

MRS DALLOWAY ENTRE ESTÉTICA E POLÍTICA – UMA CONVERSA COM DAVI PINHO¹

Davi PINHO*
Maria Aparecida de OLIVEIRA**
Patricia MAROUVO***
Victor SANTIAGO****

Nosso convidado nacional para celebrar os 100 anos de *Mrs Dalloway* não poderia deixar de ser Davi Pinho, pesquisador da vida e da obra de Virginia Woolf, bolsista de produtividade do CNPq e da FAPERJ, mas também grande amigo cujas conversas informam, intelectual e afetivamente, nossas pesquisas. Ainda em seu capítulo “A conversa como um ‘método’ filosófico em Virginia Woolf”, disponível na coletânea *Conversas com Virginia Woolf* (Ape’Ku, 2020), que organizou com Maria Aparecida de Oliveira e Nícea Nogueira, Pinho recupera a etimologia da palavra “conversa” para pensar o potencial de uma troca alicerçada na oposição e na contradição de ideias, apontando para a possibilidade de coexistência entre embates que precisam ser sustentados, já que não apresentariam uma fácil resolução que admitisse a univocidade. Suas palavras retornam insistente quando uma complicação estética e política surge nas conversas enquanto tomamos um café em nossos encontros na UERJ, onde atua como Professor Associado de Literatura Inglesa, revelando uma convicção woolfiana que se infiltra na vida cotidiana – “As ambivalências devem ser sustentadas”.

* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras – Departamento de Letras Anglo-Germânicas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20550-013 – davifpinho@gmail.com.

** UFPB – Universidade Federal da Paraíba – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas – João Pessoa – Paraíba – Brasil – 58045-230 – mariaoliv@yahoo.com.

*** UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras – Departamento de Letras Anglo-Germânicas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20550-013 – patriciamarouvo@yahoo.com.br.

**** UFAC – Universidade Federal do Acre. Centro de Educação, Letras e Artes (CELA). BR-364, Km 04 – Distrito Industrial. Rio Branco – AC – Brasil. CEP 69920-900. victor.santiago@ufac.br.

¹ Esta entrevista, publicada na íntegra pela primeira vez aqui, foi iniciada por Ana Gonzalez, enquanto escrevia uma matéria sobre *Mrs Dalloway* para o Jornal da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A matéria de Ana Gonzales está disponível aqui: <https://www.ufrgs.br/jornal/a-vida-em-um-dia-mrs-dalloway-de-virginia-woolf/>.

Nesta entrevista, diversas questões incontornáveis na obra woolfiana se apresentam como instâncias de provocação ainda hoje, e Pinho generosamente mapeia a crítica, oferecendo referências bibliográficas a leitores/as interessados/as em leitura e/ou pesquisa nos estudos modernistas, feministas, queer, entre outros. Desse modo, o contexto histórico do período entreguerras, assim como o experimentalismo estético de Woolf, são reavaliados em sua singularidade, oxigenando pressupostos terminológicos que não sustentam a complexidade da obra da autora. A questão do feminino, por exemplo, que Pinho já investigava em seu livro *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf* (2015), é revisitada e contextualizada para os séculos XX e XXI, imbricando questões de gênero e sexualidade estética e politicamente. Como entendemos que a leitura da entrevista pode gerar maior interesse na pesquisa do professor e pesquisador, gostaríamos de recomendar suas publicações mais recentes, destacando o capítulo “Virginia Woolf’s Misuse of ‘Cotton Wool’ in ‘A Sketch of the Past’: Writing the Wound”, disponível no volume *Virginia Woolf – Objects, Things, Matter* (Edinburgh University Press, 2025), o capítulo “Do eu ao nós: a passagem de uma escrita enlutada para a escrita enquanto luto”, que integra a coletânea *Formas do eu na literatura e na filosofia* (7Letras, 2025), e o capítulo “Virginia Woolf and Truth”, que será publicado em *The Routledge Companion to Virginia Woolf*.

OLIVEIRA, MAROUVO e SANTIAGO: Por que *Mrs. Dalloway* é considerado um marco na literatura moderna?

PINHO: Esta é uma pergunta interessante. Como ensina Jane Goldman, ao longo do século XX, críticos modernistas estabeleceriam o período entreguerras como o auge do modernismo de língua inglesa, como se a década de 1920 consolidasse um certo esteticismo formalista, tido como a maior preocupação daquela geração nessas leituras por vezes problemáticas². *Mrs Dalloway*, publicado em 1925, de fato marca mais uma experimentação estética transformadora de Woolf na forma do romance. Mas, como disse, essas periodizações do modernismo são problemáticas. Por um lado, se pensarmos na obra de Woolf, essas experimentações formais não se limitam à década de 1920, mas vêm de antes, especialmente em sua ficção curta, e se renovam a cada obra, até seu último romance, *Entre os atos*, publicado postumamente em 1941. E, por outro lado, ao contrário do que teóricos como György Lukács³ diriam do formalismo modernista enquanto “ideologia”, preocupações formais não se esquivam necessariamente de processos históricos e

² Ver GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1945: Image to Apocalypse*. New York: Palgrave MacMillan, 2004.

³ Ver LUKÁCS, Georg. The ideology of modernism. In: EAGLETON, T.; MILNE, D. (Orgs.). *Marxist literary theory*. Trad. John e Necke Mander. Cambridge, EUA: Blackwell, 1996, p. 141-162. [1957]

de interferências políticas. Entender o “modernismo” não como período histórico de fácil delimitação, e, portanto, de fácil periodização, mas como o nome que damos a diversas cenas críticas e artísticas que botavam o longo processo histórico da modernidade em tensão (encenando especialmente a crise de certa crença no progresso e na autossuficiência do indivíduo), nos permite pensar que as inovações formais em *Mrs Dalloway* trazem à tona processos históricos. Suas críticas a socializações de gênero (qual, afinal, a natureza da relação entre Clarissa e Sally? ou entre Septimus e Evans? ou até mesmo entre Doris Kilman e Elizabeth Dalloway?), de classe (como ler a canção da figura androgina em situação de rua, por exemplo, do lado de fora da estação de metrô? como ler a alienação de Clarissa?), e de raça (como ler os planos de Lady Bruton? ou a Índia enquanto limite colonial?) se arquitetam nesse novo método de narração. É nesse sentido mais amplo, ao mesmo tempo estético e político, que considero o romance um marco das experimentações da literatura retrospectivamente chamada de modernista. Há, aqui, a ativação formal e política de uma escrita que oscila entre um “senso de possibilidade” e um “senso de realidade”, para usar as expressões que Geoff Gilbert, em *Before Modernism Was* (2004, p. xii), destaca em sua leitura de Robert Musil, fazendo-o responder, do passado, às críticas de Lukács: trata-se de “uma escrita que tem fé na capacidade de investir na matéria de nosso mundo enquanto projeto”⁴, um mundo passível de transformação, reescrita, criação, justamente a partir de seus processos históricos (ou de um senso de realidade que interroga essa própria realidade).

OLIVEIRA, MAROUVO e SANTIAGO: Como o livro dialoga com o contexto histórico e social da Inglaterra do pós-guerra?

PINHO: O entreguerras é um momento de enlutamento. Se em 1922, com *O quarto de Jacob*, Woolf já acha uma maneira de redistribuir o luto pelo soldado perdido para as vidas que não foram à guerra, mas que estavam subjugadas a ela (tanto vidas humanas quanto não humanas), ao fazer figurar a vida do soldado que iria morrer na guerra por meio das perspectivas das inúmeras personagens que guardam sua memória, em *Mrs Dalloway* esse soldado retorna na figura de Septimus. Aqui, não temos o soldado que vai encontrar na guerra sua morte, mas o soldado que retorna para encontrá-la em Londres, coração das trevas do império. Com Septimus, Woolf investiga os efeitos psicológicos da guerra, produzindo um verdadeiro questionamento dos discursos médico-sociais da sanidade e da insanidade. “São” é quem retorna de um evento de destruição em massa como se nada tivesse acontecido? As verdades que a “loucura” oferece a Septimus em muitos sentidos são compatíveis com a crítica do modernismo à crença no progresso e na

⁴ Tradução livre. Em inglês: “... a writing which has faith in the capacity to invest the matter of our world with project” (Gilbert, 2004, p. xii). Ver GILBERT, Geoff. *Before Modernism Was: Modern History and the Constituency of Writing*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

autossuficiência do indivíduo moderno – e são essas verdades que ele quer levar ao Primeiro Ministro.

Mais além, vale lembrar que, em *Mrs Dalloway*, Woolf desloca o luto pelo soldado perdido na guerra não só para esse soldado que retorna e que vive certa morte em vida, mas também para todas as vidas perdidas para a pandemia da gripe espanhola. Clarissa, afinal, é sobrevivente desse outro acontecimento catastrófico. Entre 50 e 100 milhões de pessoas foram dizimadas pelo vírus da influenza – um número infinitamente superior ao de jovens mortos tanto na Primeira quanto na Segunda Guerra Mundial. A crítica woolfiana Elizabeth Outka se pergunta se, quando os estudos modernistas fazem da guerra uma chave interpretativa dominante, como se a pandemia tivesse sido menos traumática, o que estaria em jogo não seria um problema maior: o fato de que a história militar definiu e define “o que se entende por história”⁵, o que faz com que a vida do combatente, e não da vítima, seja mais passível de luto. Em *Mrs Dalloway*, Outka lê o contrário, porque o que Woolf faz é justamente enlutar a vida de Clarissa e de Septimus lado a lado – e, na leitura de Outka, a própria narração é uma forma de contágio, tendo o pensamento como um vírus correndo solto pelo ar.

OLIVEIRA, MAROUVO e SANTIAGO: Quais elementos da escrita do livro são inovadores ou representativos do modernismo?

PINHO: Woolf trabalhou por anos neste romance. Em seu primeiro esboço, a obra teria capítulos separados, que Woolf reuniria em um livro sob o título abandonado de “At Home: or The Party”.⁶ A partir desses contos, que continuou a escrever, Woolf conseguiu delimitar o que serviria de base para a arquitetura de sua narrativa, passando, a partir de 1923, a trabalhar sob o título provisório de *As Horas*, que é o título do romance de Michael Cunningham de 1998, popularizado pela adaptação filmica de Stephen Daldry de 2002, estrelada por Nicole Kidman como Virginia Woolf. Por fim, ela chega à forma final, publicada em 1925: 12 seções não numeradas que reúnem, em discurso indireto, diversas vozes que dividem pontos de referência – por exemplo, as batidas do Big Ben, um carro, um avião, o ônibus onde está Elizabeth, a ambulância que leva Septimus Warren Smith, até chegarmos à festa de Clarissa. Em seu diário, Woolf nos diz que, no processo de escrita de *Mrs Dalloway*, ela descobriu o método da “escavação”⁷: o processo de criar túneis entre as personagens, perfurando a superfície espacial e temporal – ou

⁵ Ver OUTKA, Elizabeth. *Viral Modernism: The Influenza Pandemic and Interwar Literature*. New York: Columbia University Press, 2020.

⁶ Ver BRADSHAW, David. Introduction. In: WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Ed. David Bradshaw. Londres: Oxford University Press, 2000, p. XI-XLV.

⁷ Ver a seleção de entradas de diário publicada na tradução de Ana Carolina Mesquita pela Nós (WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Nós, 2025).

seja, esburacando a quarta-feira de junho, que reúne essas vozes em Londres no plano formal. A presença forte da cidade e de uma personagem que flana por ela enquanto é tomada de assalto pelo retorno repentino do passado, via memória, e por projeções clandestinas de futuro, via desejo, faz com que leituras periodizadas do modernismo enfatizem apenas as semelhanças evidentes entre *Mrs Dalloway* e romances como *Ulysses*, de James Joyce, publicado em 1922. Ao contrário de isolar a obra de Woolf como representativa do “romance de um dia”, ou de limitar sua técnica a leituras teorizadas do que seria uma representação do “fluxo de consciência”, que não se concretiza de fato no romance woolfiano, a crítica especializada prefere dar ênfase à qualidade coletiva do método que ela descobre na escrita de *Mrs Dalloway*⁸. O que temos é uma orquestra de vozes que se dispersa e se reúne de novo, usando a superfície, os eventos, como ponto de escavação para criar esses túneis entre uma perspectiva e outra. De fato, Woolf consegue criar uma sinfonia de vozes que contribuem, cada uma a partir de sua parcialidade, para uma visão múltipla de vida, sem fácil conciliação. Esse método, de certa maneira, também vulnerabiliza as personagens – é dele que surge o entendimento de que “era muito, muito perigoso viver, mesmo que um único dia”, como traduz Ana Carolina Mesquita (2025, p. 22).

Essa forma, que consegue dar pouco espaço para a narração exterior sem recorrer à primeira pessoa, nos permite reavaliar Clarissa Dalloway, que já aparece como personagem no primeiro romance de Woolf, *A Viagem*, de 1915. Nessa primeira aparição do casal Dalloway, Clarissa figura como sustentáculo da política imperialista do seu marido, Richard. Filha de um membro da nobreza e mulher de um político influente, ela é, ao mesmo tempo, oprimida pelas estruturas patriarcais da Inglaterra daquele tempo e facilitadora dessas estruturas. Em 1915, é ela quem fala do orgulho de ser inglesa. A ambivalência de Clarissa continua em *Mrs Dalloway*, mas aqui podemos estar com ela de maneira íntima, conseguimos entender que há uma filosofia da festa que a move – a festa enquanto uma oferenda, um presente, uma possibilidade de coabitação radical que nunca se concretiza totalmente, uma vez que está presa na comunidade imperial da qual faz parte. A festa como construção e insistência na vida, apesar de todas as dificuldades. Mas também a festa como forma de reunir fragmentos, fazer um todo a partir da parcialidade múltipla de cada convidado – a festa enquanto colagem ou mosaico modernista em si, portanto, enquanto arte⁹. Mas é essa forma também que nos deixa ouvir Clarissa confessando que se preocupava mais com suas flores do que com o

⁸ Ver, por exemplo: GOLDMAN, Jane. *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006; ZWERDLING, Alex. *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley: University of California Press, 1986.

⁹ Ver MCLOUGHLIN, Kate (Ed.). *The Modernist Party*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.

genocídio armênio... Daí a importância de Septimus, que Woolf chamou de duplo de Clarissa em sua introdução para a edição de *Mrs Dalloway* da Modern Library de 1928. Não que Septimus meramente represente uma projeção psicológica de desejos reprimidos de Clarissa. Ele é seu duplo também no sentido de que redobra as preocupações de Clarissa a partir de uma posição radicalmente diferente dentro daquela sociedade, de que desloca a comunidade imperialista da qual participa, de que resiste ao imperativo normativo até a morte, e de que revela os limites sombrios das políticas de Estado em torno da festa com a qual o romance termina. Daí também a importância de tantas outras vozes que se duplicam no romance por meio de túneis, em um fluxo de múltiplas experiências que se sobrepõem e se complicam no nível formal, mas também em suas dimensões políticas e sociais.

OLIVEIRA, MAROUVO e SANTIAGO: O que *Mrs. Dalloway* nos revela sobre as transformações no papel da mulher na sociedade do início do século XX?

PINHO: Desde 1915, quando Clarissa Dalloway aparece pela primeira vez em sua obra, Woolf investiga como a personagem atua enquanto sustentáculo das políticas públicas que a excluem – vale lembrar que as mulheres inglesas só adquirem o voto, em termos de igualdade com os homens, em 1928. Ao longo de sua obra, em ensaios como *Três Guinéus*, de 1938, Woolf também dirá que a inclusão da mulher não é suficiente para desfazer os efeitos políticos, sociais e filosóficos do heteropatriarcado colonial. Esse lugar liminar da mulher – dentro e fora de suas sociedades, ao mesmo tempo – é matéria de sua escrita em toda sua obra. Pensar a questão da mulher sempre leva Woolf a um questionamento de performatividades normativas de gênero, o que lhe permite perguntar quais são os significados delimitados por palavras como “homem” e “mulher” em suas construções antagônicas, binárias. Em *Mrs Dalloway*, um dos túneis que Woolf cava nos leva ao desejo de Clarissa por sua amiga Sally, o que em si demonstra o desejo por uma transformação *queer* do lugar delimitado para a mulher de seu tempo. O beijo entre Sally e Clarissa é descrito como o momento mais feliz da vida de Clarissa, e as cenas em Bourton são centrais para pensarmos a encruzilhada na qual aqueles jovens se encontravam: entre viver uma vida convencional e descobrir outros circuitos de afeto. Sem dúvida, para mim, essa reconstrução de um momento ereticamente feliz para o qual Clarissa volta em seu presente virginal, em seu sótão com uma cama de solteiro, é sinal de que existe essa potência não realizada de uma vida *queer* no romance, uma vida desviante que é aprisionada pelo *marriage plot*, pelo enredo social e ficcional do casamento.

No contexto expandido do romance, se pensarmos no julgamento de Oscar Wilde e no julgamento de *O poço da solidão*, de Radclyffe Hall – ou seja, antes e depois da publicação do romance em 1925 –, é importante reconhecer a coragem

de Virginia Woolf ao desenhar esse “armário” não só de Clarissa, mas também de Septimus, já que a descrição de sua relação com Evans parece esconder um enredo de amor *queer* frustrado pela guerra. Eles, enquanto duplo central apontado por Woolf, não estão apenas unidos como sobreviventes das duas maiores tragédias do século XX até aquele momento na Inglaterra – a pandemia de influenza de 1918–1919 e a Primeira Guerra Mundial –, mas estão também unidos por esse desejo *queer* que, se é barrado, se é impossível no tempo da narrativa, sempre volta pela memória, figurando com força no romance. É, novamente, o método da escavação que consegue driblar a interdição ao voltar a um tempo em que o amor por Sally e por Evans ainda existia enquanto potência.

Digo isso porque, ao longo da última década, venho pensando que as experimentações com o gênero enquanto forma (*genre*) em Woolf constituem, em si, uma maneira de transformar as relações políticas e sociais de seu tempo, com especial interesse em desarmar binarismos de gênero (*gender*). Nós, falantes de português, como outros falantes de línguas latinas, damos a *genre* e *gender* uma só palavra, “gênero”, então é importante que se faça ouvir, em uma só toada, forma e conteúdo, gênero literário e performativo, estética e política, quando pensamos nos gêneros que Woolf investiga. Rosi Braidotti chama de “gênero [*genre*] intensivo”¹⁰ essa relação de Woolf com a escrita, que intensifica a forma para desfazer o gênero (*gender*), e críticas como Pamela Caughey vêm sugerindo que essas práticas de escrita podem ser entendidas como *transgenre*¹¹: ou seja, como um excesso estético que surge da sobreposição de *genres* e que desfaz as práticas de nomeação de *gender* no processo, reposicionando o *eu*. Essas transformações desfazem justamente substantivos como “homem” e “mulher”, interrogando a construção histórica e as possibilidades poéticas de nossos corpos. Em *Mrs Dalloway*, essa investigação é difícil, porque, ao final, o que temos é o “estar lá” de Clarissa em uma festa em que Sally comparece como mais um corpo docilizado pelos processos que reduziram nossa protagonista a “Mrs”. É em seu passado, então, naquilo que só se deixa ver na leitura, que existe um “estar lá” diferente – se não mais como possibilidade para Clarissa, talvez como convite ao pensamento, uma questão deferida para quem lê seu desejo, para quem lê o suicídio de Septimus enquanto aquilo que dá dimensão à sua escolha, ou seja, para quem, como ela, quer insistir na vida...

¹⁰ Ver BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press, 2011, p. 151.

¹¹ Ver CAUGHEY, Pamela. The Temporality of Modernist Life Writing in the Era of Transsexualism: Virginia Woolf’s Orlando and Einar Wegener’s Man into Woman. *MFS Modern Fiction Studies*, v. 59, n. 3, p. 501-525, outono 2013.

OLIVEIRA, MAROUVO e SANTIAGO: O entendimento de aspectos autobiográficos da autora podem ajudar a entender melhor ou dar novas dimensões ao livro? Se sim, quais os aspectos mais importantes?

PINHO: Sim e não. Por um lado, dados autobiográficos podem trazer outros elementos históricos e sociais para a discussão, a partir da vida da própria autora. Tendo em vista o que destaquei até agora, por exemplo, poderíamos pensar a relação de Woolf com as mulheres – especialmente sua relação amorosa com Vita Sackville-West, para quem escreveu *Orlando: uma biografia*, de 1928 –, seus episódios de crise – como aquele em que, como Septimus no romance, ouviu pássaros cantando em grego –, sua denúncia da violência médica à qual pacientes são submetidos em tratamentos de saúde mental – um de seus médicos, Dr George Savage, era adepto da cura pelo descanso de Weir Mitchell, e, no romance, William Bradshaw quer enviar Septimus para uma clínica –, ou ainda sua contaminação pelo vírus da gripe espanhola, que lhe deixou sequelas duradouras. Quando mobilizados, esses dados revelam outras dimensões das questões sociopolíticas inscritas na obra, mas a obra não pode ser reduzida ou justificada por esses dados. Virginia Woolf é, em muitos sentidos, uma pensadora da vida. Limitar sua obra a dados autobiográficos geralmente enseja um elogio da morte, ou um entendimento da morte como resistência, quando, na verdade, sua escrita insiste na vida, na festa, apesar de tudo— talvez *por causa* de tudo.

OLIVEIRA, MAROUVO e SANTIAGO: Como poderíamos pensar esses paralelos sem reduzir a obra à vida e vice-versa?

PINHO: Diria que só podemos fazer isso se nos voltarmos para a escrita, ou, em outras palavras, se pensarmos que a literatura de Virginia Woolf interroga a vida e o próprio ato de escrevê-la, inscrevendo-se nela de outra maneira. Ou seja, é interessante pensar que muitas das limitações e possibilidades que Woolf interroga ao escrever as vidas de suas personagens também foram limitações que ela enfrentou e interrogou em sua própria vida, buscando outras formas de se inscrever no mundo. Para dar um exemplo que não é muito comentado, penso que o jovem Richard Dalloway pode ser lido como um dos “fósseis vitorianos” com os quais Virginia (ainda Stephen) teve de negociar em sua casa de infância, para usar a expressão com a qual ela qualifica George Duckworth, seu meio-irmão, em *Um esboço do passado*¹².

Nesse seu ensaio autobiográfico inacabado, ela narra um episódio em que, após a morte tragicamente súbita de sua meia-irmã, Stella Duckworth, começa a circular uma fofoca de que sua irmã Vanessa, sua maior aliada contra a “máquina

¹² Sobre George, ela diz: “Fóssil mais perfeito da era vitoriana não poderia haver” (WOOLF, Virginia. *Um esboço do passado*. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2020, p.146).

patriarcal”, havia iniciado uma espécie de romance com Jack Hills, viúvo de Stella. É justamente George Duckworth, aquele “fóssil vitoriano”, quem conta para Virginia que “as pessoas estavam comentando que Vanessa tinha se apaixonado por Jack; e que isso era ilícito, isto é, o casamento dos dois” e que então lhe pede para “conversar com ela, persuadi-la”.¹³ Ela obedece, mas a reação de Vanessa constitui um ponto de virada que poderíamos qualificar como feminista, mesmo que de forma subconsciente a essa altura: “Então você também está do lado deles”, diz Vanessa. É essa frase de Vanessa que faz a jovem Virginia tomar consciência das forças por trás das convenções: “Então me dei conta de que ela tinha o lado dela; e, se este era o caso, obviamente eu estava do lado dela. Toda confusa, de imediato saí vacilante do lado de George e fui para o dela”. É importante notar que, desde a promulgação do Marriage Act de 1835, o Reino Unido proibia o casamento de um homem com a irmã de sua falecida esposa – lei que só seria revista pelo Deceased Wife’s Sister’s Marriage Act de 1907 (já a viúva só poderia se casar com o irmão de seu falecido marido em 1921). Ou seja, a amizade entre Vanessa e Jack – as visitas, as longas conversas – era o suficiente para manchar a reputação da família, na perspectiva de um fóssil vitoriano.

A preocupação de George com a natureza da amizade de Vanessa e Jack após a morte de Stella em 1897, como descrita em *Um esboço do passado*, aparece de outra maneira em *Mrs Dalloway*, desta vez na voz de Richard, que, para além de censurar a leitura dos sonetos de Shakespeare por causa da natureza do amor ali descrito (lembrem-se que o sonetista Will endereça grande parte de seus poemas a um belo rapaz), também sentencia que “nenhum homem decente deveria permitir que sua esposa visitasse a irmã de uma esposa falecida”¹⁴, fazendo alusão a casais estigmatizados tanto pela cultura quanto pelas leis do longo século XIX. Ambas as cenas acontecem na década de 1890, uma na casa de infância de Virginia Woolf, com essas personagens da vida real, outra na ficcional Bourton, no momento em que Clarissa decide se casar com Richard. Se Virginia, enquanto personagem de sua própria escrita em *Um esboço do passado*, recusa o heteropatriarcado colonial e decide não condenar a amizade entre Vanessa e Jack, Clarissa, sua personagem de 1925, escolhe aderir ao lado de Richard, barrando justamente os desejos tanto por Peter quanto por Sally... Essa é uma maneira de ler esses paralelos entre vida e obra: pensá-los como forma de interrogar, na escrita, sua própria história e a História, fazendo da ficção uma instância de pensamento sobre si mesmo e sobre os muitos outros de si. Ou seja, a vida, em amplo sentido, é matéria da ficção – e a escrita sua forma de insistir nela.

¹³ WOOLF, Virginia. *Um esboço do passado*. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2020, p.132.

¹⁴ WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2025, p. 91.

OLIVEIRA, MAROUVO e SANTIAGO: Em 1925, pouco menos de um mês antes de *Mrs Dalloway*, no dia 23 de abril, Woolf publica seu primeiro *Common Reader*. No espírito dessa outra obra centenária, queremos terminar perguntando o que ainda te faz questão, não só como professor, mas enquanto *common reader*, quando se volta para *Mrs Dalloway*.

Muito me faz questão ainda, e sou tomado de assalto pela força impressionante da escrita de Woolf toda vez que volto a *Mrs Dalloway*... De certa forma, a procura por essa personagem, Clarissa Dalloway, está no coração da investigação de Woolf com a forma do romance, com as formas políticas e estéticas de seu tempo, como disse antes. Mas também com o que a linguagem pode fazer para escapar de uma escrita e de uma leitura que só reproduzem as escritas e as leituras soberanas, autorizadas e autoritárias da tradição. Quando me volto para a literatura de Woolf e de outras grandes companheiras de uma vida de leitura, sempre me quero *common reader* nesse sentido de querer imaginar mundos para além de certa reprodução da tradição. Justamente no prefácio de seu primeiro *Common Reader*, Woolf sugere um método entre gêneros (e peço que vocês ouçam *genre* e *gender* quando digo essa palavra, como comentei acima), que me é muito caro. Torcendo as palavras de Dr. Johnson e falando com ele, Woolf defende a leitura destreinada enquanto uma forma especial de escrita em si, uma leitura-escrita que opera como se jogássemos um lençol sobre o mundo e começássemos a ver as formas invisíveis que se escondiam sem esse tecido criado por quem lê, parafraseando Woolf. Quando sentei e li *Mrs Dalloway* pela primeira vez há mais ou menos 25 anos, lembro de me sentir assim: entre formas invisíveis, criando um mundo como quem joga um lençol sobre um fantasma.

Esse mundo fantasmagórico parece surgir entre Clarissa e Septimus, seu duplo, como ouvimos Woolf dizer acima. Septimus e Clarissa, sobreviventes da guerra, da influenza. Septimus e Clarissa, barrados em seus desejos *queer*. Septimus e Clarissa, agentes e vítimas dos poderes imperiais daquela época – ele o soldado, ela a *hostess*. E entre eles, uma comunidade de vozes apenas marginalmente capturadas pela narração, todas de alguma forma unidas no luto pelas vidas que se perdem para esta comunidade de imperialismo celebratório da qual elas mesmas não deixam de participar. É esta relação fantasmagórica de pertencimento e não pertencimento ao mesmo tempo que sempre fica comigo.

Peço que vocês lembrem a cena de uma comunidade que se forma em torno do carro que percorrerá as ruas de Londres em direção ao Palácio de Buckingham nas primeiras páginas do romance (cena que, por sinal, Woolf reescreve a partir de um episódio autobiográfico de 1915¹⁵). Ao interromper o êxtase estético de Clarissa Dalloway com um som imediatamente codificado como um tiro – *oh! A pistol shot*

¹⁵ Ver WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2025, p. 212.

in the street outside! –, justamente no momento em que a personagem finalmente havia conseguido desarmar seu ódio por Miss Kilman, como se as cores e o cheiro das flores que ela mesma tinha ido comprar diluissem seu senso de oposição, o carro não só re-arma Clarissa Dalloway, por assim dizer, mas também faz emergir um sentido comunitário de vulnerabilidade que a cena londrina parecia querer escamotear – que a própria ideia de nação tentava amortizar com o consumismo celebratório das classes dominantes, enquanto a realidade econômica mais ampla se deixa ver assim que Clarissa sai de casa e vê bêbados e pessoas em situação de rua nas calçadas, entregues à ruína que se tenta esconder no regozijo nacional do entreguerras. Cito na tradução de Ana Carolina Mesquita:

O carro tinha sumido, mas deixou atrás de si uma suave marola que ondeou pelas lojas de luvas e chapelarias e alfaiatarias em ambos os lados da Bond Street. Por trinta segundos todas as cabeças se inclinaram da mesma maneira – em direção à vitrine. Em meio à escolha de um par de luvas – seria melhor que fossem até a altura do cotovelo ou mais acima; cor de limão ou cinza-claro? –, as damas estacaram; ao final da sua frase, algo tinha acontecido. Algo tão diminuto de forma isolada que nenhum instrumento matemático, por mais que pudesse transmitir ondas de impacto na China, seria capaz de registrar sua vibração; e que no entanto era bastante formidável em sua inteireza e comovente em seu apelo coletivo; pois em todas as chapelarias e alfaiatarias, estranhos se entreolharam e pensaram nos mortos; na bandeira; no Império. No *pub* de uma rua lateral um morador das colônias insultou a Casa de Windsor, o que desencadeou palavrões, uma quebra-deira de copos de cerveja e um quiproco generalizado, o qual estranhamente foi ecoar no ouvido das moças que compravam lingerie branca entremeada com fitas de um branco virginal para seus enxovais. Pois, ao se assentar, a agitação superficial da passagem do carro tinha roçado algo muito profundo.¹⁶

Vejam que as compras param. A vibração, de impossível medição pela ciência, como sugere a narração, retorna os mortos aos vivos, como se os transeuntes acordassem de um pacto mórbido em torno da bandeira e do Império. Que essa vibração gere, em um *pub*, um levante de alguém advindo de uma das colônias contra a família real, produzindo uma disputa ecoada nas lojas em que noivas faziam seus enxovais, supostamente adentrando o *marriage plot* que dá sustentação ao império como uma comunidade normativa (e narrativa)¹⁷, sempre me mobiliza

¹⁶ WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2025, p. 32-33.

¹⁷ Para apreender diferentes nuances desta discussão, ver: BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994; BERMAN, Jessica. *Modernist Fiction, Cosmopolitanism, and the*

enquanto professor, mas também como um *common reader*. Eu acho que foi o fantasma inscrito nessa língua, nessa forma, que me assombrou em minha primeira leitura e que continua comigo. Foi também a vida não vivida, a vida *queer* que retorna e figura no texto com força por meio dos túneis da memória, que me fez próximo de quem está à margem da cena. Logo antes dessa cena, pela primeira vez, aparece Septimus Warren Smith, que se sente o próprio carro atrapalhando o trânsito, impedindo a processão gloriosa desses símbolos da modernidade e da euforia capitalista inglesa.

É o *tunnelling process*, o método de escrever *digging caves*, que parece interromper o fluxo de certo registro hegemônico em torno de símbolos do império e tenta dar vida a personagens menores, como se quisesse fazer figurar o elemento excludente constitutivo de comunidades no romance, um dispositivo de exclusão que só se concretiza no ato da leitura, no corpo de um *common reader*, o terreno comum que essas vozes passam a ocupar. Penso aqui na voz que grita contra a casa de Windsor na citação acima e que ecoa entre as jovens noivas, virginais, que serão usadas como reproduutoras de uma ideia de nação que as exclui, mas também na voz de Maisie Johnson, que chega no coração do Império e encontra Septimus em surto no Regent's Park. Que a jovem escocesa Maisie Johnson pense “O horror! O horror!”, em clara referência às últimas palavras de Kurtz em *Heart of Darkness* de Conrad, e que a narração crie um túnel em direção ao futuro aqui, para demonstrar como esse horror ficaria eternamente registrado na trabalhadora Maisie¹⁸, talvez constitua um convite a quem lê para que se faça comunidade justamente a partir desse elemento de exclusão, em aliança com essas vozes marginais que cortam a narrativa por meio do procedimento estético de Woolf, em resistência aos horrores em nome da civilização, da guerra, do Império, da Inglaterra enquanto uma comunidade narrativa.

Como multiplicar a voz narrativa, fazendo figurar, na narração, uma comunidade de *outsiders*, talvez tenha sido uma das maiores questões de Virginia Woolf em suas experimentações não só com a forma de *Mrs Dalloway*, especificamente, mas com o romance em geral – este que é, como ela diz em *Um quarto só seu*, de 1929, a “mais flexível [de] todas as formas”¹⁹, o que a levou a dizer, antes, em “O que é um romance?”, de 1927, que “não existe algo como ‘um romance’”²⁰.

Politics of Community. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; AHMED, Sara. *The Promise of Happiness*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010.

¹⁸ “mesmo quando já estivesse com uma idade avançada, aquela recordação agitaria entre suas memórias, ela ainda se lembraria de quando havia atravessado o Regent's Park numa bela manhã de verão, cinquenta anos antes” (WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2025, p. 42.)

¹⁹ WOOLF, Virginia. *Um quarto só seu*. Trad. Julia Romeu. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p. 125

²⁰ Tradução livre de “What Is a Novel”: “there is no such thing as ‘a novel’.” (WOOLF, Virginia.

Como dar forma a novas comunidades em um tempo em que, para ficar em outro ensaio do entreguerras, “Poesia, ficção e o futuro”, de 1927, “todos os vínculos de união [parecem] rompidos”²¹, ou seja, em que o único laço ou elo social parece ser o próprio conflito, a própria violência? Como dar forma à felicidade, à festa – como estar lá, ao final, apesar e por causa de receber, como se uma estrangeira nos oferecesse uma flor na rua, a tristeza de Lucrezia Warren Smith, o grito contra a casa de Windsor em um pub, o ressentimento de Miss Kilman, o horror de Maisie Johnson, os mortos na guerra, as sequelas duradouras de uma pandemia, a canção sobre o passado em troca de uma esmola, o suicídio de Septimus? Eis a questão woolfiana. E essa questão sempre me assombra a cada leitura.



What Is a Novel. In: WOOLF, V. *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 4, 1925-1928. Ed. Andrew McNeillie. Londres: Harcourt, 1994, p. 415).

²¹ WOOLF, Virginia. Poesia, ficção e o futuro. In: WOOLF, V. *O valor do riso e outros ensaios*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 206