as mulheres do século XIX tinham um considerável tempo livre e um nível satisfatório de instrução. Logo, escolher o próprio marido não era mais uma exceção a mulheres como Lily Briscoe.

A jovem adulta de *Ao farol* pertence a um estrato social que poderíamos considerar como “classe média”. Em *Ao farol* (2020, p. 20), é possível perceber um sensível poder de escolha ao descrever a Srta. Minta Doyle, que a matriarca julgava ter “bom senso”. A própria Lily Briscoe entendia as suas ações como transgressoras, de certo modo, pois, ao dar uma volta com Sr. Bankes para descansar a sua pintura, lembrou-se como “frequentemente se sentia – lutando contra terríveis adversidades para manter a coragem; para dizer: “Mas é isso que eu vejo, isso é o que eu vejo” (WOOLF, 2020, p. 20). Nesse sentido, é através da pintura que ela expressa “sua própria inadequação, sua insignificância” (WOOLF, 2020, p. 21). É interessante perceber como Lily Briscoe entra em conflito com seus próprios sentimentos e sua emancipação em sentir-se “apaixonada” pela atmosfera da Ilha de Skye, pela família de Sra. Ramsay, e pela Sra. Ramsay propriamente falando – “apaixonada por eles todos, apaixonadas por este mundo” (WOOLF, 2020, p. 24). Ao decorrer da narrativa, ela se questiona recorrentemente sobre seus sentimentos acerca o que os Ramsay têm. Contudo, não se deixa abater pela pressão pelo matrimônio, tampouco deixa de nutrir sentimentos negativos por Sr. Ramsay, a quem percebe o sentimento de superioridade perante a mulher: “Ele é mesquinho, egocêntrico, vaidoso, egoísta; mimado demais; **ele é um tirano; ele consome a vida da Sra. Ramsay**” (WOOLF, 2020, p. 26, *grifos nossos*).

Foi nesta mulher que a transformação da sociedade ressoou com maior intensidade:

A mudança que transformou a mulher inglesa, de influência indefinida, flutuante e vaga que ela era, numa eleitora, numa assalariada, numa cidadã responsável, causou tanto em sua vida quanto em sua arte uma virada para o impessoal. Suas relações agora não são apenas emocionais; são intelectuais, são políticas. O velho sistema, que a condenava a olhar de esguelha para as coisas, pelos olhos ou pelos interesses do marido ou do irmão, deu lugar aos interesses diretos e práticos de alguém que tem de agir por si mesma, e não somente influenciar ações dos outros. Donde sua atenção ser desviada do centro pessoal, que a absorvia de todo no passado, para o impessoal, tornando-se seus romances naturalmente mais críticos da sociedade e menos analíticos das vidas individuais (WOOLF, 2019, Loc. 164 *segundo o Kindle*).

É por isso que o feminismo vem tentando conscientizar as mulheres sobre a importância de elas ganharem autonomia sobre seus corpos. Lily Briscoe tinha dificuldades em relação a isso; junto a Sr. Ramsay, não sabia se portar, mesmo que “qualquer outra mulher no mundo teria feito alguma coisa, dito alguma coisa”, ao homem pedir por sua simpatia, ela simplesmente criou uma versão amarga de si mesma: “[...] que não sou uma mulher, mas, supostamente, uma velha solteirona rabugenta, geniosa, encarquilhada” (WOOLF, 2020, p. 147). Ela parece entender “essa exigência de que ela devia se render inteiramente a ele”, sendo arrastada “em sua correnteza” (WOOLF, 2020, p. 147). Ela deveria saber como lidar com isso, ela bem sabe, pois “era uma imensa vergonha para ela, como mulher, ter ficado ali calada. Devia-se dizer – o que se deveria dizer? – Oh, Sr. Ramsay! Querido Sr. Ramsay!” (WOOLF, 2020, p. 148). De qualquer maneira, ela tinha sentimentos mistos em relação ao homem, envergonhava-se “de sua própria irritabilidade, quando parecia que ele tinha se livrado de tormentos e ambições, e da esperança de conseguir simpatia e do desejo de obter elogios [...]” (WOOLF, 2020, p. 152).

A discussão, popularizada por Meruane (2018) aqui, teve como uma de suas precursoras Friedan (1984, p. 87), que não só diagnosticou os problemas da então estrutura familiar norte-americana como propôs soluções revolucionárias para a época, que talvez fossem revolucionárias demais para Lily Briscoe, que se atormentava acerca da aceitação por Sr. Ramsay e a sociedade como um todo:

It is crucial for feminists to understand the power of that choice to have children, and to keep fighting for the right to abortion. But they must give new priority to a child-care crusade and to restructuring work. If these issues are not addressed soon, we can fear a new feminine mystique, invoked to send women home again to have babies instead of competing for dwindling jobs.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Tradução da autora: É crucial para as feministas entender o poder dessa escolha de ter filhos e continuar lutando pelo direito ao aborto. Mas eles devem dar nova prioridade a uma cruzada de cuidados infantis e ao trabalho de reestruturação. Se essas questões não forem tratadas logo, podemos temer uma



A noção de sacrifício mudou durante os anos. De uma imolação física, remontando ao banquete totêmico, à doação de Ifigênia para Grécia e a simbologia da mulher que se doa aos filhos e ao homem, não se pode deixar de ressaltar que todos aqueles que lucraram com a submissão (e morte, mesmo que social) feminina foram os homens. Em *O Segundo Sexo*, isso já fora questionado:

Os homens estendem mãos ávidas para o prodígio; mas logo que o pegam ele se dissipa; a esposa, a amante falam como todo mundo, com sua boca; suas palavras valem exatamente o que valem; seus seios também. Um milagre tão fugidio – e tão raro – merecerá que perpetuem uma situação nefasta para ambos os sexos? Pode-se apreciar a beleza das flores, o encanto das mulheres e apreciá-los pelo seu justo valor; se tais tesouros se pagam com sangue ou desgraça, é preciso saber sacrificá-los. O fato é que esse sacrifício parece aos homens singularmente pesado; poucos há que desejem do fundo do coração que a mulher acabe de se realizar; os que a desprezam não veem o que poderiam ganhar com isso, os que a adoram veem demasiado o que poderiam perder; e é verdade que a evolução atual não ameaça apenas o encanto feminino: pondo-se a existir para si, a mulher abdicará a função de duplo e de mediadora que lhe outorga seu lugar privilegiado no universo masculino; para o homem solicitado pelo silêncio da natureza e sua presença exigente de outras liberdades, um ser que seja a um só tempo seu semelhante e uma coisa passiva apresenta-se como um grande tesouro; a figura sob a qual ele percebe sua companheira pode bem ser mítica, nem por isso as experiências de que ela é fonte ou pretexto são menos reais: e não há, por certo, outras mais preciosas, mais íntimas, mais ardentes; não há como negar que a dependência, a inferioridade, a desgraça feminina lhes emprestam um caráter singular; seguramente a autonomia da mulher, embora poupe aos homens muitos aborrecimentos, lhes negará também muitas facilidades; seguramente certas maneiras de viver a aventura sexual serão perdidas no mundo de amanhã; mas isso não significa que o amor, a felicidade, a poesia, o sonho dele sejam banidos (BEAUVOIR, 2008, Loc. 14965-14977 *segundo o Kindle*).

Sra. Ramsay constantemente pensava se eles “tinham isso”, o que o casamento exigia e o que era “essencial”, relembrando que “a conta da estufa ficaria em cinquenta libras” (WOOLF, 2020, p. 61).

No início de *Ao farol*, há o momento em que Sra. Ramsay processa o fato de que não haverá uma ida ao farol – e o motivo é o pai, Sr. Ramsay. Fica claro que é ela quem administra as emoções dos filhos, sendo responsável pelas consequências da repreensão ao passeio, de forma a imaginar o futuro de James e viver por ele, de certa forma, as emoções e frustrações das provocações do próprio pai, “de maneira que a mãe, observando-o manejar habilmente a tesoura em volta do refrigerador, imaginou-o todo em arminho e rubro no tribunal ou administrando um caso espinhoso e decisivo nalguma crise dos negócios públicos” (WOOLF, 2020, p. 6). Também percebe a tirania do pai e marido – exposta durante toda a narrativa –, descrita pelo narrador como “o prazer de

---

nova mística feminina, invocada para mandar as mulheres de volta para casa para ter filhos, em vez de competir por empregos cada vez menores.

desiludir o filho e expor ao ridículo sua mulher, que era dez mil vezes melhor que ele sob todos os aspectos (penso James), mas também por alguma secreta presunção a respeito da certeza de seu próprio julgamento (WOOLF, 2020, p. 6). E é Sra. Ramsay, protegendo sua prole, que “não permitiria que rissem dele” (WOOLF, 2020, p. 7). Para Meruane (2018, Loc. 37 *segundo o Kindle*), a “máquina de fazer filhos é a nossa condenação”. Em seu ensaio, a autora não traz os argumentos conhecidos no oriente, como a tese malthusiana, sobre a necessidade de frear a multiplicação natalícia. O que propõe é um olhar diferente sobre como os filhos ocupam o “nosso imaginário coletivo desde que se retiraram “oficialmente” de seus postos de trabalho na cidade e no campo e inauguraram uma infância de século XX vestida de inocência, mas investida de plenos poderes no espaço doméstico” (MERUANE, 2018, Loc. 47 *segundo o Kindle*).

Tecnicamente, toda mulher seria apta a procriar. Todas elas, em certos momentos da civilização, procriavam sem pestanejar. A reprodução era tanto um dever religioso como uma dívida à reprodução da espécie. Para Badinter (2011), uma mulher “normal” desejava filhos e ponto final, como se fosse um pensamento universal (arquetípico!), nascido “das profundezas de nosso cérebro”. No entanto, com o advento de métodos contraceptivos, houve uma fissura na sólida convicção feminina. A ambivalência materna demonstra que “não é mais possível falar de instinto, ou de desejo universal” (BADINTER, 2011, Loc. 144 *segundo o Kindle*).

A ascensão do individualismo fez com que as mulheres se questionassem sobre as possíveis formas de afirmação de seu *eu*. Mulheres que já são mães também estão predispostas a entender melhor o que lhes exigem:

[...] antes de tomar uma decisão, raras são as mulheres (e os casais) que se entregam à avaliação dos prazeres e sofrimentos, dos benefícios e sacrifícios. Ao contrário, parece que uma espécie de halo ilusório veda a realidade materna. A futura mãe fantasia apenas o amor e a felicidade. Ela ignora a outra face da maternidade feita de esgotamento, de frustração, de solidão, e até mesmo de alienação, com seu cortejo de culpa. Quando lemos os recentes testemunhos de mães, avaliamos o quanto elas estão pouco preparadas para essa conturbação. Não me preveniram — dizem elas — das dificuldades da aventura. “Fazer um filho está ao alcance de todos; no entanto, poucos futuros pais conhecem a verdade, é o fim da vida”, que se deve entender como o fim da minha liberdade e dos prazeres que ela me oferecia. Os primeiros meses do bebê são especialmente penosos: “Impossível ser solicitada assim, impossível que a realização possa nascer dessa dependência, dessa inquietação sem remissão, ou escapatória.” Ou ainda: “Ele mamava, preso ao seu programa como eu à minha televisão [...]. Eu acordava, voltava a dormir, amanhecia, anoitecia, ninguém me avisara que seria tão entediante — ou então eu não teria acreditado” (BADINTER, 2011, Loc. 201 *segundo o Kindle*).

Em uma primeira leitura, alguém pode entender que é sugerido execrar a mãe que renuncia “angelicamente a todas as suas aspirações”, ou aquela que aceita “procriar sem pedir nada em troca, sem exigir o apoio do marido-pai ou do Estado” (MERUANE, 2018, Loc. 56 *segundo o Kindle*). No entanto, o texto é somente contra a *ideia de ser a mãe que se doa* – e essa frequentemente retoma à luz, mesmo quando (e principalmente, tal como um castigo) as mulheres já estão sobrecarregadas com o trabalho fora de casa.

Existe uma complacência na psicanálise para a ideia de que a mulher deveria ser uma “máquina da fertilidade” cujo relógio biológico se anima frente a pulsão de procriar. A ideia freudiana do “corpo como destino”, a mulher sob influência dos hormônios, é vilipendiada pelas velhas feministas, que buscam na construção social o peso da maternidade. Para a autora, o ter-filhos é a combinação do chamado biológico e o “insistente alarme do ditado social”, o que faz com que a maternidade seja inevitável para várias mulheres (MERUANE, 2018, Loc. 76 *segundo o Kindle*). A resistência não é suficiente para que não continuemos a fazer filhos.

Estamos resistindo contra o quê? Para Meruane (2018, Loc. 131 *segundo o Kindle*), períodos de guerra como no qual vivem as personagens Sra. Ramsay e Lily Briscoe fingem crises produtivas e exigem de corpos femininos uma “gestão privada, privatizada, desassistida, enquanto o Estado dá sinais de um iminente colapso”. Pouco se importa tanto sobre como estes filhos serão criados quanto como eles serão repreendidos caso não se encaixem na sociedade – o que faz sentido, quando se pede filhos de mulheres que não os querem.

A ideia central, explicitada pelas relações de Sra. Ramsay com os filhos e o marido e repreendida inconscientemente por Lily Briscoe, é de que, na “aparente soma mulher+mãe”, “vai se subtraindo a parte mulher” (MERUANE, 2018, Loc. 168 *segundo o Kindle*). A maternidade, então, funciona como uma armadilha para a personalidade da mulher; mas isso não quer dizer que ela não existia *a priori*, tampouco que foi apagada ao ponto de não existir um mísero resíduo do *eu*. O sacrifício está justamente em um aparato não só biológico como *social*, que faz com que a personagem da mulher seja deslocada à sombra *que não lhe pertence*. Sra. Ramsay está na sombra, o que não significa, de antemão, que sua personalidade tenha se esvaziado. Lily Briscoe, então, tem o papel na narrativa de dissociar sua imagem da maternidade: exaltar a sua personalidade acima da pressão social (sobretudo vitoriana, como a própria Meruane (2018) pontua) que se fazia pela maternidade.

Faz sentido, logo, dizer que se identificar como donas de casa “é um destino que todas nós concordamos ser, por assim dizer, pior que a morte” (FEDERICI, 2019, Loc. 425 *segundo o Kindle*). “Fazia”, mas ainda se pode fazer: o que a autora alerta, entretanto, é que os filhos vêm sendo o instrumento de um contragolpe às mulheres para atraí-las de volta a suas casas.

Ela mostra exemplos pertinentes a este trabalho, a começar por visões da indústria filial que vão ao encontro do recorte temporal de *Ao farol*:

Da igualdade mental à legal ou à cívica, há apenas um passo. E não é nem um passo longo nem enrolado. Essa foi a marcha que empreenderam as intelectuais-revolucionárias do norte sem ter ouvido falar dessa freira mexicana. O mundo não era tão pequeno como agora, as notícias corriam mais lentamente e chegavam com escassez do sul. Mas não foi necessário. A igualdade era uma verdade que caía de madura, e muitas mulheres iriam reclamá-la. Mais cedo ou mais tarde. Esse foi o ponto que bordaram e abordaram as pensadoras de todas as larguras e latitudes: a célebre Sargent e a mais reconhecida escritora anglo-inglesa, Mary Wollstonecraft, que começou a trabalhar aos dezesseis anos e acabou sendo diretora de uma escola com uma irmã sua (que ela ajudou a escapar de um marido sinistro). Essa pensadora começou ridicularizando a imagem da mulher como “encantadora e indefesa” — uma imagem feminina que, como se verá, sobrevoa a história —, e, em seguida, denunciou a sociedade por ter criado “aprazíveis animais domésticos”, sem educação, mulheres “nojentamente sentimentais e bobas”, cujo único destino possível era a procriação. Por sua falta absoluta de educação, de interesses, de ambições! Que horror!, diria essa mulher que, para arrematar, proclamaria que as damas tinham, sim, desejos sexuais, e tão ardentes quanto os dos homens. Em sua versão menos escandalosa — embora suas palavras sempre tenham produzido comoção —, Wollstonecraft se propôs a reivindicar, em 1792, o direito da mulher à educação usando, paradoxal mas estrategicamente, o destemperado argumento do serviço aos filhos. Se as mulheres educavam os futuros cidadãos, elas deviam receber suficiente educação, para levar a cabo seu trabalho docente. A educação era, além disso, imprescindível para colocá-las à altura intelectual de seus maridos e salvar o casamento burguês do tédio mais absoluto. Elas não podiam ser meramente decorativas, elas deviam ter uma função mais elevada. Wollstonecraft estava exigindo dos seus pares algo que os rapazes franceses da liberdade, igualdade, fraternidade também estavam negando a suas companheiras numa revolução que ainda estava em curso enquanto Wollstonecraft levantava a mão para assinalar seus argumentos. Retornaremos aos revolucionários e às revolucionárias quando a inglesa terminar de escrever o ensaio em que defendia a educação da mulher. É preciso dizer que ela deixou a tinta correr movida por uma urgência do momento: opor-se por escrito a um dos rebeldes parisienses da liberdade, igualdade etc. que tinha acabado de declarar diante da Assembleia Nacional Francesa que as mulheres deviam receber apenas uma educação doméstica. Uma educação que as treinasse na administração da casa, na complacência do marido e dos filhos. Ponto. Mary Wollstonecraft não dava crédito (MERUANE, 2018, Loc. 229 *segundo o Kindle*).

A autora centra-se nas mulheres da classe média no que tange às renúncias à maternidade e às críticas feministas. A classe média seria mais educada, informada e inclinada à mudança do que as mulheres proletárias da época. Para estas, não havia tempo

suficiente para organizar revoltas, mesmo que tenham participado de algumas delas; o dia a dia no trabalho na fábrica e em casa já era o suficiente.

Sra. Ramsay, na realidade, não aceitava nem ao menos comparar-se intelectualmente ao marido, por entender que seu trabalho não era tão importante quanto o dele:

ela não gostou, por um segundo sequer, de sentir que era melhor que o marido; e, além disso, não podia suportar não estar inteiramente segura, quando falava com ele, da verdade do que dizia. As universidades e as pessoas que o solicitavam, as conferências e os livros e o quanto isso era da maior importância – de nada disso ela duvidou um momento sequer; mas era a relação entre eles, e o fato de ele vir até ela daquele jeito, abertamente, da maneira que qualquer pessoa podia ver, que a desconcertavam; pois então as pessoas diziam que ele dependia dela, quando deviam saber que dos dois ele era infinitamente o mais importante, e o que ela dava ao mundo, em comparação com o que ele dava, desprezível (WOOLF, 2020, p. 40).

É na estabilidade da mulher de classe média que não se encontrava apoio suplementar, e assim elas sucumbiram ao feminismo. Não tão estáveis quanto as mulheres de posses, das classes mais altas, aceitavam até trabalhar em casas de família, por exemplo. Através destes trabalhos e da cidade, onde transitavam, foram incentivadas “a não continuar postergando a si mesmas na realização exclusiva daquilo que a biologia lhes outorgava como uma possibilidade entre tantas” (MERUANE, 2018, Loc. 310 *segundo o Kindle*).

É neste contexto que reside a mulher prisioneira do lar, fruto de um ideal inventado a ela pela era vitoriana. Sra. Ramsay certamente fora criada a partir deste ideal, que ainda nos atormenta ciclicamente. É importante ressaltar como este trabalho traz concepções sociohistóricas para sustentar afirmações no campo da psicologia analítica, como a formação de arquétipos. Posto isso, o psicanalista Christian Dunker (2021, p. 54) afirma que, no período vitoriano, há a construção de “um padrão de naturalização da mulher, os perigos da sexualidade na criança, as perversões da adolescência e a grande ideia de que somos o que somos porque reprimimos partes de nós mesmos que não conseguimos aceitar”, o que corrobora com as angústias de Sra. Ramsay. O ideal desta época

toma a forma do anjo-da-casa, descrito, ou melhor, descrita, porque esse anjo é feminino, num pobre livro de poemas do então célebre (agora felizmente esquecido) Coventry Patmore. Usando como modelo sua mulher morta, quem sabe um desses “aprazíveis animais domésticos” sem educação criticados por Mary Wollstonecraft um século antes, o poeta inglês realizou a elegia e o elogio da esposa serviçal, silenciosa, sorridente, sentimental: a mãe disposta a sacrificar tudo pelos outros. Esse era o anjo do seu verso. Mas eu já disse: a figura não era de Patmore apenas. Esse poeta e tantos outros de seus contemporâneos só eram ventríloquos sociais, sintonizando um desejo e plasmando-o na página. A imagem do anjo era poderosa: por mais que as

feministas esperneassem e fossem incidindo nas leis, numas poucas leis, esse anjo vitoriano e inglês continuaria presente e proliferando na imaginação social. Ele encontraria outras encarnações escritas e visuais que traçariam a figura de lânguidas mulheres em pose delicada. Assim as retratam os homens e assim posam as mulheres, porque, como diria Simone de Beauvoir, “o opressor não seria tão forte se não tivesse cúmplices entre os próprios oprimidos”. Dito de modo menos categórico, as próprias mulheres colaboraram na criação e na manutenção dessa imagem que depois outras teriam que destruir a pauladas. Entre as que cegamente repetiram o estereótipo feminino da época estava Julia Cameron: uma das poucas profissionais da fotografia em preto e branco que retratou, sem pudor algum, mulheres de cabelo embaraçado, com a mão sobre o peito, mães dolorosamente inclinadas sobre seus filhos, inocentes filhas munidas de enormes asas angelicais. Assim posaram muitas sob a direção de Cameron, encarnando e confirmando o anjo vitoriano que as afastava de sua carne e de seu osso, assim como de outras legítimas aspirações, contribuindo para substituir a realidade da modelo pelo seu ideal impostado (MERUANE, 2018, Loc. 317 *segundo o Kindle*).

A fim de destruir a abstração do feminino, a Primeira Guerra Mundial parece positiva à passiva imagem da mulher da classe média. Muitas destas mulheres saíram de casa para trabalhar e, mediante a sua mobilização, possibilitaram o declínio da moral da época vitoriana. A remuneração é ruim, mas elas adquirem novas instruções que as igualam aos homens ausentes: tornam-se “bombeiras, pintoras, eletricistas, coveiras, engenheiras, editoras, secretárias, médicas e o que fizesse falta”, tal como um “reconhecimento do valor feminino fora do lar” (MERUANE, 2018, Loc. 332 *segundo o Kindle*). Os filhos diminuíram. Quem iria concebê-los?

Sra. Ramsay julgava a mulher de Sr. Carmichael justamente por ela pertencer a uma geração que não colocava o matrimônio em primeiro lugar: “Ela se lembrava da **iniquidade** da mulher para com ele, que a deixara petrificada lá, na horrível salinha em St John’s Wood, quando, com seus próprios olhos, vira **aquela odiosa mulher** colocá-lo para fora de casa” (WOOLF, 2020, p. 41, *grifos nossos*). Augustus Carmichael não tinha filhos.

Esse é um destino que Lily Briscoe tenta internalizar como algo positivo em certo momento da narrativa, mesmo sabendo de todas as adversidades, lutando para estar perto da “normalidade” do ambiente familiar do Reino Unido e, em especial, da casa de veraneio em Ilha de Skye: “[...] que ela devia, que Minta devia, todas elas deviam se casar, uma vez que no mundo inteiro fossem quais fossem os lauréis que pudessem ser conferidos [...] uma mulher solteira perdera o melhor da vida” (WOOLF, 2020, p. 50). Logo depois, assumiu que “gostava de estar só; gostava de ser ela mesma; não era feita para aquilo; e tinha, assim, de sustentar um olhar sério vindo de olhos de uma profundidade inigualável” (WOOLF, 2020, p. 51).

O próprio relacionamento entre Paul e Minta mostrou-se fracassado, como quando Lily Briscoe, ao observar o casal Rayley, pescou “algo violento [...] Minta continuou comendo seu sanduíche, irritantemente, enquanto ele falava. Ele pronunciava palavras indignadas, de ciúme, ofendendo-a, num murmúrio, para não acordar as crianças [...] o casamento tinha dado muito errado” (WOOLF, 2020, p. 167-168). Lily então relembra o constante desejo de Sra. Ramsay de ver jovens casais se casando, quando dizia “Casem-se, casem-se”, de forma que ‘teríamos de dizer-lhe: Tudo correu em desacordo com seus desejos” (WOOLF, 2020, p. 169). Afinal, “Que mania era essa dela por casamento? perguntou-se Lily, se aproximando e se afastando de seu cavalete” (WOOLF, 2020, p. 170).

Lembra Federici (2019, Loc. 210 *segundo o Kindle*):

Depois de dois conflitos mundiais que, no intervalo de três décadas, dizimaram mais de setenta milhões de pessoas, os atrativos da domesticidade e a perspectiva de nos sacrificarmos para produzir mais trabalhadores e soldados para o Estado não faziam mais parte do nosso imaginário. Na verdade, mais do que a experiência de autoconfiança concedida pela guerra a muitas mulheres — simbolizada nos Estados Unidos pela imagem icônica de Rosie the Riveter [Rosie, a rebitadeira] —, o que moldou nossa relação com a reprodução no pós-guerra, sobretudo na Europa, foi a memória da carnificina na qual nascemos. Esse capítulo da história do movimento feminista internacional ainda precisa ser escrito.

Esse é um momento crítico para as mulheres que aspiravam ter uma profissão, como lembra Woolf (2013). As jovens estavam divididas entre a falta do desejo materno *per se*, intensificada pela possibilidade de um respiro fora de casa e a perspectiva do trabalho doméstico, e a pressão social pela maternidade.

Portanto,

O problema do qual Woolf fala às mulheres-profissionais não é, portanto, de ordem material, mas de índole psíquica: o assédio e o perpétuo retorno do sinistro anjo-da-casa. Perturba a escritora essa imagem da esposa-mãe idealizada que aparece em todos os âmbitos da vida social, assim como dentro da casa e de sua cabeça, enquanto ela escreve. É um anjo muito real que ela menciona, um anjo que ela viu representado no poema de Patmore, que conhece bem, e nas imagens de Cameron, que também lhe são familiares: a mãe de Woolf era sobrinha e modelo favorita da fotógrafa, e a escritora também posara languidamente para sua câmera. Essa poderosa figuração do mandado feminino, esse anjo inscrito na literatura e ilustrado na fotografia é o que atravessa as paredes do seu quarto e se interpõe de infinitas maneiras, diz Woolf, entre ela e sua escrita. Constrangendo-a com seu inquebrantável afã de sacrifício que ela se sente solicitada a imitar. Distraindo-a com suas destrezas domésticas. Atormentando-a com seus apelos à modéstia. Incentivando-a à simpatia e ao elogio, mesmo quando para agradar seja necessário mentir. Esse espectro angelical, explica Woolf às mulheres-profissionais, faz com que ela sinta que é sem graça, que carece de todas essas habilidades próprias de uma mulher. Sente também que o anjo poderia acusá-la (embora culpá-la de algo

seja pouco angelical) de ter ideias ou desejos próprios que não coincidem com ideias ou desejos alheios (MERUANE, 2018, Loc. 357 *segundo o Kindle*).

A mulher que escreve, para Woolf (2013), consegue assassinar o anjo, agarrando-o pela asa ou pelo pescoço. Ela lança o tinteiro na cabeça dele. E é através de seu labor, a escrita, que ela própria se achou livre dele. Todavia, pontuou que ele pode assombrar os lares daquelas libertas. A subordinação sempre volta a acozá-la. Meruane (2018, Loc. 379 *segundo o Kindle*) diz que o “ideal feminino é mais difícil de erradicar do que as precárias condições materiais que submetem ainda as mulheres, que acabaram de recuperar o direito de propriedade e o controle de seu dinheiro dentro do casamento”.

Neste momento sensível, Sr. Ramsay reitera a importância do capitalismo para a manutenção de seus privilégios, questionando, por exemplo, a importância de William Shakespeare para um ascensorista. Na narrativa, fica clara a importância da desigualdade social para o homem médio, haja vista que a necessidade do “progresso da civilização” passa pela estratificação da sociedade, o que respinga, evidentemente, nas mulheres. De qualquer maneira, o homem não hesita em trazer a ele as dores da História, dizendo: “Mas o pai de oito filhos não tem escolha” (WOOLF, 2020, p. 45). Eles “eram a prova de que ele não maldizia por completo o pobre e pequeno universo” (WOOLF, 2020, p. 69), por mais que o homem tivesse “se acabado ao casar com uma mulher bonita” e a engravidado oito vezes: “As mulheres nos chateavam tanto, diria” (WOOLF, 2020, p. 89).

Nesse sentido, Lily Briscoe “lembrou que todo [mundo] homem tem Shakespeare [atrás de si]; e as mulheres não”, de forma que, mesmo reprimindo seus sentimentos acerca do feminismo,

ela não quer expressar esse “horror & desespero; aniquilamento; inexistência; que [Tansley] a faz sentir, porque ela “não suportava ser chamada, como poderia ser chamada caso se revelasse com suas opiniões”, uma feminista. Lily desenvolve, nessa passagem, um argumento que está riscado no manuscrito, e a palavra “feminista” é suprimida na versão final do romance. Mas a palavra “feminista” e o argumento de Lily emergirão dois anos depois em *Um quarto só seu*. A ficção e a discussão feminista estão profundamente interligadas (LEE apud WOOLF, 2020, 218-219).

O anjo reaparece em *The Feminine Mystique* (1984), ganhador do Prêmio Pulitzer em 1963. O anjo do lar, que aparece em Woolf (2013) como um tufo vitoriano, materializa-se nas ideias veiculadas pelas revistas femininas nos anos 1950 e 1960, assim como as correntes médicas e psicanalíticas que tratavam do feminino. O *penis envy* no divã junto à época antes da pílula anticoncepcional moldou um anjo-da-casa intrometido e castrador. Friedan (1984), indeliberadamente, encontra o anjo na dona de casa em meio



a seus eletrodomésticos, que renuncia ao crescimento profissional e acadêmico, assim como interesses políticos fruto da revolução das assassinas do anjo woolfiano. Esta mulher enfatuada pelo anjo do lar ainda tem as mesmas características apontadas por Woolf (2013, p. 11-12) – é

extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. Naqueles dias – os últimos da rainha Vitória – toda casa tinha seu Anjo. E, quando fui escrever, topei com ela já nas primeiras palavras. Suas asas fizeram sombra na página; ouvi o farfalhar de suas saias no quarto.

Em um certo momento, a autora entende que essas mulheres esperaram que o modelo de um casamento precoce legitimasse suas existências. A sociedade as tornou vulneráveis a acreditar em uma ilusão: o que deveria as completar (uma família cheia de filhos, um marido perfeito, tempo para se dedicar às tarefas da casa) as deixou angustiadas e deprimidas, sem encontrar sequer um motivo para estarem tristes em uma casa de bonecas. Assim, como demonstra o romance, “a ruína estava encoberta; a domesticidade triunfava” (WOOLF, 2020, p. 32). O que se esquece é

a enorme desolação da mãe que fica em casa e a crescente culpabilização daquela que consegue sair. E a frustração de ambas por não saberem transformar a saturação, a infelicidade, a ira em formas de ação política que possam socializar a tarefa da criação. Por cansaço. Por excesso de tarefas e preocupações talvez mais urgentes. Por vergonha. Por comodidade ou conveniência (o erro de pensar, sobretudo entre as de classe média, que era mais apropriado não erguer a voz e pedir ajuda, por favor e, claro, dizer obrigada). Um grande erro, nos lembram as escritoras mais lúcidas: era indispensável manter os olhos abertos diante dos retornos recorrentes do anjo maléfico, era necessário continuar saindo para a rua exigindo mudanças e lutando por condições mais justas para todas as mulheres, incluindo, é claro, as mulheres-mães (MERUANE, 2018, Loc. 554 *segundo o Kindle*).

Lily Briscoe, por estar atenta aos malefícios do anjo do lar, era tratada de maneira diferente pelos homens. Mesmo quando tentava dar ao Sr. Ramsay a simpatia que tanto lhe pedia (talvez por perceber o caráter revolucionário da jovem), ela sabia que “havia nela alguma característica que não lhe agradava muito. Talvez fosse sua imperiosidade, sua certeza, alguma coisa nela de terra a terra. Ela era tão direta”, além de que poderia ser vista como “demasiadamente segura” para uma mulher (WOOLF, 2020, p. 189).

Macfarlane (1990, p. 54), ao discutir a importância do casamento na Inglaterra entre os séculos XIV e XIX, trouxe a sua análise diferentes fatores: o casamento, em certo momento da história, tornou-se “uma questão de escolha e cálculo de vantagens”. O que

antes poderia ser – simplificarmente e erroneamente, segundo o autor – justificado como o mero desejo de compartilhar a vida com alguém e procriar, na sua observação do método malthusiano na Inglaterra, tornou-se um sistema que engloba a produção e o consumo na sociedade, ou seja, dinheiro. Em 1838, Charles Darwin estava hesitante ao colocar na balança os prós e contras sobre a possibilidade de casamento com sua prima, Emma Wedgwood. Então como 29 anos, sem emprego fixo e com uma pequena renda, rabiscou algumas colocações. Estava ficando velho, logo, a companhia de uma esposa lhe traria alguns benefícios, principalmente na velhice. Para o naturalista, “ela seria um animal de estimação superior, melhor do que um cão” (MACFARLANE, 1990, p. 18). Os custos reais de ter uma família, no entanto, foram contrapostos às vantagens da companhia e do conforto, o que lhe deixaria com uma vida menos confortável em Londres, e certamente menos tempo para lazer (por mais que não se mencione, em nenhum momento, como o tempo seria muito mais escasso para a sua esposa, por exemplo). Charles Darwin, pouco antes de completar trinta anos, casou-se com Emma, em 29 de janeiro de 1839.

O *status* feminino na sociedade inglesa dependia do casamento. As maiores vantagens recaíam em termos de proteção e segurança junto ao homem da casa. Contudo, tornavam-se dependentes e perdiam liberdade. No caso da Inglaterra, para o autor, a mulher “gozava de liberdade e independência antes do casamento”. O que acontecia, de fato, é que o casamento lhe dava um *novo status*, “permitindo que ela se sentasse à mesa numa posição melhor do que as irmãs “solteironas” ou que vestisse determinadas roupas, mas com relação ao homem ela se tornava, a bem dizer, um súdito” (MACFARLANE, 1990, p. 160). Nesse sentido, a mulher inglesa era

privada, privada absolutamente, de sua liberdade quando as duas partes se juntam: ela concede ao marido o direito absoluto de determinar onde e de que maneira deve viver; concede-lhe o poder de tirar dela, e usar para seus próprios fins, todos os bens, com exceção daqueles reservados por algum instrumento legal; e, acima de tudo, entrega a ele sua *pessoa* (JEAFFRESON, 1872 apud MACFARLANE, 1990, p. 160).

Sra. Ramsay parecia ver o destino das mulheres que passavam na casa de veraneio (além do das filhas, é claro) como inevitável: não como sugestão, mas como imposição, “William e Lily **deveriam** se casar”, como uma “ideia adorável” que surgiu justamente deste *status* que ela gozava e que, para a sua criação, era imprescindível para a felicidade de uma mulher (WOOLF, 2020, p. 27). No momento em que se questiona sobre o sentido da vida, e se poderia haver algo (e havia, é constatado) além do marido e dos filhos, ela logo volta à realidade, pois “sabia, quase como se fosse uma saída para ela também, que

as pessoas deviam se casar; que as pessoas deviam ter filhos” (WOOLF, 2020, p. 60). Mesmo ao constatar que o marido não se importava com ela em relação ao que acontecia dentro de casa – não sabia olhar as flores, tampouco a olhava –, Sra. Ramsay não encontrava outra saída senão o casamento: “Ah, mas não era Lily Briscoe passeando com William Bankes? [...] Sim, de fato era. Não significava isso que se casariam? Sim, deviam! Que ideia admirável! Eles devem se casar!” (WOOLF, 2020, p. 71). Mais: “William deve se casar com Lily. Eles têm tantas coisas em comum. Lily gosta tanto de flores. São ambos frios e distantes e bastante autossuficientes. Arranjaria as coisas para que dessem um longo passeio juntos” (WOOLF, 2020, p. 103).

Com o modelo malthusiano, o casamento e o comportamento sexual dos ingleses foram associados ao desenvolvimento do país. Os casamentos ficaram para mais tarde, assim como uma maior proporção de mulheres em idade fértil não casadas e famílias menores emergiram entre todas as sociedades tradicionais da Europa ocidental pré-industrial. Mais do que isso, “a sociedade inglesa era constituída de tal maneira que, em épocas de fertilidade geral baixa, o conservadorismo prevalecia em todos os aspectos da vida reprodutiva das mulheres até o casamento” (LASLETT, 1977 apud MACFARLANE, 1990, p. 43), o que explica, quase grosseiramente, os mecanismos familiares no romance *Ao farol*, de Virginia Woolf.

Nesse sentido, a principal característica de um casamento na maioria das sociedades era o fato de ele proporcionar a criação de uma família, sendo um meio para ter filhos. Estes eram vistos como “uma riqueza e uma extensão do indivíduo, assim como do poder e da posição da família” (MACFARLANE, 1990, p. 65), por mais que no esquema de Malthus eles sejam um resultado biológico da paixão entre os sexos, e que na Inglaterra o casamento não teve a finalidade de maximizar a procriação, mas resolver problemas socioeconômicos. De qualquer maneira, a alegria pelo nascimento dos filhos, relacionada ao afeto por eles, normalizou “o desejo biológico das mulheres de reproduzir, o desejo de todo ser humano de ver sua imagem reproduzida, o desejo de companhia, o desejo de objetos de amor e carinho” (MACFARLANE, 1990, p. 65). A personagem Sra. Ramsay relaciona-se com a descrição do livro de que os

filhos são geralmente mais importantes para as mulheres do que para os homens. Não é a cerimônia de núpcias, propriamente, mas a procriação que consolida o casamento e eleva o *status* da mulher à condição adulta. É pela fertilidade do ventre que a linhagem pagou o preço do noivado, e assim as mulheres são bens reprodutivos cujo valor e estima crescem a cada filho. O *status* da mulher corresponde ao número de filhos que concebeu: quanto mais, maior o *status*. [...] Para uma mulher, seus filhos são seu principal apoio; serão seus aliados na nova família a que pertence e, ao longo dos anos, sobretudo na

viuvez, serão seu principal conforto. Cada nascimento acrescenta segurança. Cada filho lhe traz louvores do marido e da família e um crescente respeito aos olhos das outras mulheres (MACFARLANE, 1990, p. 73-74).

Tamanha importância dos filhos na vida da Sra. Ramsay que ela evoca o caráter de “supermãe” de Meruane (2018) ao canalizar todos os seus pensamentos na reação de James acerca de uma das recusas à ida ao Farol, “compassivamente” alisando seu cabelo, “pois podia perceber que o marido, com a cáustica observação de que não faria bom tempo, tinha acabado com o entusiasmo dele”, sendo a ida ao Farol sua “paixão” (WOOLF, 2020, p. 16-17). Assim, quando Charles Tansley replica a fala de Sr. Ramsay (“Nada de ida ao Farol, James”, tal como um duplo sacrificador), Sra. Ramsay não hesita em demonstrar ao filho o carinho por suas preferências: “Talvez faça bom tempo amanhã”, disse ela, alisando-lhe o cabelo” (WOOLF, 2020, p. 17). Em outro momento, ela reitera:

Iriam ao Farol amanhã?  
 Não, não amanhã, disse ela, mas logo, prometeu-lhe; no primeiro dia de bom tempo. Ele era um menino muito bom. Ele se deitou. Ela o cobriu. Mas ele nunca esqueceria, sabia ela, e sentiu raiva de Charles Tansley, do marido, e dela mesma, pois tinha-lhe alimentado as esperanças (WOOLF, 2020, p. 114).

Tal ato é contrastante com a relação entre James e Sr. Ramsay, principalmente na primeira parte do romance, “A Janela”. Enquanto se questionava sobre suas conquistas enquanto pai e professor de filosofia, e a Sra. Ramsay imaginava os mais diversos cenários para o futuro do filho, fez questão de demonstrar o seu poder perante a família: “Não havia a mais remota chance de que eles pudessem ir ao Farol amanhã, disparou irascivelmente o Sr. Ramsay”, pois, para ele, “a extraordinária irracionalidade da observação dela, a estupidez da mente feminina deixavam-no furioso”.

Por sua vez, para Sra. Ramsay, “não havia ninguém que ela reverenciasse como o reverenciava” (WOOLF, 2020, p. 33), por mais que “era estranho que ele fosse venerável e risível a um só e mesmo tempo” (WOOLF, 2020, p. 46). Depois, ela chega a admitir que “ele tornava as coisas piores para ela” (WOOLF, 2020, p. 64).

No próximo subcapítulo, discutiremos como o sacrifício se comporta em *Ao farol* sob a ótica de grandes correntes feministas, que corroboram com a ideia de que o ambiente sociocultural no qual as personagens estão inseridas interferem na ativação do arquétipo da mulher imolada – ou seja, como determinadas circunstâncias auxiliam o apagamento da identidade feminina em prol da família, tal como acontecia na Era Vitoriana e no modelo familiar do romance de Virginia Woolf.

## 4.2 O SACRIFÍCIO EM *AO FAROL* E A NULIPARIDADE FEMININA

Enquanto os homens vitorianos e eduardianos idealizavam a casa como um abrigo contra as brutalidades que eles próprios enfrentavam fora do seio familiar, como as guerras e a vida pública no capitalismo industrial, o anjo do lar fortaleceu-se neste mito da família reunida à mesa, como em um comercial de margarida, sorrindo à uma mãe generosa e prestativa.

Ao retomarmos o personagem de Charles Tansley, que fala à Lily Briscoe que mulheres não podem pintar nem escrever, retoma-se o pensamento de uma época: Gustave Flaubert desqualificava mulheres artistas e as equivalia a “rameiras”; dizia que era uma vergonha uma mulher que se dedicava à arte, e alertava os amigos sobre os perigos de uma mulher que lia em excesso. Se “a fertilidade da letra feminina foi sempre incompatível com os imperativos da reprodução”, podemos dizer que a pintura de Lily Briscoe também representa a subversão à ideia de que as mulheres “só devem parir filhos de carne e osso” enquanto os homens davam luz à arte, fruto de sua profícua imaginação.

Então,

é Lily, uma mulher que nunca conseguiu seguir o caminho de Mrs. Ramsay e abdicar de uma vida para si mesma, de sua visão através de seus quadros, quem parece ser a respostas para esses dois mundos externos. É ela a resposta; a artista cujo quadro fecha o romance, cuja visão pode finalmente dar um sentido para a vida da mulher que se sacrificara. Nas últimas linhas do romance, ao imaginar a família chegando ao farol, rapidamente Lily traça uma linha ao centro do quadro e fecha a história de Woolf. [...] a imagem que Lily cria para mrs. Ramsay é essa: uma linha ao centro. A referência ao farol, a linha que ilumina o mundo da narrativa de Woolf, é inevitável. O farol era o que unia sua trama; é por causa dele que a família volta à casa. Lily vê Mrs. Ramsay do mesmo modo: uma linha que une as cores de seu quadro, que segura a forma; mas ao mesmo tempo, o motivo da viagem da família, o fantasma à janela. É ela quem precisa ser pensada. Seu conhecimento precisa ser apreendido pelos homens e mulheres do romance para que então a beleza do mundo, subjugado pelo tempo enquanto sujeito destruidor, seja restaurada, unida pelo olhar humano, pela imagem de Mrs. Ramsay (PINHO, 2015, p. 84).

Em *Um teto todo seu* (2014) e *Mulheres e ficção* (2019), Virginia Woolf contesta o ponto de vista de autores como Flaubert e James Joyce: há um motivo pelo qual processos criativos e a maternidade não “combinam”. O primeiro já é um trabalho árduo, longo e excludente. Como realizá-lo em meio a tarefas domésticas e à criação de filhos? Necessita-se, sem dúvidas, de um salário.

A autora aspira por melhores condições para as mulheres, “tempo e livros e um pequeno espaço para a mulher na casa” para que ela estude a literatura assim como os homens (WOOLF, 2019, Loc. 171 *segundo o Kindle*). A qualidade do romance aumentará

à medida que a mulher conquistar, como Virginia clama, “tempo livre e dinheiro e um quarto só para si” (WOOLF, 2019, Loc. 185, *segundo o Kindle*). A ficção, para ela “não cai como uma pedra no chão, como na ciência; ficção é como uma teia de aranha, presa por muito pouco, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos. Muitas vezes estar preso é quase imperceptível” (WOOLF, 2014, Loc. 631 *segundo o Kindle*). Muitas destas colocações também podem ser transpostas para a arte da pintura.

As mudanças históricas e socioeconômicas do Reino Unido, explicitadas por Woolf (2019), fazem parte também da sua própria produção literária: em *Ao farol*, publicado em maio de 1927, as mulheres protagonistas sentem o impacto da Primeira Guerra Mundial tal como os homens. Elas se colocam em um patamar que não só as faz sacrificadas à família como também sacrifica, de certa forma, a figura masculina – ocorre uma espécie de castração quando as forças antagônicas de poder se encontram neste período da história. A mulher é intelectual e política, tal como Lily Briscoe, a hóspede pintora; os senhores da casa não a decifram – nem Sr. Ramsay, o proeminente professor de filosofia, tampouco Charles Tansley, inundado em preconceitos de gênero. Nada impede, no entanto, que Briscoe exerça sua arte (que não é a da escrita, é verdade, mas se faz pertinente) a fim de contar não só a *sua* história, mas algo maior, que abrange a memória coletiva daqueles que passaram pela Ilha de Skye e vivenciaram a Grande Guerra. Tamanha ambivalência de poder é explicitada em um dos momentos benevolentes de Sra. Ramsay:

"Escreve muitas cartas, Sr. Tansley?", perguntou a Sra. Ramsay, demonstrando pena por ele também, imaginou Lily; pois era a verdade a respeito da Sra. Ramsay – sempre demonstrando pena pelos homens como se lhes faltasse algo –, pelas mulheres nunca, como se elas tivessem algo (WOOLF, 2020, p. 84).

Nos momentos da história aqui discutidos (a Era Vitoriana, o início da Primeira Guerra Mundial e os anos 1950 e 1960, bem como a época contemporânea), o anjo-da-casa ainda é uma questão a se discutir. Em *Três guinéus* (2019b), longo ensaio já exposto neste trabalho, Virginia Woolf enaltece o que as esposas da classe operárias faziam no final do século XIX e início do século XX, mas não deixa de lado o papel afetivo da mulher de classe média e alta, das mulheres que não manuseavam em máquinas, mas que mexiam panelas e balançavam berços. Além do zelo e atenção femininos, que para Virginia serviriam como características intrínsecas (o que tentamos respeitosamente discordar, no decorrer deste trabalho), a exclusão das mulheres da educação formal e da independência econômica contribuía para esta imagem de mãe e dona de casa.

Presente até hoje, a autora Silvia Federici (2019, Loc. 178 *segundo o Kindle*), em “O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista”, lembra que “a reprodução de seres humanos é o fundamento de todo sistema político e econômico, e que a imensa quantidade de trabalho doméstico remunerado e não remunerado, realizado por mulheres dentro de casa, é o que mantém o mundo em movimento”.

Ao discutir matrimônio, maternidade e trabalho doméstico, a autora corrobora com as questões de Woolf (2013, 2014, 2019) e Friedan (1984) sobre qual o sentido (se é que há) em ter uma família em moldes tradicionais:

Muitas de nós ainda possuem a ilusão de que casamos por amor. Grande parte de nós reconhece que nos casamos por dinheiro e segurança; mas é o momento de reconhecer que, enquanto há pouco amor ou dinheiro envolvidos, o trabalho que nos aguarda é excessivo. É por isso que as mulheres mais velhas sempre nos dizem: “aproveite sua liberdade enquanto você pode, compre o que você quiser agora”. Mas, infelizmente, é quase impossível aproveitar qualquer liberdade se, desde os primeiros dias da sua vida, você tem sido treinada para ser dócil, subserviente, dependente e, o mais importante, para se sacrificar e até mesmo sentir prazer com isso. Se você não gosta, o problema é seu, o fracasso é seu, a culpa e a anormalidade são suas (FEDERICI, 2019, Loc. 455 *segundo o Kindle*).

Portanto, faz sentido dizer que o Sr. Ramsay não precisava fazer o que a Sra. Ramsay fazia: manipular suas emoções, medir suas palavras, de forma que “nunca alterava uma palavra desagradável para se adequar ao prazer ou à convivência de qualquer ser mortal, **menos ainda de seus próprios filhos, que, saídos de suas costelas**, deviam estar conscientes desde a infância de que a vida é difícil” (WOOLF, 2020, p. 6, *grifos nossos*). Tal descrição vai de encontro à proteção e à idealização de Sra. Ramsay perante seus filhos, quiçá porque este é o seu desígnio para a sociedade. A casa parece ser da mulher, mas é o homem que a controla, justamente por ter uma maior liberdade e autonomia sobre seus atos dentro e fora do ambiente familiar:

[...] quanto mais pancadas o homem leva no trabalho, mais bem treinada deve estar sua esposa para absorvê-las e mais autorizado estará o homem a recuperar seu ego à custa da mulher. Bate-se na esposa e joga-se a raiva sobre ela quando se está frustrado ou exausto em decorrência do trabalho, ou quando se é derrotado em uma luta (embora trabalhar em uma fábrica já seja uma derrota). Quanto mais o homem serve e recebe ordens, mais ele manda. A casa de um homem é seu castelo, e sua esposa tem que aprender a esperar em silêncio quando ele está de mau humor, a recompor os pedaços dele quando estiver quebrado e praguejar contra o mundo, a se virar na cama quando ele disser “estou muito cansado esta noite”, ou quando ele pratica sexo tão rápido que, como uma mulher descreveu uma vez, poderia tê-lo feito com um pote de maionese (FEDERICI, 2019, Loc. 477 *segundo o Kindle*).

É possível perceber que a postura de Sra. Ramsay perante Sr. Ramsay e os filhos também reflete sobre outros homens. Charles Tansley, mesmo simbolicamente a enfrentando, tentando mostrar o seu poder enquanto acadêmico, é defendido em seus pensamentos mediante uma leitura do contexto sociocultural da época. Sua total devoção é descrita como uma mera intolerância a “indelicadezas” para com seus convidados:

**Na verdade, ela mantinha a totalidade do sexo oposto sob sua proteção;** por razões que ela não conseguia explicar, pelo cavalheirismo e pela bravura, pelo fato de que negociavam tratados, governavam a Índia, controlavam as finanças; finalmente, por uma certa atitude para com ela que nenhuma mulher podia deixar de sentir ou julgar como agradável, algo de confiante, de filial, de reverente; coisa que uma velha senhora podia aceitar por parte de um jovem cavalheiro sem perder a dignidade, e da pobre jovem – queiram os céus que não seja nenhuma de suas filhas! – que não sentisse o valor disso, e tudo o que isso implicava, até a medula dos ossos! (WOOLF, 2020, p. 8, *grifos nossos*).

Enquanto Charles Tansley e Sra. Ramsay caminham pela ilha, a mulher o consola sobre suas aspirações profissionais (“Era para ter sido um grande filósofo”), insinuando “a grandeza do intelecto do homem, mesmo em sua decadência, a sujeição de todas as esposas [...] à ocupação de seus maridos, ela o fez sentir-se mais satisfeito consigo mesmo do que nunca” (WOOLF, 2020, p. 12-13). Ao carregar a sua bolsa, ele recuperou o seu orgulho; a Sra. Ramsay, enfim, foi a catalisadora da validação masculina, mesmo que em seu interior o considere um “homenzinho odioso” (WOOLF, 2020, p. 16).

Já demonstrado previamente, quando Charles Tansley fala a James “Nada de ida ao Farol”, Sra. Ramsay o percebe como um simulacro do marido, como todos os homens aos quais ela servia: “Todos esses jovens cavalheiros parodiavam o seu marido, refletiu ela; ele dizia que ia chover; eles diziam que era furacão certo” (WOOLF, 2020, p. 17).

Não é certo que a mulher está feliz com essas condições. A postura benevolente, no entanto, de “aprender a esperar em silêncio” e aquiescer, é passada para outras gerações como uma confortável maneira de encarar a realidade doméstica. A própria metáfora do farol como a perspectiva de uma vida melhor traz à tona a responsabilidade de Sra. Ramsay enquanto mãe, ao passar às filhas a inflexível relação de poder entre os pares. Ao devanear sobre a vida dos homens que lá vivem, presos envoltos pelo mar durante meses, em tempo de tormenta, se coloca mais uma vez na posição daquela que zela, e convida suas filhas a fazer o mesmo: “Como vocês se sentiriam? Perguntava ela, dirigindo-se **em particular às suas filhas**. Assim, acrescentou de um jeito bastante diferente, devemos levar-lhes qualquer alívio que possamos” (WOOLF, 2020, p. 7).



Badinter (2011, Loc. 230 *segundo o Kindle*) explica que, desde os escritos de Émile Durkheim, “o casamento prejudica as mulheres e beneficia os homens”. A vida conjugal trouxe custos sociais e culturais para as mulheres, não só no que diz respeito à divisão de tarefas domésticas e à responsabilidade sob a educação dos filhos, mas sobre suas próximas ambições e interesses: a maneira como elas veem o mundo. Hoje em dia, isso ainda acontece, mesmo em concubinatos:

A chegada da criança dificulta notavelmente as horas domésticas da mulher, enquanto o homem, na qualidade de pai, se dedica mais ao trabalho profissional. Segundo F. de Singly, a amplitude do trabalho doméstico — e sua justificação — decorre menos das demandas dos homens do que das exigências, reais ou supostas, dos filhos. A partida dos filhos demonstra, quase que experimentalmente, que o custo da vida conjugal deriva largamente do custo da criança (BADINTER, 2011, Loc. 230 *segundo o Kindle*).

Depois de Friedan (1984), no início da década de 1970, foram poucas as tentativas sérias de “reimaginar a casa em termos de tarefas domésticas, tecnologia e organização espacial” pela literatura feminista (FEDERICI, 2019, Loc. 222 *segundo o Kindle*).

Foi quando se criou a Wages for Housework (WfH), reunindo particularidades proletárias de diferentes partes do mundo cuja raiz de lutas buscava um terreno comum. O que era reivindicado eram salários pagos a mulheres não pelos maridos, mas pelo Estado. Este, enquanto representante do capital coletivo, seria quem mais se beneficia do trabalho doméstico realizado pela mulher. Esta, identificada como “trabalhadora doméstica”, torna-se

sujeito social crucial na premissa de que a exploração do seu trabalho não remunerado e as relações desiguais de poder construídas sobre a sua condição de não remuneração foram os pilares para a organização capitalista de produção. No entanto, o retorno da “acumulação primitiva” em escala global, a começar pela enorme expansão do mercado de trabalho mundial, fruto de incontáveis formas de expropriação, não me permite mais escrever, como fiz no início dos anos 1970, que a WfH é a estratégia não apenas do movimento feminista, mas da “classe trabalhadora como um todo”. A realidade de populações inteiras praticamente desmonetizadas pelas desvalorizações drásticas, além da proliferação de esquemas de privatização de terras e da comercialização de todos os recursos naturais, coloca urgentemente a questão da recuperação dos meios de produção e da criação de novas formas de cooperação social (FEDERICI, 2019, Loc. 354 *segundo o Kindle*).

O mesmo capitalismo que “possibilitou” a saída das mulheres de casa, na época da Primeira Guerra Mundial, é aquele que negligencia e violenta estas dentro de casa; sob ele, todo o trabalhador é manipulado e explorado. Outrossim, a falta de remuneração das mulheres mistifica o seu trabalho e as reduz, as objetifica, assim como as exclui da luta trabalhista:

A diferença em relação ao trabalho doméstico reside no fato de que ele não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo

natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina. O trabalho doméstico foi transformado em um atributo natural em vez de ser reconhecido como trabalho, porque foi destinado a não ser remunerado. O capital tinha que nos convencer de que o trabalho doméstico é uma atividade natural, inevitável e que nos traz plenitude, para que aceitássemos trabalhar sem uma remuneração. Por sua vez, a condição não remunerada do trabalho doméstico tem sido a arma mais poderosa no fortalecimento do senso comum de que o trabalho doméstico não é trabalho, impedindo assim que as mulheres lutem contra ele, exceto na querela privada do quarto-cozinha, que toda sociedade concorda em ridicularizar, reduzindo ainda mais o protagonismo da luta. Nós somos vistas como mal-amadas, não como trabalhadoras em luta (FEDERICI, 2019, Loc. 443 *segundo o Kindle*).

É interessante pontuar que, entre as diferenças entre a mulher proletária e a mulher de classe média, está a falta de referências na teoria marxista no que tange ao trabalho reprodutivo como aquele que também deveria ser remunerado. Acredita-se que

Marx ignorou o trabalho reprodutivo realizado pelas mulheres porque ele permanecia ancorado em uma visão “tecnologicista” da revolução, na qual a liberdade é conquistada através da máquina, assumindo-se que o aumento da produtividade do trabalho é a fundação material para o comunismo, e a organização capitalista do trabalho é vista como o modelo mais elevado de racionalidade histórica, sustentado por todas as outras formas de produção, inclusive a reprodução da força de trabalho. Em outras palavras, Marx não reconheceu a importância do trabalho reprodutivo porque aceitou os critérios capitalistas sobre o que constitui o trabalho, e porque acreditava que o trabalho industrial assalariado era o estágio no qual se desenvolveria a batalha para a emancipação humana (FEDERICI, 2019, Loc. 2248 *segundo o Kindle*).

Ao tornar o trabalho doméstico feito por mulheres invisível na revolução, Federici (2019, Loc. 3669 *segundo o Kindle*) entende que este é visto como vocação feminina. Desta maneira, recusa-se “a apagar as experiências coletivas, o conhecimento e as lutas que as mulheres acumularam no que se refere ao trabalho reprodutivo, cuja história tem sido uma parte essencial da nossa resistência ao capitalismo”. A autora complementa a sua crítica dizendo que a “afirmação marxiana de que a forma dominante de trabalho torna todas as outras formas de trabalho iguais a si própria deve ser revista quando colocada diante da experiência do trabalho doméstico não assalariado” (FEDERICI, 2019, Loc. 3808 *segundo o Kindle*).

As crises econômicas, oriundas do sistema capitalista, recambiaram muitas mulheres ao lar, em especial aquelas de estratos sociais mais baixos. Na França, houve uma tentativa de reparação: um salário-maternidade para que ficassem em casa durante três anos, cuidando dos filhos. A tentativa vai de acordo aos pensamentos de Federici (2019), afinal, a maternidade seria um trabalho como qualquer outro.

No entanto, esta é uma exceção. A crise igualitária, medida pela discrepância histórica entre os salários de homens e mulheres, é fundada na desigual divisão de tarefas

domésticas entre eles. As mulheres, para Badinter (2011), assumem pelo menos três-quartos delas. Desta forma, a crise econômica é a única causa da estagnação da desigualdade. Mas há uma crise identitária para a autora, que necessita de respostas mais complexas.

Meruane (2018) traça uma ardorosa crítica à corrente essencialista e naturalista de mães que buscam, em explicações mítica-biológicas, uma explicação otimista (um sentido a suas existências, como colocado em “The Feminine Mystique”) para a maternidade.

É interessante pensar que, se tratando do feminismo de Virginia Woolf, por exemplo, Pinho (2015) realizou uma pequena retomada aos aspectos do feminismo essencialista (“ginocêntrico”) que rondava a autora enquanto ela escrevia seus maiores romances. O feminismo deveria fugir deste essencialismo que pode “acabar em explicações simplórias, essas que apontam o ser mulher intrinsecamente como nutrir o outro” (PINHO, 2015, p. 26). É aqui que a *écriture féminine* de Kristeva acha um lugar para o ser mulher em uma linguagem construída para o homem, como visto pela psicanálise lacaniana.

Há outra categoria de mães, que não renunciam ao profissional e, com o intuito de evitar as críticas, decidem abraçar a maternidade dentro e fora de casa. Essa é “a sacrificada e incansável supermãe”: à primeira vista, ela parece não sacrificar sua personalidade, pois continua trabalhando e tendo outras formas de validação na sociedade. É o que Badinter (2011, Loc. 2164 *segundo o Kindle*) chama de “a interiorização (excessiva?) da mãe ideal”. Contudo, é impossível não se perder em uma rotina em que se espera prosperar no trabalho, ter uma maravilhosa relação de casal (não podemos esquecer de Sra. Ramsay tentando agradar o Sr. Ramsay, aquiescendo a suas demandas) e criar os melhores filhos e filhas do universo, provendo-lhes afeto e atenção:

É a mãe disposta a dar o peito enquanto trabalha, e vice-versa, num alarde de energia. [...] É a mulher-que-trabalha-de-sucesso, com várias crianças a tiracolo. (Para que estudou ofícios ou carreiras, se não foi para exercê-las, e por que iria reprimir suas urgências maternas?) Essa é a mãe-máquina, de existência cronometrada, que sai cedo num carro de preferência utilitário e multifuncional como ela. Anda um pouco despenteada, mas cuidadosamente vestida. Deixa os filhos na escola e continua seu trajeto. Se está um pouco atrasada ou tem que se ausentar por umas horas para a inevitável reunião de pais, nunca usa os filhos como desculpa: repõe as horas perdidas e aceita todos os desafios de trabalho para provar — esse é seu verbo favorito — que ser mãe não é uma desvantagem em seu desempenho. Ao contrário, diria a supermãe supurando adrenalina: meus filhos são meu capital. Mas é evidente que ela teme, sem reconhecer, que sua situação materna não seja compreendida por seus colegas e por seu chefe (só as secretárias a compreenderiam, mas ela também não confia nas secretárias, as ambiciosas secretárias sempre foram

para ela uma ameaça). Pensa que se ela escolheu trabalhar deve se adaptar, não pedir favores jamais. É o preço de sua independência econômica e no trabalho. Um preço que implica sempre conseguir que o marido não mexa uma palha e não se queixe nunca de nada. Em consequência, a caminho de casa depois de oito ou dez ou doze horas de trabalho intensivo (precedido, se deu tempo, por uma madrugada na academia), acelera para cumprir o tempo de qualidade que os colégios inventaram para sobrecarregá-la. Porque não se trata só de chegar em casa e conversar com os filhos, perguntar a eles como foi seu dia e se interessar pelo que estão estudando. Consiste, nesse tempo, de participar do trabalho docente, revisando, ou pior, começando e finalizando deveres cada vez mais difíceis (menos apropriados para a idade) que os colégios atribuem a eles; consiste também em ensinar ao filho o que ele não entendeu durante as aulas, estudar com ele até que aprenda a matéria, dar assistência conceitual no projeto de arte e inclusive realizar trabalhos manuais. Um número inesgotável de tarefas extraordinárias: para além do ordinário e, ao mesmo tempo, extremamente ordinárias (MERUANE, 2018, Loc. 928 *segundo o Kindle*).

Logo, “as mulheres não se destituíram de todo da antiga arenga que vincula o corpo feminino essencialmente à reprodução, entendida como única possibilidade de autorrealização e completude” (SITTA, 2021, p. 112). Meruane (2018) entende que nada mudou, pois predomina ainda “o amor incondicional da mãe como sinônimo de um trabalho que não tem retribuição nem conhece descanso” (MERUANE, 2018, p. 136). Agora, são as “supermães”, as mães militantes e aquelas ecologicamente conscientes que auxiliam, inclusive, na minimização da figura paterna a ser citada posteriormente.

Como exemplo, a recusa à ida ao Farol traz extrema preocupação à Sra. Ramsay em relação a James, assim como o futuro das filhas. Ao olhar o movimento das ondas na praia, lembrou o que na narrativa é transformado em um *mote* para a sua vida: “as palavras de alguma antiga canção de ninar, murmurada pela natureza: “Eu cuido de vocês – eu sou o seu amparo”” (WOOLF, 2020, p. 17).

As “supermães” trazem uma consequência clara e uma resposta às questões de Friedan (1984) ao enxergar as filhas das revolucionárias (metaforicamente ou não) retornarem ao lar. Na contemporaneidade, as mulheres que fizeram 20 anos nos anos 1990 participaram de uma virada ideológica a “acertar as contas” com as mães que não se doaram tanto quanto deveriam, em suas visões:

Depois dos agradecimentos de praxe pela contracepção e o aborto, vem a constatação de uma derrota. Derrota das mães que as filhas não querem imitar, e que se pode assim resumir: vocês sacrificaram tudo pela independência e, em lugar dela, assumem a jornada dupla de trabalho, são subestimadas profissionalmente e, no final das contas, são derrotadas em todas as frentes. Nessa crítica, o rótulo de “feminista” é rejeitado, como se apresentasse uma imagem desagradável das mulheres. A nova geração assumiu os estereótipos machistas mais gastos: aqueles que associam as feministas à histeria, à agressividade, à virilidade e ao ódio dos homens. O julgamento foi sem apelação: velharia. Mas por detrás da rejeição do feminismo se escondia outra crítica, mais íntima em relação às mães: a da concepção que tinham da maternidade. Talvez se possa compreender assim: você sacrificou tudo pela independência, inclusive a mim. Você não me deu bastante amor, bastante

cuidado, bastante tempo. Sempre apressada, frequentemente cansada, você acreditou que a qualidade do tempo que você me dedicava valia mais do que a quantidade. Na verdade, eu não era a prioridade de suas prioridades, e você nunca foi uma boa mãe. Não repetirei isso com meus filhos (BADINTER, 2011, Loc. 1693 *segundo o Kindle*).

Voltando a nosso contexto socio-histórico, podemos realizar algumas comparações entre o que seria a base das “supermães” de hoje em dia. Se formos seguir a lógica de Charles Darwin, em 1871, ela permanece a mesma há muitas décadas. Ele dizia:

A mulher parece diferir do homem por sua maior ternura e seu menor egoísmo. A mulher, em razão do instinto materno, dá testemunho em alto grau dessas qualidades para com seus filhos; logo, é provável que ela com frequência o estenda a outras criaturas. Um século depois, a filosofia feminista do care desenvolve, em termos mais sofisticados, a ideia darwinista. Salvo que o que era apenas probabilidade para o cientista do século XIX se tornou verdade indiscutível. É Carol Gilligan quem lança os fundamentos dessa nova moral que terá grande repercussão a partir da publicação de seu livro *In a different voice*, em 1982. O care, frequentemente traduzido como “solicitude”, e que é preciso compreender como “a preocupação fundamental do bem-estar de outrem”, seria a consequência da experiência crucial da maternidade. Espontaneamente sensíveis às necessidades do pequenino, as mulheres teriam desenvolvido uma atenção particular à dependência e à vulnerabilidade dos seres humanos. Com isso, elas seriam portadoras de uma moral diferente da dos homens. Carol Gilligan opõe a ética feminina do care à masculina da justiça. Enquanto esta apela para princípios universais que põem em ação regras e direitos aplicados “imparcialmente”, a moral do care é antes de tudo particularista: [Ela] parte de experiências ligadas ao cotidiano e dos problemas morais de pessoas reais em sua vida comum. [...] Acentua a reatividade ou a capacidade de resposta (responsiveness) a situações particulares cujos traços morais salientes são percebidos com acuidade. Há mesmo um raciocínio específico do care: ele não valida suas respostas a princípios, mas dá sentido aos detalhes concretos, específicos, e torna-os inteligíveis no contexto da vida das pessoas (BADINTER, 2011, Loc. 799 *segundo o Kindle*).

A *falta* de autonomia e de identidade começa, então, a impulsionar a revolução feminista. Falta de identidade esta que Jung (2014) pressupõe como característica intrínseca, e o motivo pelo qual este trabalho está sendo feito: é preciso ressignificar esta *falta* de identidade para algo que já existiu e que foi adormecido por aparatos biológicos e sobretudo sociais, pois, como sabemos, as mães chegaram antes dos filhos. Lily, ao questionar-se o que fazia *ela* uma pessoa, “Amar, como diziam as pessoas, poderia fazer dela e da Sra. Ramsay uma só coisa?”, parece mostrar como a *falta de identidade* é, na realidade, manipulada para parecer como a única forma de sobreviver a mulheres naquela época (WOOLF, 2020, p. 52). Sra. Ramsay, na verdade, sabia que havia algo a mais: “A vida, pensava ela – mas não completou o pensamento. Lançou um olhar à vida, **pois tinha ali uma ideia clara dela, algo de real, algo de privado, que ela não partilhava nem com os filhos nem com o marido**” (WOOLF, 2020, p. 60).

Virginia Woolf teceu críticas semelhantes às de Sitta (2021) da forma como pôde já no final dos anos 1920. Na época, “os discursos circulantes defendiam que a mulher só se completava com um filho; a prole era a promessa de restituição do *eu*, de realização” (SITTA, 2021, p. 108). Badinter (2011, Loc. 1814 *segundo o Kindle*) entende que, “em cada cultura, existe um modelo ideal de maternidade predominantemente que pode variar segundos as épocas”. Para autora, este modelo é carregado por mulheres de forma consciente, mesmo que, nesta dissertação, a formação arquetípica da mãe enquanto mulher imolada evidentemente seja realizada em um estrato subconsciente. Aquilo que é consciente, à Badinter (2011, Loc. 1814 *segundo o Kindle*), pode ser aceito ou contornado, negociado ou rejeitado, “mas é sempre em relação a ele que, em última instância, se é determinado”.

Entendemos que este modelo não depende somente de condições materiais para se instalar na sociedade. Todavia, a colocação da autora faz sentido justamente porque o intuito do trabalho é demonstrar como este tipo de sacrifício ressoa também em condições materiais, e como são elas as maiores responsáveis pelo “esvaziamento” da mulher em prol da sua prole. Não é que sua personalidade não exista enquanto no arquétipo materno da mulher imolada; ele está apenas soterrado por um contexto social que não a permite ser nada mais além do que uma mãe.

Dessa maneira, Woolf (2020, p. 8) demonstra como a característica de “supermãe” de Sra. Ramsay, caminhando ao lado dos escritos de Meruane (2018), faz com que ela, enquanto mãe e a esposa, se coloque em segundo lugar:

Quando se olhava no espelho e via o cabelo grisalho, o rosto caído, aos cinquenta, pensava ela, talvez pudesse ter lidado melhor com as coisas – o marido; o dinheiro; os livros dele. Mas de sua parte, nunca se arrependia, por um único segundo, de uma decisão, nunca fugia das dificuldades, **nunca descuidava de seus deveres**. Ela era, neste momento, uma mulher formidável de ser contemplada.

Mais do que isso, Sra. Ramsay não gostava de pensar no fato de que os filhos cresceriam; assim, suas responsabilidades enxugariam, e a suposta *falta de identidade* deveria ser suprida de maneiras as quais as mulheres do século XIX e início do século XX ainda não sabiam – ou ainda não eram permitidas. Portanto, a vida tediosa a esperava, o que o marido jamais entenderia. “Nada compensava a perda” (WOOLF, 2020, p. 58), assim como “ela teria gostado de sempre ter um bebê” e, “tocando o cabelo dele com os lábios, pensou ela, ele nunca mais será tão feliz, mas deteve-se, dando-se conta de quanto irritaria o marido se dissesse isso”, de forma que “nunca mais serão tão felizes” (WOOLF, 2020, p. 59).

Badinter (1980) destrói o mito da incondicionalidade ou do caráter natural do amor da mãe por seu filho. No livro, fala-se sobre a mãe na sociedade burguesa dos séculos XVIII e XIX; isso nos é caro pois diz respeito ao modelo de maternidade enxergado por Sra. Ramsay, e reproduzido por ela no declínio da era vitoriana e na iminência da Primeira Guerra Mundial, quando os modelos familiares finalmente estavam mudando e agraciando as mulheres com melhores possibilidades de inserção na sociedade – na medida do possível, é claro.

O que Federici (2019) nos lembra, anos depois de Badinter (1980, 2011), é que esta realidade perdura até os anos contemporâneos, em que o capitalismo e o neoliberalismo exigem do trabalho doméstico realizado por mulheres o que a teoria marxista não comporta em sua crítica: um trabalho em dobro, não-remunerado.

Para homens como o Sr. Ramsay, os filhos representavam o legado de sua história em âmbitos social, político e econômico. São os homens, afinal, que detém as rédeas da civilização ocidental. É como diz Badinter (2011, Loc. 1560 *segundo o Kindle*): “Todos sabem: nada vale a servidão voluntária! Nessa transformação do modelo materno, os homens não tiveram que mexer um dedo. É o inocente bebê — à sua revelia — que se tornou o melhor aliado da dominação masculina”.

Como explica Badinter (1980) em “Um amor conquistado: o mito do amor temático”, a posição da mulher-mãe é exaltada tal como uma função da natureza que auxilia nesta perpetuação de valores (masculinos) na sociedade. Na estrutura familiar da era vitoriana e do início do século XX, os discursos em vigência diziam respeito à pertinência do papel da mulher na criação de seus filhos. Mesmo havendo a inserção do público feminino na sociedade, com trabalho e participação política, os homens ainda se valeram de privilégios enquanto pais.

Faz sentido pedir uma compensação ao Estado, mas não se pode esquecer de como as figuras masculinas atuam na prisão de nossos corpos dentro de casa e da dinâmica sexual heteronormativa. O contato sexual entre marido e mulher também pressupõe uma relação de poder: “Nenhuma mulher pode se despir alegremente na frente de um homem sabendo que ela não apenas está sendo avaliada, mas que há padrões de desempenho para o corpo feminino a serem considerados”, o que destrói nossa confiança e nosso prazer no corpo (FEDERICI, 2019, Loc. 619 *segundo o Kindle*).

Posto isso,

pai, irmãos, marido, cafetões, todos estão atuando como agentes do Estado, para supervisionar nosso trabalho sexual, para se certificar de que providenciaremos serviços sexuais de acordo com as normas de produtividade

estabelecidas e socialmente sancionadas. A dependência econômica é a última forma de controle sobre nossa sexualidade. É por isso que o trabalho sexual ainda é uma das principais ocupações para as mulheres, e que a prostituição sublinha cada encontro sexual. Sob essas condições não pode haver nenhuma espontaneidade para nós no sexo, e é por isso que o prazer é tão efêmero na nossa vida sexual (FEDERICI, 2019, Loc. 640 *segundo o Kindle*).

O pai, portanto, não se sacrifica tanto quanto a mulher para a criação de seus filhos. Mais do que isso, é a mulher quem se sacrifica para os dois – corroborando com o escrito de Jung (2014), a mãe o vê como filho também, pois deve cuidar da casa junto às suas necessidades tal como se ele fosse uma criança. O que o psicanalista não previa, é claro, é que o homem, mesmo reduzido à situação de criança, continua exercendo sua presença simbólica masculina ao oprimi-la. Woolf (2020, p. 18, *grifos nossos*) é certa: “[...] o marido **pedia sacrifícios** (e, na verdade, **ele o exigia**).”

No arquétipo jungiano, a posição de marido é subjugada pela situação não de pai, mas de filho. Em *Ao farol*, isso aparece de maneira peculiar: enquanto Sra. Ramsay acolhe os problemas de Sr. Ramsay e tem por ele zelo, como um filho, “transferia para ele [James] o que sentia pelo marido”, mostrando o quão complexo é o ambiente familiar de uma mãe e esposa que, no final das contas, é uma só (WOOLF, 2020, p. 32). Isso aparece em outros momentos da narrativa de insegurança do Sr. Ramsay, mostrando a suposta incondicionalidade daquele amor, como na citação a seguir: “por mais fundo que se enterrasse ou por mais alto que subisse, ele não ficaria sem ela um segundo sequer” (WOOLF, 2020, p. 39).

James percebia como a mãe estava imersa no mecanismo tóxico da família vitoriana: “ela se transformava numa árvore frutífera que se erguia cheia de flores rosadas, coberta de folhas e ramos dançantes, na qual o bico de bronze, a árida cimitarra do pai, o homem egoísta, mergulhava e arremetia” (WOOLF, 2020, p. 39). Logo, distanciava-se das cenas, como para poupar a mãe de mais ressentimentos, porque ela e seus frutos, ao estar em conflito com Sr. Ramsay, “pareceu recolher-se toda, uma pétala fechando-se sobre a outra, e a estrutura toda ruindo, de exaustão, sobre si mesma” (WOOLF, 2020, p. 39). De qualquer maneira, a criança por si só não ajuda no funcionamento correto da vida amorosa. Fatores como cansaço, falta de sono e de intimidade, bem como “e os sacrifícios que a presença de uma criança impõe podem esmorecer a relação de um casal” (BADINTER, 2011, Loc. 1827). As separações de casais durante os três primeiros anos que se seguem ao nascimento são recorrentes. Muitas destas mulheres foram pegas de surpresa sobre as dificuldades da maternidade, mas outras entraram neste universo sabendo da promessa de aventura.



Neste caso, tornam-se divididas entre o amor pelo filho e os desejos pessoais, como se aquele fosse uma manifestação egoísta de sua personalidade e, este, um benevolente prazer pelo bem-estar de sua prole. Neste caso, a criança como fonte de realização impede o florescimento dos desejos pessoais, criando uma contradição – enquanto Sra. Ramsay, como uma pétala, parece se fechar, também “suavemente, deixa de bater, o arrebatamento da criação bem-sucedida” (WOOLF, 2020, p. 39). Para Badinter (2011), a ideologia naturalista não oferece respostas à problemática (inclusive a agrava, pois exige sempre mais daquela que é mãe, em uma perspectiva ocidental).

Conforme o tempo foi passando, as mulheres quiseram se tornar mais do que isso. Mais: elas já tinham dentro de si mesmas outras vontades (biológicas ou sociais) e um *eu* que independia da dominação realizada pelo homem e sua prole. Sitta (2021, p. 108) não hesita em falar que “a negação da falta inerente ao ser se dá de outro modo: não é o *eu* que é, desde sempre, incompleto; o que o torna assim é o *outro*, o filho, que rouba o seu espaço, retira dele a liberdade e minimiza o seu arbítrio para guiar a própria vida”.

Na visão de Kehl (2009, p. 194), “a falta que caracteriza o sujeito implica a capacidade de ele lidar com as frustrações que marcam a sua vida e de relacionar-se com o outro (nos âmbitos pessoal e público)”. Com o advento do capitalismo, a intenção de tapar o buraco do sujeito não é genuína; portanto, todas as tentativas de uma sociedade regida “pelo imperativo da felicidade, da predisposição permanente a divertir-se e a gozar” (KEHL, 2009, p. 194) pode acarretar a depressão de sua população, à medida que “um excesso de gozo atenta contra o desejo, não deixa que a falta mova o sujeito” (SITTA, 2011, p. 109).

Entre os dilemas da mulher moderna e contemporânea, sobre como e pelo que se sacrificar (pelo trabalho ou pelos filhos, pelo marido ou pelos sonhos de independência), aquela que escolhe pelo sacrifício materno pode ser vista como *sem personalidade*, sem *vida* senão a que segue pelos seus filhos. Esse é um processo que acomete mulheres de forma inconsciente e que corrobora com o pensamento de Jung (2014) sobre a *falta do eu* da mulher como Sra. Ramsay. As nossas únicas ressalvas, no entanto, são que a “amputação” da existência desta mulher deixa um resíduo claro que pode fomentar a revolução – uma nova Lily Briscoe, ou até mesmo um frêmito de consciência e vontade de emancipação. Ademais, este resíduo luta por se impor, mas é controlado por uma sociedade em que impera o padrão daquela mãe sacrificada. Aos poucos, a sociedade deixa com que ele ressurgam, o que faz com que Lily Briscoe e outras mulheres recuperem

o seu *eu*. É este fator da sociedade que conversa com as nossas provocações quando se fala na “nuliparidade”,

que identifica a mulher com a mãe, remete à falta e ao inacabado. Algumas a reivindicam, outras não se recuperam dela. Para estas, ser nulípara é ser amputada de sua existência e de seu lugar no mundo. Ninguém o exprimiu melhor que Jane Sautière: Nulípara. É claro que eu logo entendo “nula”. Mas há também “paro”, “parte”. Uma mulher “nuliparte”, não dividida em (entre?) seus filhos, mantida indivisa. Uma mulher de parte alguma, inadmissível quanto à questão das origens (são exatamente as origens que a descendência questiona; como ignorar isso?), vacuidade dos lugares e viuvez da caminhante. Nulípara. Território e ser. Solo e sangue. A nulípara melancólica não é necessariamente estéril. Os riscos, o acaso das circunstâncias, as oportunidades perdidas podem ter decidido assim. Algumas põem em dúvida esse aspecto involuntário da infecundidade e preferem invocar fatores sociais e econômicos. Se essa explicação pode parecer um pouco apressada, tem o mérito de interrogar a parte sombria dessa não realização. Os psicólogos terão outras interpretações a sugerir além da sociológica, mas, no final das contas, as múltiplas razões invocadas não significam que a criança não é a prioridade das prioridades, e que a mulher não se identifica tão completamente com a mãe quanto ela deseja acreditar? Diferente é o caso das mulheres (dos casais) estéreis que não se podem resignar à sua condição. Entre elas, quantas autênticas vocações maternas? Essas nulíparas, não por discordância, mas por incapacidade fisiológica ou física, são frequentemente — como as que não querem filhos — o alvo dos censores. As que fazem de tudo para ter um filho e as que o recusam são igualmente suspeitas. Exige-se que as primeiras façam das tripas coração, e consideram-se as segundas egoístas ou deficientes que não realizaram seu dever de feminilidade. Nos dois casos, elas estão sujeitas à reprovação pública. Somente o psicanalista poderia trazê-las de volta à razão... O que, para uma, significa aceitar o destino “anormal”; e, para a outra, inclinar-se à norma. Não importa que a mulher estéril possa ser uma mãe excepcional, e a segunda, uma mãe execrável; a sociedade não gosta de entrar nessas sutilezas (BADINTER, 2011, Loc. 1880 *segundo o Kindle*).

Em longo prazo, “para a maioria das mulheres, a conciliação entre os deveres maternos, que não param de aumentar, e o próprio desenvolvimento pessoal continua problemática” (BADINTER, 2011, Loc. 95 *segundo o Kindle*). A própria Sra. Ramsay tinha consciência disso, porque

era apenas em silêncio, erguendo os olhos do prato, após ela ter falado tão severamente de suas observações sobre Charles Tansley, que as filhas, Prue, Nancy, Rose, podiam fantasiar com as ideias pouco ortodoxas que tinham fabricado para si mesmas, de uma vida diferente da dela; em Paris, talvez, uma vida mais livre; **não ter que estar sempre cuidando de um homem ou outro;** pois havia na mente de todas elas um **mudo questionamento** dos códigos de deferência e do cavalheirismo, do Banco da Inglaterra e do Império Indiano, dos dedos anelados e das rendas, embora para todas elas houvesse nisso algo da essência da beleza, que evocava o que havia de masculino em seus corações de garotas, e as fazia, ali sentadas à mesa, sob os olhos da mãe, honrar a sua estranha severidade, a sua extrema cortesia, como uma rainha tirando da lama o pé sujo de um mendigo e lavando-o [...] (WOOLF, 2020, p. 9, *grifos nossos*).

Essa transição é sentida pelas próprias filhas, que podiam sonhar – como Virginia apontou em *Três guinéus* (2019b). Mas a moral, ainda que questionada, seguia por sua

aparência de normalidade. A Sra. Ramsay sentia os ventos da mudança, porque, mesmo presa às amarras sociais do matrimônio e da maternidade, sentia esperança de deixar “de ser uma mulher restrita ao lar cuja caridade servia um pouco para aplacar a sua própria indignação e outro pouco para satisfazer a sua própria curiosidade, e tornar-se aquilo que [...] ela admirava imensamente” (WOOLF, 2020, p. 11). De qualquer maneira, o contexto social fazia com que ela continuasse no *modus operandi* que esperava das filhas, um mudo questionamento que passaria de geração a geração, pois

**nunca falava. Sempre se calava. Pois ela sabia – sabia sem que lhe tivessem ensinado.** Sua simplicidade fazia com que chegasse no âmago daquilo que pousasse com exatidão, como um pássaro, dando-lhe, naturalmente, essa precipitação e aterrissagem do espírito sobre a verdade que deleitava, acalmava, amparava – **falsamente talvez** (WOOLF, 2020, p. 30, *grifos nossos*).

Golden (2010, Loc. 1752 *segundo o Kindle*) exemplifica muito bem a questão, trazendo as nuances cristãs da organização da maternidade enquanto um espaço a mulher sacrificar-se:

The question of what it means to be a “good mother” has never been settled, for each age creates its own definition. In Christian legend, the pelican, supposed to love its offspring more than any other creature, was said to pierce its breast to feed them with its own blood. The pelican thus became a symbol of Christ, nourishing humanity with his blood in the Eucharist. The nineteenth century naturally saw the Christlike woman of the domestic ideal as the pelican mother, “feeding her brood with her own vital substance.” Yet even the Victorians did not impose quite so heavy a burden on mothers as has the twentieth century. Nineteenth-century advice to mothers emphasized their responsibility to raise children who would become virtuous citizens, which required vigilance and knowledge of correct child-rearing methods; by the end of the century, this meant submitting to instruction from scientific experts. Progressive-era reforms that prohibited child labor, excluded women from certain occupations, and shortened women’s hours where they did work kept more women at home with young children, so that even working-class women absorbed the ideology of domesticity. To these obligations, the twentieth century added a load of guilt. Previously, the goal of the mother’s devoted attention was to raise children whose behavior would conform to the needs of adults.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Tradução da autora: A questão do que significa ser uma “boa mãe” nunca foi resolvida, pois cada idade cria sua própria definição. Na lenda cristã, o pelicão, que supostamente amava sua prole mais do que qualquer outra criatura, costumava furar seu peito para alimentá-los com seu próprio sangue. O pelicão tornou-se assim um símbolo de Cristo, alimentando a humanidade com o seu sangue na Eucaristia. O século dezanove naturalmente viu a mulher cristã do ideal doméstico como a mãe pelicana, “alimentando sua ninhada com sua própria substância vital”. No entanto, mesmo os vitorianos não impunham um fardo tão pesado às mães quanto o século vinte. Os conselhos do século XIX às mães enfatizavam sua responsabilidade de criar os filhos que se tornariam cidadãos virtuosos, o que exigia vigilância e conhecimento dos métodos corretos de educação; no final do século, isso significava submeter-se às instruções de especialistas científicos. As reformas da era progressiva que proibiam o trabalho infantil, excluía as mulheres de certas ocupações e encurtavam as horas das mulheres onde trabalhavam, mantinham mais mulheres em casa com filhos pequenos, de modo que mesmo as mulheres da classe trabalhadora absorveram a ideologia da domesticidade. A essas obrigações, o século XX acrescentou uma

Hoje em dia, o sacrifício de Sra. Ramsay seria comparado ao sacrifício das supermães. Por isso, é importante dizer que este trabalho respeita as conjunturas sociohistóricas do Reino Unido no início do século XX, em especial até a época da Primeira Guerra Mundial, quando ainda havia ressonâncias da era vitoriana na criação das mulheres. Hoje em dia, Badinter (2011) conta que muitas anglófonas focam em sua realização pessoal, e são mais pragmáticas e individualistas<sup>31</sup>. Esta é uma escolha de vida que associa a maternidade a um fardo e à uma perda. A criança seria o próprio símbolo do sacrifício, e por isso se autodenominam *childfree* (livres de filho, ou seja, da maternidade).

Na seção intermediária de *Ao farol*, “O tempo passa”, descobrimos que Prue Ramsay, “apoiada no braço do pai, foi dada em casamento naquele mês de maio. O que, diziam as pessoas, poderia ser mais apropriado? E, acrescentavam, como estava bonita!” (WOOLF, 2020, p. 129). Entre acontecimentos da guerra e a decadência da casa que já não recebia hóspedes como outrora, o narrador onisciente nos conta o pior: “[Prue Ramsay morreu naquele verão, de alguma doença ligada ao parto, o que foi, na verdade, uma tragédia, diziam as pessoas. Diziam que ninguém merecia ser mais feliz.]” (WOOLF, 2020, p. 130). Entendemos essa passagem como uma forma de punição à própria libertação de Lily Briscoe através da arte e da interiorização do feminino; se há mulheres que estão conseguindo escolher entre a maternidade e a não maternidade, ou o matrimônio e o não matrimônio, o mundo cria uma espécie de desordem em que alguém (certamente uma mulher, como Ifigênia) pagará aos homens. Desta forma, a morte de Prue também seria um sacrifício. A sua “não felicidade”, mesmo que atrelada àquela destinada a ser mulher e esposa, alerta Lily Briscoe sobre os novos tempos para as mulheres.

A maternidade associada a sacrifícios, à perda da identidade feminina, faz com que o desejo de filhos seja totalmente estranho e que o mito do instinto materno caia por terra, como Badinter (1980) mesmo propôs. Mas essas mulheres devem ser legitimizadas assim como aquelas para que a maternidade pode ser, sim, uma realização.

De antemão,

Sempre que Virginia Woolf discute um mundo que escape da visão de apenas um sujeito, um mundo que é metaforizado na seção intermediária de *To the Lighthouse*, ela parece apontar para a possibilidade de um sujeito múltiplo,

---

carga de culpa. Anteriormente, o objetivo da atenção devotada da mãe era criar filhos cujo comportamento se adaptasse às necessidades dos adultos.

<sup>31</sup> Posteriormente, pretendemos estender esta pesquisa a novos trabalhos sobre a literatura contemporânea inglesa e brasileira, justamente para comparar as circunstâncias sacrificiais no arquétipo materno em romances mais recentes a *Ao farol*, com realidades sociohistóricas e culturais diferentes da Inglaterra vitoriana e pós-vitoriana.

formado de outros sujeitos, que não tenha um objeto por oposição. Em outras palavras, ela afirma os outros muitos sujeitos no sujeito o que é uma afirmação de multiplicidade. Tal noção começa em Bloomsbury, com a vontade de pintar imagens que fossem individuais, mas que tocassem o universal; ou seja, que fossem uma passagem do *aqui e agora*, espaço e tempo individuais, para o *lá e então*, o espaço e tempo universais – já podemos aproximar o tempo individual ao tempo feminino, privado, e o universal ao masculino, público. Mas ao trazer essa vontade visual de seus amigos pintores para a escrita, Virginia Woolf desestabiliza a ordem da linguagem masculina que impõe que um sujeito sempre tenha um objeto. Em Woolf, temos múltiplos sujeitos em conversa com outros múltiplos sujeitos, o que parece ter origem no silêncio poético, que sempre aparece em conexão com o feminino construído historicamente, aquele mesmo que havia sido a resistência de sua irmã antes de Bloomsbury (PINHO, 2015, p. 179).

Ao partir para a retomada do mito de Ifigênia como o catalisador de um arquétipo da mulher imolada, entende-se que

“mantendo a estrutura tradicional do mito, acentuando determinados elementos simbólicos que remetem para a matriz trágica” – o mito como referência, não necessariamente como sinal de dependência, apenas a relação essencial permanente que, de uma forma universal, afirma o mito como um referente. A dependência anula-se quando a materialização literária do mito se autonomiza e afirma (JABOUILLE *et al.*, 1993, p. 41).

É interessante termos discutido sobre as influências do feminino na psicanálise. Agora, aprofundar-nos-emos desta questão ao focalizar na maternidade. Freud (2014) considera que o desenvolvimento psicosssexual de uma criança passa por duas fases (a pré-edipana, quando o bebê está ligado à mãe; e o complexo de Édipo, quando primeiro a criança está identificada com aquilo que falta à sua mãe e seu desejo está sujeito à demanda dela e, depois, quando entra a figura do pai enquanto mediador). À teoria lacaniana, é neste momento que ocorre a castração “tanto se desfaz a unidade do bebê com a mãe quanto a criança se dá conta de que não é suficiente para satisfazer plenamente a sua progenitora (já que o pai também a demanda e é desejado por ela)” (SITTA, 2021, p. 106).

Uma espécie de "Outro", fantasma de uma figura imaginária que traz aflição às pendências de ser mulher para Virginia Woolf em *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (2012), parece estar presente em todos os pensamentos de Sra. Ramsay e Lily Briscoe, que precisam se convencer de seus estilos de vida para conseguirem alívio em suas supostas “escolhas”.

A castração, para autores como Freud (2014), se dá basicamente pela falta (o menino descobrindo a existência da vagina, contrastando com o pênis, cria a angústia da castração; a menina se depara com o pênis e percebe a falta em seu corpo). Na teoria lacaniana, é a interdição quem sacramenta a impossibilidade de completude do corpo. Ela

é feita, mediada pelo pai, da unidade do bebê com a mãe. O complexo de intrusão demonstra a máxima mais importante de sua teoria: um *eu* nunca vem sozinho; ele está sempre acompanhado de outro, o que explicaria, inclusive, as fundamentações paranoicas nos indivíduos.

O que é certo é que é impossível estar completo. Saber da importância da falta em nossa existência, no entanto, leva o ser humano ao *desejo*, mesmo que não há sequer um objeto capaz de realizar o que a completude nos demanda senão o “falo”, que, para teóricos lacanianos, seria o significante do objeto perdido. Este é imprescindível para a maternidade, haja vista que, desde a gravidez, a relação entre mãe e filho não é tida como natural. A mãe, quando inunda esta relação com amor e zelo, está em busca do falo: o significante de um objeto que sempre lhe faltou. Para Kehl (2009), não significa que o recém-nascido seja o *objeto do desejo* da mãe, e sim o *significante* deste objeto, de um sujeito.

Há um contraponto feminista ao silêncio de Freud sobre a fase pré-edípica. Stevens (2005, p. 6-7) fala em trabalhos como os de Luce Irigaray e Julia Kristeva, que enfatizam

a fase pré-edípica, quando os esforços cognitivos da criança são quase que exclusivamente direcionados para a mãe. Para elas, a fase pré-edípica — uma “presença ausente” — subverte a fase edípica, ao revelar o substrato matriarcal de todo desenvolvimento psíquico (STEVENS, 2005, p. 6-7).

Para Stevens (2005), a linguagem não é apresentada ao bebê primeiro pela mãe. O conceito laciano de Nome-do-Pai denota a dimensão simbólica da lei, que se inscreve aqui por meio do discurso da mãe, substituindo o seu desejo. Ou seja, a mãe, mesmo tendo poder de fala, realiza uma mediação da relação do bebê com o pai. O Nome-do-Pai não necessariamente é o homem, que fique claro, mas um significante que representa para a mãe a Lei que a proíbe de usar o filho como seu objeto. O conceito laciano de ponto-de-estofa funciona aqui para que a criança “desprenda-se” da mãe, apropriando-se dos significantes e exercendo uma função de sujeito na ordem simbólica. O lugar do “Outro”, portanto, deixa de ser ocupado pela mãe.

Para Sitta (2021, p. 106), podemos concluir que “a maternidade tem a ver com a unidade e a divisão da mãe por meio da prole, a noção (sempre sustentada por uma fantasia, como nos mostra a psicanálise) de que um filho proporciona completude”.

Junto aos momentos de mãe e filhos, como quando Sra. Ramsay lia para James no jardim, há a evocação de sombras: “Então, mãe e filho – objetos de veneração universal,

e, neste caso, a mãe era famosa pela beleza – podiam ser reduzidos, sem irreverência, ponderou ele, a um sombreado púrpura” (WOOLF, 2020, p. 53). Aqui, podemos também trazer os estudos de Rank (2013, p. 22) acerca da sombra como duplo, “as duas como imagens iguais opondo-se ao Eu, corroborada posteriormente por outros aspectos”. Assim,

partindo desses significados individuais da temática do duplo e da sombra, no sentido simbólico-sexual, voltamos para o problema mais amplo da imagem transformada de espírito protetor em consciência que persegue e atormenta, o qual parece bastante consolidado nas tradições folclóricas. Os folcloristas, unanimemente, destacam a sombra como equivalente da alma do ser humano. Daí derivam tanto o particular respeito que é dedicado a ela, os tabus e credices a ela, os tabus e credices a ela relacionados, quanto o medo de transgredi-los, já que o ferimento, o dano ou a perda da sombra são seguidos de morte (RANK, 2013, p. 100).

Poder-se-ia entender a sombra, aqui, como o duplo do pai; a presença dele na relação interpessoal dos dois tal como aquele que controla os interesses e os afetos do ambiente familiar. Sendo eles “reduzidos, sem qualquer irreverência, a uma sombra”, é Sr. Ramsay quem é representado como o “mestre das marionetes” em Ilha de Skye (WOOLF, 2020, p. 53). Em outro momento, a teoria é comprovada de maneira mais enfática:

Ele resmungou. Ele sentia a respeito desse noivado o que sempre sentia a respeito de qualquer noivado; a moça é boa demais para esse jovem. Ela sentiu vir-lhe aos poucos à mente: por que é, então que queremos que as pessoas se casem? Qual era o valor, o significado das coisas? (Cada palavra que dissessem agora seria verdadeira.) Diga, por favor, alguma coisa, pensou ela, querendo apenas ouvir a sua voz. **Pois a sombra, a coisa que os envolvia estava começando, sentia ela, a cerrar-se em torno dela. Diga qualquer coisa, implorava ela, olhando para ele, como que pedindo socorro** (WOOLF, 2020, p. 120, *grifos nossos*).

Conforme Golden (2016), no século XX, a pressão freudiana de que as mulheres são inerentemente masoquistas e amam sofrer foi o que fez seu auto sacrifício parecer natural. O que o psicanalista afirmava era que, para se tornar totalmente madura, a mulher precisava abandonar todos os desejos aparentemente "masculinos" – como ter uma carreira ou uma vocação artística – e transferi-los para o filho. Caso contrário, ela teria muito ego sobrando para ser uma boa mãe. Estas são noções amplamente difundidas até a metade do século XX, quando o feminismo se apoderou da questão da maternidade com maior afinco (MERUANE, 2018).

#### 4.3 COMPARAÇÕES ENTRE *AO FAROL* E O MITO DE IFIGÊNIA PELO VIÉS DO ARQUÉTIPO DA MULHER IMOLADA

A Guerra de Troia, de acordo com a mitologia grega, ocorreu entre as cidades-estados de Grécia e Troia, a partir de uma disputa entre as deusas Hera, Atena e Afrodite. Éris, a deusa da discórdia, dá às deusas “o pomo da discórdia”, marcado para a mais justa. Páris, a pedido de Zeus, é quem coloca Afrodite como a detentora do pomo. Em troca, Afrodite fez Helena (esposa do rei grego Menelau, irmão de Agamnenon, que é pai de Ifigênia) se apaixonar por Páris. A história tem mais de uma versão: se Páris a leva para Troia com ou sem seu consentimento, não há consenso. Fato é que o conflito inicia assim: o pai de Ifigênia e rei de Micenas, Agamnenon, reuniu os gregos e liderou uma expedição contra Troia. Por dez anos, cercou a cidade à procura de uma solução para o resgate de Helena. Isso resultou na morte de muitos homens considerados heróis, como Aquiles e Heitor.

O episódio do sacrifício de Ifigênia, que resultou em bons ventos às tropas dos aqueus, fez com que a cidade finalmente caísse. Todos os troianos, exceto mulheres e crianças, tomados como escravos, foram mortos. A cidade foi completamente destruída. Por mais que o conflito tenha tido muitas reverberações depois da imolação, é o contexto anterior a ela que nos é caro neste momento.

Momentos de instabilidade social fazem como que voltemos à definição girardiana de “bode expiatório”, nada mais do que a “economia” de violência realizada em detrimento de não haver uma exacerbação de sentimentos negativos perante inimigos maiores (em quantidade ou magnitude). É o bode expiatório quem personifica a culpabilidade de todo um grupo ou fenômeno social; ou seja, Ifigênia, em *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes, personificou toda uma guerra de homens e foi condenada, naquele momento, por um caos social instalado há bastante tempo.

A experiência totalizadora em *Ifigênia em Áulis* é contrastada por uma solução individualizadora em *Ao farol*, que remete à escolha de Erifila na Ifigênia raciniana. O conceito de bode expiatório não se aplica ao personagem da Virginia Woolf, e é importante ajustar essas diferenças. Simbolicamente falando, o sacrifício de sua própria existência aponta para as concepções culturais que sacrificam as mulheres de sua época: as esposas e as mães sob o arquétipo da hipertrofia maternal, atualizado aqui para *o arquétipo da mulher imolada*.

O conceito girardiano do sacrifício, neste caso, ser performado geralmente *ao estrangeiro* nos remete à subjetividade do Outro, conforme explicitado nesta dissertação, com base em Simone de Beauvoir. Se a mulher nunca é o sujeito, pode ela ser rebaixada



à bode expiatório justamente por não pertencer à homogeneidade do sujeito homem – este que controla, inclusive, as guerras e os conflitos.

Levar estas considerações para o campo da psicanálise faz com que tracemos um paralelo indubitável entre a Guerra de Troia e a Primeira Guerra Mundial de *Ao Farol*, de Virginia Woolf, que também navega nos conceitos da Era Vitoriana.

O momento de guerra sofre modificações de acordo com uma situação divina no mito de Ifigênia; a mudança dos ventos está de acordo com o sacrifício da virgem e a consequente tomada de Troia. A Era Vitoriana tratava o regime monarquista como o designo de Deus, o que traça mais uma semelhança entre *Ao farol* e o mito de Ifigênia, no que tange ao contexto sociocultural como o verdadeiro catalisador para que as mulheres sejam colocadas (e perpetuadas) em situação de submissão. Portanto, é essa circunstância, junto já a outras expostas anteriormente, que fazem com que a identidade da mulher seja esvaziada (ou não) em prol do matrimônio e da maternidade – vindo à tona o arquétipo da mulher imolada ou a recusa ao mesmo. Conforme a própria percepção de Sra. Ramsay,

Eles vinham até ela, naturalmente, pois era uma mulher, o dia todo, com isto, com aquilo, um querendo isto, outro, aquilo; os filhos estavam crescendo; ela sentia, muitas vezes, **que não passava de uma esponja encharcada de emoções humanas**. Então disse: Dane-se. Ele disse: deve chover. Ele disse: não vai chover, e, instantaneamente, um paraíso de segurança abriu-se diante dela. **Não havia ninguém que ela reverenciasse mais. Ela não era digna de amarrar os cordões do seu sapato, sentia ela** (WOOLF, 2020, p. 33, *grifos nossos*).

A Sra. Ramsay morre na segunda seção do romance, “O tempo passa”, e não sabemos bem qual é a causa. É possível que ela tenha se suicidado e, para a leitura que fazemos neste trabalho, faz sentido que em sua benevolência tenha havido uma espécie de “tentativa de compensação” pelas mortes não só na Primeira Guerra Mundial, dos homens e de um de seus filhos, mas pela própria tristeza pela morte da filha, Prue, que também teria pagado pelas ações de sujeitos masculinos.

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) marcou a histórica do século XX. Os conflitos começaram a partir do assassinato do arquiduque Francisco Ferdinando de Asburgo (1863-1914), herdeiro do trono do Império Austro-Húngaro, que reivindicava a Bósnia-Herzegovina para a criação de um estado com "todos os eslavos do sul". Os sistemas de alianças e contra-alianças da época, como pontua Burigana (2014, p. 63), "criou um mundo destinado a explodir", o que acarretou o estopim de outras crises internacionais, junto a rearmamento generalizado na Europa. Desta maneira, formaram-se duas frentes de guerra: a Tríplice Aliança (os Impérios Centrais, a Alemanha e a

Áustria-Hungria) e os Aliados (Sérvia, Itália, Japão, Bélgica, Grã-Bretanha, Rússia etc.). Aproximadamente 10 milhões de combatentes foram mortos, além de 20 milhões de feridos.

Da Grande Guerra, para Burigana (2014, p. 69), "saiu um mundo diferente, marcado por ressentimentos, tensões, violência e injustiça, não só entre vencedores e perdedores, mas também entre os próprios vencedores". Muitas feridas foram deixadas em aberto até a Segunda Guerra Mundial, pois as negociações de paz que se seguiram ao fim da Primeira Guerra não foram satisfatórias.

O arquétipo da mulher imolada como uma atualização da hipertrofia do aspecto materno atua para fazer Sra. Ramsay, tal como Ifigênia, "propícia" a sacrificar-se. Na sua carcaça, parece cristalina a sua vontade de empreender a ajudar os filhos, cuidar da casa, torcer pelo matrimônio de seus hóspedes, questionar as hóspedes mulheres acerca de suas próprias definições de feminilidade e independência. O que não se enxerga é a força propulsora deste ímpeto de sacrifício, transformado em arquétipo e, este, exemplificado pelo sacrifício de Ifigênia.

No caso de Ifigênia, a Guerra, os homens e o pai fazem parte de tal força propulsora. Todos são símbolos masculinos que potencializam os sentimentos ao ponto de tornar o sacrifício aparentemente **voluntário**, com uma redoma enfeitada por uma deusa mulher, também benevolente ao ponto de transformar a oferta em uma corça, ou o mecanismo do duplo, como restaurador da ordem. A redoma protege o sacrifício de ser lido como ele o é: a mulher sendo feita como uma clara economia de troca aos homens; ela aceitando ser uma economia de troca, pois não há nada a fazer senão aceitar; ela, na realidade, indo de encontro aos planos do pai, nem mesmo estava envolvida na Guerra de Troia até aquele momento.

Ifigênia é imolada, em Eurípedes, indo contra sua vontade, mas mostrando benevolência até o último segundo. Erifila também não hesita em sua decisão nas vias de sacrificar-se para que ocorra a vitória dos homens na Guerra de Troia. Nesse sentido, Sra. Ramsay imola-se tão benevolentemente quanto, em detrimento de seu marido e seus filhos para que estes (a) não sofram com a derrocada dos valores vitorianos, que os beneficiavam referente à presença de uma mulher cujo apoio é incondicional, e (b) superem as adversidades do início da Primeira Guerra Mundial, retratadas no romance.

#### IFIGÊNIA

*Ajoelhando-se diante de AGAMÊMNON com Orestes no colo*  
[...]

**Não me tires a vida antes da hora, pai!**

**É doce ver a luz do dia!**

**Não me forces a contemplar as profundezas infernais!**

Chamei-te de “meu pai” pela primeira vez  
e me chamaste primeiro de “minha filha”;

fui a primeira que, sentada em teus joelhos,  
te fez carinhos e provou tuas carícias!

Naquele tempo me disseste alegremente:

“Um dia ver-te-ei feliz, querida filha,  
No lar de quem vier a ser o teu esposo,  
Cheia de vida e ostentando um esplendor  
digno de um rei – de mim.” Entrelaçando, então,

em volta deste teu pescoço meus bracinhos  
que agora tentam enlaçar-te novamente  
na hora de implorar-te, eu respondia logo:

“E eu, meu pai, que poderei fazer por ti?

Quando fores mais velho receber-te-ei  
em meu palácio como hóspede querido

para pagar todo o desvelo e atenções  
da mão que me nutriu durante a infância.”

**Recordo-me dessas conversas claramente,**

**Mas não te lembras delas e queres matar-me!**

Ah! Não e nunca! Por Atreu, teu pai! Por Pêlops,  
por esta mãe que sofre agora em sua carne  
tanto quanto sofreu para me dar à luz!

**Que tenho a ver com os amores desastrosos**

**de Páris e Helena? Então teria Páris**

**vindo de Tróia para minha perdição?**

Volta teus olhos para mim, meu pai! Contempla-me,

beija-me ao menos para que eu possa levar

uma recordação de ti, se não ouvires

as súplicas de tua filha em desespero!

(EURÍPEDES, Loc. 1144 segundo o Kindle, *grifos nossos*).

Os pais – Sr. Ramsay e Agamemnon – também podem ser comparados pois ambos foram sacrificadores. O primeiro sacrifica em especial a condição da mulher, Sra. Ramsay, mas a sua incansável adjetivação enquanto “pai tirano”, junto à recusa à ida ao farol, corroboram para a possibilidade de semelhança com Agamemnon. Em outro momento, James demonstra como o pai funcionava perante a família: “Faça isso. Traga-me aquilo. As asas negras se abriam, e o duro bico dilacerava. E depois, no instante seguinte, ali estava ele sentado lendo o seu livro; e podia erguer seus olhos – nunca se sabia – muito sensatamente” (WOOLF, 2020, p. 178-179). É verdade que Ártemis é quem sacrificou Ifigênia, ou pelo menos fez a menção de sacrificá-la antes de sua destemida redenção. No entanto, todo o processo é mediado pelo pai, que necessita da morte da filha para a glória na guerra. A culpa é carregada por ele, que matou as amadas corças da deusa em um momento de vaidade. É ele quem escreve a carta, intermediada e depois entregue por Menelau, que traz Ifigênia à Áulis com a promessa de casamento com Aquiles. Ambos os homens mantêm uma relação disfuncional com suas mulheres, em que suas

palavras são as últimas. Contudo, Clitemnestra culpabiliza o marido pela morte da filha, enquanto Sra. Ramsay, mesmo pensando que “alguém tinha falhado”, “fixando os olhos míopes no marido”, não conseguia “imaginar o quê”; atenuava seus erros e o seu papel enquanto sacrificador, assim como o papel dos outros homens na narrativa (WOOLF, 2020, p. 31-32).

Tanto Agamemnon quanto Sr. Ramsay sucumbiram à vaidade: o primeiro, na caça; o segundo, no ambiente familiar e profissional. A culpa de Agamemnon pode ser comparada com a de Sr. Ramsay também, que repete: “Alguém tinha falhado”, “marchando, no terraço, para cima e para baixo” (WOOLF, 2020, p. 34). Entretanto, a falha dos homens foca em *mais em suas próprias ações do que as reais consequências*, o que faz Sr. Ramsay divagar sobre suas inseguranças quanto a seu legado no trabalho enquanto Sra. Ramsay “segura as pontas” do ambiente familiar: “Ele ficou ali parado, exigindo simpatia”, “era um fracasso, disse ele”, enquanto a mulher buscava validá-lo, aclamá-lo (WOOLF, 2020, p. 38). Ela mesma pensa que “ele teria escrito livros melhores se não tivesse casado”, se compadecendo, também, a todos os homens que sofriam na guerra (“sacrificados”) enquanto ela estava em casa (WOOLF, 2020, p. 69). Até mesmo Lily Briscoe sentia-se assim, a certa extensão: “(Mas a guerra amaciara o seu feminismo. Pobres diabos, pensamos, pobres diabos de ambos os sexos, envolvendo-se nessas confusões.)” (WOOLF, 2020, p. 155).

A verdade é que, ao mesmo tempo em que Sra. Ramsay se culpabilizava pela guerra e pelos problemas do próprio marido, o que acontecia dentro de casa não importava para o homem. A personagem feminina validava sua indiferença de certa forma, ao tratar os seus saberes e interesses como “inferiores” às visões do marido. Ele não tinha a sensibilidade da mulher, “nunca olhava para as coisas. Se olhasse, tudo o que dizia era: Pobre mundinho, com um de seus suspiros” (WOOLF, 2020, p. 71). Ela percebia que

às vezes ele parecia-lhe feito de maneira diferente das outras pessoas, tendo nascido cego, surdo e mudo, relativamente as coisas ordinárias, mas com um olho de águia relativamente às coisas extraordinárias. Sua inteligência frequentemente causava-lhe espanto. Mas notava ele as flores? Não. Notava ele a paisagem? Não. Notava ele pelo menos a beleza de sua própria filha ou se havia pudim no seu prato ou rosbife? Sentava-se à mesa com eles como uma pessoa imersa num sonho. E o seu hábito de falar alto, ou recitar poesia em voz alta, estava piorando, receava ela; pois ainda era embaraçoso... (WOOLF, 2020, p. 70).

Charles Tansley, que seria uma “paródia” de Sr. Ramsay, como bem pensa Sra. Ramsay, demonstra a duplicação que ocorre com a multidão – o exército de homens – em *Ifigênia em Áulis*. A imolação das mulheres, mesmo que encomendada por um só homem,

é regozijada por muitos; afinal, a submissão da mulher imolada diz respeito à manutenção do patriarcado, do trabalho doméstico não remunerado ao mito do amor incondicional. Ele também não parecia ter a sensibilidade de Sra. Ramsay e Lily Briscoe, e utilizava dessa discrepância de valores de mundo para enfatizar os seus privilégios, como visto na passagem abaixo:

Não ia ser condescendente com essas mulheres bobas. Estivera lendo em seu quarto, mas agora desceu, e tudo lhe parecia tolo, superficial, fraco. Porque se vestiam a rigor. Ele descera com suas roupas cotidianas. Não tinha nenhuma roupa de festa. “Nunca recebemos nada que valha a pena pelo correio” – era o tipo de coisa que sempre diziam. Eles faziam os homens dizerem esse tipo de coisa. Sim, era bem verdade, pensou ele. Nunca recebiam nada que valesse a pena de um fim de ano até o outro. Não faziam nada senão falar, falar, falar, comer, comer, comer. Era culpa das mulheres. As mulheres tornavam a civilização impossível com todo o seu “encanto”, com toda a sua tolice [...] As mulheres são incapazes de escrever, as mulheres são incapazes de pintar – que importância tinha isso, vindo dele, uma vez que, claramente, não era verdade para ele, mas, por alguma razão, lhe era útil, e era por isso que ele o dizia? (WOOLF, 2020, p. 85).

O fato de haver uma suposta salvação por parte de Ifigênia – ela, afinal, é poupada do sacrifício carnal ao ser substituída por uma corça no templo de Ártemis, ou poupada pelo sacrifício de Erifila, que na realidade era Ifigênia em nascimento – estranhamente vai ao encontro do que Golden (2010, Loc. 322 *segundo o Kindle*) escreve sobre as noções de “salvação” do sacrifício cristão (que, de última análise, é uma das raízes mais fortes do sacrifício de Sra. Ramsay):

This vision of salvation, in fact, is what makes the idea of sacrifice so potently seductive. It is not to a transcendent reality that the mermaid tries to connect, however, but to a mortal man; her salvation will come by means of his soul flowing into her body. Human women, too, have been said to need an intermediary in this matter; as Milton put it in *Paradise Lost*, “He for God only, she for God in him.” The reason the prince’s soul can flow into the mermaid is that she is empty. Her own self was emptied out when she sacrificed her true nature as a sea creature to live on land in pursuit of a fantasy.<sup>32</sup>

O que Golden (2010) deixa claro é que o cristianismo se embebeu da ideia do sacrifício para a sua definição mais completa. *Ifigênia em Áulis* evidentemente não previa isso, mas corrobora com o que posteriormente recaiu nos cristãos no que tange ao espectro da salvação, o que nos possibilita realizar maiores comparações deste sacrifício com outros, como o de Sra. Ramsay em *Ao farol*, de Virginia Woolf. Ademais, tal definição

---

<sup>32</sup> Tradução da autora: “Não é a uma realidade transcendente que a sereia tenta se conectar, mas a um homem mortal; sua salvação virá por meio de sua alma fluindo em seu corpo. Também foi dito que as mulheres humanas precisam de um intermediário neste assunto; como Milton colocou em *Paraíso perdido*: “Ele apenas para Deus, ela para Deus nele.” A razão pela qual a alma do príncipe pode fluir para a sereia é que ela está vazia. Seu próprio eu fora esvaziado quando ela sacrificou sua verdadeira natureza como uma criatura marinha para viver na terra em busca de uma fantasia”.

cristã (o modelo de sofrimento e adoração, a punição excessiva ao próprio corpo) foi muito pertinente à situação da mulher no Ocidente.

Em *Ao Farol*, de Virginia Woolf, ninguém coage Sra. Ramsay para que ela não responda às negativas do marido sobre a ida ao farol, muito menos a aconselham ter tamanho apreço pelo casamento que discuta sobre a questão com os jovens casais que se hospedam em sua casa. No entanto, as condições sociais do momento no qual estava vivendo servem, assim como a Guerra de Troia serviu à Ifigênia, para intensificar o falso sentimento de voluntariado, fazendo com que na realidade ela seja somente uma vítima das engrenagens de sua época. A sua criação vitoriana, explorada de maneira biográfica por Virginia Woolf, denota a importância da família e da maternidade para a mulher, o que faz com que haja a pretensão de “naturalidade” de seu sacrifício (falamos anteriormente sobre a corrente naturalista da maternidade, e como ela pode ser prejudicial às “supermães” modernas). Mais: a chegada de tempos cuja moral era conflitante às conhecidas por Sra. Ramsay faz com que seu sacrifício seja ainda mais pertinente, o que a faria muito mais arrebatada pela falsa felicidade de ser uma mãe e esposa perfeita. Sra. Ramsay *tenta* fazer com que sua entrega seja genuína, ou seja, que seu papel de esposa e mãe seja validado de maneira que suas intenções sejam *intrínsecas* a seu ser. Como se percebe no romance,

Era isso que a incomodava, tendo surgido como surgiu, a sequência de seu descontentamento com o marido; a sensação [...] de que ela era vista com suspeita; e de que todo esse seu desejo de dar, de ajudar, era vaidade. Era para sua própria satisfação que ela desejava tão instintivamente ajudar, dar, para que as pessoas pudessem dizer dela: “Oh, Sra. Ramsay! querida Sra. Ramsay... Sra. Ramsay, sem dúvida” e precisassem dela e mandassem chamá-la e a admirassem? **Não era isso que, secretamente, ela queria**” (WOOLF, 2020, p. 42-43, *grifos nossos*).

Isso também é confirmado quando Sra. Ramsay está sozinha, “e era um alívio” quando as filhas iam dormir, de forma que se permitia “ser ela mesma”, porque “não precisava pensar em ninguém” (WOOLF, 2020, p. 62). A identidade de Sra. Ramsay estava lá: quando “nos reduzíamos [...] a sermos nós próprios, a um núcleo de escuridão em forma de cunha, algo invisível para os outros” (WOOLF, 2020, p. 62). A busca por esses momentos fica clara quando fala sobre

todos os lugares que ela não vira; as planícies indianas; via-se correndo a grossa cortina de couro de uma igreja em Roma. [...] Havia liberdade, havia paz, havia – o mais desejável de tudo – um chamado à reunião, como nós mesmos, segundo sua experiência, que encontrávamos repouso. [...] Ao perdermos a personalidade, perdíamos a agitação, a pressa, o atropelo; e aí vinha-lhe sempre aos lábios alguma exclamação de triunfo sobre a vida quando as coisas se juntavam nesta paz, neste repouso, nesta eternidade (WOOLF, 2020, p. 63).

Lily Briscoe não representa o arquétipo da mulher imolada como uma atualização da hipertrofia do aspecto materno. Muito pelo contrário, ela é a própria consequência deste arquétipo, como Jung (2014) nos alertou: a recusa da mãe faz com que jovens como Lily Briscoe não tenham a mínima vontade de serem mães, muito menos de se dedicar com tamanho afinco às responsabilidades da casa. Sabemos que Lily Briscoe não é filha biológica de Sra. Ramsay; é, na realidade, uma jovem adulta, cujas experiências com a mãe de verdade nós desconhecemos. A mãe de Lily Briscoe teria tido a mesma criação de Sra. Ramsay, sob moldes vitorianos. De qualquer forma, a personalidade de Sra. Ramsay, embebida no arquétipo da mulher imolada, faz com que Lily Briscoe torne-se uma de suas filhas. As consequências são essas: Lily Briscoe, ao perceber a invisibilidade de Sra. Ramsay (e da mãe biológica, podemos supor), recusa ter o mesmo final. Ao relembrar a morte da matriarca, há o sentimento de revolta ao recapitular o sacrifício da mulher, e a implicatura do sacrifício de outras, como ela, em prol dos homens:

Quando chegariam aquelas crianças? Quando iriam todos para fora? perguntava-se, com impaciência. Aquele homem, pensou, a raiva crescendo dentro dela, nunca dava; aquele homem tirava. Ela, por outro lado, seria obrigada a dar. A Sra. Ramsay tinha dado. Ela morrerá dando, dando, dando – e deixara isso tudo (WOOLF, 2020, p. 145).

O que é importante reiterar é que Lily Briscoe teve a opção de considerar ser outra coisa, ler, escrever, pintar, exercer atividades como uma mulher livre e independente e *executar a sua ideia* (de não se casar ou ter filhos). Isso só aconteceu porque houve uma circunstância histórica favorável às mulheres, em que a maternidade compulsória começou a ser questionada, bem como o casamento forçado – explicado inclusive por Woolf – foi deixado ao ostracismo pela classe média inglesa. Se Ifigênia tivesse a opção de questionar o pai, como há tal opção hoje em dia, talvez a história seria diferente. Como Woolf (2019b, Loc. 310 *segundo o Kindle*) nos lembra, “depender de uma profissão é uma forma menos odiosa de escravidão do que depender de um pai”.

Muitas mulheres sentem que devem colocar as necessidades dos outros antes das suas – mesmo quando elas não querem, de verdade, fazê-lo. O que nos questiona Golden (2016, Loc. 64 *segundo o Kindle*):

How many men would eat food they don't like because their wife likes it? Or wear clothes they don't like because she wants them to look a certain way? Women do these things all the time. I did them with my former husband: for years I didn't wear pants in front of him because he objected to them. These

are all forms of sacrifice—self-sacrifice, to be specific: of our own needs, desires, literally of our selves.<sup>33</sup>

A autora até comenta que o sacrifício pode ser feito de forma deliberada, surgindo de um altruísmo genuíno. Ela entende que homens também se sacrificam, mas de forma diferente, e o efeito em suas vidas não é tão enfraquecedor. O sacrifício de uma mulher normalmente envolve suprimir suas próprias necessidades, limitando sua esfera de ação e diminuindo seu senso de identidade. O sacrifício de um homem tem mais probabilidade de ser equilibrado por um elemento de autoafirmação. Logo, há um impulso para o auto sacrifício excessivo que vem da história das mulheres, não de sua natureza; a história do casamento e da maternidade, as correntes naturalistas que desafiam a emancipação feminina profissional e do lar, por exemplo, são fatores que fazem com que o auto sacrifício pareça tão natural para as mulheres na cultura ocidental.

Há ainda uma dúvida em *Ao farol*: teria Sra. Ramsay se suicidado ante a falta de perspectiva de viver a própria vida, o resíduo de identidade que a família e a história não engoliram? Ou sua morte se sucedeu naturalmente junto ao seu processo de anulação *motivado* pela sociedade?

Sacrificar-se é uma morte. Ali, a personagem feminina acaba parecendo morta pois vive a vida do outro o tempo inteiro. Alguns justificariam a escolha de destino, por parte da autora, como se a personagem já estivesse morta antes de morrer. A passagem de tempo sacramental, somente, o que nos é mostrado durante toda a narrativa; mas o espírito transgressor de Lily Briscoe mostra que a história poderia ter sido diferente caso Sra. Ramsay tivesse crescido em outro ambiente, com outra moral vigente, com uma ordem de cultura diferente daquela em seu inconsciente coletivo jungiano.

Fato é que, séculos atrás, recebemos o papel de sacrificarmo-nos e sofrer para o benefício de toda a sociedade – e ainda estamos fazendo isso, por mais que a presente dissertação preze a comprovar, humildemente, como isso era ainda mais explícito no final do século XIX e início do século XX. A maneira como o arquétipo age faz com que “repetimos as palavras sem saber por quem foram originalmente pronunciadas” – ou seja “são capazes de pintar, são incapazes de escrever, murmuros de maneira monótona,

---

<sup>33</sup> Tradução da autora: “Quantos homens comeriam uma comida de que não gostam porque a mulher gosta? Ou usariam roupas de que não gostam porque elas querem que eles tenham uma determinada aparência? As mulheres fazem essas coisas o tempo todo. Fiz isso com meu ex-marido: durante anos não usei calças na frente dele porque ele se opôs a elas. Todas essas são formas de sacrifício – auto sacrifício, para ser mais específico: de nossas próprias necessidades, desejos, literalmente de nós mesmas.



ansiosamente considerando qual deveria ser seu plano de ataque”; é assim que o patriarcado silencia (WOOLF, 2020, p. 154).

Levando em consideração o que foi desenvolvido nos últimos capítulos, como a revisão da literatura pelo viés da psicanálise, o conceito de arquétipos, o conceito do sacrifício ao decorrer dos anos, bem como as reverberações dos conceitos e da teoria aplicada na obra *Ao farol*, de Virginia Woolf, a partir do mito de Ifigênia, chegamos às considerações finais.

Pretende-se, agora, trazer à tona os resultados perante as hipóteses e os objetivos geral e específicos outrora expostos na introdução deste trabalho.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção deste trabalho passou pela relevância do tema em nossos tempos atuais, em que o feminismo e a psicanálise se encontram para que sejam estudados os deslocamentos do que constitui uma mulher às esferas psíquicas que, como bem se sabe, estão entrelaçadas com o bem-estar de uma civilização. Relacionar conceitos psicanalíticos com o que acontece para que os próprios sintomas sejam produzidos (a História!) é imprescindível para que humanizemos a teoria, e que possamos entendê-la de maneira plena.

Assim, faz-se necessário recapitular os objetivos geral e específicos para a construção desta dissertação. O objetivo geral do trabalho era realizar uma análise do romance *Ao farol*, de Virginia Woolf, mostrando como se configura a temática do sacrifício a partir do mito de Ifigênia. O objetivo foi alcançado, pois demonstrou que o sacrifício é perpetuado em um arquétipo de uma mulher imolada, uma reatualização do arquétipo de hipertrofia maternal jungiano, que não supôs *identidade* em certo tempo. Aqui, nesta dissertação, a *identidade* da mulher foi encontrada soterrada em contextos culturais, da mesma maneira em representações do mito de Ifigênia.

Os objetivos específicos foram atingidos – como encontrar a presença do sacrifício em *Ao farol*, de Virginia Woolf e entender como se configura o sacrifício na trama em relação às mulheres, a partir do estudo sobre arquétipos e da relação cultural entre mulheres, casamento e maternidade. Todos os conceitos foram amplamente discutidos e se encontrou a presença do sacrifício metafórico na obra, traçando semelhanças com o mito de Ifigênia.

Houve, também, a análise da constituição do casamento e da maternidade para a estrutura do sacrifício no texto do romance. Dessa maneira, verificou-se como o contexto sociohistórico influi na construção de um romance com o sacrifício feminino nestes moldes, seguindo o mito de Ifigênia. Para tal, valemo-nos de obras como *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes, e *Ifigênia*, de Jean Racine, escritas em períodos históricos diferentes. Comentou-se brevemente sobre *Ifigênia em Táuride*, de Goethe, por mais que seja somente uma continuação do ato sacrificial.

Se no primeiro capítulo houve uma breve descrição sobre a forma de um mito sob uma perspectiva antropológica, foi porque este modelo de mito está inevitavelmente ligado às *représentations collectives* que originam o conceito de arquétipo jungiano. Logo, uma explicação do arquétipo recai em conceitos míticos. O mito de Ifigênia, utilizado para a reatualização de um complexo maternal exposto por Carl Gustav Jung

(1978, 1991, 2000, 2001, 2014) para *o arquétipo da mulher imolada*, demonstra como, historicamente falando, a violência chega ao estrato familiar, por meio também da reescrita da modernidade. Portanto, além de conceituar o mito, foram comentadas as obras de Eurípedes (1969, 1993), Racine (1999) e Goethe (2016), sendo Racine (1999) o mais próximo do olhar de Virginia Woolf no que tange aos conflitos familiares e à relação entre o pai e o resto da família.

Assim, em *Ao farol*, o que aflinge Sra. Ramsay e Lily Briscoe são questões aparentemente individuais, mas que funcionam como uma metáfora do coletivo. Isto é, a metáfora é individual em sua apresentação, mas demonstra como uma época julgava apropriado uma mulher renunciar a uma vida, dos estratos mais superficiais de sua *identidade*, em prol da manutenção da sociedade burguesa. A era vitoriana é conhecida pela repressão de sentimentos, sobretudo no que diz respeito à sexualidade. Virginia Woolf sinalizou que suprimir a identidade de mulheres faz com que estas pareçam pessoas mortas – quando não são mortas de verdade, a trazer um simbolismo sobre se de fato elas já estiveram vivas em algum dia. Todavia, estas mulheres têm uma vida que as espera: algumas conseguem conceber o paradoxo que é estarem vivas para viverem a vida de outras pessoas, e rebelam-se, assim como Lily Briscoe. Outras, como Sra. Ramsay, estão tão imersas no processo de invisibilidade da mulher que não conseguem existir enquanto mulheres antes da morte física.

O sacrifício dá-se de maneira diferente em *Ao farol* em comparação ao de Ifigênia, mas não deixa de ser uma violência. A metáfora do bode expiatório não vale para *Ao farol*, pois a sua morte diz respeito à sua família, então é preciso ajustar (e denotar) as diferenças entre uma experiência totalizadora, como a que ocorre em *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes, e a experiência individual de sua própria existência enquanto uma mulher imolada *no seio familiar* (que indubitavelmente é influenciada pelo meio), como a *Ifigênia em Áulis* raciniana. A implicação de concepções culturais semelhantes, no caso desta peça e do romance de Virginia Woolf, é o que mais nos aproxima do arquétipo da mulher imolada ao mito de Ifigênia, sendo ele a base deste trabalho. Entender que há dimensões diferentes de sacrifício – a violência “real” do mito de Ifigênia e a violência simbólica do romance – é fundamental para que desprendamos de certa maneira o mito *daquilo que o precede*.

As duas narrativas não precisam ser iguais: entre semelhanças e diferenças, a ideia principal da história é a que é recorrida para a atualização do arquétipo da hipertrofia maternal jungiano, alinhado a outras concepções culturais que auxiliam na sua retomada,

como Meruane (2018) as traz com as “supermães” de hoje em dia e uma recapitulação da história da maternidade. Vale ressaltar que este não é um trabalho de Literatura Comparada; as obras referentes ao mito de Ifigênia são usadas apenas para que as organizações sociais de seus tempos sejam estudadas da mesma maneira que a de *Ao farol*, de Virginia Woolf.

Convém ressaltar, ainda, que acreditamos ser pertinente o pensamento de Jung (2014, p. 101) de que “qualquer passo à frente, por pequeno que seja, na trilha da tomada de consciência, cria o mundo”. A retomada de consciência de Lily Briscoe é revolucionária para o momento em que a personagem está vivendo, e Virginia Woolf soube demonstrar como a ordem moral da sociedade pode ser explorada por meio do inconsciente, assim como a sua evidente influência em nossas formulações. A representação do arquétipo da mulher imolada em Ifigênia, através da literatura, demonstra como é benéfico entender o nosso inconsciente coletivo para que possamos entender os nossos próprios desejos e, enfim, terminar com o sofrimento, da maneira mais psicanalítica possível.

Por fim, espera-se que as considerações finais demonstrem que o mito de Ifigênia seja o coração da atualização do arquétipo jungiano sobre o fenômeno da “supermãe” que Meruane (2018) denuncia, de forma que esta se sacrifica porque não só ela tem uma identidade fora da maternidade e do matrimônio, como esta identidade é sufocada por questões socioculturais que, se suprimidas ou afrouxadas, fazem-na imergir. Isso seria o que acontece com Lily Briscoe, que tem uma visão de mundo diferente de Sra. Ramsay, crescida na Era Vitoriana. A recusa da mãe mostraria-se atuante perante esta personagem, corroborando com os escritos de Jung (2014). Desta forma, o presente trabalho também denotaria como *Ao farol* (1927) diz respeito “à radical ruptura com o vitorianismo após a Primeira Guerra Mundial” (LEE apud WOOLF, 2020, p. 203), motivo pelo qual uma breve contextualização histórica foi necessária durante a exposição no capítulo anterior.

Será possível entender, então, que Golden (2016) estava certa em dizer: “When you understand [...] history, you can separate your personal issues from broader problems created by the times we live in, and learn to know and act on your own needs and desires”.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Tradução da autora: Quando você entende essa história, pode separar seus problemas pessoais dos problemas mais amplos criados pela época em que vivemos e aprender a conhecer e agir de acordo com suas próprias necessidades e desejos.

## REFERÊNCIAS

- ADAMS, M. Tragédia grega em terras gaúchas. **Revista da Funarte**, a. 13, n. 25, jan./jun. 2013.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- AUTORES Gaúchos. **Série autores gaúchos**, v. 1. Porto Alegre: IEL, 1990.
- BADINTER, E. **O conflito: a mulher e a mãe**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.
- BADINTER, E. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- BARBOSA, L. F. **Mito e literatura na obra de José Saramago**. Tese em Estudos Literários. Universidade Estadual Paulista – Campus de Araraquara, São Paulo, 2009. Disponível em: Acesso em:
- BARTHES, R. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- BARTHES, R. **Sobre Racine**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAUMGARTEN, C. A. Tragédia e modernidade. **Revista Letras & Letras**, Uberlândia, v. 1, n. 2, p. 37-78, dez. 1985.
- BAYARD, P. *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?* Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.
- BEAUVOUR, S. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- BENDER, I. As núpcias de Teodora. In: **Trilogia perversa**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1988.
- BLANK, D. S. **A tragédia em dois tempos: Ifigênia em Áulis, de Eurípedes, e 1874**, de Ivo Bender. Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2007.
- BORNHEIM, G. A. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRUNEL, P. **Companion to literary myths, heroes and archetypes**. London and New York: Routledge, 2017.
- BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BURIGANA, R. A Grande Guerra: a Primeira Guerra Mundial (1914-2014), Evento e Memória. **História Unicap**, v. 1, n. 1, jan./jun. 2014.

- BUTLER, J. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão de identidade.** Trad. Renato Aguiar. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- CASSIRER, E. **Linguagem e mito.** Trad. J. Guinsburg, Miriam Scahnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DUNKER, C. **Uma biografia da depressão.** São Paulo: Planeta, 2021.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário.** Trad. Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DURAND, G. **A imaginação simbólica.** Trad. Maria de Fátima Morna. Lisboa: Edições 70, 1993.
- DURAND G. **Campos do imaginário.** Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- EURÍPEDES. **Ifigênia em Áulis.** Trad. Natalia Corrêa. Porto: Livraria Civilização, 1969.
- EURÍPEDES. **Ifigênia em Áulis: uma tragédia grega.** Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FEDERICI, S. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista.** Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Sycorax, 2019.
- FREUD, S. **A interpretação dos sonhos.** Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. São Paulo: Nova Fronteira, 2018.
- FREUD, S. **O eu e o id.** In: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, S. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade.** In: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, Análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FRIEDAN, B. **The Feminine Mystique.** New York: Laurel, 1984.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica.** Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GILBERT, M. S.; GUBAR, S. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.** New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- GILKSOHN, J. Iphigenia. In: BRUNEL, P. **Companion to Literary Myths, Heroes, and Archetypes.** London: Routledge, 2017.
- GIRARD, R. **A violência e o sagrado.** Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo:

Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

GIRARD, R. **O bode expiatório**. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

GIRARD, R. **O sacrifício**. Trad. Margarita Maria Garcia Lamelo. São Paulo: É realizações, 2010.

GOETHE, J. W. **Ifigênia em Táuride**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2016.

GOLDEN, S. **Mermaid No More: Breaking Women's Culture of Sacrifice**. E-book Kindle. 2016.

GOLDEN, S. **Slaying the Mermaid: Women and the Culture of Sacrifice**. E-book Kindle. 2010.

HINKELAMMERT, F. J. **Sacrifícios humanos e sociedade ocidental: Lúcifer e a Besta**. Trad. João Rezende da Costa. São Paulo: Paulus, 1995.

HOOKS, B. **O feminismo é para todo mundo**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

JABOUILLE, V. *et al.* **Mito e Literatura**. Sintra: Inquérito Universidade, 1993.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza Apply, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza Apply, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2014.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza Apply, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2001.

JUNG, C. G. **O espírito na arte e na ciência**. Trad. Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 1991.

JUNG, C. G. **O eu e o inconsciente**. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1978.

JUNGES, C. F.; KOTZ, J. L. Teologia do sacrifício humano: entre obedecer e transgredir. **Anais do Congresso Estadual de Teologia**. São Leopoldo: EST, v. 2, p. 264-280, 2016.

KEHL, M. R. **Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2016.

KEHL, M. R. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009.

- KOLTUV, B. B. **O livro de Lilith**: o resgate do lado sombrio do feminino universal. Trad. Rubens Rusche. São Paulo: Cultrix, 2017.
- LANGER, J. Midvinterblot: O Sacrifício Humano na Cultura Viking e no Imaginário Contemporâneo. **Brathair**, v. 4, n. 2, p. 61-85, 2004.
- LATTANZIO, F. F. **O lugar do gênero na psicanálise**: metapsicologia, identidade, novas formas de subjetivação. São Paulo: Blucher, 2021.
- LEADER, D. **Why Do Women Write More Letters Than They Post?**. New York: Faber & Faber, 1996.
- LE GOFF, J. **História e memória**. São Paulo: Editora Unicamp, 2013.
- LESKY, A. **A tragédia grega**. Trad. J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- MACFARLANE, A. **História do casamento e do amor**: Inglaterra, 1300-1840. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- MARDER, H. **A medida da vida**. São Paulo: Cosac&Naify, 2011.
- MAUSS, M.; HUBERT, H. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Ubu editora, 2017.
- MIELIETINSKY, E. M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MELETINSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora F. Bernardine, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê, 2002.
- MERUANE, L. **Contra os filhos**: uma diatribe. Trad. Paloma Vidal. São Paulo: Todavia, 2018.
- MONFARDINI, A. O mito e a literatura. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**, v. 5, p. 50-61, 2005.
- NIETZSCHE, F. **A origem da tragédia**. Trad. J. Ginsburg. Lisboa: Guimarães Editores, 1999.
- PAGLIA, C. **Personas sexuais**: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PINHO, D. **Imagens do Feminino na Obra e Vida de Virginia Woolf**. Curitiba: Annris, 2015.
- RACINE, J. Ifigênia. In: RACINE, J. **Fedra, Ifigênia e Tebaida ou os Irmãos Inimigos**. Trad. Ivo Bender. São Paulo: Mercado Aberto, 1999.
- RANK, O. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Trad. Erica Luisa Sofia Foerthmann Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.



- REIS, C. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.
- RIBEIRO, G. M. Da literatura aos mitos: a mitopoética na literatura de Lya Luft. **Interdisciplinas**, ano 3, v. 7, n. 7, p. 59-79, jul/dez 2008.
- RIGONI, C. C. A. Os usos do corpo: dos sacrifícios "primitivos" às religiões "atuais". **Conexões**, Campinas, v. 6, n. 1, p. 86-95, jan/abr. 2008.
- ROBLES, M. **Mulheres, mitos e deusas**: o feminino através dos tempos. São Paulo: Goya, 2010.
- RUTHVEN, K. K. **O mito**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SITTA, G. As mães na literatura: atualidade de um tema. **Revista de Estudos Acadêmicos de Letras**, Unemat, v. 13, n. 2, dez/2020, pp. 101-116.
- WOOLF, V. **Ao farol**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- WOOLF, V. **Mulheres e ficção**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2019.
- WOOLF, V. **Moments of being**. London: Mariner Books, 1985.
- WOOLF, V. **Profissão para mulheres e outros ensaios**. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- WOOLF, V. **Três guinéus**. Trad. Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2019b.
- WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- WOOLGER, B. J; WOOLGER, R. J. **A deusa interior**: um guia sobre os eternos mitos femininos que moldam nossas vidas. Trad. Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Cultrix, 2007.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar  
Porto Alegre - RS - Brasil  
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564  
E-mail: [prograd@pucrs.br](mailto:prograd@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)