

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara

Diretor

Prof. Dr. Cláudio Cesar de Paiva

Vice-Diretor

Profa. Dra. Marcia Cristina Argenti

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador

Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva

Vice-Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor-chefe

Paulo César Andrade da Silva

Editor-executivo

Rodrigo Valverde Denubila

Editores deste número

Maria Aparecida de Oliveira

Patricia Marouvo

Victor Santiago



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios.fclar@unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

FLORES PARA VIRGINIA WOOLF

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n. 61	p. 1-400	jul./dez. 2025
-------------	------------	-------	----------	----------------

CONSELHO EDITORIAL

Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/
França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luis Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira
(UNESP)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira
(UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/
França)
Ronalde de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos
(USP)
Sandra Margarida Nitri (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

COMISSÃO EDITORIAL

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Juliana Santini
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Maria Célia de Moraes Leonel
Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Rodrigo Valverde Denubula

Wilton José Marques

PARECERISTAS

Adriana Gonçalves (UEMG)
Adriano Guedes Carneiro (UFF)
André Carneiro Ramos (UEGM)
Bianca Rosina Mattia (UFSC)
Carlos Roberto Dos Santos Menezes
(UFRJ)
Cilza Bignotto (UFSCar)
Cinthia Belonia (UFSCar/PD)
Danuza Américo Felipe De Lima (IFSP/
Avaré)
Daviane Moreira (UFG)
Edson Salviano Nery (USP)
Flávio Silva Corrêa de Mello (UFRJ)
Gabriela Silva (FURG)
Germana Salles (UFPA)
Jean Carlos Carniel (UNESP/IBILCE)
Larissa Fonseca E Silva (USP)
Livia Vilaça (UFRJ)
Luciene Marie Pavanetto (UNESP/
IBILCE)
Maria Luísa Scher (UFJF)
Marinei Almeida (UNEMAT)
Mauro Dunder (UFRN)
Maximiliano Gomes Torres (UERJ)
Pedro Fernandes (UFRN)
Raquel Terezinha Rodrigues
(UNICENTRO)
Rejane Queiroz (Um. Complutense de
Madri)
Silvio Renato Jorge (UFF)
Sinei Sales (USP)
Telma Maciel (UEL)
Thaíla Moura Cabral (UFRJ)

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Gabriela Cristina Borborema Bozzo

EDITORACÃO ELETRÔNICA

Eron Pedroso Januskevicius

CAPA

Laura Retamero Dos Santos

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990) - - Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras,
UNESP, 1990-

Semestral
Online
ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp – Araraquara.

Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)
Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts (Ulrichsweb :
<https://ulrichsweb.serialssolutions.com>)
MLA – International Bibliography (Modern Language Association/
EBSCOhost, ProQuest)
OCLC – WorldCat - Classe and Periodica
Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)
Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)
Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)
IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und
Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliteratur
(De Gruyter Saur)
Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und
Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)
GeoDados

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

Maria Aparecida de Oliveira, Patricia Marouvo e Victor Santiago 9

HOMENAGEM A MRS DALLOWAY

- O sótão de Virgínia Woolf: Um diálogo com a loucura feminina?
Allana Cristina Sales Meneses 25
- O Big Ben e a sonoridade: A paisagem sonora em *Mrs. Dalloway*
Ana Carolina de Azevedo Guedes 37
- O feminismo ecológico de Virginia Woolf: Um jardim todo seu para *Mrs Dalloway*
Angela Guida e Daniel Almeida Machado 53
- “She hated her: She loved her”: A infelicidade invade a festa de *Mrs Dalloway*
Fábio dos Reis Júnior 71
- Da casa repleta ao quarto vazio – Sobre habitar palavras em Virginia Woolf
Gabriel Leibold 89
- Inspirações mitológicas em Virginia Woolf: Leituras de *As ondas* e *Mrs. Dalloway*
Jessica Wilches Ziegler de Andrade 111
- *Mrs. Dalloway* nas malhas da modernidade, do modernismo e do patriarcado
Maria das Graças Gomes Villa da Silva 129
- Voz lésbica e fluxo de consciência em *Mrs. Dalloway*, *To The Lighthouse* e *The Waves*
Monalisa Almeida Cesetti Gomyde 149
- Virginia Woolf em tradução no Brasil: paratextos de *Mrs Dalloway* sob uma perspectiva da história dos livros
Myllena Ribeiro Lacerda 167

FLORES PARA VIRGINIA WOOLF

- Os fios que tecem o imaginário: uma leitura de “A Cortina da babá Lugton” à luz da literatura fantástica
Carla Lento Faria 187
- Stories within stories: The writing and reading of diaries and women’s legacy
Genilda Azerêdo 205
- Resonating across generations: Virginia Woolf and literary crossover logic
Guilherme Magri e Diana Navas 217
- Do periódico ao livro centenário: a autoedição de Virginia Woolf em *The Common Reader* (1925)
Kaio Moreira Veloso e Maria Rita Drumond Viana 235
- A resignificação do Anjo do Lar através da autobiografia e da androginia na obra de Virginia Woolf
Mariana Pivanti 253
- O ensaio de Virginia Woolf e suas reverberações no Brasil
Nícea Helena de Almeida Nogueira 273
- Uma palavra vaga como a vida: uma casa-museu abre-se à arte inspirada por Virginia Woolf
Vitor Alevato do Amaral 289
- Texturas de vida: territórios sonoros e naturocultura em deriva pelos “Kew Gardens”
Lauro Iglesias Quadrado 313

VARIA

- Caricatura e sátira na peça *O homúnculo – tragédia jocosa*, de Natália Correia
Rui Tavares de Faria 329

ENTREVISTAS

■ *Mrs Dalloway* entre estética e política – uma conversa com Davi Pinho
Davi Pinho, Maria Aparecida de Oliveira, Patricia Marouvo e Victor Santiago 349

■ A hundred years of Virginia Woolf’s *Mrs. Dalloway*: a conversation with Mark Hussey on war, literature, and the politics of the present
Mark Hussey, Maria Aparecida de Oliveira, Patricia Marouvo e Victor Santiago 363

RESENHAS

■ *Celebrando Virginia Woolf* (2024): um diálogo com novos contextos
Flora Soutello Mendes Sergio 379

■ Entre o navio e o quilombo: ecologia, resistência e decolonialidade no pensamento de Malcom Ferdinand
Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos 383

ÍNDICE DE ASSUNTOS 387

SUBJECT INDEX 389

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX 391

FLORES PARA VIRGINIA WOOLF: O CENTENÁRIO DE *MRS. DALLOWAY*

A década de 2020 tem sido marcada por grandes transformações, tendo como marco inicial a pandemia de COVID-19, que expôs globalmente as estruturas de vulnerabilidade e nos forçou a repensar não apenas nosso presente, mas também os modos como construímos ou destruimos nossas narrativas de coletividade, nossos afetos e nossas formas de exclusão. Diante desses dilemas tão específicos de nosso tempo, é necessário olhar também para a memória, em suas dimensões locais e globais. Se concebemos a memória como uma joia que precisa ser lapidada coletivamente, a literatura, assim como outras expressões artísticas, surge como dispositivo capaz de problematizar tais disjunções. A arte literária nos permite entrever as dobras do nosso tempo e reconhecer, nelas, dissonâncias que dialogam com o passado — esse velho conhecido que nem sempre compreendemos adequadamente, mas que, ainda assim, nos constitui enquanto sociedade. Como já asseverou o crítico e historiador suíço Paul Zumthor, “um adágio paradoxal assegura que toda história é contemporânea” (Zumthor, 2018, p. 69)¹. Em outras palavras, é a recepção que estabelece os paradigmas de inteligibilidade de nossas memórias, construções culturais e produções artísticas. E seguindo o pensamento do crítico materialista Raymond Williams (1973)², compreendemos também que a cultura de um povo não se dissocia de seus processos históricos, sociais e simbólicos. Nesse sentido, cabe perguntar: como o romance *Mrs. Dalloway*³ tem sido recebido, especialmente no Brasil? E, sobretudo, o que Woolf ainda nos diz hoje, quando confrontada com nossos próprios processos de constituição histórica, política e cultural?

Nesse momento, nossa atenção se volta para a escrita de Virginia Woolf, que questionou política e artisticamente a forma literária, e cujos primeiros romances marcam agora seu centenário, especialmente *Mrs Dalloway*. Além disso, nesse texto abordaremos a recepção da obra no Brasil, seu processo de tradução e o legado de Virginia Woolf. Desde 2022, quando *Jacob's Room* (1922)⁴ completou cem anos, revisitamos um dos gestos inaugurais do modernismo que, ao lado

¹ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sueli Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.

² WILLIAMS, Raymond. *The Country and the City*. Oxford: Oxford University Press, 1973.

³ WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Edited by Anne Fernald. 4. ed. New York: W. W. Norton & Company, 2021 [1925].

⁴ WOOLF, Virginia. *Jacob's Room*. In: WOOLF, Virginia. *Selected Works of Virginia Woolf*. Ware: Wordsworth Editions, 2012 [1922], p. 7–124.

de *The Waste Land*, de T. S. Eliot⁵, e de *Ulysses*, de James Joyce⁶, redefiniu as formas de compreender o mundo. Esses textos, com sua estética fragmentária e sensível, operam como paradigmas potentes para pensarmos a experiência moderna e contemporânea, verdadeiros mosaicos interseccionais que expõem camadas de opressão, desvelam privilégios frágeis e evidenciam as tensões estruturais que moldam nossa vida social. Ao retornarmos a esses marcos literários, percebemos que sua força não reside apenas na inovação formal, mas também na maneira como a recepção crítica, ao longo de um século, tem mobilizado suas imagens, debates e sensibilidades para iluminar questões urgentes do presente. A memória literária funciona como arquivo e como disputa; o que preservamos e o que esquecemos revelam muito sobre os valores que organizam nossas comunidades políticas.

É nesse contexto que a proposta do crítico woolfiano Mark Hussey de ler *Mrs. Dalloway* como uma “biografia de um romance” adquire especial relevância. Em vez de situar a obra apenas na trajetória autoral de Woolf, Hussey acompanha a vida própria do romance: suas sementes, suas hesitações, seus múltiplos pontos de partida e seus sucessivos renascimentos críticos. Retomando a imagem que Woolf vislumbra na introdução à edição da Modern Library, a de que “os livros são flores ou frutos presos aqui e ali em uma árvore cujas raízes mergulham profundamente na terra de nossa vida mais remota”⁷ (Hussey, 2025, p. vii)⁸, o crítico argumenta que *Mrs. Dalloway* brota de um conjunto de origens difusas, e não de uma inspiração singular e rastreável. Como ele enfatiza, “podemos identificar muitas fontes para o mundo criado por Woolf em seu quarto romance, mas nenhuma inspiração original específica”⁹ (Hussey, 2025, p. 3). Dessa forma, Hussey nos convida a compreender *Mrs. Dalloway* não como um produto linear, mas como um organismo vivo, enraizado em uma constelação de experiências, leituras, memórias, afetos e tensões históricas que se sedimentam no gesto da escrita.

Além disso, nas bases formais do romance, há uma compreensão do tempo como um fluxo descontínuo. Hussey, (2025, p. 3), também, destaca que nossa experiência do tempo raramente é linear; sob a superfície de cada momento presente correm profundamente as correntes da memória. Esse fundamento modernista organiza a escrita de Woolf, que constrói o romance como um tecido contínuo de lembranças,

⁵ ELIOT, Thomas Stearns. *The Waste Land and Other Poems*. London: Vintage, 2021.

⁶ JOYCE, James. *Ulysses*. London: Classic Books, 1997.

⁷ Tradução nossa. Quando não indicarmos os nomes dos tradutores, trata-se de tradução nossa. No original: “Books are the flowers or fruits stuck here and there on a tree which has its roots deep down in the earth of our earliest life” (*apud* Woolf, 1925, Modern Library Edition).

⁸ HUSSEY, Mark. *Mrs Dalloway: Biography of a Novel*. Manchester: Manchester University Press, 2025.

⁹ “We can identify many sources for the world created by Woolf in her fourth novel, but no specific original inspiration.”

percepções e fragmentos. É o que ela própria chamou, em seus diários, no dia 15 de outubro de 1923, de “processo de escavação”, “pelo qual conto o passado por parcelas, conforme necessito dele”¹⁰ (Woolf, 1978, p. 272)¹¹. O resultado é uma narrativa que emerge como uma arqueologia íntima, em que o passado é ativado pelo presente e as personagens são reveladas em camadas, não em sequência linear.

Em outra anotação diarística, Woolf afirma que “somos estilhaços e mosaicos, não, como antes se acreditava, totalidades imaculadas, monolíticas e consistentes”¹² (Woolf, 1978, p. 314). Essa concepção do sujeito como fragmento, composição e intersecção espelha a própria estética do romance e contribui para uma leitura politicamente situada de *Mrs Dalloway*. O romance escancara estruturas de poder que atravessam classe, gênero, sexualidade, imperialismo e saúde mental, revelando tanto o peso da vida cotidiana quanto os mecanismos de opressão que moldam corpos e subjetividades. A caminhada de Clarissa Dalloway por Londres não é apenas um gesto casual, uma atividade ordinária do dia a dia, mas também um modo de oferecer ao leitor uma perspectiva de direção, de organização dos corpos e das múltiplas performances sociais que atravessam o romance. Como reflete a crítica feminista Sara Ahmed sobre *Mrs Dalloway*, “há uma congestão porque há um padrão. Um padrão é a generalização de uma tendência. Uma vez que um impulso é adquirido, ele se torna diretivo”¹³ (Ahmed, 2017, p. 69)¹⁴. Em outras palavras, a caminhada de Clarissa não revela apenas seu privilégio de classe, como evidencia sua preocupação com a festa, em contraste com a de Septimus, um veterano de guerra cuja saúde mental está bastante debilitada. O desenho cênico e narrativo de Woolf também desvela os caminhos percorridos por cada personagem, evidenciando como o movimento pela cidade está sempre imbricado com relações de poder. A forma escolhida por Woolf desafia a convenção. A recusa à organização tradicional do romance faz parte do seu projeto de tensionar as expectativas de leitura e de convidar o leitor a construir o sentido ativamente. Como Hussey observa, “à medida que lemos, construímos conexões, imagens, um senso do mundo criado pela narrativa”¹⁵ (Hussey, 2025, p. 41). A biografia do romance, nesse sentido, é inseparável da biografia de sua leitura.

¹⁰ WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: Volume Two, 1920–1924*. Edited by Olivier Bell. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

¹¹ No original: “a tunnelling process, by which I tell the past by instalments, as I have need of it.”

¹² No original: “We’re splinters & mosaics, not, as they used to hold, immaculate, monolithic, consistent wholes.”

¹³ No original: “There is a congestion because there is a pattern. A pattern is the generalization of tendency. Once a momentum is acquired, it is directive”.

¹⁴ AHMED, Sara. *Living a Feminist Life*. Durham; London: Duke University Press, 2017.

¹⁵ No original: “As we read, we build up connections, images, a sense of the world created by the narrative”.

O percurso vital de *Mrs Dalloway* inclui, ainda, sua expansão cultural. Hussey mostra que o romance gerou descendentes por múltiplos meios. Entre os muitos desdobramentos de *Mrs Dalloway* estão romances, peças, óperas, filmes, balés, quadrinhos, memes e tatuagens. Ele observa que há momentos em que *Mrs Dalloway* parece estar em toda parte (Hussey, 2025, p. x). Esse processo ilumina a vitalidade do texto e sua capacidade de dialogar com sucessivas gerações de leitores, que reinterpretam e reescrevem seu significado à luz das urgências políticas do presente.

Já no que tange à dimensão política do romance, isso se manifesta claramente nas próprias palavras de Woolf: “quero criticar o sistema social e mostrá-lo em funcionamento, em sua intensidade máxima”¹⁶ (Woolf, 1978, p. 248)¹⁷. Ler *Mrs Dalloway* a partir desse gesto declarado significa reconhecer que o romance é, desde sua gênese, uma reflexão sobre sistemas – o patriarcal, o imperial, o psiquiátrico e o da guerra – e sobre as vidas e mortes que esses sistemas administram. Ao mobilizarmos a Necropolítica do filósofo camaronês Achille Mbembe¹⁸ como lente analítica central, o romance se reorganiza diante de nós. O que poderia parecer apenas uma crítica social sofisticada revela uma arquitetura narrativa atravessada por mecanismos de gestão da morte. A Necropolítica não funciona aqui como acréscimo teórico, mas como chave interpretativa capaz de iluminar o projeto estético de Woolf, que expõe a seletividade das instituições e a fragilidade das vidas que elas decidem proteger ou abandonar.

Relido por esse enquadramento, *Mrs Dalloway* adquire nova urgência em meio à ascensão contemporânea de discursos fascistas e necropolíticos. O romance evidencia como o cotidiano é permeado por decisões sobre quem pode existir e quem é deixado à margem, quem é ouvido e quem é silenciado, quem é cuidado e quem é descartado. Clarissa caminha pela cidade porque pode; Septimus caminha para o colapso porque o Estado o empurra a isso. A festa e o suicídio coexistem não por contraste, mas porque pertencem à mesma lógica social que Woolf coloca em exame.

Assim, ler *Mrs Dalloway* sob a ótica da Necropolítica não apenas reforça sua dimensão política, mas também a amplia. Woolf não descreve sistemas; ela dramatiza o que eles fazem aos corpos, às subjetividades e às possibilidades de vida. O romance antecipa, com assombrosa precisão, perguntas que continuam a nos inquietar: quem merece viver, quem pode morrer, quem é protegido e quem é exposto ao risco como parte aceitável da vida coletiva. Nesse sentido, o romance não é apenas uma narrativa do pós-guerra, mas também um campo onde se

¹⁶ “I want to criticise the social system, & to show it at work, at its most intense.”

¹⁷ WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: Volume Two, 1920–1924*. Edited by Olivier Bell. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

¹⁸ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Renata Santini. 3. ed. São Paulo: n-1 Edições, 2021.

inscrevem disputas éticas e políticas que continuam a ressoar. A “biografia de um romance” de Hussey apresenta-se como obra sempre inacabada, um organismo em metamorfose contínua. À medida que atravessa cem anos, continua a iluminar as fissuras, os abismos e as potências que configuram nosso mundo. Entre memória e fragmentação, entre festa e trauma, entre vida e morte, Woolf oferece uma forma de ler que também é uma forma de existir no tempo presente.

Esse percurso estético e político torna-se ainda mais inteligível quando observamos o momento em que Woolf e Leonard Woolf adquirem a Hogarth Press. A liberdade editorial que ela passa a desfrutar permite que sua escrita se aprofunde justamente nessa articulação entre forma e política, entre experimentação narrativa e crítica social. Essa transformação já se anuncia nos contos “Kew Gardens” e “The Mark on the Wall”¹⁹, onde a atenção ao fluxo de consciência e às dobras da percepção prepara o terreno para a complexidade formal que alcança em *Jacob’s Room*. Com esse romance, Woolf inaugura uma maestria estilística que culminará em *Mrs Dalloway*, onde a experimentação modernista se alia a uma sensibilidade ética radical, capaz de revelar as forças que moldam vidas, vulnerabilidades e destinos no interior de uma sociedade em crise.

O livro se inicia com a famosa frase “Clarissa said she would buy the flowers herself” [Clarissa disse que ela mesma iria comprar as flores]²⁰. Em seu caminho para comprar as flores, Clarissa atravessa Londres ao som do Big Ben. Acompanhamos seus passos, e as badaladas do sino inglês soam como um pulso narrativo. A torre do Big Ben funciona como um ponto de vista simbólico, quase onisciente, que conecta as diferentes cavernas mentais que se iluminam ao longo do romance. Como Woolf sugere em seu diário, o romance se funda em um “processo de escavação”, já mencionado, uma escavação de memórias que se conectam subterraneamente e emergem à superfície do presente.

Essa arquitetura narrativa torna ainda mais evidente o papel de Septimus, cuja trajetória encarna o extremo da lógica necropolítica. Mbembe sintetiza essa lógica ao afirmar: “Se o biopoder é aquele que visa a administração da vida, o necropoder é aquele que organiza a morte” (Mbembe, 2021, p. 17)²¹. O Estado britânico do pós-guerra, em suas instâncias médicas, jurídicas e militares, organiza a morte de Septimus ao negar suas feridas psíquicas, ao patologizar sua sensibilidade e ao tratá-lo como um excedente incômodo. A ele resta apenas um gesto final de agência: a morte como última liberdade. Seu suicídio não deve ser interpretado como um fracasso pessoal, mas como a ruptura de um sistema que o queria

¹⁹ WOOLF, Virginia. *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1985.

²⁰ WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2025.

²¹ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Renata Santini. 3. ed. São Paulo: n-1 Edições, 2021.

silencioso, dócil, administrado. A recusa de Septimus, brutal e luminosa, revela o limite das instituições que deveriam garantir sua vida e que, como mostra Mbembe, se convertem em máquinas de selecionar quem merece viver e quem pode morrer.

Essa lógica se expande quando consideramos, com Elizabeth Outka em *Viral Modernism* (2019)²², a presença fantasmática da gripe espanhola em *Mrs Dalloway*. As ruas de Londres, ainda marcadas pelo luto coletivo da pandemia, tornam-se um espaço onde a morte circula como memória difusa, impregnando os personagens de uma sensibilidade pós-traumática. Outka demonstra que Woolf não precisa mencionar diretamente a pandemia para que ela esteja em toda parte, nas ausências, nos silêncios, no tom elegíaco, na sensação de que a vida moderna se sustenta sobre um abismo.

Assim, Septimus e as vítimas da gripe espanhola, tal como Clarissa, convergem como figuras da vulnerabilidade extrema, corpos capturados por regimes que administram a morte mais do que protegem a vida. Ao aproximá-los de Clarissa, protegida pela classe, mas igualmente atravessada pela consciência da finitude, Woolf inscreve *Mrs Dalloway* em uma ética do cuidado e da memória. O romance nos obriga a perguntar, com Mbembe, que vidas contam, que mortes importam, quem é permitido existir e quem permanece à margem. Nessa chave, *Mrs Dalloway* não apenas narra um dia, mas também examina sistemas inteiros. Sua política está no detalhe, no ritmo, nos silêncios e naquilo que se parte. Entre festa e colapso, entre flores e suicídio, Woolf revela que toda sociedade organiza a morte e que, às vezes, a última liberdade possível para um sujeito esmagado por essa organização é justamente a recusa final.

Assim, como biografia de um romance, *Mrs Dalloway* aparece como obra sempre inacabada, um organismo em contínua metamorfose. À medida que avança no tempo, continua a iluminar as fissuras e as potências que configuram nosso presente. Entre memória e fragmentação, entre festa e trauma, entre vida e morte, Woolf nos oferece uma forma de ler que também é uma forma de existir. Essa arquitetura narrativa se esclarece ainda mais quando lembramos das palavras da própria Woolf em seu diário. Ao refletir sobre o processo de escrita de *Mrs Dalloway*, ela afirma:

Não tenho tempo para descrever meus planos. Devo dizer muito sobre *As Horas*, & minha descoberta; como eu escavo lindas cavernas por trás de meus personagens; penso que isso me dá exatamente o que quero; humanidade, humor, profundidade. A ideia é que as cavernas se conectem, & cada uma venha à luz do dia no momento presente – Jantar [...] (Woolf, 1978, p. 263)²³.

²² OUTKA, Elizabeth. *Viral Modernism: The Influenza Pandemic and Interwar Literature*. New York: Columbia University Press, 2019.

²³ WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: Volume Two, 1920–1924*. Edited by Olivier Bell.

A imagem das “lindas cavernas” oferece uma chave interpretativa interessante para compreender o romance no interior de uma leitura necropolítica e pós-traumática. As cavernas não são apenas recuos psicológicos, mas também espaços onde a memória, o inconsciente e a violência histórica se acumulam. Elas constituem o subterrâneo que sustenta e explica a superfície aparentemente ordinária de um dia em Londres. Quando Woolf escreve que essas cavernas “se conectam” e “vêm à luz do dia no momento presente”, ela descreve uma forma de narrativa que não separa o indivíduo do mundo, a interioridade da política, a memória íntima da história coletiva. No contexto de uma leitura informada por Mbembe, essas cavernas revelam os traços da guerra, das instituições médicas, do império e da administração desigual da morte que atravessam o pós-guerra britânico. A superfície narrativa de *Mrs Dalloway* só se sustenta porque, por baixo dela, há cavidades de dor, trauma e lembrança que se encontram no presente e se iluminam mutuamente. Como ela dirá mais tarde em *Um esboço do passado* (2020), aqui traduzido por Ana Carolina Mesquita, “é uma ideia minha; de que por trás do algodão existe um padrão escondido; de que nós – quero dizer, todos os seres humanos – estamos conectados a ele; o mundo inteiro é uma obra de arte; que fazemos parte dessa obra de arte” (Woolf, 2020, p. 23)²⁴.

É nesse sentido que a trajetória de Septimus não surge isolada, mas como a expressão mais intensa daquilo que Woolf chama de “profundidade”. Ele é literalmente uma dessas cavernas, escavado pelas violências do Estado, pela lógica da guerra e pela patologização do sofrimento. Sua morte, lida pela chave necropolítica, emerge como o ponto em que essas cavernas convergem, expondo o limite extremo da vida administrada. A citação de Woolf, portanto, ilumina a estrutura ética do romance. Se cada caverna é uma vida e cada vida se conecta à outra no presente, então *Mrs Dalloway* dramatiza um mundo em que nenhuma experiência é isolada. Clarissa só existe plenamente porque Septimus existe, e a morte dele ilumina algo nela que, de outro modo, permaneceria oculto. A construção narrativa é também uma construção política, porque evidencia como vidas e mortes se entrelaçam na malha social e histórica de uma Londres marcada pela guerra, pela pandemia e pela desigualdade. Assim, a imagem das cavernas oferece, ao mesmo tempo, uma poética da forma e uma ética da interdependência, permitindo que o romance articule trauma, memória, privilégio, finitude e vida comum como partes inseparáveis de um mesmo gesto estético e político.

Woolf, enfim, encontra uma voz própria, perceptível no fluxo dos pensamentos mais íntimos de suas personagens. Por meio do discurso indireto livre, o romance reflete sobre o amor pela vida e o perigo de viver quando a morte está sempre à

New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

²⁴ WOOLF, Virginia. *Um esboço do passado*. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2020.

espreita. Os temas são universais e continuam a reverberar - vida e morte, traumas psicológicos, natureza humana, instabilidades do não humano, loucura. No texto, amalgamam-se morte e vida, presente e passado, sanidade e insanidade, sonho e realidade, interior e exterior, memória e esquecimento. As cenas sobrepostas apontam para uma simultaneidade intensa e acelerada, própria do ritmo modernista, em contraste com a linearidade da prosa dos romances anteriores, que ela mesma criticava em “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1924)²⁵. Woolf desenha uma cartografia da cidade londrina, que também atua como personagem. A cidade se faz presente por sua arquitetura, mas também pela sonoridade constante evocada pelo Big Ben e pelo burburinho urbano – ônibus, carros, aviões – e pela música da pedinte no metrô.

As personagens Elizabeth Dalloway e Miss Kilman reiteram, de outro modo, a relação entre Clarissa e Sally Seton, trazendo também uma dimensão *queer*, o que nos remete à reflexão que Woolf desenvolve em *A Room of One's Own* (1929)²⁶ sobre “Chloe e Olivia”, e sobre a necessidade de pensar a relação entre mulheres na literatura. Hoje a literatura aborda mais relações entre mulheres? Há mais mulheres escritoras? Mulheres escrevem mais sobre mulheres? As mulheres celebram mais as relações entre si? Na lista dos mais vendidos, os homens ainda ocupam o topo? Homens escrevem mais? Homens ainda escrevem mais sobre mulheres? Assim, *Mrs Dalloway*, aqui celebrado, demonstra a grande contribuição de Woolf ao modernismo e ao feminismo e evidencia como a crítica literária reconstruiu diversas leituras do romance ao longo das décadas. Seu último romance, *Between the Acts*, é tão inovador que esbarra no pós-modernismo, ao lançar um olhar sobre a Inglaterra em um momento liminar entre guerras, encenando a repetição e o desgaste desse ciclo histórico. Pensar *Mrs Dalloway* hoje, portanto, é refletir sobre o passado enquanto projetamos um olhar para o futuro, fora de uma lógica necropolítica.

Recepção

O que mudou ao longo de um século na leitura de Virginia Woolf? Inicialmente, *Mrs Dalloway* chega ao Brasil na década de 1940, em tradução de Mário Quintana. Antes disso, Woolf era lida por uma pequena elite brasileira, formada por leitores especializados e estudiosos com acesso aos clássicos em inglês. Após a tradução, seu público leitor se amplia, ainda que lentamente, em um país cuja educação permanecia restrita e em que os índices de analfabetismo eram bem mais elevados.

Na década de 1960, Woolf entra nos currículos universitários e encontra um novo espaço de circulação intelectual. Há, então, um aumento significativo no seu

²⁵ WOOLF, Virginia. Mr. Bennett and Mrs. Brown. In: ROSENBAUM, S. P. (Org.). *A Bloomsbury Group Reader*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993. p. 233–249.

²⁶ WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Grafton, 1977 [1929].

número de leitores no meio acadêmico. A estreia da peça *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (1962)²⁷, de Edward Albee, nos Estados Unidos, também impulsiona o nome da escritora na imprensa brasileira. Como observa Brenda Silver (1999)²⁸, o nome de Woolf torna-se um ícone, mas um ícone marcado pelo medo e pela ameaça, incorporado ao imaginário social mais pelo impacto do título da peça do que por sua obra.

A década de 1970 inaugura outro momento decisivo. Com o avanço do feminismo no Brasil e no mundo, Woolf é recuperada como figura fundadora do movimento, conforme aponta Jane Marcus (1981). Seus textos passam a ser lidos não apenas pela estética formalista, mas também pela força política, pela crítica social e pela lucidez com que discute temas como a condição feminina, a divisão sexual do trabalho intelectual e os limites materiais impostos à escrita das mulheres.

Já na década de 1980, ocorre um novo marco na recepção brasileira. A editora Nova Fronteira assume a tarefa monumental de traduzir todos os romances de Woolf ainda inéditos no país. Lya Luft e Raul de Sá Barbosa traduzem obras como *The Voyage Out* (1915)²⁹, *Night and Day* (1919) e *Jacob's Room* (1922), além de títulos que permaneceram por décadas inacessíveis ao público brasileiro, como *The Years* (1937)³⁰ e *Between the Acts* (1941). Woolf torna-se uma autora consagrada, lida, estudada e, frequentemente, mencionada na imprensa cultural.

A década de 1990 mostra-se, especialmente, fecunda no campo acadêmico. Multiplicam-se teses, dissertações e artigos dedicados à autora. Com a publicação de *As Horas* (1998), de Michael Cunningham, *Mrs Dalloway* volta às prateleiras das livrarias ao redor do mundo, ganhando novos leitores e interpretações. O romance norte-americano, ao abordar temas como sexualidade, angústia feminina, pós-guerra, epidemia de AIDS e emancipação das mulheres, reabre debates sobre a obra de Woolf e reintegra *Mrs Dalloway* ao centro das discussões literárias contemporâneas. A crítica sobre Woolf, também, se transforma ao longo dessas décadas. A crítica feminista restaura sua imagem como pensadora política e escritora profundamente comprometida com a análise das estruturas sociais. Passamos a ler sua obra com olhos mais atentos às questões de gênero, classe, corpo, trabalho, trauma e memória, sem perder de vista a dimensão estética que sempre marcou sua escrita.

O que Woolf ainda nos ensina com esse romance sobre guerra, saúde mental e condição feminina? O fato é que *Mrs Dalloway* permanece atual. Como todo clássico, continua a nos oferecer novas leituras, novas perguntas e novas inquietações. É um

²⁷ ALBEE, Edward. *Quem tem medo de Virginia Woolf?*. Trad. Bruno Gambaroto. São Paulo: Grua, 1962.

²⁸ SILVER, Brenda R. *Virginia Woolf Icon*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

²⁹ WOOLF, Virginia. *The Voyage Out*. London: Collins Classics, 2013 [1915].

³⁰ WOOLF, Virginia. *The Years*. London: Vintage, 2004 [1937].

desses livros fundamentais que dialogam com diferentes gerações, cruzam períodos históricos e respondem a demandas críticas diversas. Sua força reside justamente na capacidade de nunca envelhecer. Há sempre algo a descobrir na obra, algo que se renova no encontro entre texto e leitor.

Tradução

Consideramos que a tradução de Mário Quintana chega tarde ao Brasil, comparando com o processo de tradução que ocorre na Europa. A primeira tradução de *Mrs. Dalloway* ocorre na década de 40, já após a morte de Woolf e ainda em um período de guerra, embora em um momento profícuo para a expansão do mercado de traduções no país. Havia grande demanda pela transposição dos clássicos para o português, e esses textos eram traduzidos segundo as normas de *belles lettres*, com uma linguagem formal e sofisticada que evitava termos coloquiais, palavrões ou expressões consideradas chulas. O efeito, contudo, era uma padronização estilística que tendia a neutralizar a força inovadora da prosa de Woolf, cuja linguagem experimental, fluida e fragmentária perdia parte de sua vitalidade quando moldada por padrões conservadores de tradução.

A década de 1980, como afirmado anteriormente, representou um momento decisivo no processo de tradução de Woolf no Brasil. Entretanto, apenas com a expiração dos direitos autorais, em 2012, ocorreu, de fato, um *boom* de traduções de *Mrs Dalloway*. A tradução de Quintana estava esgotada, e o campo editorial se abriu a novas abordagens. Surgiram, então, três traduções marcantes: as de Denise Bottmann, Tomaz Tadeu e Claudio Alves Marcondes. A edição *pocket* de Bottmann inclui uma introdução e um mapa de Londres que acompanha os trajetos de Clarissa, aproximando o leitor das dimensões geográficas, sonoras e afetivas do romance. Bottmann, cuja tradução foi premiada, mantém um blog e dialoga constantemente com leitores e especialistas sobre escolhas tradutórias, o que resultou em um trabalho de grande rigor e sensibilidade às expectativas do público contemporâneo de Woolf.

Nos anos seguintes, novas traduções e edições se multiplicaram. Atualmente, existem mais de dez versões brasileiras de *Mrs Dalloway*, produzidas por nomes como Bottmann, Marcondes, Tadeu e Mesquita. Em 2021, a editora Novo Século publicou um box com quatro romances, entre eles *Sra. Dalloway*, traduzido por José Rubens Siqueira. Em 2025, ano de celebração do centenário do romance, a edição comemorativa de Tomaz Tadeu, publicada pela Autêntica, marcou a data de forma significativa. Vale lembrar que o tradutor recebeu o Prêmio Jabuti em 2013. No mesmo ano, a Editora Nós lançou a tradução de Mesquita, professora, tradutora e pesquisadora woolfiana, cujo trabalho dialoga tanto com leitores jovens quanto com estudiosos da obra de Woolf. Sua tradução privilegia a prosa poética de Woolf e considera, de modo atento, a dimensão feminista e a complexidade estética da autora.

Em junho de 2025, no evento “Flores para Virginia Woolf”, realizado na USP, em São Paulo, e coordenado pelo professor Lindberg Campos, pela professora Sandra Vasconcelos e pelo grupo de pesquisa CNPq KEW – Kyklos de Estudos Woolfianos, a crítica e pesquisadora Jeanne Dubino, da Appalachian State University, apresentou a conferência intitulada “Translating Mrs. Dalloway: From German to Urdu, 1928–2024”. Em sua fala, Dubino destacou a impressionante variedade de línguas em que o romance foi traduzido ao longo de quase um século, demonstrando não apenas a circulação global da obra, mas também a vitalidade contínua da escrita de Woolf, capaz de atravessar fronteiras linguísticas, culturais e históricas sem perder sua força estética e política.

O Legado de Woolf

O legado de Virginia Woolf atravessa o modernismo, o feminismo e alcança o mundo pós-pandêmico dos dias atuais. Ensaaios como “Modern Fiction” e “Mr. Bennett and Mrs. Brown” tornaram-se verdadeiros manifestos modernistas. Neles, Woolf contrasta sua geração com os escritores eduardianos, como H. G. Wells, Arnold Bennett e John Galsworthy, que a seu ver permaneciam presos à exterioridade e à forma convencional do romance. Ao citar James Joyce como exemplo de escritor que ousava romper com esse modelo, Woolf delineia uma nova estética de interioridade, ritmo e fluxo, contribuindo para a formulação de um realismo psicológico que transformaria a teoria e a prática do romance no século XX.

Ao longo de sua obra, Woolf nunca deixou de refletir sobre a literatura e sua história. Em *Night and Day*³¹, problematiza o legado vitoriano. Em *A Room of One's Own*, examina suas mães literárias; em *Orlando* (1928)³² revisita, parodia e subverte seus pais literários. Em *The Waves* (1931)³³, como demonstra Davi Pinho³⁴, Woolf dialoga com a poesia romântica e com uma concepção rítmica da subjetividade. Em *Between the Acts*³⁵, conforme analisa Lucas Borba (2024)³⁶, Woolf sintetiza

³¹ WOOLF, Virginia. *Night and Day*. London: Penguin Books, 1992 [1919].

³² WOOLF, Virginia. *Orlando: A Biography*. London: Penguin Classics, 1993 [1928].

³³ WOOLF, Virginia. *The Waves*. Ware: Wordsworth Editions, 2000 [1931].

³⁴ Ver PINHO, Davi. Virginia Woolf Reads the Romantics. In: GAY, de Jane; BRECKIN, Tom; REUS, Anne (ed.). *Virginia Woolf and Heritage – Selected Papers from the Twenty-Sixth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Clemson: Clemson University Press, 2017. p. 109-114; PINHO, Davi. As ondas quebram em Bernard: Por uma nova leitura de *The Waves*. (2015). *Gragoatá*, 20 (39). <https://doi.org/10.22409/gragoata.v20i39.33359>

³⁵ WOOLF, Virginia. *Between the Acts*. New York: Harcourt, 1969 [1941].

³⁶ BORBA, Lucas Leite. *A história recriada em “Entre os Atos”, de Virginia Woolf*. 2024. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2024.

séculos de tradição literária a partir de um ponto de vista feminino, desmontando a hegemonia da *history* e propondo uma *herstory* crítica, performativa e sensível.

No campo feminista, seu legado é igualmente decisivo. *A Room of One's Own* e *Three Guineas*³⁷ pavimentaram o caminho para teorias e práticas que transformariam o pensamento literário e social. A crítica feminista desempenhou um papel fundamental na reconstrução de sua imagem. Jane Marcus³⁸, por exemplo, consagrou Woolf como a “*mother of us all*”, destacando a potência política de sua escrita. A máxima de que o pessoal é político encontra eco em Woolf, que concebe a escrita e o pensamento como gestos de enfrentamento, como em sua afirmação, registrada em seu diário em 1940, “Pensar é a minha luta”³⁹ (Woolf, 1984)⁴⁰.

Ao mesmo tempo, Woolf não se limita a um único enquadramento crítico. Como ressalta Vara Neverow⁴¹, ela já não pode ser vista apenas como escritora modernista britânica. A partir de Pamela Caughie (1991)⁴², é possível pensá-la como autora pós-moderna. Com Maria Rita Drumond Viana (2025)⁴³, como escritora pós-pandêmica. Com Davi Pinho (2025)⁴⁴, como pensadora. Com Nícea Nogueira (2022)⁴⁵, como crítica feminista. Com Laís Rodrigues Martins (2025)⁴⁶, como pensadora das artes. E, com Victor Santiago (2025)⁴⁷, como dramaturga e farsesca, cuja obra se abre ao teatro e ao gesto performativo.

Mas é preciso lembrar que este legado não se dá apenas na estética, na crítica literária ou no feminismo. Ele se dá também na maneira como recebemos *Mrs Dalloway* hoje, um século depois, em um mundo novamente marcado por

³⁷ WOOLF, Virginia. *Three Guineas*. Orlando: Harcourt Brace and Company, 1966 [1938].

³⁸ MARCUS, Jane (Org.). *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.

³⁹ “Thinking is my fighting”.

⁴⁰ WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: Volume Five, 1936–1941*. New York: Harcourt Brace & Company, 1984.

⁴¹ NEVEROW, Vara; OLIVEIRA, Maria Aparecida de. Interview featuring Dr. Vara Neverow – Southern Connecticut State University, USA. *Revista Itinerários*. Unesp. N. 55, 2022.

⁴² CAUGHIE, Pamela. *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question of Itself*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1991.

⁴³ VIANA, Maria Rita D. A temporalidade da doença em Mrs. Dalloway. *Flores para Virginia Woolf. Jornada do Centenário de Mrs. Dalloway*. São Paulo: USP, 2025.

⁴⁴ PINHO, DAVI. Para dar forma a uma comunidade queer: a escavação enquanto método. *Flores para Virginia Woolf. Jornada do Centenário de Mrs. Dalloway*. São Paulo: USP, 2025.

⁴⁵ NOGUEIRA, Nícea Helena. A crítica feminista na Pós-graduação brasileira e os ensaios de Virginia Woolf. *Revista Itinerários*. Unesp. N. 55, 2022.

⁴⁶ MARTINS, Laís Rodrigues Alves. *Virginia Woolf: Pensadora da ficção & das artes*. Tese (Doutorado). Unesp: Araraquara, 2025.

⁴⁷ SANTIAGO, Victor. Desvelando o humor de Virginia Woolf: *Freshwater* na cena brasileira. In: WOOLF, Virginia. *Freshwater: uma comédia*. São Paulo: Editora Nós, 2025. p. 15–41.

discursos fascistas, pela administração desigual da morte, pela precarização da vida e pelo avanço de políticas que Mbembe identifica como necropolíticas. É inevitável retornar a Septimus, à sua sensibilidade ferida, à sua angústia, à violência psiquiátrica que o encurrala e à sua morte como última liberdade. Essa morte expõe o limite extremo de um Estado que organiza a vida segundo hierarquias e descarta corpos que considera excedentes. Do mesmo modo, a Londres assombrada pela gripe espanhola, tão bem descrita por Outka (2019), ressoa com inquietante força em nosso próprio pós-pandemia. A presença difusa da morte e a necessidade de reconstruir a vida após o trauma encontram paralelos diretos com o mundo em que habitamos hoje.

Retomar esse debate, agora, na última seção deste texto, é reafirmar que o legado de Woolf não é apenas literário, mas também profundamente ético e político. Se o romance revela as engrenagens de um mundo que hoje podemos entender como necropolítico, ele também oferece, simultaneamente, uma poética da vida. Clarissa, ao afirmar que ela mesma iria comprar as flores, responde à morte de Septimus não com negação, mas com perplexidade, com abertura, com a vontade de existir apesar do abismo. A festa, que poderia parecer frívola, torna-se um gesto de resistência, uma forma de se reunir, de manter laços, de continuar. Pois lá estava ela.

É nesse ponto que o legado de Woolf se encontra com o nosso próprio presente. Em um mundo marcado pelo retorno de ideologias fascistas, pela desumanização de corpos negros, indígenas, trans, pobres e dissidentes, pela violência política e pela precarização radical da vida, podemos afirmar que ler artistas como Woolf é insistir na pergunta fundamental: como viver? O que significa afirmar a vida quando a morte é administrada como política de Estado? Como sustentar o gesto artístico quando a brutalidade se torna norma?

Woolf parece responder que afirmamos a vida pelo pensamento, pela escrita, pelo gesto de imaginar outras formas de existência. Afirmamos a vida pelo cuidado, pela interdependência, pela recusa em aceitar as fronteiras que separam quem merece viver de quem pode morrer. Afirmamos a vida ao reconhecer, como Clarissa, que mesmo em meio ao terror e ao trauma, ainda é possível criar, celebrar, imaginar e reunir.

Por isso, ao celebrarmos os cem anos de *Mrs Dalloway*, celebramos também a força da arte como resistência a qualquer regime necropolítico. O romance reafirma a vida não por negar a morte, mas por iluminá-la, por torná-la visível, por recusar a ordem que busca naturalizá-la. Clarissa e Septimus, juntos, nos mostram que a arte continua sendo um dos modos mais intensos de existir e de contestar o mundo.

É nesse espírito que convidamos à leitura deste dossiê, que celebra cem anos de *Mrs Dalloway* e reconhece que, cem anos depois, Woolf ainda nos ensina a imaginar um mundo que não seja regido pela morte, mas pela afirmação radical da vida.

Maria Aparecida de Oliveira
Patricia Marouvo
Victor Santiago



HOMENAGEM A *MRS DALLOWAY*

O SÓTÃO DE VIRGÍNIA WOOLF: UM DIÁLOGO COM A LOUCURA FEMININA?

Allana Cristina Sales Meneses*

■ **RESUMO:** Este artigo analisa a representação da loucura feminina no romance *Mrs. Dalloway* (2005), de Virginia Woolf, à luz das articulações entre subjetividade, gênero e discurso médico-social. Ao empregar o fluxo de consciência e fragmentar a linearidade temporal, Woolf não apenas subverte as convenções do romance tradicional, como também confere centralidade à vida interior de personagens cuja experiência psíquica desafia os limites da racionalidade normativa. A investigação propõe que a autora ressignifica a loucura como campo de disputa simbólica e crítica à ordem patriarcal, evidenciando como a saúde mental feminina foi historicamente marginalizada e patologizada. Através das trajetórias de Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith, o romance revela as tensões entre identidade, sanidade e conformidade social, problematizando os dispositivos de controle que incidem sobre os corpos e mentes dissidentes. Assim, o trabalho defende que a literatura de Woolf constitui um gesto ético e estético de insurgência, recusando a associação entre escrita feminina e destino trágico. A análise se ancora em referenciais teóricos como Elaine Showalter e Michel Foucault, contribuindo para uma compreensão ampliada do papel da literatura na construção e contestação de regimes de verdade sobre o feminino e a loucura.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Loucura feminina. Virginia Woolf. Gênero. Crítica feminista. Literatura moderna.

“É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem a escrita, da qual elas toram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto - como no mundo, e na história -, por seu próprio movimento”
(Cixous, 2022, p.41).

* Doutoranda em Estudos Literários. UFPI – Universidade Federal do Piauí. Centro de Ciências Humanas e Letras. Programa de Pós-graduação em Letras. Teresina – PI – Brasil. 64049-550 – menesesallana6@gmail.com

Introdução

Mulheres que escrevem não são mulheres trágicas. Essa afirmação, aparentemente simples, adquire complexidade quando inserida no campo das disputas epistemológicas sobre a representação feminina na literatura e na história da loucura. Ao rejeitar o arquétipo da mulher escritora como figura trágica, marcada por sua dor ou desajuste, subverte-se uma longa tradição ocidental que cristalizou o feminino como lugar do colapso emocional, da instabilidade e da desrazão. Ao contrário dessa imagem, Virginia Woolf tensiona, com lucidez e sofisticação, o próprio discurso que a tenta capturar como sujeito trágico. A recusa em aceitar tal destino narrativo não implica a negação do sofrimento, mas antes sua reinscrição como forma de resistência. Trata-se, portanto, de deslocar a loucura do domínio da patologia individual para compreendê-la enquanto sintoma de uma ordem social que, ao silenciar, marginalizar ou medicalizar as mulheres, revela suas próprias fraturas.

No início do século XX, a literatura de Virginia Woolf se impõe como um *locus* dissonante e inovador dentro do cânone literário moderno, ao tensionar as formas tradicionais de representação da realidade e instaurar novos parâmetros de sensibilidade. Longe de aderir aos moldes vitorianos do romance realista, sua escrita propõe uma ruptura estética e epistêmica, marcada pela recusa da linearidade narrativa e pela centralidade da subjetividade, o que se refinou como fluxo de consciência. Ao articular uma poética da interioridade e da fragmentação temporal, Woolf redefine os modos de narrar a experiência humana, conferindo à esfera íntima, que era frequentemente relegada ao silêncio ou à secundarização, a um estatuto ontológico e político. Sua obra anuncia, assim, uma virada na forma de pensar o indivíduo, deslocando o foco da exterioridade dos fatos para a complexidade dos estados mentais, emoções e fluxos de consciência.

Nesse contexto, *Mrs. Dalloway* (2005) configura-se como um marco dessa transformação estética e conceitual. Ao empregar o fluxo de consciência e mobilizar uma arquitetura narrativa que privilegia o tempo psicológico em detrimento da sucessão cronológica, Virginia Woolf não apenas subverte as convenções estruturais do romance tradicional, como também inaugura um novo paradigma de escuta da subjetividade. Essa escolha formal se revela como um gesto ético e político, pois afirma a legitimidade das experiências subjetivas, sobretudo as femininas, como fonte válida de enunciação, saber e resistência. A narrativa, ao dar voz aos silêncios e fissuras do mundo interior, desestabiliza as hierarquias entre razão e emoção, público e privado, objetividade e afeto, evidenciando o potencial subversivo da literatura como ferramenta de questionamento e reinvenção do real.

A personagem Clarissa vivencia um processo de reflexão fragmentária e introspectiva, no qual memórias, sensações e angústias emergem de modo descontínuo, compondo um mosaico de inquietação existencial. Sua subjetividade,

longe de ser estável ou coesa, é marcada por tensões entre o desejo de pertencimento social e uma sensação latente de inadequação ontológica. Paralelamente, Septimus Warren Smith, ex-combatente da Primeira Guerra Mundial acometido por sintomas traumáticos do pós-guerra, funciona como contraponto trágico à trajetória de Clarissa. Sua progressiva alienação evidencia os limites do discurso médico e jurídico na definição da loucura, e sua presença na narrativa amplia a crítica de Virginia Woolf à racionalidade moderna e seus dispositivos de exclusão.

Importa destacar que Virginia Woolf, ela própria atravessada por episódios depressivos, não aborda as questões da saúde mental e da diferença psíquica a partir de uma perspectiva distanciada. Ao contrário, confere a essas temáticas um estatuto de centralidade em sua obra, utilizando-as como ferramentas críticas para desestabilizar os discursos hegemônicos que relegam a loucura, sobretudo a feminina, o domínio da irracionalidade, da fragilidade ou da anomalia biológica. Conforme analisa Showalter (1985), a literatura produzida por mulheres no século XX passa a problematizar a patologização do feminino, expondo os mecanismos históricos e simbólicos que vinculam a experiência da escrita à suspeita de desvio, descontrole e desrazão.

No cerne desse debate, insere-se a representação da loucura na literatura, um conceito historicamente imbricado à construção do gênero e às formas de controle social exercidas sobre os corpos e mentes femininos. Michel Foucault, em *História da Loucura* (2006), demonstra como a definição da insanidade esteve frequentemente atrelada a um dispositivo de normatização social que excluía indivíduos cujas condutas desafiavam os padrões vigentes.

No caso das mulheres, essa exclusão manifestou-se historicamente por meio da vinculação sistemática entre feminilidade e insanidade, tornando-se um mecanismo de desqualificação e disciplinamento (Foucault, 2006). Afinal, *no mundo contemporâneo, o homem está muito perto da loucura*, e o estresse da vida moderna já não protege os indivíduos desse mal que *aflige e afligirá grande parte da humanidade* (Costa, 2018), sobretudo aqueles cujas existências desafiam as estruturas sociais hegemônicas. Ao longo dos séculos, a patologização da subjetividade feminina assumiu distintas configurações, desde as históricas representações da histeria até as leituras contemporâneas sobre transtornos mentais e dissociação psíquica.

Neste sentido, o presente artigo, oriundo do projeto de tese sob tema homônimo, propõe uma análise documental comparativa das representações da loucura feminina em *Mrs. Dalloway* (2005), de Virginia Woolf, a partir da seguinte problemática: de que maneira Virginia Woolf, situada em seu contexto histórico, articula em sua narrativa as tensões entre as normas sociais e a construção da subjetividade feminina? O objetivo principal desta investigação é examinar como Virginia Woolf problematiza as experiências psíquicas de Clarissa Dalloway, desafiando as convenções literárias e socioculturais que enquadram a loucura

como um desvio. Assim, ao deslocar a escritora do lugar da tragédia e reinscrever sua produção no campo da crítica cultural e da agência política, este trabalho busca repensar o próprio gesto de escrever como forma de insurgência contra o silenciamento histórico das vozes femininas.

A loucura feminina na literatura

A loucura na literatura foi, muitas vezes, romantizada e transformada em um elemento estético. As mulheres loucas tornaram-se figuras poéticas, dotadas de uma beleza trágica e mística, como se sua desconexão com a razão fosse também uma forma de revelação. Essa representação da loucura feminina está enraizada em contextos sócio-históricos que moldaram as percepções de gênero. No início do século XX, as mulheres enfrentavam um mundo que frequentemente as rotulava como histéricas ou loucas, especialmente quando suas emoções ou comportamentos desafiavam as normas sociais. Elaine Showalter (1985), discute como a medicina e a psiquiatria da época frequentemente marginalizaram as experiências femininas, levando à patologização das emoções das mulheres.

Em *A História da Loucura*, Michel Foucault (2006) propõe uma leitura radical do conceito de loucura como construção histórica, revelando que o que entendemos como doença mental está profundamente ligado a mecanismos de poder. Ainda que o livro tenha sido amplamente criticado por sua abordagem não tradicional e por certas lacunas metodológicas, sua importância reside justamente na provocação que oferece: ao tratar a loucura não como objeto da medicina, mas como produção cultural, Michel Foucault abre caminho para uma crítica mais ampla da razão ocidental. Ele afirma: “A loucura, no sentido estrito, não existe: o que existe são maneiras históricas de excluir, controlar e nomear determinadas formas de comportamento” (Foucault, 2006, p. 45). A loucura, portanto, passa a ser lida como um fenômeno relacional – entre o sujeito e o discurso que o enquadra.

Essa proposta se faz importante para se compreender as representações literárias da loucura feminina. Virginia Woolf, ao criar personagens que vivem à margem da razão normativa, aproxima-se dessa crítica. Clarissa e Septimus não são figuras patológicas no sentido médico, mas personagens que escancaram os limites da racionalidade moderna. Como aponta Michel Foucault, o Iluminismo estabeleceu uma separação brutal entre razão e loucura, e foi essa separação que estruturou as práticas de exclusão: “Foi a constituição de uma experiência da loucura como aquilo que não deve ser ouvido” (Foucault, 2006, p. 62). Virginia Woolf, ao contrário, insiste em dar voz ao que a sociedade silencia.

Não muito distante do que foi argumentado por Michel Foucault, Elaine Showalter discute que, no período vitoriano, a loucura feminina foi enquadrada dentro do ideal de domesticidade. As mulheres passaram a ser as principais internas dos asilos públicos, tornando-se maioria já na década de 1850. O *Lunatics Act* de

1845 reforçou essa institucionalização ao exigir que condados ingleses criassem locais específicos para tratar os insanos. Essa mudança refletia a crença de que o asilo poderia domesticar e controlar a irracionalidade feminina, da mesma forma que a sociedade buscava controlar as mulheres em suas casas. A psiquiatria do período também vinculava a insanidade ao corpo feminino, associando a loucura a eventos como menstruação, parto e menopausa. Os médicos vitorianos cunharam o termo *reflex insanity* para descrever como essas mudanças biológicas afetavam a mente feminina (Showalter, 1985).

As reflexões de Showalter sobre a psiquiatria vitoriana e a patologização da loucura feminina encontram eco em *Mrs. Dalloway*, onde crítica de Elaine Showalter ao enquadramento da loucura dentro da domesticidade e à sua associação com o corpo feminino iluminam a maneira como o romance de Virginia Woolf retrata a saúde mental como uma questão de gênero e poder. A personagem Septimus Warren Smith, é vítima de um sistema psiquiátrico que o desumaniza, refletindo o que muitas mulheres vivenciaram no século XIX: “Dr. Holmes said there was nothing the matter with him” (Woolf, 2005, p. 97). A recusa médica em reconhecer o sofrimento mental real – substituindo-o por normas de comportamento aceitáveis – ecoa a institucionalização de mulheres como forma de controle social, como destacado por Showalter.

Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000) exploram a representação da mulher louca na literatura do século XIX e início do século XX. As autoras argumentam que muitas escritoras, como Charlotte Perkins Gilman e as irmãs Brontë, por meio de suas personagens femininas que vivem à margem da sanidade, estavam refletindo as tensões e as limitações impostas à condição feminina pela sociedade patriarcal. No caso de *Mrs. Dalloway*, a loucura de Septimus Warren Smith pode ser vista como um reflexo das pressões e dos traumas da sociedade moderna, mas a condição de Clarissa Dalloway também ecoa a crítica social de Gilbert e Gubar. Clarissa, embora não seja explicitamente louca, é uma mulher que, ao tentar se reconectar com o passado e buscar sentido em sua vida social, revela uma crise de identidade e um desamparo emocional. Sua luta interna, que surge como uma sensação de incompletude, remete ao sótão metafórico da psique feminina que Gilbert e Gubar identificam em muitas escritoras: um espaço de confinamento emocional e psicológico.

A leitura da loucura feminina como construção social e simbólica ganha ainda mais profundidade quando se considera a análise de Kearney (1991), que investiga o surgimento de um novo paradigma psicológico para compreender a loucura nas mulheres (Kearney, 1991). Ao desafiar a ideia amplamente difundida de que as mulheres seriam biologicamente mais propensas à insanidade, Kearney propõe que essa condição é, na verdade, uma resposta ao ambiente opressor em que vivem. Essa perspectiva ilumina as experiências de personagens como Clarissa Dalloway e aproxima-se da noção de que suas angústias não indicam necessariamente uma

patologia clínica, mas sim uma reação sensível à rigidez dos papéis sociais que as cercam. Assim, a aparente fragilidade de Clarissa pode ser interpretada como resistência silenciosa às expectativas que a sociedade impõe ao feminino.

Essa crítica aos papéis impostos às mulheres encontra eco na obra de Betty Friedan (1963), que denuncia a chamada mística feminina a crença de que a verdadeira realização da mulher reside exclusivamente no casamento, na maternidade e nas atividades domésticas. A autora desmascara esse ideal como uma construção social que sufoca o potencial individual das mulheres, restringindo-as a funções limitadas e impedindo o florescimento de suas aspirações pessoais e profissionais (Friedan, 1963).

O Sótão de Clarissa Dalloway

Em *Mrs. Dalloway*, Clarissa encarna os efeitos das normas patriarcais sobre a subjetividade feminina, revelando como a loucura pode ser compreendida como resposta à opressão social. Ela é uma mulher que não consegue expressar plenamente seus desejos e emoções, pois está aprisionada nos papéis normativos de esposa, mãe e anfitriã. Sua existência é atravessada por uma paralisia emocional, na qual oscila entre o passado e o presente, sem pertencer integralmente a nenhum deles. Como ela mesma afirma ao refletir sobre sua vida: “She felt somehow very like him—the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away” (Woolf, 2005, p. 201)¹. Essa representação ecoa os estudos de Elaine Showalter, que argumenta que a loucura feminina na literatura frequentemente aparece como uma “metáfora da rebelião contra a identidade imposta pela cultura patriarcal” (Showalter, 1985, p. 5). Nesse sentido, Clarissa pode ser lida como uma figura que internaliza a opressão, representando o sofrimento psíquico que advém do silenciamento.

A personagem de Clarissa vive uma existência dupla: externamente, ela performa os rituais sociais esperados pela elite londrina; internamente, é consumida por dúvidas existenciais e um sentimento de inadequação. Tal duplicidade ecoa os apontamentos de Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979), ao destacarem que “a mulher escritora e suas personagens frequentemente vivem num espaço entre o silêncio e o grito, entre a aceitação e o colapso” (Gilbert; Gubar, 1979, p. 85). Clarissa expressa essa tensão quando reflete: “It was her life, and, bending her head over the hall table, she felt somehow very like herself again” (Woolf, 2005, p. 203). O sentimento de inadequação é constante, ainda que disfarçado sob o verniz da normalidade.

¹ “Ela se sentia de alguma forma muito parecida com ele – o jovem que havia se matado. Sentia-se feliz por ele ter feito isso; por ter jogado tudo fora” [Tradução nossa].

O comportamento de Clarissa, refletida na estrutura fragmentada e fluida da narrativa, reforça a tensão entre o tempo vivido e o tempo psicológico. O passado exerce sobre ela uma força esmagadora, especialmente na figura de Sally Seton, que evoca um desejo reprimido e irrealizado, interditado pelas convenções morais de sua época. Ao lembrar de Sally, Clarissa confessa: “It was like running one’s face against a granite wall in the darkness!”² (Woolf, 2005, p. 87). Essa lembrança, carregada de afeto, nunca se realiza plenamente. Rachilde, em sua análise sobre mulheres desejantes em um mundo normativo, sugere que “a loucura é o que resta àquelas que ousam desejar o que lhes é proibido” (Rachilde, 1900, p. 112). Clarissa, ao silenciar seus sentimentos, incorpora essa contenção como modo de sobrevivência.

O vínculo entre loucura e opressão feminina torna-se ainda mais evidente na figura de Septimus Warren Smith, o soldado traumatizado pela guerra, que funciona como um duplo trágico de Clarissa. Ambos compartilham uma imobilidade emocional e mental, mas tomam rumos distintos: enquanto Septimus recusa o jogo da conformidade e escolhe o suicídio como forma de resistência final, Clarissa permanece viva, mas em constante contenção. A própria Clarissa reconhece a força do gesto de Septimus: “Somehow it was her disaster—her disgrace. It was her punishment to see sink and disappear here a man of such depth and vision”³ (Woolf, 2005, p. 92). A morte de Septimus funciona como catalisador para uma autorreflexão sobre a artificialidade da vida social.

Esse contraste entre Clarissa e Septimus ressoa com as leituras de Catherine Clément, que, em *La Folie et la différence* (1977), propõe que o corpo feminino, ao ser controlado e medicalizado, torna-se o palco onde a diferença (de gênero, de desejo, de linguagem) é reprimida e patologizada. Clarissa, ao não optar pelo suicídio, permanece em um estado de contenção simbólica: a loucura não se realiza no ato, mas se insinua no silêncio. Já Septimus realiza fisicamente o que Clarissa apenas fantasia. Como ela pensa, em um de seus momentos de introspecção: “She must go back to them, but what an extraordinary night! She felt somehow very like him”⁴ (Woolf, 2005, p. 201). Ele encarna a radicalização da recusa, enquanto ela permanece presa às formas.

Assim, a loucura em *Mrs. Dalloway* não é apenas uma condição médica, mas um marcador de dissidência frente às expectativas sociais. A literatura moderna, como também observa Sara Ahmed em *The Cultural Politics of Emotion* (2004), revela que a dor emocional que mulheres experimentam sob estruturas patriarcais

² “Era como bater o rosto contra uma parede de granito no escuro!” [Tradução nossa].

³ “De certo modo, era o desastre dela – a desgraça dela. Era seu castigo ver afundar e desaparecer ali um homem de tanta profundidade e visão” [Tradução nossa].

⁴ “Ela precisava voltar para eles, mas que noite extraordinária! De certa forma, ela se sentia muito parecida com ele” [Tradução nossa].

pode ser interpretada como um tipo de conhecimento, uma consciência do desencaixe entre o eu e o mundo (Ahmed, 2004). Clarissa, ao refletir sobre sua existência, sente essa dor: “She always had the feeling that it was very, very dangerous to live even one day”⁵ (Woolf, 2005, p. 8). A percepção aguçada da própria insuficiência é, ao mesmo tempo, uma forma de lucidez e de resistência.

Essa condição ecoa a forma como a literatura moderna feminina frequentemente representa a loucura como uma resposta subjetiva às exigências de normalidade impostas às mulheres (Silva, 2021). Clarissa vive, portanto, uma existência dupla, ela performa os rituais da elite londrina, mas interiormente sofre com dúvidas existenciais e um sentimento contínuo de inadequação.

Tal duplicidade encontra ressonância nas análises contemporâneas que argumentam que as personagens femininas na literatura atual frequentemente oscilam entre a conformidade social e o colapso psíquico como forma de denunciar estruturas de poder naturalizadas (França, 2020). Assim, o comportamento de Clarissa não é mero traço de sua personalidade, mas um sintoma da violência simbólica que opera sobre mulheres dentro da lógica patriarcal. O jogo entre normalidade e colapso se manifesta em pequenas fugas mentais e sensações de desencaixe. A relação com Sally Seton, por exemplo, emerge como uma lembrança carregada de desejo e transgressão, mas que jamais se realiza, interdita pelas convenções de gênero. Como afirma Camila Sosa Villada (2022) em suas conferências sobre subjetividade feminina, há algo de profundamente violento no modo como o desejo feminino é sistematicamente codificado como erro ou doença na literatura e fora dela (Villada, 2022).

Por fim, como destaca a literatura que trata da loucura feminina não busca descrever patologias, mas denunciar os limites da racionalidade normativa que exclui toda subjetividade que não se enquadra (Souza, 2020). Clarissa Dalloway encarna exatamente esse impasse: sua lucidez e sensibilidade a tornam consciente demais do vazio que a cerca, tornando a imobilidade não apenas uma condição psicológica, mas uma forma de resistência e sobrevivência. Sua permanência no mundo, portanto, não é mera submissão, mas um tipo de escolha política ***She would buy the flowers herself.***

Embora o romance estabeleça um espelhamento simbólico entre Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith, é importante reconhecer que essa relação de duplicidade não deve ser compreendida de modo estritamente equivalente. Se, por um lado, ambos encarnam a tensão entre subjetividade e normalidade social, por outro, os modos como a loucura é representada em cada um deles revelam distinções fundamentais de gênero, classe e papel social. Clarissa, mulher pertencente à elite londrina, vivencia sua cisão interna a partir das restrições impostas pelo espaço

⁵ “Ela sempre teve a sensação de que era muito, muito perigoso viver mesmo por um único dia” [Tradução nossa].

doméstico e pelas convenções da feminilidade burguesa; Septimus, ao contrário, é um homem marcado pelo trauma da guerra e pelo colapso do ideal masculino heroico.

Assim, ainda que um funcione como o duplo simbólico do outro, a leitura crítica precisa se deter sobre a diferença na forma como a narrativa de Virginia Woolf estetiza a experiência da loucura em cada personagem. No caso de Clarissa, a desordem psíquica emerge como inquietação silenciosa, confinada à introspecção e ao autocontrole; em Septimus, manifesta-se como ruptura aberta, uma recusa radical das normas e da racionalidade médica. Ao explorar essas diferenças, evita-se uma formulação binária entre o masculino e o feminino, deslocando o foco para a maneira como os procedimentos estéticos de Woolf traduzem os distintos modos de subjetivação e de resistência que cada figura encarna.

Considerações Finais

A análise empreendida ao longo deste artigo buscou demonstrar como *Mrs. Dalloway* (2005) não tematiza a loucura feminina e a reinscreve em uma complexa rede de significados que tensiona os discursos normativos da modernidade. A partir de uma estrutura narrativa que privilegia o fluxo de consciência e a fragmentação temporal, Virginia Woolf desestabiliza a lógica da racionalidade linear e confere centralidade à experiência subjetiva, especialmente àquela historicamente silenciada ou marginalizada pelos cânones literários e científicos. Nesse sentido, a autora se inscreve em uma tradição crítica que desafia as formas de epistemologia dominante ao tratar a loucura não como desvio clínico, mas como sintoma social e político.

A loucura feminina, frequentemente associada a estigmas e mal-entendidos, serve como um campo fértil para a exploração das tensões entre as expectativas sociais e a realidade vivida pelas mulheres. No início do século XX, quando Virginia Woolf escreveu *Mrs. Dalloway*, a saúde mental feminina era sistematicamente minimizada ou mal interpretada, sendo as mulheres com frequência rotuladas como “histéricas” sempre que suas condutas desafiavam os papéis tradicionais atribuídos ao gênero. A literatura de Virginia Woolf, nesse contexto, configura-se como um espaço discursivo para examinar como essa rotulagem impactou as vidas das mulheres, mas também como suas experiências internas – muitas vezes ignoradas ou desqualificadas que podem ser exploradas com profundidade e legitimidade por meio da linguagem narrativa. Ao lançar mão da ficção para investigar essas experiências.

A construção da personagem Clarissa Dalloway, em constante diálogo com a figura de Septimus Warren Smith, revela o entrelaçamento de traumas individuais e coletivos, subjetividades e estruturas sociais. Se por um lado Clarissa encarna as tensões de uma mulher burguesa às voltas com os rituais da vida pública e a reavaliação de seu percurso íntimo, por outro Septimus explicita as fissuras de um

sistema que patologiza aqueles que, como ele, não se ajustam às expectativas da normalidade. Ambos os personagens, embora distintos em termos de trajetória, convergem na crítica de Virginia Woolf à fragmentação do sujeito moderno e à medicalização das experiências humanas. Através deles, a autora realiza uma crítica contundente ao sistema patriarcal que define os parâmetros da sanidade e molda, de forma normativa, os destinos sociais e psíquicos das mulheres.

O estatuto da loucura, nesse contexto, é ressignificado. Ele não se apresenta como condição trágica intrínseca à mulher escritora, como muitas vezes foi atribuído à figura de Virginia Woolf pela crítica biográfica, mas como campo de disputa simbólica. A afirmação de que escritoras não são mulheres trágicas adquire, portanto, um sentido político ao escrever a loucura sem se submeter à sua estigmatização, Virginia Woolf inscreve sua obra em uma linhagem que reivindica o direito à diferença e à complexidade emocional sem reduzi-las à patologia. A loucura torna-se, nesse gesto, uma linguagem possível da subjetividade e da crítica social.

Por fim, a análise aqui apresentada reafirma a potência crítica da literatura feminista como um campo de elaboração e disputa de sentidos. A obra *Mrs. Dalloway* (2005) nos convoca a refletir sobre a subjetividade não como uma essência fixa ou imutável, mas como um território em constante construção, marcado por tensões e atravessado por forças históricas, sociais e afetivas. A subjetividade, nesse sentido, é compreendida como um processo dinâmico, permeado por relações de poder e pela complexidade das experiências humanas.

Ao escrever sobre a loucura, Virginia Woolf não a reduz a uma metáfora estética nem a esvazia de sua carga política; ao contrário, ela a politiza. Com isso, desvela não apenas a violência dos discursos normativos que buscam regular os corpos e as mentes, mas também aponta para as possibilidades de insurgência, ruptura e reinvenção que emergem a partir da escrita literária. Trata-se, portanto, de uma literatura que não apenas denuncia, mas também propõe outras formas de existir, sentir e imaginar o mundo.

MENESES, A.C.S. Virginia Woolf's Attic: A Dialogue With Female Madness? *Itinerários*, Araraquara, n. 61, p. 25-36, jul/dez. 2025.

■ **ABSTRACT:** *This article analyzes the representation of female madness in Virginia Woolf's novel Mrs. Dalloway (2005), in light of the intersections between subjectivity, gender, and medico-social discourse. By employing the stream of consciousness technique and fragmenting temporal linearity, Woolf not only subverts the conventions of the traditional novel but also centers the inner life of characters whose psychological experiences challenge the boundaries of normative rationality. The study proposes that the author redefines madness as a symbolic battleground and a critique of the*

patriarchal order, highlighting how women's mental health has been historically marginalized and pathologized. Through the trajectories of Clarissa Dalloway and Septimus Warren Smith, the novel exposes the tensions between identity, sanity, and social conformity, problematizing the mechanisms of control imposed on dissident bodies and minds. Thus, this paper argues that Woolf's literature constitutes an ethical and aesthetic gesture of insurgency, rejecting the association between female writing and tragic fate. The analysis draws on theoretical frameworks such as Elaine Showalter and Michel Foucault, contributing to a broader understanding of the role of literature in constructing and challenging regimes of truth about femininity and madness.

■ **KEYWORDS:** *Female madness. Virginia Woolf. Gender. Feminist criticism. Modern literature.*

REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. 2. ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa e outros ensaios feministas*. Tradução de Ana Carolina Narloch. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

CLÉMENT, Catherine. *La folie et la différence: Politique de la Folie*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.

COSTA, Margareth Torres de Alencar. *Diário do Hospício, de Lima Barreto: autoficção e escrita fora de si*. In: CIECBA – Congresso Internacional de Estudos Críticos do Brasil e América Latina, 2018. Disponível em: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIECBA/CIECBA2018/schedConf/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

DELGADO, Gabriela. *Vozes interrompidas: a loucura como linguagem na literatura de autoria feminina*. São Paulo: Mulheres em Foco, 2023.

DUARTE DE SOUZA, Marina. A lucidez como dissidência: subjetividades femininas e a normatividade da razão. *Revista de Crítica Literária Contemporânea*, v. 45, n. 2, p. 34–50, 2020.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FRANÇA, Isadora Lins. Entre a conformidade e o colapso: a loucura como resistência na literatura contemporânea. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 28, n. 3, p. 723–740, 2020.

FRIEDAN, Betty Naomi. *The Feminine Mystique*. New York: Norton, 1963.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan D. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 2000.

GOLDMAN, Jane Elizabeth. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism, and the Politics of the Visual*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

KEARNEY, Richard. *Women and Madness: The Birth of a New Psychology*. London: Routledge, 1991.

LEE, Hermione. *Virginia Woolf: An Inner Life*. London: Chatto & Windus, 1997.

PENTEADO, Leticia. *Delírios que denunciam: narrativas da loucura feminina em autoras contemporâneas brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2021.

RACHILDE, Marguerite. *La Jongleuse*. Paris: Mercure de France, 1900.

SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*. New York: Pantheon Books, 1985.

SILVA, Aline Gomes da. *Loucuras femininas: reconfigurações da mulher histérica na ficção moderna e contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

SOSA VILLADA, Camila. *Conferências sobre o corpo indesejado*. Buenos Aires: Editorial Chão, 2022.

SOUZA, Marina Duarte de. A lucidez como dissidência: subjetividades femininas e a normatividade da razão. *Revista de Crítica Literária Contemporânea*, v. 45, n. 2, p. 34–50, 2020.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

WRIGHT, Helena Cecília. *Virginia Woolf and the Feminist Movement*. London: Continuum, 2002.



O BIG BEN E A SONORIDADE: A PAISAGEM SONORA EM MRS. DALLOWAY

Ana Carolina de Azevedo Guedes*

■ **RESUMO:** O presente artigo busca estabelecer os parâmetros base para o desenvolvimento de um estudo da paisagem sonora no romance *Mrs Dalloway* (1925), por sua autora, Virginia Woolf (1882-1941) mobilizando para isso ruídos e sons característicos da Londres de junho de 1923, entre dez horas da manhã e meia-noite. Pretendo, portanto, argumentar que a obra woolfiana, em sua arquitetura, tem os sons como parte fundamental de seu projeto estético. Em vista disso, mobilizo estudiosos de campos diversos do conhecimento, entre eles, R. Murray Schafer (musicologia), Casey O’Callaghan (filosofia da percepção) e Sam Halliday (Estudos sonoros/Sound in Literature). Pretendo, assim, indicar como esse projeto estético se delineia na escrita woolfiana em *Mrs. Dalloway* (1925) identificando momentos em que o som aparece de modo claro no texto, e estabelecendo uma historicidade para esse “sound event”.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Virginia Woolf. Mrs. Dalloway. Soundscape. Sound Objects.

É uma sinfonia belíssima a sua natureza, quando todos os violinos tocam juntos como na outra noite; tão profunda, tão fantástica.

Virginia Woolf (1924, p. 72)

Introdução

A epígrafe deste artigo poderia, ou deveria, ser um trecho de *Mrs. Dalloway*, obra a que está dedicado, mas a presença do som no cotidiano de Virginia Woolf e a construção das paisagens sonoras por ela feita estão em todos os pequenos fios de existência a que ela se propõe. Nesse caso da epígrafe, poderia ser também um

* Doutora em História Social da Cultura. PUC-Rio. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Bolsista FAPERJ. Doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa. UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Educação e Humanidades - Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20559-900 – anaazevedoguedes@gmail.com

trecho de um de seus livros ou ensaios. No entanto, essa é a forma como Virginia descreve seu amigo Lytton Strachey no volume III do seu diário. Falar sobre a poética na escrita woolfiana seria uma redundância, uma obviedade que recairia no cinismo teórico, entretanto o objetivo desse artigo é justamente mover a poética sonora presente no cotidiano descrito no conjunto de sua obra e movê-lo em direção a um objeto que é compartilhado sonora e visualmente entre boa parte de nós: o som do sino.

O som do Big Ben, o badalar da igreja de Bom Jesus da Lapa que fica dentro de uma gruta e o sino que marca o final das aulas em colégios católicos têm em si algumas similaridades óbvias: marcar o horário das missas. O sino como um objeto sonoro traz consigo um significado que traduz o imaginário de diferentes culturas, incluindo não católicos. O que Virginia Woolf faz com o objeto sonoro em *Mrs. Dalloway* (1925) seria trazer o Big Ben para além do espaço já ocupado de símbolo nacional ou mero marcador de horas. No romance o sino expande sua possível tradução metafórica registro da tradição frente à modernidade ou para dentro das casas das personagens, de suas mentes e de sua imaginação.

Nesse artigo pretendo abordar o sino como artefato sonoro mobilizando teóricos dos estudos sobre som, tema em voga na atualidade. Para isso mobilizarei estudiosos do campo da musicologia R. Murray Schafer (2011), da filosofia como Cassey O'Callaghan (2009) e dos estudos sonoros como Sam Halliday (2013).

O badalo como centro social

O sino foi o artefato do mundo antigo que ganhou contornos modernos, inserindo-se e se adaptando à modernidade através de novos signos linguísticos. Segundo Murray Schafer (2011), os sinos operam como uma força de reunião (centrípeta) e difusão (centrífuga). Nas sociedades antigas, e aqui inserindo o gongo como um tipo de sino, o instrumento era utilizado para espantar os maus espíritos e era tocado enquanto a consagração das hóstias é feita no altar católico. Na Idade Média na Inglaterra, o sininho de mão era conduzido pelo sacerdote para o leito dos enfermos com a intenção de expulsar as bruxas, sendo considerada pelo teórico como uma função centrífuga; enquanto isso no mundo antigo árabe, pequenos sinos eram presos nas tornozelas das mulheres para atrair os homens como uma função centrípeta.

As linhas que unem os ouvidos e que congregam junto ao sino, criam uma conexão com o humano que corresponde a cultura ancestral, que confiava na audição como sentido que salvaria o humano de um perigo iminente que ele não poderia alcançar com seus olhos. A própria ideia da deidade cristã do Antigo Testamento não possuía uma imagem de Deus, com o qual Moisés se comunicava através de uma voz vinda de um arbusto em chamas. Foi a partir da necessidade de uma representação do criador do universo que se mostrasse ao seu “rebanho”,

somada à busca de compreender o que era arte, que chegamos à imagem de um Deus branco na Renascença, sendo retratado nas paredes e dos tetos das igrejas. Essa noção não era uma regra no mundo religioso para além das terras europeias. Segundo Cartothers:

Explanations of events are given to children on magical and animistic lines, which are far too facile and too final, and effectively frustrate childish curiosity and suppress the urge to speculate. Whereas the Western child is early introduced to building blocks, keys in locks, water taps, and a multiplicity of items and events which constrain him to think in terms of spatiotemporal relations and mechanical causation, the African child receives instead an education which depends much more exclusively on the spoken word and which is relatively highly charged with drama and emotion. In general, the monograph maintained that rural Africans live largely in a world of sound – a world loaded with direct personal significance for the hearer – whereas the western Europeans lives much more in a visual world which is on the whole indifferent to him, and that this difference is of fundamental importance for the development of thought. [...] Sounds lose much of this significance in western Europe, where man often develops and must develop, a remarkable ability to disregard them. Whereas in general “seeing is believing”, for rural Africans reality seems to reside far more in what is heard and what is said. [...] Indeed, one is constrained to believe that the eye is regarded by many Africans less as a receiving organ than as an instrument of the will, the ear being the main receiving organ (Carothers, 1958, p. 308-310)¹.

¹ Explicações de eventos são dadas às crianças em moldes mágicos e animistas, que são muito fáceis e muito conclusivas, e efetivamente frustram a curiosidade infantil e suprimem o desejo de especular. Enquanto a criança ocidental é introduzida cedo a blocos de construção, chaves em fechaduras, torneiras de água e uma multiplicidade de itens e eventos que a constroem a pensar em termos de relações espaço-temporais e causalidade mecânica, a criança africana recebe, em vez disso, uma educação que depende muito mais exclusivamente da palavra falada e que é relativamente carregada de drama e emoção. Em geral, a monografia sustentava que os africanos rurais vivem em grande parte em um mundo sonoro – um mundo carregado de significado pessoal direto para o ouvinte – enquanto os europeus ocidentais vivem muito mais em um mundo visual que é, em geral, indiferente a eles, e que essa diferença é de fundamental importância para o desenvolvimento do pensamento. Os africanos rurais vivem, em grande parte, no mundo do som – mundo carregado de importância pessoal direta para o ouvinte –, enquanto o europeu ocidental vive muito mais num mundo visual, o qual, em sua totalidade, lhe é indiferente [...]. Os sons perdem muito de sua importância na Europa ocidental, onde o homem muitas vezes desenvolve, e precisa desenvolver, notável capacidade para considerá-los. Enquanto para os europeus em geral ‘ver é acreditar’, para os africanos rurais, a realidade parece residir muito mais no que se ouve e se diz... De fato, a gente se vê compelido a acreditar que os olhos são considerados, por muitos africanos, mais como um instrumento da vontade que como órgão receptor, sendo o ouvido o principal órgão de recepção (Carothers, 1958, p. 308-310. Tradução minha.)

O espaço privilegiado do sino no contexto do cotidiano humano é lentamente abandonado quando chegamos à Revolução Industrial, passando a ser o alarme da fábrica o novo sinal ordenador dos horários na cidade. O sino continua a agregar em si as funções centrípeta e centrífuga, mas agora com uma nova funcionalidade: a de marcar os horários para aqueles que morassem na freguesia atendida por aquela igreja, não se mantendo exclusivamente agora com um significado puramente religioso.

Ao longo da pesquisa para compreender o papel social do sino e a importância dele na narrativa criada por Virginia Woolf, encontro o seguinte trecho traduzido do diário de Emily Carr, *Hundreds and Thousands*, em 13 de julho de 1936:

Yesterday the Cathedral bells were consecrated. I did not go to the service but went to my radio. Suddenly joy burst right into the room. The whole air seemed alive. It was as if the tongues of those great cold, hard metal things had become flesh and joy. They burst into being screaming with delight and the city vibrated. Some wordless thing they said touched something so deep inside you that they made tears come. Some of them were given in memory of dead people. That's a splendid living memorial, live voices speaking for the dead. If someone were to die and you were permitted either to see *or* hear them, I think it would be best to hear their voice. What a person says comes out of his heart; you have to use your own imagination to interpret his looks. People reacted far more to the bells than they would have to a picture (Carr, 1966, pp. 248-249)².

Os escritos de Emily Carr (1871-1945), pintora modernista canadense contemporânea de Virginia Woolf, são praticamente um poema sobre a instalação e o papel tomado pelo sino da igreja no contexto coletivo. Ele atrai aquilo que já não habita mais o mundo terreno com o outro inescapável futuro humano, conectando duas pontas existenciais.

Atualmente é de conhecimento público que os sinos das igrejas em territórios ocupados pelos nazistas em 1940 foram derretidos e transformados em armas, sendo devolvidos às comunidades após a derrota de Hitler mediante a fundição

² Ontem os sinos da Catedral foram consagrados. Não fui à missa, mas ouvi a ouvi em meu rádio. De repente, a alegria invadiu a sala. Todo o ar parecia ter vida. Era como se as línguas daqueles grandes, frios e duros objetos metálicos se tivessem tornado leves e alegres. Eles explodiam ao serem percutidos ressoando com deleite, e a cidade vibrava. Alguma coisa sem palavras que eles diziam tocava uma parte tão profunda dentro da gente que fazia as lágrimas brotarem. Algum soavam em memória dos mortos. Esse é um esplêndido memorial vivo, vozes vivas falando para os mortos. Se alguém estivesse para morrer e lhe fosse permitido vê-los ou ouvi-los, penso que não haveria nada melhor do que escutar-lhes a voz. O que uma pessoa diz sai direto de seu coração; você tem que usar sua imaginação para interpretar o que parece ser. Pessoas reagem muito mais aos sinos o que as imagens. (CARR, 1966, pp. 248-9. Tradução minha)

de canhões. Esta potencial agressividade presente no sino católico também se demonstra pela sonoridade por ele emitida: como um ataque agudo aos ouvidos, seguido por uma esfera do som expandido. Explorarei essa característica no Big Ben de Virginia Woolf na próxima seção, mas ainda na exploração de Schafer sobre o sino, acredito ser valioso apontar o quanto que o som emitido pelo sino ainda ressoa em uma parte da psique ocidental e oriental, evocando uma resposta quase visual sobre o seu toque.

O som corta o silêncio (morte) com sua vida vibrante. Não importa o quão suave ou forte, ele está dizendo: “Estou vivo”. O som, introduzindo-o na escuridão e esquecimento do silêncio, ilumina-o. [...] O som sozinho é bidimensional. É como uma linha branca se movimentando de modo regular através de um espaço negro, silencioso (Schafer, 2012, p. 73-74)

Logo, entendendo o sino como o som que informa sobre a vida no caso de rituais como o batismo, ou sobre a morte no caso dos sepultamentos ou nas missas de sétimo dia, em um contexto puramente católico, é importante estabelecer que o exemplo sonoro presente em *Mrs Dalloway* (1925) é um signo que não é acidental ou meramente assimilado por estar entre o cotidiano da Inglaterra do século XX e é a intencionalidade da escolha que pretendo demonstrar no próximo ponto.

Os ouvidos e os eventos sonoros

Os ouvidos têm sua primazia sobre os olhos estabelecida de forma científica no século XIX. Com os estudos sobre óptica evoluindo, os cientistas passam a perceber e retomar a narrativa de superioridade auditiva. O ouvido seria o olho que não descansa, não consegue se negar a aprender ou a processar o que lhe é endereçado ou não. Um antigo dito popular brasileiro diz: os ouvidos não têm pálpebras. Como afirma o Paradoxo de Zeno: Se uma medida de milho é derramada no chão faz um ruído, cada grão e cada parte de cada grão deveria fazer um ruído semelhante, mas não é assim.

Se cada som possui uma única forma de representação irrepetível, ou melhor, que se torna fantasmagoricamente repetível com o advento do gramofone, o som ainda possui em si o mesmo caráter do evento na compreensão histórica de Reinhardt Koselleck ou Marx na abertura da sua obra *O dezoito brumário*:

Hegel observa em alguma obra que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. [...] Os seres humanos fazem sua própria história, mas não a fazem de sua

livre vontade; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas diretamente existentes, dadas e herdadas do passado (Marx, 2023 p. 45-46).

Se os eventos são repetíveis, mas a resposta humana é condicionada a contextos que fogem de seu conhecimento direto, é cabível pensar o som também como um evento. Estabelendo-se um elo entra a data e o lugar onde o evento sonoro se deu é possível perceber as mudanças que a paisagem sonora sofreu ao longo do tempo e do da historicidade constituída pelo mesmo no próprio texto literário.

Recentemente foi encenada pela primeira vez no Brasil a tradução de *Freshwater: uma comédia*, única peça escrita por Virginia Woolf. A temporada de apresentações teve lugar no SESC Ipiranga, com tradução e preparação de Victor Santiago, e caracterizo o ocorrido em cada noite da temporada um evento de uma paisagem sonora. Esse conceito é montado a partir de três partes base: figura, fundo e campo.

FIGURA	FUNDO	CAMPO
Sinal ou marca sonora	Sons do ambiente à sua volta (sons fundamentais)	O lugar onde os sons ocorrem

No caso da peça, temos a seguinte marca: “SRA CAMERON começa a apertar as mãos e queixar-se em tom de lamento “Um Galahad” porta afora, enquanto LORD TENNYSON continua sua leitura ininterruptamente” (WOOLF, p. 49, as marcas do texto traduzido foram mantidas). Neste curto trecho podemos atribuir que: a FIGURA seria o lamento da Sra. Cameron, o FUNDO seria a sala onde a cena se dá e o CAMPO seria os sons internos e externos à cena que podem entrar pela porta por onde a personagem saiu. Esse é um exemplo que possui várias camadas de possível interpretação sonora, já que estou excluindo o fato de que é um texto que sofre com os sinais da temporalidade a qual é encenado além dos recursos tecnológicos que auxiliam no esforço de fazer a narrativa fantástica próxima ao espectador. Tendo a peça tido a presença de um tradutor de libras em algumas de suas sessões, a experiência vivenciada é completamente modificada, no qual os sons fundamentais são guiados pelo sinal sonoro, seja a cantata da Sra. Cameron, seja o alarme de aviso para o início do espetáculo. Esses sinais são aculturações que se atualizam e modificam devido ao campo em que estão localizados.

Considerar o som como figura ou fundo está parcialmente relacionado com a aculturação (hábitos treinados) parcialmente com o estado da mente do indivíduo (estado de espírito, interesse) e parcialmente com a relação individual com o campo (nativo ou forasteiro) (Schafer, p. 214)

Existem sons que comunicam sobre uma situação ou trazem consigo informações qualitativas, como um vidro se quebrando que é um som evento que gera uma reação ou produz uma determinada imagem sobre a situação. O barulho, o toque, a vibração ao tocar o chão são elementos que informam sobre o vidro que se quebrou, sobre a localização onde o som evento se deu, criando a unidade sem comparações que é o som, como resultado da fricção ou choque de uma coisa em outra, no caso da superfície vidro ao choque da queda. Se o som é resultado da fricção entre um objeto e outro, não existindo de forma espontânea no vácuo, perceber que sua existência no texto literário não é resultado apenas da necessidade de um ornato torna o seu estudo parte fundamental na compreensão do objeto estético ali proposto. Na busca de qualificar filosoficamente os sons, Casey O’Callaghan estabelece o que são os pressupostos para pensar sobre essa produção sonora e como reencontrar o seu lugar reflexivo nos temas filosóficos e para isso ela cunha o termo “sound event”, que ela define como sendo:

Particular sounds are events. Sounds take time and involve change – at a minimum they begin, and usually they end. [...] The sounds are the events in which a medium is disturbed or changed or set into motion in a wave-like way by the motions of bodies. Events such as collisions and vibrations of objects cause the sound events (O’Callaghan, 2009, p. 36)³.

A paisagem sonora de Mrs. Dalloway

Virginia Woolf planeja e compõe *Mrs. Dalloway* desde o ano de 1922, quando esboça textos que recuperam a personagem que já havia aparecido na sua obra de estreia, *Voyage Out* (1915). No diário da escritora, em seu volume II (1919-1923), com a valiosa tradução de Ana Carolina Mesquita, *Mrs. Dalloway* (1925) aparece recorrentemente em seus momentos de revisão e “polimento”. Woolf procede no tratamento do romance, lapidando as frases e “limpando” o texto, em um processo que durava meses para cada livro.

Lendo a versão mais recente do texto traduzido por Tomaz Tadeu e publicado pela editora Autêntica em 2012, fiz questão de fazê-lo em voz alta, prestando atenção nas repetições que o texto manteve e comparando com a versão na língua inglesa original. Existem texturas no conjunto da obra que formam o panorama de uma paisagem sonora complexa e intrincada. Para analisar esses fios sonoros, retomo o

³ Sons específicos são eventos. Sons levam tempo e envolvem mudanças – no mínimo, eles começam e geralmente terminam. [...] Os sons são os eventos nos quais um meio é perturbado, alterado ou posto em movimento de forma ondulatória pelos movimentos dos corpos. Eventos como colisões e vibrações de objetos causam os eventos sonoros. (Tradução minha)

sino do Big Ben não apenas como ordenador, mas como uma metáfora sólida sobre a tradição no texto woolfiano. Um ponto que acredito ser vital na compreensão da sonoridade em *Mrs Dalloway* e esse encontro entre modernidade e tradição é publicação do ensaio *Mr. Bennett e Mrs. Brown*, no ano de 1923. Utilizando a tradução feita por Ana Carolina Mesquita dos diários de Virginia Woolf (2022) Ao relatar em seu diário que:

They think of my next book, which I think of calling “The Hours”, with excitement. This does encourage me. Oddly enough, I get praise from my contemporaries, or youngers; never from old stagers, who are said to step so generously from their platforms with words of encouragement. (Woolf, 12 de maio de 1923, 2023, p. 302)⁴

Se entendermos o sino do Big Ben como som ordenador por parte da tradição ou mesmo como mudança no jogo de cena como sugeria Serguei Mikhailovitch Eisenstein, Virginia Woolf mobilizaria seu som como parte de um enquadramento que exige uma recolocação do personagem em cena e do som como uma filigrana atenciosamente informada para modificar a posição do leitor no texto de forma atemporal.

Assim o arranjo de cada “sound event” seria apontado na literatura como um item um som igualitário característico não sendo ordenado hierarquicamente como humano ou não humano, mas como uma presença no texto que deve ser levada em consideração quando da análise da crítica literária. Segundo Sam Halliday, em *Sonic Modernity* (1923):

In *Mrs Dalloway* (1925), the shell-shocked Septimus Warren-Smith see ‘shocks of sound’ arise before him in ‘smooth columns’, seemingly confirming a widespread (as we shall see, though by no means uncontested) association between sensory substitution and ‘psychopathology’ (Halliday, 2013, p. 92)⁵.

Para Halliday, a escrita do som é um mecanismo que faz com que a literatura perdesse nos ouvidos humanos para além do período de contato com os seus olhos. Para encaminhar esse raciocínio, Halliday recupera a proposta de Gillian

⁴ Esperam com empolgação pelo meu próximo livro, que penso em chamar de As Horas. Isso me encoraja. Por estranho que pareça, recebo elogios de meus contemporâneos, ou dos jovens; nunca da velha guarda, que tem fama de descer tão generosamente de suas plataformas com palavras de estímulo. (Woolf, 12 de maio de 1923, 2022, p. 461. Tradução de Ana Carolina Mesquita)

⁵ Em *Mrs. Dalloway* (1925), Septimus Warren-Smith, em estado de choque, vê “choques sonoros” surgirem diante dele em “colunas suaves”, aparentemente confirmando uma associação generalizada (como veremos, embora de modo algum incontestável) entre substituição sensorial e “psicopatologia. (Tradução minha)

Beer em *Open Fields* ao demonstrar a importância evolução do trabalho dos escritores modernistas como Woolf, principalmente na possibilidade de “ver” as ondas sonoras através do atrito da água com a vibração sonora. Em sua obra, Beer demonstra como os estudos de físicos como John Tyndall e Hermann von Helmholtz, pesquisadores que tentaram aliar as relações entre as percepções humanas ordinárias e ciência. Tyndall tem maior atenção por parte dos modernistas deposita seu interesse nos estudos sobre calor, luz, som, éter e matéria. Com isso ele encaminhou a sua preocupação em transformar a experiência empírica em uma questão metafísica. Segundo Beer,

For the physical sciences, he asserted, it is necessary not only empirically to demonstrate but also to find a way beyond experience: ‘The Germans express the act of picturing by the word *vorstellen* [representar], and the picture they call *Vorstellung* [representação]. We have no word in English which comes nearer to our requirements than *Imagination*’ (Beer. 1996, p. 249)⁶.

As possibilidades advindas da ciência voltar-se para a linguagem e em como os sentidos se expressam através de meios tecnológicos, chama a atenção de autores como Woolf, que trazem antigos mecanismos como o relógio e os novos como o gramofone que ocupa um espaço central nas obras woolfianas, onde basicamente aparece em todas. Outro ponto que chama a atenção é o fato de Tyndall ser mencionado em *Mrs. Dalloway* (1925) por Peter Walsh como sendo uma das leituras favoritas de Clarissa em sua juventude.

Oddly enough, she was one of the most thorough-going sceptics he had ever met, and possibly (this was a theory he used to make up to account for her, so transparent in some ways, so inscrutable in others), possibly she said to herself: As we are a doomed race, chained to a sinking ship (her favourite reading as a girl was Huxley and Tyndall, and they were fond of the nautical metaphors), as a the whole thing is a bad joke, let us, at any rate, do our part; mitigate the sufferings of our fellow-prisoners (Huxley again); decorate the dungeon with flowers and air-cushions; be as decent as we possibly can (Woolf, 2020, p. 86)⁷.

⁶ Para as ciências físicas, afirmou ele, é necessário não apenas demonstrar empiricamente, mas também encontrar um caminho além da experiência: ‘Os alemães expressam o ato de representar com a palavra *Vorstellen* [representar], e a imagem eles chamam de *Vorstellung* [representação]. Não temos nenhuma palavra em inglês que se aproxime mais das nossas necessidades do que Imagem’ (Tradução minha).

⁷ Estranhamente, era uma das pessoas mais absolutamente céticas que já encontrara e, possivelmente (era uma teoria que inventara para tentar compreendê-la, tão transparente sob certos aspectos, tão inescrutável sob outros), dizia para si mesma: Como somos uma raça condenada, acorrentada a uma nave a pique (suas leituras preferidas, quando garota, eram Huxley e Tyndall, que prezavam essas

Os pensamentos e estudos vitalistas em alguma medida influenciados pelos estudos sonoros e entram no discurso woolfiano através dos questionamentos vitalistas. No caso do Big Ben de Woolf, ele não é descrito visualmente pelas personagens que passam por Westminster, apenas ouvido, como um registro ensinado por séculos sobre a sua presença e sobre a presença do tempo no mundo inglês. Quando na abertura de *Mrs. Dalloway* lemos: “Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself” (Woolf, 2021, p. 01)⁸, o que é registrado sonoramente é a voz de alguém que diz/informa a ação performada por Clarissa. A sonoridade se apresenta logo na primeira linha do romance, como uma voz que não possui fundo ou campo, a frase por si só é um som evento, porque informa uma ação e produz uma imagem sonora imediata de uma mulher, sem rosto e sem corpo, apenas nome, que sai para comprar flores ela mesma.

É a partir do “sound event” da saída de Clarissa Dalloway de sua casa para comprar suas flores que o Big Ben, o sino instalado em um prédio governamental, informa sobre o horário indicando uma interrupção na caminhada por ela feita:

For having lived in Westminster – how many years now? Over twenty, - one feels in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive, a particular hush or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out in boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air. Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street (Woolf, 2021, p. 02)⁹.

Os sons das badaladas do relógio interrompem o fluxo de memórias e reflexões sobre o período vivido naquela região de Londres. Apenas através da leitura desse trecho podemos traçar uma paisagem sonora: cruzamentos entre carros e pessoas que atravessam a movimentada Victoria Street, sem nenhum momento de silêncio ou paz, apenas uma cacofonia moderna como, um dia, Georg Simmel descreveu

metáforas náuticas), como toda a coisa é uma piada de mal gosto, façamos de qualquer modo, a nossa parte; mitiguemos os sofrimentos de nossos companheiros de cárcere (Huxley novamente); decoremos a masmorra com flores e almofadas infláveis; sejamos tão decentes quanto possível (Woolf, 2012, p. 79. Tradução de Tomaz Tadeu)

⁸ A Sra Dalloway disse que ela mesma ia comprar as flores. (Woolf, 2012, p. 01. Tradução de Tomaz Tadeu)

⁹ Pois tendo morado em Westminster – por quanto tempo agora? Por mais de vinte anos -, a gente sente, Clarissa não tinha dúvida, até no meio do trânsito, ou acordando no meio da noite, uma calma ou uma solenidade diferente; uma parada indescritível; uma suspensão (mas podia ser o seu coração, afetado, diziam, pela *influenza*) antes de o Big Ben soar. Ai! Alto ele rimbombou. Primeiro um aviso, musical; depois a horam irrevogável. Os círculos de chumbo dissolviam-se no ar. Que todos somos, pensou, cruzando a Victoria Street. (Woolf, 2012, p. 06. Tradução de Tomaz Tadeu)

Berlim como um modelo de cidade grande que é seguido por outras metrópole onde é por isso que:

Aquele que vê sem ouvir é muito mais confuso, perplexo e inquieto do que aquele que ouve sem ver. [...] Antes da criação dos ônibus, trens e bondes no século XIX, os homens não estavam absolutamente em condições de poder ou precisar se contemplar mutuamente por minutos ou mesmo horas sem falar entre si. O tráfego moderno limita cada vez mais as relações sensíveis entre os homens, no que diz respeito à parte preponderante de todas essas relações, à mera percepção do aspecto, e com isso ele precisa situar os sentimentos sociológicos gerais sob pressuposições completamente alteradas. O caráter mais enigmático do homem que só é visto em comparação com o que só é ouvido, em virtude do deslocamento mencionado, contribui seguramente para o problema do sentimento moderno da vida, para o sentimento de desorientação na vida como um todo, para o sentimento de isolamento e para que as pessoas estejam rodeadas de todos os lados por portas fechadas (Simmel Apud Waizbort, 2000, p. 321-322).

A sensação da Londres descrita por Woolf é correlacionável com a Berlim de Simmel, que intoxica e soma com a construção de uma cidade que deve ser ouvida cuidadosamente, para sua segurança e para o seu desfrute daquele espaço. Quando Clarissa descreve o dia como “what a lark! What a plunge!”¹⁰ (Woolf, 2021, p. 01), esse encantamento se estende ao que ela encontra através das portas de sua casa. É um som que remete à violência que rompe com o caminho sentimental que Clarissa e aqueles que a observam descrevem, algo que ela passa parte do romance tentando reaver.

Já Septimus Warren-Smith nos desenha outra paisagem sonora, que mesclam realidade com um terror fantástico, no entanto, é nesse último que ele prefere habitar. Para ele o som o Big Ben não é apenas o marcador do horário, mas torna-se a proximidade com o a crueldade humana presente no tratamento feito por Sir William Bradshaw. Antes desse encontro, em meio a parques ingleses, que Lucrezia, esposa de Septimus, diz serem incomparáveis com os italianos, é que podemos vislumbrar como aquele ambiente explode em cores e sons para ele:

But they beckoned; leaves were alive; trees were alive. And the leaves being connected by millions of fibres with his own body, there on the seat, fanned it up and down; when the branch stretched, he, too, made that statement. The sparrows fluttering, rising, and falling in jagged fountains were part of the pattern; the white and blue, barred with black branches. Sounds made harmonies

¹⁰ Que folia, que mergulho! (Woolf, 2012, p. 05. Tradução de Tomaz Tadeu)

with premeditation; the spaces between them were as significant as the sounds. A child cried. Rightly far away a horn sounded. All taken together meant the birth of a new religion. (Woolf, 2021, p. 23)¹¹

O som da trombeta tocada ao longe informando do nascimento de uma nova religião resgata a função do sino para as sociedades antigas, de afastar os maus espíritos que poderiam estar próximos a aqueles que ali se dedicavam em oração. O deus que soava com intenção para aproximar-se de seus seguidores é o deus que Septimus questiona quando indica que as árvores não deveriam ser cortadas porque havia um deus (um deus pagão que protege a natureza dos homens). É para a igreja particular que cultua em seu lar que Clarissa Dalloway retorna com suas flores, como uma oferenda para que sua festa proceda sem problemas, e aonde o Big Ben invade com suas badaladas, sacralizando a casa daquela que sabe ser uma anfitriã.

The hall of the house was cool as a vault. Mrs Dalloway raised her hand to her eyes, and, as the maid shut the door to, and she heard the swish of Lucy's skirts, she felt like a nun who has left the world and feels fold round her the familiar veils and the response to old devotions. The cook whistled in the kitchen. She heard the click of the typewriter (Woolf, 2021, p.30)¹².

São os sons familiares a uma religião que trazem Clarissa de volta para a sua vida comum, de senhora burguesa, deixando de fora todas as dúvidas sobre a sua existência, e alimentando seus dias com memórias. A paisagem sonora a que pertence Clarissa Dalloway é a da casa burguesa, silenciosa, apenas interrompida pela incomoda entrada dos sons da rua pela sua janela.

No momento final de Septimus é o som da campainha e das vozes no corredor que indicam a proximidade do momento para encaminhar-se para o seu destino inescapável. É um relógio que soa nos sonhos de Rezia após a morte de Septimus por seis vezes antes que ela caia em sono profundo. Suas paisagens sonoras têm

¹¹ Mas eles lhe acenavam; as folhas estavam vivas; as árvores estavam vivas. E as folhas, ligadas como estavam por milhões de fibras com seu próprio corpo ali no banco, abanavam-no para cima e para baixo; quando o galho se esticava, também ele fazia essa menção. Os pardais esvoaçando, subindo e mergulhando nos chafarizes de pedra chanfrada, faziam parte do motivo; o branco com azul, atravessado pro ramagens escuras. Com premeditação, os sons produziam harmonias; os espaços entre eles eram tão significativos quanto os sons. Uma criança chorava. No mesmo instante uma trombeta tocou ao longe. Tudo aquilo reunido significava o nascimento de uma nova religião. (Woolf, 2012, p. 24. Tradução de Tomaz Tadeu)

¹² O vestibulo da casa estava frio como uma cripta. A Sra. Dalloway levou a mão aos olhos e, enquanto a criada fechava a porta, e ela ouvia o farfalhar das saias de Lucy, sentiu-se como uma freira que voltou do mundo e se vê envolvida pelos véus familiares e pelas cantilenas de antigas orações. A cozinheira assobiava na cozinha. Ouviu o clique da máquina de escrever. (Woolf, 2012, p. 30-31. Tradução de Tomaz Tadeu)

como fundo uma casa humilde ocupada por esses três seres condenados a não estarem separados: Evans, Septimus e Lucrezia.

O final do livro traz um novo elemento, que aparece em doses quase homeopáticas ao longo da narrativa: o silêncio. É no silêncio que Rezia mergulha após a morte de Septimus, é em busca do silêncio em meio a festa que Clarissa Dalloway sai após saber do suicídio daquele moço tão jovem.

The clock began striking. The young man had killed himself; but she did not pity him; with the clock striking the hour, one, two, three, she did not pity him, with all this going on. There! The old lady had put out her light! The dark now with this going on, she repeated, and the words came to her, Fear no more the heat of the sun (Woolf, 2021, p. 210)¹³.

Considerações finais

O Big Ben tendo em vista a análise de Sam Halliday funcionaria como uma representação múltipla do engajamento de uma pessoa com outra pessoa, criando uma relação ou união por um som entre diferentes contextos e localizações dentro da Londres de 1923. Essa fusão entre diferentes localidades e indivíduos dentro da narrativa é o que torna a sonoridade um ponto de grande importância na construção de uma paisagem sonora.

É a preocupação woolfiana no engajamento de todos os sentidos do corpo dentro de obra literária que faz com que o modernismo ocupe um espaço de relevo e traz um ponto de inovação para a construção feita por seus predecessores do período vitoriano.

Pensar que os vitorianos vivem em meio ao silêncio é um engano comum e, recentemente, com o crescimento dos estudos woolfianos na Turquia, muitos dos pesquisadores tem usado do recurso sonoro para criar uma paisagem que emule de alguma forma o ambiente em que o texto se passa. A evocação de imagens através de sons principalmente no contexto modernista não era um elemento acidental, sendo arquitetado para durar na memória no ouvido do leitor, como tentei demonstrar nesse artigo.

¹³ O relógio começou a bater. O jovem tinha se matado; mas ela não se lamentava; com o relógio batendo as horas, uma, duas, três, ela não o lamentava, com tudo isso acontecendo. Pronto! a velha senhora tinha apagado as luzes! A casa inteira estava agora no escuro, com tudo isso acontecendo repetindo ela, e lhe chegavam as palavras: Não mais temas o calor do Sol. (Woolf, 2012, p. 188. Tradução de Tomaz Tadeu)

GUEDES, A. C. A. The Big Ben and Sound: The Soundscape in *Mrs. Dalloway*. *Itinerários*, Araraquara, n. 61, p. 37-51, jul./dez. 2025.

■ **ABSTRACT:** *This article seeks to establish the basic parameters for the development of a study of the soundscape in the novel Mrs Dalloway (1925) by its author, Virginia Woolf (1882-1941), using noises and sounds characteristic of London in June 1923, between ten o'clock in the morning and midnight. Considering the sound objects, human and non-human sounds, and noises that permeate the path that the reader takes with the characters in the work, I intend to establish that Woolf's work, in its architecture, has sound as part of its aesthetic project. To this end, I will mobilize scholars from the field of musicology, such as R. Murray Schafer, from philosophy, such as Cassey O'Callaghan, and from sound studies, such as Sam Haliday. I thus intend to indicate how this aesthetic project is outlined in Woolf's writing in Mrs. Dalloway.*

■ **KEYWORDS:** *Virginia Woolf. Mrs Dalloway. Soundscape. Sound Objects.*

REFERÊNCIAS

BEER, Gillian. **Open Fields: science in cultural encounter**. New York: Clarendon Press – Oxford, 1996.

CAROTHERS, John Collins Dixon. Culture, Psychiatry, and the Written Word. **Psychiatry**, 22(4), 307–320, 1959. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00332747.1959.11023186> / Acesso em 15 de junho de 2025.

CARR, Emily. **Hundreds and Thousands: the journals of Emily Carr**. Canada: Clarke, Irwin & Company Limited, 1966.

HALLIDAY, Sam. **Sonic Modernity: representing sound in literature, culture and the arts**. Cheshire: Edinburgh University Press, 2013.

MARX, Karl. **O Dezoito de Brumário de Luís Bonaparte**. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Tradução Marisa Trench Fonterrada. 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: USP: Editora 34, 2000

WOOLF, Virginia. **Freshwater: uma comédia**. Tradução, apresentação e notas Victor Santiago. São Paulo: Editora Nós, 2025.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. New York: Vintage Books, 2021.

WOOLF, Virginia. **The Diary of Virginia Woolf**. Volume 2 (1920-1924). Editado por Anne Olivier Bell. London: Granta Publications, 2023.

WOOLF, Virginia. **Os diários de Virginia Woolf: diário II - 1919-1923**. Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2022.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.



O FEMINISMO ECOLÓGICO DE VIRGINIA WOOLF: UM JARDIM TODO SEU PARA MRS DALLOWAY

Angela GUIDA*

Daniel Almeida MACHADO**

■ **RESUMO:** Pretende-se, com este artigo, abordar a obra *Mrs Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, à luz da ecocrítica e do pensamento ecofeminista. Deste modo, mostrar-se-á como esse texto clássico da renomada escritora inglesa promove um diálogo entre o mundo humano e o natural, distanciando-se de uma representação literária meramente antropocêntrica. Ademais, ao aproximar-se a poética woolfiana dos estudos que almejam problematizar a maneira como lidamos com o Planeta e as outras formas de vida, buscase pensar a possibilidade do prenúncio de um feminismo ecológico no referido texto, que é anterior aos estudos teóricos ecocríticos/ecofeministas e que, portanto, pode ser lido como um texto literário que já discutiria problemas que só viriam a lume décadas mais tarde. A fim de contemplar o recorte teórico, apoiar-se-á em pensadoras e pensadores da ecocrítica e do ecofeminismo, a exemplo de Plumwood (2003), Haraway (2021, 2023), Swanson (2012). Com isso, demonstrar-se-á a atualidade que *Mrs Dalloway* possui no centenário de sua publicação, ainda capaz de suscitar novas leituras e aprendizados, a exemplo do leitura ecológica que se pode fazer desse texto no século XXI.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Ecofeminismo. Ecocrítica. Literatura inglesa. Virginia Woolf. Mrs Dalloway.

Os homens não devem derrubar as árvores

Virginia Woolf (2025, p. 32)

Amor à terra

Laranja na mesa.

Bendita a árvore que te
pariu.

Clarice Lispector (1999, p. 128)

* UFMS - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Faculdade de Artes, Letras e Comunicação - Departamento de Letras. Campo Grande - MS - Brasil. 79070-700 - angelaguida.ufms@gmail.com

** Bolsista CAPES. Doutorado em Estudos de Linguagens. UFMS - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Faculdade de Artes, Letras e Comunicação - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens. Campo Grande - MS - Brasil. 79070-700 - danimachx22@gmail.com

Levai-me aonde quiserdes!
— aprendi com as primaveras
a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira.

Cecília Meireles. (1945, p. 105).

Introdução

É provável até que a pessoa não tenha lido o romance *Mrs Dalloway*, mas decerto já ouviu, repetiu e compartilhou a icônica frase – “A Sra. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores” (Woolf, 2025, p. 11). O romance que completa seu centenário neste ano e sua autora dispensam apresentações. Quando o assunto é alteridade feminina, não se pode prescindir do diálogo com Virginia Woolf. Até mesmo um dos ícones do pensamento feminista, Simone de Beauvoir, foi leitora confessa de Mme Woolf, como expõe em suas memórias: “Além dos livros que li com Sartre [...] todos os livros de Virginia Woolf” (Beauvoir, 2017, p. 58). Isso posto, vamos abrir caminho para uma abordagem mais fresca que tem sido feita da poética de Virginia Woolf. Falamos do pensamento ecológico. Na verdade, não é tão recente assim, pois há pelo menos quinze anos o mundo natural na obra da escritora britânica desperta a atenção de pesquisadores interessados nessa temática, sobretudo, nos países de língua inglesa, como Estados Unidos. O frescor fica por conta das abordagens realizadas no Brasil que, até o momento desta escrita, revelam-se incipientes. Ainda são tímidas as pesquisas que exploram esse lado na obra de Woolf, apesar de o mundo natural sempre ter estado presente. Era só uma questão de tempo até abrirmos nossos olhos para esse lado de sua poética.

Desde 1991, acontece anualmente a conferência sobre a obra de Virginia Woolf com temas variados. Em 2010, em Georgetown, Estados Unidos, aconteceu a 20ª Conferência e o tema selecionado para o evento de então foi *Virginia Woolf and The natural world*. Os trabalhos apresentados no congresso deram origem a uma publicação, em 2011, que contemplou abordagens ligadas ao pensamento ecológico presente na obra da escritora britânica – *Virginia Woolf and The natural world*, organizada por Kristin Czarnecki e Carrie Rohman. Ao que parece, essa teria sido uma das primeiras publicações a contemplar o viés ecológico-ambiental na obra de Woolf, portanto, tornou-se uma referência nos estudos dessa natureza. São trinta e um capítulos que exploram diversas nuances dentro do pensamento ecológico na obra de Virginia Woolf, que passam por questões ligadas ao clima e ao ecofeminismo. Em 2023, a conferência anual novamente se voltou para a questão ambiental na obra de Woolf e o tema da 32ª Conferência, que aconteceu na Flórida, foi *Virginia Woolf and Ecologies*.

Woolf nasceu na segunda metade do século XIX e iniciou suas publicações no raiar do século XX, portanto, uma época em que questões ligadas ao ecossistema,

meio ambiente não recebiam a atenção que recebem na atualidade e, ainda assim, a escritora britânica antecipa muitas discussões que só agora ganham força, como, por exemplo a ideia de coexistência defendida por Timothy Morton em *O pensamento ecológico* “A ecologia abarca todas as maneiras pelas quais imaginamos como vivermos juntos. A ecologia é profundamente ligada à coexistência. Existência é sempre coexistência” (Morton, 2023, p.16) ou de multiespécie, defendida por Donna Haraway em *Ficar com o problema: fazer parentes no chthluceno*. “O que deve ser cortado e o que deve ser amarrado para que o florescimento multiespécie, incluindo seres humanos e alteridades não humanas em parentesco, possa ter alguma chance na Terra?” (Haraway, 2023, p. 11) São muitos os momentos pela obra de Woolf em que se é possível vislumbrar essa noção de coexistência:

Assim dando à Natureza, e assim dela recebendo, era como se a Natureza e Dorothy, à medida que aqueles dias de ascese e de desafios passavam, tivessem crescido juntas numa empatia perfeita – empatia nem fria nem vegetal nem inumana, porque em seu cerne se abrasava outro amor, o dela por seu “amado”, seu irmão, que era de fato o coração e a inspiração de tudo. William e a Natureza e Dorothy não compunham um mesmo ser? Não formavam uma trindade, autônoma e independente, quer estivesse dentro ou fora de casa? (Woolf, 2014, p. 97, grifos nossos)

Para a pesquisadora Diane Swanson, uma das possibilidades de se ler a obra de Virginia Woolf à luz de reflexões teóricas que só vieram a lume em meados do século XX, como é o caso do ecofeminismo e da ecocrítica é pelos dispositivos protoecológicos. Essa seria uma das formas de se ajustar um possível problema de anacronismo.

Anachronism is one of the first problems to consider. The most we can argue for Woolf is proto-ecofeminism. “Ecology” was available as a term by 1866, in the work of German biologist Ernst Haeckel. Thus it is roughly contemporary with the largely compatible evolutionary work of Charles Darwin, and was an evolving science in the modernist era. Ecology takes its name from the Greek word for “house,” suggesting an ordered, sustaining system in a sheltered space, but also domesticity which poses its own challenge for feminist analysis, and indeed for ecological science with its increased interest in ecological chaos. Proto-ecological narratives are decipherable in both Romantic and Victorian literature, not to mention the work of ancient Greeks themselves¹. (Swanson, 2012, p. 8)

¹ O anacronismo é um dos primeiros problemas a considerar. O máximo que podemos argumentar a favor de Woolf é o proto-ecofeminismo. O termo “Ecologia” estava disponível em 1866, no

Diane Swanson (2012) argumenta que a ecocrítica e o ecofeminismo, embora sejam abordagens novas na obra de Woolf, trata-se de procedimentos teóricos e metodológicos de leitura que se constituem como campos férteis de pesquisa na escrita da autora de *Três Guinéus*. No caso da ecocrítica, os elementos ligados ao ecossistema não aparecem apenas em seu uso estético, como um mero adorno, mas induzem a reflexões importantes, uma vez que deslocam o olhar do centrado mundo humano para as periferias do não humano. “Mas com a natureza ele aprendera também a estar contente, não de um modo impensado ou egoísta, nem por certo com resignação, e sim com uma confiança saudável na sabedoria da própria natureza” (Woolf, 2014, p. 33). Lá estão elas (as rosas); e é delas, das mais imóveis e serenas, das mais autossuficientes de todas as coisas, que os seres humanos fizeram companheiras” (Woolf, 2014, p. 60). “Os homens não devem derrubar as árvores” (Woolf, 2025, p. 32).

Em vários momentos de sua obra, Woolf antecipa as discussões do ecofeminismo. Em *Três guinéus*, chega a elaborar uma associação direta entre o costume da caça e o preparo para a guerra com os meninos. Ainda crianças, esses meninos matam passarinhos e outros bichos e, quando adultos, vão para a guerra matar pessoas e expor suas próprias vidas à morte. Essa violência que associa gênero e mundo natural tem sido chamada de ecofeminismo, conforme argumenta um dos mais relevantes nomes do ecofeminismo, a indiana Vandana Shiva: “Pela noção de interconexão através da vida, a natureza e as mulheres são seres vivos e autônomos, não objetos inertes passivos, explorados e violados pelo poder masculino” (Shiva, 2020, p. 1). A relação de opressão e subjugação da mulher ao poder masculino encontra eco direto na opressão da natureza, porque “o patriarcado capitalista considera que a natureza é matéria inerte e as mulheres seres passivos (Shiva, 2020, p. 1). Mulheres essas que, na perspectiva de Woolf, dificilmente direcionam os rifles na direção de outros viventes, sejam eles humanos ou não. Aliás, essa compreensão de Virginia Woolf disseminada por toda sua obra, mas melhor exemplificada em *Três guinéus*, inscreve sua produção na vertente essencialista do ecofeminismo, que evidencia um pacifismo inerente às mulheres, em detrimento do homem que, desde criança, na forma como brinca, persegue, caça, mata os animais já está, em certa medida, exercendo um preparo para a guerra. “Segundo esta tendência (ecofeminismo essencialista), a obsessão que os

trabalho do biólogo alemão Ernst Haeckel. Portanto, é aproximadamente contemporâneo ao trabalho evolucionário amplamente compatível de Charles Darwin e foi uma ciência em evolução na era modernista. O nome Ecologia vem da palavra grega “casa”, sugerindo um sistema ordenado e sustentável em um espaço protegido, mas também domesticidade que representa seu próprio desafio para a análise feminista e, de fato, para a ciência ecológica com seu interesse crescente no caos ecológico. As narrativas protoecológicas são decifráveis tanto na literatura da era romântica quanto na era vitoriana, sem mencionar o trabalho dos próprios gregos antigos.

homens tem pelo poder levou – e ainda leva – o mundo a guerras catastróficas, ao envenenamento e a degradação do planeta.” (Torres, 2009, p. 164)

In Woolf’s work, young boys repeatedly encounter death or decay in nature and then later become the agents of death or violence themselves. Birds, crabs, and butterflies become their prey. If her consistent depiction of these actions qualifies them as “material rituals” then nature is the material reality—the staging ground—for violent subject formation². (Schisler, 2012, p. 18)

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, 2019, p. 12)

Saberes ecofeministas

Não sem algum questionamento³, é na década de 70, pelas mãos da feminista francesa Françoise D’Eaubonne que o termo-conceito ecofeminismo teria vindo a lume. No livro *O feminismo ou morte*, D’Eaubonne entrevê uma conexão entre as relações nocivas do patriarcado não só na vida das mulheres, mas também com tentáculos que alcançam o meio ambiente. D’Eaubonne vislumbra um Planeta no gênero feminino, por acreditar que, a depender da sociedade masculina, O Planeta e, por conseguinte, a humanidade corre sérios riscos. “Planeta no gênero feminino tornar-se-ia outra vez verde para todos” (D’Eaubonne *apud* Braidotti, 1994, p. 236). A luta feminista e a luta ecológica se encontram na luta pela libertação e pela vida. “O feminismo, ao libertar a mulher, liberta a humanidade inteira. É o que mais se assemelha ao universalismo. Encontra-se na base dos valores mais imediatos da Vida e é por aqui que coincidem a luta feminista e a luta ecologista” (D’Eaubonne *apud* Beltrán, 2019, p. 119). À D’Eaubonne coube nomear, mas a disseminação dos saberes ecofeministas se deve principalmente a três mulheres: Vandana Shiva (*Ecofeminismo*), Karen Warren (*Ecofeminist Philosophy*) e Val Plumwood (*Feminism and the mastery nature*)

² Na obra de Woolf, meninos jovens repetidamente encontram a morte ou a decadência na natureza e depois se tornam eles próprios agentes da morte ou da violência. Pássaros, caranguejos e borboletas se tornam suas presas. Se sua representação consistente dessas ações as qualifica como “rituais materiais”, então a natureza é a realidade material – o campo de preparação – para a formação de sujeitos violentos.

³ Pedro Brum (2017) destaca que a controvérsia se dá porque há quem defenda a ideia de que o termo teria surgido naturalmente em diferentes contextos de ativismo internacional, ou seja, antes de D’Eaubonne fazer uso do termo, ele já pairava no ar.

Assim como há o questionamento com relação à autoria do termo ecofeminismo, também não são raros alguns dissensos no que tange a sua conceituação, em virtude das posições ligadas às próprias teorias feministas às quais as teóricas ecofeministas se encontram vinculadas. No campo teórico-conceitual, existem distintas perspectivas e/ou vertentes ecofeministas, sendo as de maior destaque: a essencialista, fortemente vinculada à identidade de gênero, e a construtivista, vinculada aos papéis sociais que são atribuídos às mulheres. Elisabeth Beltrán, a partir do estudo de Yayo Herrero (2013) destaca as seguintes perspectivas ecofeministas:

*Os ecofeminismos essencialistas que criticam a subordinação feminina e da natureza propõem reivindicar o ser mulher como alternativa para salvar o planeta;

*Os ecofeminismos do Sul, que criticam o patriarcado e o “mau desenvolvimento”, e consideram as mulheres como portadoras do respeito à vida; e os ecofeminismos construtivistas, que consideram que a relação;

*Os ecofeminismos construtivistas, que consideram que a relação das mulheres com a natureza obedece a uma construção social e está vinculada à divisão sexual do trabalho que sustenta as sociedades patriarcais capitalistas. (Beltrán, 2019, p. 21)

No entanto, ainda que haja dissensos entre as diferentes abordagens e/ou perspectivas, um ponto parece ser comum: a convergência entre a opressão da mulher e a opressão da natureza pelo poder patriarcal e pelo capitalismo integrando um mesmo fenômeno. Para Karen Warren, não há como ignorar semelhante relação.

El feminismo ecológico es la tesis de que hay importantes conexiones – históricas, experienciales, simbólicas y teóricas – entre la dominación de las mujeres y la dominación de la naturaleza, cuya comprensión es crucial tanto para el feminismo como para la ética ambiental. Sostengo que la promesa y el poder del feminismo ecológico radica en el hecho de que proporciona un marco único tanto para concebir de una manera moviedosa el feminismo, como para desarrollar una ética ambiental que tome en serio las conexiones existentes la dominación de las mujeres y la dominación de la naturaleza. [...] Mi conclusión es que cualquier teoría feminista y cualquier ética ambiental que no considere seriamente la dominación doble y interconectada de las mujeres y de la naturaleza es incompleta en el mejor de los casos, en el peor, es simplemente inadecuada⁴. (Warren, 2004, p. 233)

⁴ O feminismo ecológico é a tese de que há ligações importantes – históricas, experimentais, simbólicas e teóricas – entre a dominação das mulheres e a dominação da natureza, cuja compreensão

Val Plumwood e Vandana Shiva compartilham de posições semelhantes às de Warren. Na perspectiva de Plumwood, mulher e natureza são igualmente vítimas do pensamento dualista, que se estrutura em relações hierárquicas desde tempos remotos, ou seja, é a raiz do pensamento/filosofia ocidental. “In dualism, the more highly valued side (males, humans) is construed as alien to and of a different nature or order of being from the ‘lower’, inferiorised side (women, nature) and each is treated as lacking in qualities [...]”⁵. (Plumwood, 2003, p. 32) Um dualismo que necessita ser desconstruído, uma vez que ele sustenta uma relação antípoda entre humano e natureza e daí para os outros dualismos é apenas um pulo. É essa relação dualista e, por conseguinte, norteadada pelo poder hierárquico, que legitima a ideia de que homens são superiores às mulheres e o ser humano é superior ao mundo natural.

[...] For example, the postulate that all and only humans possess culture maps the culture/nature pair on to the human/nature pair; the postulate that the sphere of reason is masculine maps the reason/body pair on to the male/female pair; and the assumption that the sphere of the human coincides with that of intellect or mentality maps the mind/body pair on to the human/nature pair, and, via transitivity, the human/nature pair on to the male/female pair⁶. (Plumwood, 2003, p. 45)

Trata-se de relações de poder e de dominação tão acentuadas, às quais motivam Vandana Shiva a estabelecer, por exemplo, conexões entre a violência sexual sofrida por mulheres e o estupro da Terra, sobretudo, na Índia. Para a ativista indiana, essas duas forças de dominação estão interligadas, tendo como opressores o sistema patriarcal e o sistema econômico capitalista.

é crucial tanto para o feminismo como para a ética ambiental. Defendo que a promessa e o poder do feminismo ecológico residem no facto de fornecer um quadro único tanto para conceber o feminismo de uma forma livre como para desenvolver uma ética ambiental que leva a sério as ligações entre a dominação das mulheres e a dominação da natureza. [...] Minha conclusão é que qualquer teoria feminista e qualquer ética ambiental que não considere seriamente a dominação dupla e interligada das mulheres e da natureza é, na melhor das hipóteses, incompleta e, na pior, seriamente inadequada. (Warren, 2004, p. 233)

⁵ “No dualismo, o lado mais valorizado (homens, humanos) é construído como estranho e de uma natureza ou ordem de ser diferente do lado “inferior”, inferiorizado (mulheres, natureza) e cada um é tratado como carente de qualidades [...]”. (Plumwood, 2003, p. 32)

⁶ [...] Por exemplo, o postulado de que todos e somente os humanos possuem cultura mapeia o par cultura/natureza para o par humano/natureza; o postulado de que a esfera da razão é masculina mapeia o par razão/corpo para o par masculino/feminino; e a suposição de que a esfera do humano coincide com a do intelecto ou mentalidade mapeia o par mente/corpo para o par humano/natureza e, via transitividade, o par humano/natureza para o par masculino/feminino. (Plumwood, 2003, p. 45)

Tenho enfatizado diversas vezes que o estupro da Terra e o estupro das mulheres estão intimamente ligados – tanto metafórica, na formação de visões de mundo, quanto materialmente, na formação do dia a dia das mulheres. A crescente vulnerabilidade econômica das mulheres as torna mais vulneráveis a todas as formas de violência, inclusive ao abuso sexual, como descobrimos durante uma série de audiências públicas sobre o impacto das reformas econômicas sobre as mulheres organizadas pela Comissão Nacional das Mulheres e a Fundação de Pesquisas para a Ciência, a Tecnologia e a Ecologia na Índia. (Shiva, 2021, p. 27)

A distintas vertentes ecofeministas, em maior ou menor grau de proximidade, guiam-se pela ética do cuidado e do valor à vida, não sem o brado de algumas vozes contestatórias, às quais acreditam que, sobretudo na vertente essencialista (aposta na relação entre mulher, maternidade e cuidado com o mundo natural), o valor à vida não é inteiramente abrangente, uma vez que não contemplam, por exemplo, as sexualidades *queer*. Nesse sentido, Greta Gaard advoga em favor de um ecofeminismo *queer* e argumenta que “[...] para ser verdadeiramente inclusiva, qualquer teoria ecofeminista deve levar em consideração as discussões da teoria *queer*; similarmente, a teoria *queer* deve considerar os achados do ecofeminismo”. (Gaard, 2011, p. 199). Talvez, mais que vozes contestatórias, sejam vozes outras que vislumbrem a necessidade de ecofeminismos com propostas de discussões com alcances cada vez maiores, até porque, mais do que uma teoria crítica, o ecofeminismo é um movimento de transformação de práticas cotidianas. Além do vínculo entre a opressão das mulheres e a exploração da natureza, como pontua Gaard, o ecofeminismo “baseia-se também no reconhecimento de que essas formas de dominação estão ligadas à exploração de classe, ao racismo, ao colonialismo e ao neocolonialismo” (Gaard, Murphy *apud* Soares, 2009, p. 3). Braidotti argumenta que “o feminismo não é um corpo canonizado de teorias, mas antes um amálgama de posições divergentes, por vezes, contraditórias” (1994, p. 97). O ecofeminismo pode ser pensado como uma via dentro do feminismo, portanto, não está imune a críticas, discussões, vozes dissonantes e contestatórias, quer em relação a uma identidade feminina protetora (mãe-natureza) ou a uma postura de espiritualidade (afinidades, na América Latina, com a Teologia da Libertação) ou a uma conduta interseccionalizada (gênero, raça, classe, natureza). Como alguma dessas vozes se fazem presentes na poética de Virginia Woolf e, de modo particular, em *Mrs Dalloway*, é o que passamos a discutir.

Mrs Dalloway e um jardim todo seu

Embora seja a frase inicial do romance, outrora citada por nós, de que Clarissa Dalloway iria comprar flores, talvez a mais conhecida do mesmo, é justamente na

mesma página que Virginia Woolf nos deixa uma pista para nos aprofundarmos na mente de sua protagonista: “[...] contemplando as flores, as árvores com a fumaça se desenrolando e as gralhas subindo, descendo; parada e olhando até que Peter Walsh disse: “Devaneando no meio das verduras?” (Woolf, 2025, p. 11). Neste desenrolar de um dia em que Clarissa maneja os exaustivos preparativos de uma festa que dará à noite, debruçando-se entre a compra de flores, convites a serem feitos, posicionamento das mesas dos convidados e o que será servido etc., em um belíssimo mês de Junho que “tinha alongado cada folha das árvores” (Woolf, 2025, p. 15), somos confrontados com uma escritura que, no interior de sua própria virtualidade textual, transporta-nos não somente para o interior de uma mulher mas sobretudo para o seu entorno. Todavia, é menos a descrição de um cenário propriamente dito que aqui importa, a amada Londres de Virginia Woolf, e mais a vida dos seres que circundam a passagem das horas de um dia da protagonista e “o florescer do dia [...] do lado de fora do seu corpo e da sua mente” (Woolf, 2025, p. 38). Lado outro composto de seres, no plural, na medida em que com a aproximação do mundo humano e não humano, e a celebração de um mundo natural por excelência, onde tudo que existe tem hora e vez, sem protagonismo exclusivo da humanidade, chega-se até mesmo a deslocar a centralidade de Clarissa na obra.

Conforme Mariana Cristina Marino e Emanuela Siqueira, em um dos poucos artigos em língua portuguesa que contemplam a ecocrítica e o ecofeminismo na obra de Virginia Woolf, há em *Mrs Dalloway* um “projeto woolfiano de criação de um ecossistema próprio” (Marino; Siqueira, 2022, p. 6), pois um dia na vida/mente de Clarissa Dalloway passa a ser as horas de uma vida em torno de outras, de humanos em contato consigo e com o mundo, seja este vegetal, mineral ou animal, em suma, da constatação implacável de que “a vida era absolutamente absorvente” (Woolf, 2025, p. 16), a tudo e a todas/todos. Ao fazer isso, segundo Marino e Siqueira (2022, p. 6), “a autora borra as lentes da lógica antropocêntrica e genderizada de que quem flana pela cidade é o humano homem (cis/hetero/branco) e que seu olhar tem primazia sobre tudo”, como é possível perceber em diversos momentos do texto.

Mestra absoluta da linguagem, Virginia planta inúmeras metáforas e símiles no romance, estabelecendo comparações com os outros reinos que habitam o Planeta. A alma, por exemplo, é “uma floresta coberta de camadas e camadas de folhas” (Woolf, 2025, p. 20). Ao experimentar a vibração de sua própria existência, entre a família, a cozinheira e a máquina de escrever, Clarissa sente-se “abençoada e purificada” (Woolf, 2025, p. 36), refletindo que “momentos como este são botões da árvore da vida, flores do breu é o que são [...] como se alguma adorável rosa tivesse florescido só para os seus olhos” (Woolf, 2025, p. 36). Mas também há espaço para a mera descrição, como recurso que também nos aproxima desse mundo outro. Adotando um procedimento semelhante ao que já realizara anteriormente no conto “Kew Gardens” (1919), que se inicia com uma extensa apresentação de plantas,

flores e do jardim, conduzindo a leitora ou leitor ao vivo reino vegetal, Virginia Woolf explora o espaço da floricultura Mulberry, situando-nos em um local que faz pulsar o coração de Clarissa, já que a mesma está perto de “suas irmãs, as plantas”, para lembrar do poema de Alberto Caeiro. É um momento de mergulho em cores, aromas e múltiplas espécies de flores, em que o detalhamento extensivo não se quer apenas ilustração, como se as flores fossem somente um adorno da obra ou da vida da Sra. Dalloway, mas a possibilidade de condução suave, sinestésica e corporal ao que seria a sensação de deslumbramento de Clarissa diante de suas “espécies companheiras” (Haraway, 2021):

Havia flores de todo tipo: delfínios, ervilhas-de-cheiro, molhos de lilás; e cravos, montes de cravos. Havia rosas; havia íris. Oh, sim... aspirava, assim, o doce aroma de terra de jardim enquanto conversava com a Srta. Pym [...] E depois, abrindo os olhos, que frescas pareciam as rosas, como roupas de linho pregueadas que acabaram de chegar da lavanderia em cestas de vime; e sombrios e soberbos os cravos rubros, mantendo suas corolas erguidas; e todas as ervilhas-de-cheiro espalhando-se em suas bandejas, tingidas de roxo, brancas como neve, pálidas - como se fosse tardezinha e moças em saias de musselina viessem colher ervilhas-de-cheiro e rosas depois que o magnífico dia de verão, com seu céu quase azul-marinho, seus delfínios, seus cravos, seus lírios, tivesse findado; e era o momento em que cada flor - rosas, cravos, íris, lilases - se inflama; branco; violeta, rubro, laranja forte; cada flor parece arder por si só, suavemente, simplesmente, nos canteiros enevoados; e como adorava as mariposas cinza-claro volteando sobre a baunilha-de-jardim, sobre as prímulas vespertinas! (Woolf, 2025, p. 21)

Presentes do começo ao fim, seriam as flores as verdadeiras protagonistas do romance? Elas agem como um duplo da vida, não obstante servindo de acesso para que entendamos melhor as personagens humanas, sobretudo Clarissa e Septimus, o veterano de guerra que Clarissa não conhece, tão somente passa por perto em suas andanças. Estranhos a si mesmos e, no entanto, intimamente conectados, representam uma vez mais este insondável cerne do romance: a possibilidade de estabelecer laços, mesmo com o que desconhecemos. Aparentemente vivendo o crepúsculo de sua razão, e aproximando-se daquilo que nossa sociedade julga como loucura, Septimus é capaz de abrir-se à aventura da descoberta. Inebria-se com o exterior quando está sentado no Regent's Park ao lado de sua esposa Rezia, “mas elas acenavam; as folhas estavam vivas, as árvores estavam vivas” (Woolf, 2025, p. 30), observa o aprendizado da fala de um bebê com entusiasmo para chegar à conclusão (talvez irônica) de que “a voz humana, sob certas condições atmosféricas (pois devemos ser científicos, sobretudo científicos), pode despertar as árvores para a vida!” (Woolf, 2025, p. 29). Ao repousar, sente que “a terra vibrava debaixo

dele. Flores rubras brotavam-lhe pela carne; suas folhas rígidas estalavam-lhe à cabeça” (Woolf, 2025, p. 74), tudo para culminar em um momento em que a própria alteridade do mundo se impõe, cuja suprema força de existir não é mais somente a humana:

Ele só tinha que abrir os olhos; mas eles tinham um peso; um medo. Ele forçou, pressionou; olhou; viu o Regent’s Park à sua frente. Longas faixas da luz do sol faziam festa a seus pés. As árvores ondulavam, cintilavam. Nós damos as boas-vindas, o mundo parecia dizer; nós aceitamos; nós criamos. A beleza, o mundo parecia dizer. E como se para prová-lo (cientificamente), para onde quer que olhasse, para as casas, as grades da cerca, os antílopes esticando o pescoço por sobre as paliçadas, a beleza surgia instantaneamente. Observar uma folha tremulando passagem de uma lufada de dar era uma rara alegria. No alto do céu as andorinhas riscavam o ar, serpenteavam, arremessavam-se para cima e para baixo, rodopiavam e rodopiavam [...] e as moscas subindo e descendo; e o sol sarapintando ora esta folha, ora aquela, brincalhão [...] algum eco (possivelmente da buzina de um carro) ressoando divinamente nos talos da grama - tudo isso, tranquilo e comedido como era, feito de coisas ordinárias como era, era agora a verdade, a beleza era agora a verdade. A beleza estava por toda parte. (Woolf, 2025, p. 75)

Segundo Marino e Siqueira (2022), apoiadas no estudo de Justyna Kostkowska (2013), que considera que a obra de Virginia Woolf se constrói por meio de uma “filosofia ecológica”, o período em que a escritora inglesa teve de passar no campo por recomendação médica, afastando-se dos solavancos violentos da agitada vida londrina, serviu para aguçar a sensibilidade da escritora para com outras formas de vida, que em seus diários “passa a escrever entradas que mostram uma pessoa mais observadora e menos gregária, além de trazer registros botânicos e de ornitologia” (Marino; Siqueira, 2022, p. 7). Neste período de confinamento, que Virginia nomeia como seus “Diários de Asheham”, é possível ler diversas passagens destinadas à observação da natureza, como esta de 1920, “os narcisos estão em flor; o jardim está juncado de açafreões dourados; já quase não há campainhas brancas; as pereiras estão em botão; os pássaros, rompem em canções; dias que parecem de Junho com um assomo de sol - o céu não está apenas colorido mas quente” (Woolf, 1987, p. 197), que inclusive se assemelham ao desejo de Elizabeth Dalloway, filha de Clarissa e Richard, de se afastar da cidade, quase uma projeção dos anos anteriormente experienciados por Virginia: “pois preferia ser deixada em paz, no campo, para fazer aquilo que gostava [...] e Londres era tão monótona em comparação com estar em paz no campo, só com o pai e os cachorros” (Woolf, 2025, p. 139).

Se por um lado parece arriscado traçar os pormenores biográficos de uma vida literária, a fim de encontrar na ficção cenas da vida da escritora, há de se

considerar, e aqui sem risco algum, como a representação do mundo natural vai se impondo na produção poética da escritora, distanciando-se de uma literatura antropocêntrica que nos assombra até os dias de hoje. Swanson (2012) considera que os anos de 1917 a 1921, que marcam experimentações de escrita na produção poética woolfiana, sobretudo na forma de contos, a exemplo de “Kew Gardens”, marcam uma virada copernicana na escrita de Virginia, que começa a ultrapassar a relação dual entre humanos e não humanos e abarca a criação de um mundo literário em que humanos são atravessados por seres outros, em um corpo a corpo com as múltiplas alteridades que os circundam. Em “Kew Gardens”, é o jardim botânico o protagonista do conto, que chega a ceder espaço para o ponto de vista de um caracol. Em *Ao farol*, as principais ações dos personagens são tomadas sob a presença de flores e plantas, a presença da natureza é soberana. Outrossim, a fragmentação da aparentemente ajustada vida humana, e sua pretensão de domínio sobre a terra, faz-se presente em seus romances seguintes: *Orlando*, *Flush*, *Os anos*, *Entre os atos*. E não se pode esquecer do pequeno texto publicado postumamente, “A morte da mariposa”, em que contrapõe-se a brutalidade da Segunda Guerra Mundial à fragilidade de um inseto, que pode mesmo ser considerado um ser abjeto, já que não se aproxima daquilo que consideramos como companheiros de casa, a exemplo de cães e gatos ou outros mamíferos, mas que ainda sim é um ser próprio - “era pequena, ou nada, mas vida” (Woolf, 2014, p. 143). Seriam esses os sutis gestos de uma poética que nos ensina a *estar* na companhia de flores, plantas, animais e objetos, mais do que deseja-los para nós? Ou mesmo de aprender a viver com aquilo que é diferente de nós?

Este conviver com, que abarca o reconhecimento de novas formas de vida e configurações outras de existência, anteriormente recalçadas no imaginário social, poderia promover uma reconfiguração de diversos paradigmas sociais - éticos, políticos e sociais. Não por acaso é que Virginia insere uma suave tonalidade lésbica ao romance ao sugerir a afetividade entre Clarissa e Sally Seton. Se anos mais tarde, com a publicação de *Um teto todo seu*, Virginia reclamaria a necessidade da representação do amor lésbico na literatura, “não enrubesçam. Vamos admitir, na privacidade de nossa própria sociedade, que essas coisas às vezes acontecem. Às vezes, as mulheres realmente gostam de mulheres” (Woolf, 1985, p. 41), em *Mrs Dalloway* já seria possível vislumbrar a inserção dessa dissidência sexual, que foge aos padrões heteronormativos: “Mas essa questão do amor (pensou, largado o casaco), isso de se apaixonar por mulheres. Sally Seton, por exemplo; sua relação, nos velhos tempos, com Sally Seton. Isso não teria sido amor, afinal (Woolf, 2025, p. 39-40)”. Curioso notar, contudo, que a descrição do enlace amoroso é emaranhada, outra vez mais, pela presença das flores, já que mesmo Sally possuía “jeito com as flores [...] colhia malvas, dalias - todo tipo de flores que nunca antes tinham sido vistas juntas” (Woolf, 2025, p. 41), numa recordação que habitava o mais íntimo de seu ser, para além de tudo que havia vivido até então:

Deu-se, então, quando passavam por um vaso de pedras cheio de flores, o momento mais extraordinário de toda a sua vida. Sally parou; arrancou uma flor; beijou-lhe os lábios. O mundo inteiro podia ter virado de ponta-cabeça! Os outros desapareceram; ali estava ela, a sós com Sally. (Woolf, 2025, p. 42-23)

Nesse breve espaço de tempo, Clarissa não era só mais uma pessoa que dava festas, mas uma mulher com suas amantes. Ainda que não se apresente um desfecho em relação ao surgimento dessa paixão, tendo em vista que a obra woolfiana não se rende aos caprichos de uma narrativa hegemônica, em que tudo é passível de conclusão exata, o que vale destacar é o ato de acender “uma tocha naquele vasto aposento ainda ninguém penetrou” (Woolf, 1985, p. 105). A totalidade da obra de Virginia Woolf, em especial *Mrs Dalloway*, é permeada dessas chamadas que ousam enfrentar à sua maneira o escuro do mundo, como era o temor da guerra à época da escrita do romance, experiência traumática da qual Virginia Woolf não conseguiu fugir. Inclusive, poder-se-ia pensar nas flores como símbolos desse novo porvir e de uma nova temporalidade, mesmo diante do contexto histórico sombrio que permeia o enredo, dentro e fora da obra, e do qual Virginia reflete, entre diversas outras passagens, na cena em que Richard vai ao encontro de Clarissa:

Mas ele queria chegar com alguma coisa nas mãos. Flores? Sim, flores. [...] tomando, com seu enorme buquê apertado contra o peito, a direção de Westminster, para dizer, sem rodeios e sem meias palavras (não importando o que ela fosse pensar dele), estendendo-lhe as suas flores: “Eu te amo”. Por que não? realmente, era um milagre quando se pensava na guerra, e nos milhares de pobres coitados, com toda uma vida pela frente, jogados numa vala comum, já quase esquecidos; era um milagre. Aqui estava ele, caminhando por Londres para dizer a Clarissa, com todas as palavras, que a amava. (Woolf, 2025, p. 120)

Os sentimentos de Richard são expressos por meio de flores, a linguagem das rosas confunde-se com a sua própria linguagem do amor, na medida em que mesmo a lógica logocêntrica o abandona ao não conseguir expressar em palavras, tão caras à nossa civilização, aquilo que sente - “ele estava oferecendo-lhe flores - rosas, rosas vermelhas e brancas. (Mas ele não conseguia dizer que a amava; não com todas as letras.)” (Woolf, 2025, p. 123). O milagre de se atrever a um gesto amoroso, em um contexto em que vidas foram perdidas, e o fazer por meio de flores, faz lembrar dos versos de Carlos Drummond de Andrade em “A flor e a náusea”. Diante da sujeira e da truculência do mundo, ainda assim seria possível que surgisse uma flor - “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (Drummond, 2021, p. 13), ou como nos ensinam os versos de Cecília Meireles que serviram de epígrafe para esse artigo, faz-se necessário que aprendamos com a primavera a ousar sonhar com a possibilidade de renovação

individual e coletiva. A reflexão de Richard não é inútil, portanto, sobretudo se levar em conta que não se está só no mundo.

Por fim, vale destacar a cena final da obra, que condensa singelamente a experiência do (co)habitar que é o universo proposto por *Mrs Dalloway*. A festa se desenrola, as conversas se iniciam, os encontros, inesperados ou não, passam a ter vez. Clarissa sente-se deslocada no meio de sua própria multidão, ela como a “perfeita anfitriã”, mas que no âmago se via “desanimada com as relações humanas (as pessoas eram tão difíceis)” (Woolf, 2025, p. 195), indo até o jardim para obter “das flores uma paz que os homens e as mulheres nunca lhe deram” (Woolf, 2025, p. 195). Mas é um mundo de relações, em que se deve aprender também a conviver com o humano, e, ao final da celebração, em que os personagens começam a se despedir uns dos outros, é chegado o momento de Peter Walsh, antigo namorado de Clarissa, de dizer adeus à sua amiga. Porém o momento lhe causa uma estranha inquietação: “que terror é esse? que êxtase é esse? disse para si mesmo. O que é isso que me provoca uma excitação extraordinária? É Clarissa, disse. Pois ali estava ela. (Woolf, 2025, p. 197)”. Os sentimentos de Peter entrecruzam o passado, aquilo que um dia vivenciaram, o presente, estar diante da presença de um outro, e o futuro - voltarão a estar juntos? (quando?). A presença de Clarissa o atordoa, mas também o enche de prazer, fazendo com que o personagem perfaça a experiência da alteridade. Estar diante da vida seria estar diante de um mundo vasto e de tudo que ele contém. A presença de Clarissa, a protagonista, é a última, e também o desfecho da obra, mas ela não está sozinha. Mrs Dalloway estava ali. E suas flores também.

Considerações finais

Ao propor uma obra com um ecossistema próprio (Marino; Siqueira, 2022), Virginia Woolf escapa dos modelos convencionais de narrar, não tanto pelo fluxo de consciência com a qual a crítica comumente a associa, na esteira de comparação com autores que eram seus contemporâneos, a exemplo de James Joyce, e sim por adotar métodos que questionam a forma do romance moderno. Relega sua protagonista a um espaço por vezes secundário, ainda que a obra seja um mergulho em sua interioridade, e com isso questiona a noção de presença no mundo. Este deslocamento, estrategicamente posicionado, faz com que o público leitor seja obrigado a perceber aquilo que circunda a vida de Clarissa Dalloway, seres humanos, animais, objetos, plantas e flores, sendo que essas assumem um papel central na obra, não somente como adorno. (Re)viendo este mundo, então, apresentam-se lógicas outras para o que seria uma possível vivência no Planeta, em que se abririam espaços para as diferenças, as alteridades, para os Outros e Outras de nossa natureza-cultura (Haraway, 2021).

Com sua genialidade literária, de acordo com Donna Haraway, Virginia Woolf “compreendia os riscos de se treinar a mente e a imaginação para sair em visita, para

se aventurar além dos caminhos percorridos para encontrar parentes inesperados e não natais” (Haraway, 2023, p 235). Flanando pelos espaços urbanos e rurais, como flanava sua Mrs Dalloway, deixa em sua literatura as marcas desse “sair em visita”, fazendo com que em sua produção, conforme expusemos ao longo do artigo, não haja mais a primazia do mundo humano.

Desse modo, cem anos após sua publicação, pode-se ler *Mrs Dalloway*, bem como outras obras de Virginia Woolf, à luz de pensamentos e práticas ecocríticas e ecofeministas, enxergando novos contornos para um texto que, no ato de sua publicação, já havia sido concebido como um clássico. No contexto de emergência do século XXI, que suscita a criação de novas formas de vida e de novos mundos possíveis, muito distantes de todos os sistemas coloniais de opressão e de poder que temos vivenciados até então, a literatura de Virginia Woolf é um convite a práticas novas de habitar o Planeta. Talvez possamos seguir o exemplo de Richard Dalloway, que não sabia como dizer em palavras o que sentia, e deixar que o reino vegetal, ou outros reinos, possam tomar a voz e, a seu modo, nos ensinar o que significa viver.

GUIDA, A; MACHADO, D. A. Virginia Woolf’s ecological feminism: a garden of her own for Mrs Dalloway. **Itinerários**, Araraquara, n. 61, p. 53-69, jul./dez. 2023.

■ **ABSTRACT:** *The aim of this article is to approach Virginia Woolf’s Mrs Dalloway (1925) in the light of ecocriticism and ecofeminist thinking. In this way, it will show how this classic text by the renowned English writer promotes a dialogue between the human and natural worlds, distancing itself from a merely anthropocentric literary representation. Furthermore, by bringing Woolf’s poetics closer to studies that aim to problematize the way we deal with the Planet and other forms of life, we aim to think about the possibility of the foreshadowing of an ecological feminism in this text, which predates ecocritical/ ecofeminist theoretical studies and can therefore be read as a literary text that already discussed problems that would only come to light decades later. In order to address the theoretical framework, it will rely on thinkers from ecocriticism and ecofeminism, such as Plumwood (2003), Haraway (2021, 2023), and Swanson (2012). This will demonstrate the relevance of Mrs Dalloway on the centenary of its publication, which is still capable of giving rise to new readings and learnings, such as the ecological reading that can be made of this text in the 21st century.*

■ **KEYWORDS:** *Ecofeminism. Ecocriticism. English literature. Virginia Woolf. Mrs Dalloway.*

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. **A força da idade**. v. 1. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BELTRÁN, Elisabeth Peredo. Ecofeminismo. In: **Alternativas sistêmicas**: bem viver, decrescimento, comuns, ecofeminismo, direitos da Mãe Terra e desglobalização. (org.) Solón, Pablo. Tradução de João Peres. São Paulo: Elefante, 2019.
- BRAIDOTTI, Rosi et al. **Mulher, ambiente e desenvolvimento sustentável**: para uma síntese teórica. Portugal: Instituto Piaget, 1994
- BRUM, Pedro. **Reflexão sobre a integração de princípios do (s) ecofeminismo (s) e do pensamento sistêmico na elaboração de diretrizes políticas e projetos de desenvolvimento da sociedade civil**. Mestrado em Ecologia humana. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade de Nova Lisboa-PT, 2017. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/30605/1/26.09.17.Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Pedro%20Brum%20CD.pdf>. Acesso em 30 mar 2025.
- CAPRA, Fritjof. **A teia da vida**: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. Tradução de Newton Roberval Einchemberg. São Paulo: Cultrix, 1996.
- GAARD, Greta. Rumo ao feminismo queer. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.19, n. 1 janeiro-abril/2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/issue/view/1663>
- HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras**: cachorros, pessoas e alteridade significativa. Tradução de Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentes no chtuluceno. Tradução de Ana Luiza Braga. São Paulo: N-1 edições, 2023.
- KOSTKOWSKA, Justyna. **Ecocriticism and women writers**: environmentalist poetics of Virginia Woolf, Jeanette Winterson and Ali Smith. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MARINO, Mariana Cristina Pinto; SIQUEIRA, Emanuela. Experiências, paisagens e simetria no projeto estético-ecológico de Virginia Woolf. **Scripta Uniandrade**. v. 20, n. 2, 2022.
- MEIRELES, Cecília. **Mar Absoluto e Outros Poemas**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1945.
- MIES, Maria, SHIVA, Vandana. **Ecofeminismo**. Tradução de Caroline Caires Coelho. Belo Horizonte: Luas editora, 2021.
- MORTON, Timothy. **O Pensamento ecológico**. Tradução de Renato Prelorentzou. São Paulo: editora Quina, 2023.
- PLUMWOOD, Val. **Feminism and the Mastery of Nature**. London: Routledge, 2003.

SHIVA, Vandana. **Ecofeminismo**. 2020. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/602416-ecofeminismo-artigo-de-vandana-shiva>. Acesso em: 30 mar 2025.

SOARES, Angélica. Apontamentos para uma crítica literária ecofeminista. In: **Revista Garrafas**. V. 7, n. 20 (2009). Abril-junho. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/8441>. Acesso em: 30 mar 2025.

SCHISLER, Rebecca. **Toward a Theory of Violence: Nature, Ideology, and Subject Formation in Virginia Woolf**. 2012. Disponível em: <https://virginiawoolfmiscellany.wordpress.com/wpcontent/uploads/2013/09/vwm81spring2012.pdf>. Acesso em 30 mar 2025.

SWANSON, Diana. **Virginia Woolf and Critical Uses of Ecofeminism**. 2012. Disponível em: <https://virginiawoolfmiscellany.wordpress.com/wpcontent/uploads/2013/09/vwm81spring2012.pdf>. Acesso em 30 mar 2025.

SWANSON, Diana. Woolf's Copernican Shift: Nonhuman Nature in Virginia Woolf's Short Fiction. **Woolf Studies Annual**. New York: Pace University Press, 2012.

SWANSON, Diana. The Real World: Virginia Woolf and Ecofeminism. In: CZARNECKI, Kristin; ROHMAN, Carrie. **Virginia Woolf and The Natural World**. Clemson: Clemson University Digital Press, 2011.

TORRES, Maximiliano. O Ecofeminismo: um termo novo para um saber antigo. In: **Terceira Margem** • Rio de Janeiro • Número 20 • pp. 157-75 • janeiro/julho 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/11043>. Acesso em: 30 mar 2025.

WARREN, Karen. El poder y la promesa del feminismo ecológico. In: **Naturaleza y valor: una aproximación a la ética ambiental**. (compiladora) VALDÉS, Margarita M. México: Fondo de cultura económica, 2004.

WOOLF, Virginia. **Mrs Dalloway**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2025.

WOOLF, Virginia. **Três guinéus**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios**. Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

WOOLF, Virginia. **Diários**. 1915-1926. Tradução de Maria José Jorge. Lisboa: Editora Bertrand, 1987.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1985.



“SHE HATED HER: SHE LOVED HER”: A INFELICIDADE INVADE A FESTA DE MRS DALLOWAY

Fábio dos Reis Júnior*

■ **RESUMO:** Este artigo se debruça sobre a personagem Miss Kilman do romance *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, à luz da figura da *feminist killjoy*, conceituada por Sara Ahmed (2010; 2014; 2017; 2023). Partindo da hipótese de que Miss Kilman opera como uma figura disruptiva que expõe a infelicidade latente de Clarissa Dalloway, argumentamos que sua presença tensiona a harmonia superficial mantida pela protagonista – ancorada em códigos sociais burgueses, na performatividade do casamento bem-sucedido e na organização de festas como ritual de apaziguamento. A análise demonstra como Clarissa encarna a falência da promessa heteronormativa e branca de felicidade, cujo cumprimento exige a supressão de desejos e potencialidades individuais. Por meio da técnica narrativa woolfiana, que revela pensamentos não ditos, Miss Kilman emerge como voz crítica dessa infelicidade estrutural, desestabilizando a ordem social que Clarissa reproduz. O ensaio dialoga com a historiografia feminista de Ahmed, que associa a crítica à felicidade compulsória à insurgência política. Conclui-se que a personagem, longe de mera antagonista, é sintoma literário do mal-estar gerado pela recusa feminista em compactuar com felicidades fabricadas.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Feminismo *killjoy*. Infelicidade. Miss Kilman. Mrs Dalloway. Virginia Woolf.

Did you see those big tears? I really want to get a picture of her crying one day.

(*Mad Men*, 1ª temporada, episódio 9, 2007 – Personagem: Betty Draper)

Apenas uma dona de casa

A cena se passa em Ossining, subúrbio de Nova York. No jardim da espaçosa casa de fachada branca, duas crianças pequenas brincam com o cachorro na companhia da mãe, que se encarrega de podar um arbusto. Logo no jardim ao lado,

* Doutor em Literaturas de Língua Inglesa. UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Educação e Humanidades - Instituto de Letras - Programa de Pós-Graduação em Letras. Rio de Janeiro - RJ - Brasil. 20550-900. freisjr@gmail.com.

um simpático vizinho se ocupa da rotina diária de alimentar os pássaros que por ali fazem verão. As crianças e a mãe sorriem para o vizinho, que devolve a elas o mesmo sorriso. Depois de alimentados, os pássaros alçarão novo voo, acompanhados dos olhares atentos da vizinhança, que segue à risca o mesmo roteiro, dia após dia. Betty Draper, a mãe de beleza estonteante, fora modelo em Manhattan antes da primeira gravidez. Conhecera o marido, Don, durante uma campanha para uma marca de casacos de pele, quando ele era apenas um redator publicitário em início de carreira. Agora, anos depois, ele estava prestes a se tornar um grande executivo na agência onde se estabelecera como um dos maiores nomes de sua geração no ramo da publicidade. A carreira de Betty, por outro lado, havia chegado ao fim. “I’m a housewife”¹, era a resposta que dava ao ser indagada a respeito de sua profissão. Em seguida, completava: “I did do some modelling... A lifetime ago”².

“And every profession is open to the women of your generation, said Miss Kilman”³ (Woolf, 1925, p. 135). Se a cena de *Mad Men*, seriado estadunidense produzido entre 2007 e 2015, com a qual inicio este texto, nos convida a olhar para uma mulher dos anos 1960, cujo maior valor é a beleza e cuja carreira encontra no casamento e na maternidade um ponto final, uma outra cena aqui se interpõe: nela, Miss Kilman, personagem de *Mrs Dalloway* (1925), imagina um futuro diferente para Elizabeth, sua aluna tão querida, filha de Clarissa, sua grande antagonista. Um futuro no qual o casamento e a maternidade, ao contrário do exemplo de Betty Draper, não são mais o único fim possível para uma mulher. Afinal, para Miss Kilman, que sempre trabalhara para viver, cujos conhecimentos de história moderna eram exaustivos, mulheres como Clarissa Dalloway eram dignas de pena. Apesar de sua pobreza, de seus andrajos, de seu desprestígio, Miss Kilman se orgulha de ter um diploma, de ter uma profissão. E, embora se considere desinteressante e infeliz, motivo pelo qual jamais é convidada para festas como a de Clarissa, há algo na infelicidade de Miss Kilman que parece nos convocar a (re)pensar a própria noção de felicidade, sobretudo no que diz respeito à felicidade conjugal: aquela que Betty Draper vivencia, diariamente observando os pássaros que voam livres, abrindo mão de sua carreira e de seus interesses em benefício do marido e dos filhos; aquela que Clarissa Dalloway ostenta, cuidando dos preparativos de sua festa com a dedicação de uma anfitriã perfeita.

¹ “Sou uma dona de casa”. Ao longo deste artigo, todas as notas tradutórias não referenciadas são de minha responsabilidade.

² “Já trabalhei como modelo... Séculos atrás”.

³ No decorrer deste texto, recorro à tradução de Claudio Alves Marcondes do romance de Virginia Woolf para o português brasileiro. O trecho aqui em destaque pode ser lido da seguinte forma: “Ela se sentia bem ao lado de gente enferma. E todas as profissões estão ao alcance das mulheres de sua geração, disse Miss Kilman” (Marcondes, 2012, p. 165).

Neste ensaio, recorro à figura da *feminist killjoy*, conceituada por Sara Ahmed (2010; 2014; 2017; 2023), para compreender de que maneira a personagem de Miss Kilman tensiona a aparente harmonia de Clarissa Dalloway, cuja infelicidade latente se dilui nos preparativos para a festa, em sua fidelidade aos rígidos códigos sociais de sua classe, em sua pompa, em seu casamento bem-sucedido. A infelicidade de uma mulher que, assim como Betty Draper, conquistou tudo o que é necessário para satisfazer uma promessa branca, heteronormativa e burguesa de felicidade – promessa que se cumpre às custas de seus desejos mais íntimos, de suas potencialidades. Miss Kilman, nesse sentido, seria a porta-voz da infelicidade secreta de Clarissa, aquela que lemos, por meio da técnica narrativa de Virginia Woolf, apenas nos pensamentos da personagem.

Em uma entrada de diário de domingo, 5 de setembro de 1926, enquanto escrevia *To the Lighthouse* (1927), Woolf emprega o termo latino *oratio obliqua* para qualificar seu próprio estilo narrativo:

I shall solve it somehow, I suppose. Then I must go in to the question of quality. I think I may run too fast & free, & so be rather thin. On the other hand, I think it is subtler & more human than J[acob's] R[oom] & Mrs D[alloway]. And I am encouraged by my own abundance as I write. It is proved, I think, that what I have to say is to be said in this manner. As usual, side stories are sprouting in great variety as I wind this up: a book of characters; the whole string being pulled out from some simple sentence, like Clara Pater, “Don’t you find that Barker’s pins have no points to them?” I think I can spin out all their entrails this way; but it is hopelessly undramatic. It is all in *oratio obliqua*. Not quite all; for I have a few direct sentences. The lyric portions of *To the L.* are collected in the 10 years lapse, & I don’t interfere with the text so much as usual. I feel as if it fetched its circle pretty completely this time: & I don’t feel sure what the stock criticism will be. Sentimental? Victorian?⁴ (Woolf, 1982, p. 106-107)

⁴ “Eu devo resolver isso de alguma maneira, eu suponho. E então preciso entrar na questão da qualidade. Acho que deve correr rápido e livre, e então deve ser bastante curto. Por outro lado, acho que é mais sutil e humano que Jacob’s Room e Mrs Dalloway. E me sinto encorajada pela minha própria abundância enquanto escrevo. Está provado, eu acho, que o que eu tenho a dizer deve ser dito desta forma. Como de costume, histórias paralelas brotam em grande profusão enquanto escrevo: um livro de personagens; todos os fios sendo puxados a partir de alguma frase simples, como a de Clara Pater, ‘Pinos de telha não têm pontas – você não acha?’ Acho que posso desdobrar todas as suas entranhas desse jeito; mas deve ser completamente sem drama. Tudo escrito em *oratio obliqua*. Não exatamente tudo; pois tenho algumas frases em discurso direto. A parte lírica de *To the Lighthouse* está toda contida no lapso de 10 anos, e eu não interfiro no texto tanto quanto de costume. Eu sinto que agora completou-se o ciclo definitivamente: e não tenho certeza sobre como serão as críticas. Sentimental? Vitoriano?” A tradução desta entrada de diário é de minha responsabilidade. Ver o site Woolf Online. Disponível em: <http://www.woolfonline.com/?node=content/contextual/transcriptions&project=1&parent=41&taxa=42&content=6323&pos=1&search=oratio%20obliqua>.

Na introdução da edição de *To the Lighthouse* da Oxford World's Classics de 2006, David Bradshaw afirma que a técnica de Woolf é frequentemente mal descrita como “fluxo de consciência” ou “monólogo interior”⁵. Quando comparada ao solilóquio de Molly Bloom em *Ulysses* (1920), de James Joyce, ou em *Água Viva* (1973), de Clarice Lispector, a abordagem de Woolf em *To the Lighthouse* é notavelmente distinta, especialmente se contrastarmos as ruminções desinibidas de Molly (2006, p. xliv), por exemplo, com o uso que Woolf faz de uma narrativa em terceira pessoa. De acordo com a análise de Bradshaw, Woolf retrata com habilidade (em vez de simplesmente encenar) (2006, p. xliv) a consciência subjetiva, ilustrando os caminhos errantes da mente humana com um controle magistral sobre seus materiais. A narração de Woolf, em resumo, desloca o “eu” e insiste no artifício. O ponto de vista, portanto, permanece consistentemente o do narrador onisciente (às vezes parcialmente) em seus textos, o que tem suas raízes em trabalhos mais curtos, como “The Mark on the Wall” (1917), e que evolui em romances como *Jacob's Room* e *Mrs Dalloway*. Todavia, o léxico e o tom utilizados sofrem mudanças contínuas, intrinsecamente alinhadas ao personagem focal, criando a impressão de um ponto de vista narrativo em constante evolução, segundo Bradshaw (2006, p. xliv).

Apesar de me valer aqui da terminologia empregada pela própria Woolf ao planejar a escrita de *To the Lighthouse*, seguindo, assim, críticos como David Bradshaw para pensar as estratégias narrativas das quais a autora lança mão, há também uma parte da crítica woolfiana que frequentemente classifica a escrita de Woolf sob a rubrica do discurso indireto livre. Gillian Beer, por exemplo, dirá que o texto de Woolf oscila, sob o olhar do leitor, entre a narrativa em terceira pessoa e o discurso indireto livre (Beer, 1996, p. 135). No discurso indireto livre, os termos da frase e sua sintaxe são reconhecidamente o produto de uma consciência particular dentro do livro, embora a frase mantenha a forma de uma descrição em terceira pessoa (Beer, 1996, p. 135). Ao observar tais frases, Beer afirma que o leitor, na maioria das vezes, fica confuso quanto à sua procedência: “quem está pensando? Ou será que dessa vez as personagens estão falando? Talvez seja ela? Ou será que sou eu, o leitor gerador de sentido? Essa casualidade em torno das fontes enfatiza a linguagem comum, o leitor comum”⁶ (Beer, 1996, p. 135).

Tal casualidade, para tomar de empréstimo as palavras de Beer, é central para a *oratio obliqua* woolfiana – técnica narrativa com a qual Woolf profana o Anjo do

Acesso em: 7 de novembro de 2025.

⁵ Ver o site Literatura Inglesa Brasil para conferir as análises de Lucas Leite Borba sobre a narração de Woolf, especialmente em comparação com a técnica do “fluxo de consciência,” que é a representação literária do conceito psicológico de William James. Disponível em: <https://literaturainglesa.com.br/dalloway-day-aspectos-do-narrarwoolfiano-em-mrs-dalloway>. Acesso em: 7 de novembro de 2025.

⁶ “who thinks? or do they speak? perhaps it is she? or I, the generating reader? This casualness about source emphasizes the common tongue, the common reader” (Beer, 1996, p. 135).

Lar, como nos ensina o professor e pesquisador Davi Pinho (2015). Como Pinho sugere, ao desdobrar as fronteiras entre silêncio e fala, estética e política, a narração woolfiana também profana o próprio romance enquanto gênero literário, já que tramas paralelas brotam em grande profusão nos romances que Woolf escreve, enquanto ela puxa o fio da narrativa a partir de algumas frases simples, para então desfiar suas entranhas, o que nos remete à entrada de diário citada anteriormente. Esse tipo de narrativa permite que o leitor, gerador de sentido, navegue entre o silêncio e a fala, produzindo ambiguidades que deslocam o Anjo do Lar, cujo silêncio pode ser ouvido: podemos ler os pensamentos do Anjo, mediados pela narração.

Se a narrativa woolfiana nos dá acesso aos pensamentos de suas personagens, como podemos notar na batalha silenciosa entre Clarissa Dalloway e Peter Walsh, em *Mrs Dalloway*, ou como no embate entre Mrs Ramsay e Mr Ramsay, em *To the Lighthouse*, este ensaio adentra mais uma vez os pensamentos de Clarissa, desta vez em seu confronto velado com Miss Kilman, a *feminist killjoy* que denuncia a infelicidade secreta do Anjo do Lar – a mesma infelicidade que Betty Draper esconde, em *Mad Men*, sob a fachada de uma família perfeita. Para compreendermos, no entanto, a relação complexa que se estabelece entre Clarissa e Miss Kilman, começaremos por averiguar o que a história do feminismo nos diz a respeito da história da felicidade, de acordo com Sara Ahmed.

O feminismo amargo de Sara Ahmed

Em “Killing Joy: Feminism and the History of Happiness”, artigo publicado em 2010, Sara Ahmed antecipa um debate ao qual retornará em *The Promise of Happiness*, do mesmo ano, e, em seguida, nos livros *Willful Objects* (2014), *Living a Feminist Life* (2017), e *The Feminist Killjoy Handbook* (2023). Ela se dedicará, mais precisamente no artigo de 2010, a investigar a felicidade sob uma outra perspectiva, não apenas oferecendo diferentes leituras a respeito de como o conceito foi historicamente concebido intelectualmente mas também levando em consideração aquelas pessoas que escapam a esse ideal: “as encenqueiras, as vis, as odiosas, as estranhas e dissidentes assassinas da alegria”⁷ (Ahmed, 2010, p. 573). Assim surge a *feminist killjoy*, persona com a qual a própria Ahmed se identifica – e que orienta, como descobrimos em seu blog⁸, a pesquisa da autora, o que ela faz, como ela pensa, sua política e sua filosofia.

⁷ No texto original, em inglês: “I thus offer a different reading of happiness, not simply by offering different readings of its intellectual history but by considering those who are banished from it or who enter this history only as troublemakers, wretches, strangers, dissenters, killers of joy”.

⁸ Ver <<https://feministkilljoys.com/about/>>. Acesso em: 11 de abril de 2025.

Para Ahmed, o feminismo envolve uma consciência política a respeito daquilo de que as mulheres devem abdicar em nome de uma suposta felicidade. Pode haver tristeza, ela nos diz, na constatação de que se abriu mão de algo importante a respeito de si, como os arquivos feministas nos ensinam a partir de seus inúmeros exemplos de donas de casa que tomam consciência de sua infelicidade. A história do movimento feminista nos mostra, segundo ela, que precisamos dar à infelicidade uma história. O termo “infeliz”, dessa forma, nos ensina algo a respeito da infelicidade contida na própria felicidade, se pensarmos na forma como esse conceito é construído historicamente. Em sua origem, aprendemos com Ahmed, a palavra “infeliz” fazia referência às pessoas que causam problemas, que são responsáveis pelas desgraças [*misfortunes*]. Esse significado mudou com o passar do tempo, passando a designar pessoas que são, elas mesmas, infelizes, por má sorte ou por força das circunstâncias, ou ainda por serem perturbadas mentalmente [*wretched in mind*]. Ao retrair as origens do termo “infeliz”, Ahmed insiste que podemos (e devemos!) aprender com a rápida tradução entre causar infelicidade e ser infeliz (2010, p. 573).

É possível reescrever a história da felicidade do ponto de vista dos infelizes? Eis a pergunta que a autora nos propõe. Para ela, se dermos ouvidos aos infelizes, é provável que a sua infelicidade deixe de pertencer-lhes. A tristeza dos estranhos talvez nos ofereça novas perspectivas a respeito da felicidade, não porque essa tristeza nos ensine algo acerca de como é ser estranho mas porque ela nos aparta da própria felicidade do familiar⁹ (Ahmed, 2010, p. 573). É interessante observar o jogo de palavras que Ahmed faz no texto original, em inglês, e que ganha outros contornos em sua tradução para o português. Se, na língua inglesa, poderíamos dizer que a tristeza do estranho [*strange*] é o que nos “estranha” [*estrangle*] de uma felicidade possível, no sentido de que ela nos afasta desse horizonte de perspectiva, ao ser traduzido para o português, o verbo *estrangle* parece perder a sua ambiguidade ao assumir o sentido de “separar”, de “afastar”. Desse modo, se fôssemos propor um jogo parecido com o de Ahmed em português, teríamos de inventar um novo uso para o verbo “estranhar”, um que compreendesse também, assim como no inglês, a ideia de afastamento. Isso é o que justifica dizermos que o infeliz é quem nos “estranha” da felicidade que conhecemos.

De todo modo, o argumento de Ahmed caminha no sentido de que a felicidade é uma promessa que só se cumpre se nós também cumprirmos algumas promessas: se fizermos isto ou tivermos aquilo, a felicidade é o que virá em seguida (Ahmed, 2010, p. 576). A família é um dos exemplos dos quais a autora se utiliza para compreender de que forma se dá essa lógica condicional da felicidade, que só se

⁹ ‘The sorrow of the stranger might give us a different angle on happiness, not because it teaches us what it is like or must be like to be a stranger but because it might estrange us from the very happiness of the familiar.’

realiza mediante determinadas exigências. Para ela, uma família feliz não é aquela que nos traz felicidade, tampouco é aquela que nos afeta positivamente; uma família feliz, ao contrário, é aquela que nos orienta para uma promessa socialmente construída de felicidade, uma promessa que sempre vem acompanhada de suas próprias condições: quando depositamos nossas esperanças nessa felicidade que a família promete, nos aproximamos de um determinado modelo que determinará a forma como devemos dispor de nosso tempo, de nossas energias, de nossos recursos. É preciso ter atenção a esse modelo, dessa maneira, se quisermos formar e manter uma família (Ahmed, 2010, p. 577).

Ao desafiar determinadas assunções em torno do gênero, as feministas também desafiaram, ao longo do tempo, como a felicidade é definida e por quem. Essa disputa envolvendo a felicidade constitui o horizonte político no qual as reivindicações feministas se dão. O argumento de Ahmed é, como ela mesma nos diz, bastante simples: as *feminist killjoys* são herdeiras desse horizonte político (Ahmed, 2010, p. 580). A figura da feminista, nos termos da autora, é uma espécie de alienígena afetiva [*an affect alien*], estrangeira da felicidade. É possível compreender melhor a *feminist killjoy*, Ahmed afirma, se a lermos sob as lentes da história da felicidade, uma história que se estabelece a partir de certas associações. Ao se declararem feministas, por associação, as mulheres são imediatamente lidas como destrutoras daquilo que, no inconsciente coletivo, não apenas constitui uma pessoa boa, mas também é a causa por excelência da felicidade. A *feminist killjoy*, portanto, estraga a felicidade dos outros; ela é uma desmancha-prazeres [*spoilsport*] porque se recusa a ser conivente, a se congregar, a se reunir em torno da felicidade. Na sociabilidade densa dos espaços cotidianos, atribui-se às feministas a origem dos sentimentos negativos, posto que elas supostamente arruinariam a atmosfera com seus questionamentos, com suas demandas – uma atmosfera que deve ser imaginada, retrospectivamente, como compartilhada. Basta uma feminista abrir a boca em determinadas circunstâncias para que muitas pessoas revirem seus olhos em reprovação, como Ahmed sugere ao citar o exemplo de uma colega. Basta uma feminista falar para que digam, “lá vem ela outra vez!”¹⁰ (Ahmed, 2010, p. 581-582).

Se levarmos, porém, a figura da *feminist killjoy* a sério, é imperioso que nos façamos uma série de perguntas, Ahmed nos adverte. Será que as feministas acabam com a alegria das pessoas simplesmente porque denunciam situações sexistas? Ou elas apenas expõem os sentimentos negativos que ficam escondidos, deslocados ou negados sob sinais públicos de alegria? Sentimentos conflituosos entram em cena tão somente quando alguém expressa a sua raiva diante das coisas? Ou será que a raiva apenas nos mostra como esses sentimentos já estão em circulação entre

¹⁰ No original, em inglês: “A feminist colleague says she just has to open her mouth in meetings to witness eyes rolling as if to say, ‘Oh here she goes!’”

os objetos, sendo trazidos à tona em determinadas situações? Cabe às feministas, Ahmed prossegue, trazer as pessoas para baixo, para o plano da realidade, não apenas ao falar sobre assuntos indesejados, infelizes, tais como o sexismo, mas ao expor de que forma uma certa ideia de felicidade se sustenta. Eis a maneira como as feministas acabam com a alegria alheia: elas perturbam a fantasia de que a felicidade pode ser encontrada em determinados lugares. E matar uma fantasia, como Ahmed conclui, pode também matar um sentimento. Não é apenas como se as feministas não pudessem ser felizmente afetadas pelos objetos que deveriam ser a causa da felicidade; é o próprio fracasso de sua felicidade o que permite que elas sejam lidas como sabotadoras da felicidade alheia (Ahmed, 2010, p. 582), como veremos adiante com o exemplo de Miss Kilman, personagem de *Mrs Dalloway*.

Miss Kilman não vai a festas

Se os arquivos feministas nos apresentam inúmeros exemplos de donas de casa infelizes, Sara Ahmed dirá que, em *Mrs Dalloway*, a tristeza invade a consciência de Clarissa pelas beiradas, se esgueirando por entre os convidados que participam de sua festa, permeando até mesmo as tarefas mais corriqueiras da vida cotidiana, como comprar flores, passear pelas ruas de Londres, remendar o vestido de seda verde etc. Clarissa desaparece durante esse passeio, quando se sente possuída pela sensação de ser invisível; afinal, tornar-se Mrs Dalloway é uma maneira de deixar de ser Clarissa para seguir o caminho do casamento, da reprodução, um caminho que todos parecem seguir em procissão, como o trecho a seguir nos revela:

She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having of children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs Richard Dalloway¹¹ (Woolf, 1925, p. 10).

Se a felicidade é o que nos permite chegar em determinados lugares, segundo Sara Ahmed, não nos sentimos necessariamente felizes quando chegamos lá. Ahmed compreende que, para Mrs Dalloway, chegar nesses lugares é desaparecer, o que envolve a perda de suas possibilidades: desaparecendo, esse corpo deixa de fazer uso de todas as suas capacidades, ele deixa algo de si para trás. Ahmed dirá que o feminismo é uma herança da tristeza que se sente quando a consciência do

¹¹ O mesmo trecho pode ser lido na tradução de Claudio Alves Marcondes para o português da seguinte forma: “Que curiosa essa sensação de ser invisível; despercebida; desconhecida; agora que já não se tratava mais de casar, de ter filhos, mas apenas seguir esse assombroso e um tanto solene cortejo em meio às outras pessoas, Bond Street acima, sendo essa Mrs. Dalloway; nem mesmo Clarissa; sendo Mrs. Richard Dalloway.” (Marcondes, 2017, p. 31).

gênero enquanto restrição de possibilidade vem à tona, quando se descobre como essa restrição é desnecessária. Mas Clarissa parece não querer tomar consciência de sua perda, como se a felicidade que encontra, em seu caso, na vida conjugal, tivesse a possibilidade de esconder as causas de sua dor (Ahmed, 2010, p. 590). Apesar de tentar a todo momento encobrir os motivos de sua tristeza secreta, Clarissa é constantemente confrontada com ela, como já vimos. Nesse sentido, se nos apropriarmos de uma gramática do feminismo proposta por Sara Ahmed, poderíamos dizer que Miss Kilman desponta no romance como a sabotadora da felicidade que Clarissa faz questão de afirmar. O embate entre as duas personagens nos mostra que Miss Kilman atua como uma *feminist killjoy* que, entrando em cena, faz com que os sentimentos negativos que já circulam no festivo e opulente universo de Clarissa Dalloway sejam trazidos para a superfície, colocando em xeque a felicidade de Clarissa.

Quando Elizabeth sobe as escadas para pegar as luvas que havia esquecido, deixando Miss Kilman à sua espera no patamar, a porta entreaberta permite que Clarissa vislumbre a figura de sua oponente, vestindo seu *mackintosh*¹² e ouvindo, do lado de fora, o que quer que fosse dito entre mãe e filha (Woolf, 1925, p. 121). É então que o foco narrativo muda, e a perspectiva de Clarissa é deixada de lado por alguns instantes para que tenhamos acesso aos pensamentos de Miss Kilman pela primeira vez. O que descobrimos, a partir desse momento, é o seu profundo desprezo pela riqueza dos Dalloway. Pois ela tinha seus motivos para vestir sempre o mesmo casaco: era barato; ela já havia passado dos quarenta; ela não se vestia para agradar ninguém (Woolf, 1925, p. 122). Sua pobreza degradante ganha então destaque, justificando a escolha da personagem de aceitar o emprego que Richard lhe oferecera. Se não fosse por isso, descobrimos, ela jamais trabalharia para alguém como Clarissa, que pertencia, segundo ela, à classe mais inútil de pessoas: a dos ricos com algumas noções de cultura, que acumulavam coisas caras como quadros e tapetes, e que tinham um sem número de empregados ao seu dispor (Woolf, 1925, p. 122). Por esse motivo Miss Kilman sentia que tinha o direito de aproveitar tudo quanto os Dalloway lhe oferecessem, pois acreditava que havia sido traída: “[s]he had been cheated. Yes, the word was no exaggeration, for surely a girl has a right to some kind of happiness?”¹³ (Woolf, 1925, p. 122).

Miss Kilman, desse modo, parece também querer reclamar para si o direito à felicidade. Sua pobreza e falta de traquejo social, suas perspectivas profissionais frustradas em virtude da guerra, a origem alemã do nome que herda de seus ancestrais (o sobrenome *Kilman*, somos informados, era soletrado *Kiehlman* no

¹² Woolf, aqui, faz referência à marca de casacos impermeáveis Mackintosh, fundada em 1824 e em atividade até os dias de hoje.

¹³ “Ela fora espoliada. Isso mesmo, não havia nenhum exagero nesse termo, pois quem iria negar o direito de uma jovem a algum tipo de felicidade?”. (Marcondes, 2012, p. 151).

século XVIII), todos esses elementos, enfim, contribuem para o ostracismo, para a alienação, para a exclusão social que ela experimenta: uma exclusão que justifica, de certa maneira, o fato de que se sente traída, e que por isso mesmo a autoriza em sua sede de vingança – muito embora Miss Kilman aparentemente recalque esse sentimento, como a voz narrativa nos sugere no trecho a seguir: “[t]hen Our Lord had come to her (and here she bowed her head). She had seen the light two years and three months ago. Now she did not envy women like Clarissa Dalloway; she pitied them” (Woolf, 1925, p. 122)¹⁴.

A violência dos sentimentos de Miss Kilman, assim, é sublimada no discurso religioso, nas palavras do reverendo Edward Whittaker, na fé que supostamente a sustenta. Seu ressentimento, assim como a infelicidade secreta de Clarissa, encontra então uma máscara própria, não nos afazeres domésticos ou na afirmação de uma felicidade familiar apenas imaginada, não no luxo e no acúmulo de capital, mas em sua crença nos desígnios divinos, na ideia de Deus. É na fé cristã que Miss Kilman consegue apaziguar sua raiva, de modo que já não sente mais inveja de mulheres como Clarissa – mulheres que, para ela, deveriam trabalhar em uma fábrica ou atrás de um balcão ao invés de desperdiçarem suas tardes deitadas no sofá¹⁵. O discurso religioso, nesse sentido, permite que Miss Kilman reorganize, reoriente seu ódio, agora transformado em pena, em desprezo, o que podemos ler na seguinte passagem do romance:

Bitter and burning, Miss Kilman had turned into a church two years and three months ago. She had heard the Rev Edward Wittaker preach; the boys sing; had seen the solemn lights descend, and whether it was music, or the voices (she herself when alone in the evening found comfort in a violin; but the sound was excruciating; she had no ear), the hot and turbulent feelings which boiled and surged in her had been assuaged as she sat there, and she had wept copiously, and gone to call on Mr Whittaker at his private house in Kensington. It was the hand of God, he said. The Lord had shown her the way. So now, whenever the hot and painful feelings boiled within her, this hatred of Mrs Dalloway, this grudge against the world, she thought of God. She thought of Mr Whittaker. Rage was succeeded by calm. A sweet savour filled her veins, her lips parted, and, standing formidable upon the landing in her mackintosh, she looked with

¹⁴ “Então o Nosso Senhor a acolhera (e aqui ela sempre inclinava a cabeça). Dois anos e três meses antes ela vira a luz. Agora não mais inveja mulheres como Clarissa Dalloway; apenas sentia pena delas” (Marcondes, 2012, p. 152).

¹⁵ No texto original de Woolf, em inglês: “[s]he pitied and despised them from the bottom of her heart, as she stood on the soft carpet, looking at the old engraving of a little girl with a muff. With all this luxury going on, what hope was there for a better state of things? Instead of lying on a sofa – ‘My mother is resting,’ Elizabeth had said – she should have been in a factory; behind a counter; Mrs Dalloway and all the other fine ladies!” (Woolf, 1925, pp. 122-123).

steady and sinister serenity at Mrs Dalloway, who came out with her daughter¹⁶ (Woolf, 1925, p. 123).

Embora seja tomada pelo desejo de humilhar Clarissa, de fazê-la chorar, de desmascará-la, de tornar pública sua tolice e mediocridade, Miss Kilman encontra consolo no pensamento de que Deus é quem poderá vingá-la. A convicção de que sua vitória se dará pela religião é o que a tranquiliza, é o que a ilumina (Woolf, 1925, p. 124). Sensível à hostilidade de Kilman, Clarissa por sua vez devolve a ela, em silêncio, a mesma antipatia: para ela, uma pessoa tão feia, tão pesada, sem qualquer tipo de graça ou delicadeza, que vive em contato com presenças invisíveis – no que poderíamos ler como uma alusão à espiritualidade de Kilman –, e que é capaz, enfim, de separá-la de sua filha, uma pessoa com essas características não pode saber qual é o sentido da vida. Clarissa, portanto, questiona a fê de sua rival, seu cristianismo, suas virtudes (Woolf, 1925, p. 124). E mesmo que Elizabeth evite o confronto entre as duas justamente por saber que elas se detestam, o embate aqui é inevitável: Clarissa e Kilman ficam frente a frente por apenas alguns instantes, tempo suficiente para que o antagonismo entre elas ganhe destaque pois, quando interpelada por Clarissa, que quer apenas confirmar se ela levará Elizabeth à Army and Navy Stores, Miss Kilman apenas diz que sim.

O silêncio que a narração sugere nesta cena em que, imóveis diante uma da outra, Clarissa e Miss Kilman finalmente se enfrentam, nos permite mais uma vez entrever os pensamentos de ambas as personagens, suas causas e motivações. Miss Kilman, por um lado, se recusa a ser agradável com Clarissa por considerá-la fútil, frívola. Ela não se esforça para ser cortês com sua adversária por acreditar que Clarissa é digna apenas do seu desprezo. Por ter batalhado cada centavo que juntara na vida com o esforço do seu trabalho, Kilman julga Clarissa uma mulher simplória, que nunca fez absolutamente nada, que não acredita em nada, que apenas se dedica a criar a filha. Para ela, o vasto conhecimento de história moderna que acumulara ao longo dos anos, as diferentes causas sociais com as quais contribui e, por fim, seu próprio engajamento político são fatores que a distanciam radicalmente de

¹⁶ “Corroída pela amargura, Miss Kilman entrara em uma igreja dois anos e três meses antes. Ouvira a pregação do reverendo Edward Whittaker; o coro dos meninos; vira descer as luzes solenes, e talvez por causa da música, ou das vozes (ela mesma, sozinha à noite, encontrou conforto em um violino; mas o som era excruciante; ela não tinha ouvido para música), os sentimentos calorosos e turbulentos que fervilhavam e se agitavam nela haviam se acalmado enquanto ali estava sentada, chorando copiosamente; e depois fora visitar Mr. Whittaker em sua residência em Kensington. Foi a mão de Deus, disse ele. O Senhor lhe apontara o caminho. Por isso, agora, sempre que voltavam a fervilhar nela tais sentimentos ardentes e dolorosos, esse ódio a Mrs. Dalloway, esse rancor contra o mundo, ela pensava em Deus. Pensava em Mr. Whittaker. A raiva dava lugar à calma. Uma doce sensação corria por suas veias, seus lábios se entreabrir, e, ali no patamar, impressionante em seu impermeável, ela contemplou, com firme e sinistra serenidade, Mrs. Dalloway, que saiu com a filha do aposento” (Marcondes, 2012, pp. 152-153).

Clarissa, uma mulher sem importância, cujas preocupações se limitam aos afazeres domésticos, à vida do lar.

Clarissa, por outro lado, parece temer a natureza do relacionamento de Miss Kilman com sua filha. Além do desconforto que a figura taciturna de Doris Kilman lhe causa – Clarissa a enxerga como um monstro prehistórico armado para uma batalha primitiva, um monstro do qual ela ri ao perceber que se trata apenas de uma pobre mulher a quem ela gostaria de ajudar (Woolf, 1925, p. 124) –, além do seu incômodo com as roupas e com a postura de sua inimiga, Clarissa teme que ela a separe de Elizabeth: “[w]ith a sudden impulse, with a violent anguish, for this woman was taking her daughter from her, Clarissa leant over the banisters and cried out, ‘Remember the party! Remember our party tonight!’”¹⁷ (Woolf, 1925, p. 124). O temor de que Miss Kilman a afaste de sua filha surge aqui como um ponto de atenção para pensarmos o próprio desejo de Clarissa: se pensarmos que, em *Mrs Dalloway*, as histórias de Clarissa e Septimus Warren-Smith têm a ver com a negação do amor entre pessoas do mesmo sexo¹⁸, se é possível ler no romance a marca indelével que o beijo compartilhado com Sally Seton deixa em Clarissa, talvez possamos então reavaliar o desconforto que Miss Kilman introduz na narrativa sob uma outra perspectiva.

Se Miss Kilman cumpre a função de acabar com a alegria de sua antagonista, se ela é a *feminist killjoy* capaz de revelar o mal-estar que circula no seio da família Dalloway, é possível presumir que sua relação com Elizabeth reanime sentimentos há muito recalçados por Clarissa em nome da promessa de felicidade que ela encontra nos códigos sociais típicos do seu tempo, na maternidade, no matrimônio, nos bens materiais. Pois como poderíamos ler a angústia que toma conta de Clarissa quando Miss Kilman a separa de Elizabeth? Como explicar a violência desse sentimento que a impele a ir atrás das duas? À mera possibilidade de um envolvimento homoafetivo entre Miss Kilman e sua filha, a reação passional de Clarissa, admoestando Elizabeth a comparecer à festa, parece nos convidar a pensar no esforço que Mrs Dalloway precisa fazer para proteger aquilo que pulsa em seu inconsciente, aquilo que Miss Kilman parece tão obstinada a desvelar. Para Clarissa, afinal, Kilman simboliza uma ideia detestável, a religião. Uma ideia capaz de destruir aquilo que Clarissa mais valoriza, o que ela considera mais solene, a privacidade da alma:

¹⁷ “Com um impulso repentino, com uma aflição violenta, pois essa mulher estava arrebatando-lhe a filha, Clarissa debruçou-se no corrimão e gritou: ‘Não esqueça da festa! Não esqueça da festa à noite!’” (Marcondes, 2012, p. 154).

¹⁸ Ver Bradshaw (2000), para quem a ideia de Clarissa e Septimus serem o duplo um do outro teria a ver com a homoafetividade suprimida dessas personagens.

Love and religion! thought Clarissa, going back into the drawing-room, tingling all over. How detestable, how detestable they are! For now that the body of Miss Kilman was not before her, it overwhelmed her – the idea. The cruellest things in the world, she thought, seeing them clumsy, hot, domineering, hypocritical, eavesdropping, jealous, infinitely cruel and unscrupulous, dressed in a mackintosh coat, on the landing; love and religion. Had she ever tried to convert any one herself? Did she not wish everybody merely to be themselves? And she watched out of the window the old lady opposite climbing upstairs. Let her climb upstairs if she wanted to; let her, as Clarissa had often seen her, gain her bedroom, part her curtains, and disappear again into the background. Somehow one respected that – that old woman looking out of the window, quite unconscious that she was being watched. There was something solemn in it – but love and religion would destroy that, whatever it was, the privacy of the soul. The odious Kilman would destroy it. Yet it was a sight that made her want to cry¹⁹ (Woolf, 1925, p. 125).

É curioso observar, na cena aqui em destaque, como a imagem da idosa que mora na casa vizinha ecoa os pensamentos de Clarissa a respeito do amor e da religião, sendo este último o lema principal de Miss Kilman. Clarissa percebe algo de impositivo na postura dominadora de Kilman, um tipo de conduta que parece coagir as pessoas a adotarem seu estilo de vida, seus ideais. Diante da figura da vizinha, no entanto, Clarissa se emociona ao pensar que as pessoas devem ter a liberdade de ser exatamente quem são em seu íntimo, e de fazer o que bem entendem – justamente como essa senhora da casa adiante, frequentemente vista subindo as escadas, entrando no quarto, abrindo as cortinas, desaparecendo novamente no fundo sem se dar conta de que estivera sendo vigiada. Ao acessar por um breve instante a intimidade da vizinha, Clarissa teme por aquilo que as ideias representadas por Miss Kilman podem arruinar, seu direito à privacidade. É como se Clarissa também quisesse apenas desaparecer no fundo de si mesma, assim como sua vizinha desaparece no fundo do quarto onde ninguém a incomoda. Miss Kilman,

¹⁹ “Amor e religião!, pensou Clarissa, voltando para a sala, toda arrepiada. Que detestáveis são elas! Pois agora que estava longe da presença física da outra, sentiu-se assoberbada por Miss Kilman – pela ideia dela. São as coisas mais cruéis do mundo, ocorreu-lhe, vendo-as desajeitadas, iradas, dominadoras, hipócritas, bisbilhoteiras, invejosas, infinitamente cruéis e inescrupulosas, vestidas de impermeáveis, no patamar; o amor e a religião. Alguma vez tentara ela converter alguém? Não queria ela que todos fossem apenas o que eram? E observou pela janela a velha senhora que subia as escadas na casa vizinha. Que ela suba todas as escadas que quiser; que pare onde quiser; que, como tantas vezes vira Clarissa, entrasse no quarto, abrisse as cortinas, e voltasse a desaparecer no fundo. De certo modo isso era algo digno de respeito – a velha senhora olhando pela janela, sem se dar conta de que estava sendo observada. Havia nisso certa solenidade –, mas o amor e a religião iriam destruir isso, fosse o que fosse, a privacidade da alma. Esta seria destruída pela detestável Kilman. Todavia, era uma visão que a deixava à beira das lágrimas” (Marcondes, 2012, p. 155).

porém, coloca em risco a sua segurança de não ter a própria intimidade escrutinada, devassada: como uma *feminist killjoy*, Kilman tem o potencial de trazer à tona os sentimentos que Clarissa guarda em segredo.

Bem como a religião evocada por Miss Kilman, o amor também é capaz de destruir aquilo que Clarissa considera um verdadeiro milagre: a banalidade da visão de uma senhora que atravessa os cômodos da casa à frente, recolhida em sua intimidade (Woolf, 1925, p. 125). A religião de Miss Kilman, Clarissa acredita, não é capaz de dar conta desse mistério supremo, tampouco o amor. A visita de Peter Walsh, por exemplo, configura para ela uma prova do caráter deletério desse sentimento. Apesar de sua inteligência, de suas leituras, de saber absolutamente tudo sobre Pope ou Addison, o amor transforma Peter em um homem tolo, capaz de falar apenas de si e das mulheres por quem se apaixona, todas vulgares aos olhos de Clarissa. Depois de tantos anos, ele a havia procurado apenas para falar sobre sua vida amorosa, o que provoca o seu desconforto tanto quanto a religiosidade de Kilman. À lembrança do reencontro com seu grande amigo do passado, Clarissa pensa novamente em como a paixão é degradante, enquanto recobra a imagem de Miss Kilman e Elizabeth caminhando juntas rumo à Army and Navy Stores (Woolf, 1925, p. 125).

Embora siga pensando sobre o amor, o toque do Big Ben logo desperta Clarissa de seu transe e a convoca a dar continuidade aos preparativos da festa. Enquanto isso, o foco narrativo nos leva mais uma vez de volta à perspectiva de Miss Kilman. Parada por um breve momento no meio da rua, falando sozinha ao som das badaladas do Big Ben – as mesmas que chegam até Clarissa –, dizendo a si mesma que era preciso controlar a própria carne, Kilman se ressentia de Clarissa por supostamente tê-la insultado; mais do que isso, ela se responsabiliza por não ter controlado a própria carne, por não ter dominado os próprios instintos, por ter sucumbido aos impulsos mais primitivos diante das ofensas de Clarissa, que a julga feia e desajeitada. Descobrimos então que, no fundo, Miss Kilman se importa com a própria aparência quando está na presença de Clarissa. Além disso, ela deseja secretamente falar como Clarissa fala. Entretanto, numa tentativa de conter a força dos sentimentos turbulentos e dolorosos que por pouco não a levam aos prantos – afinal de contas, não havia nada que ela pudesse fazer para evitar a imagem que via refletida no espelho pois sequer tinha dinheiro para comprar roupas novas –, Miss Kilman se questiona o motivo de querer se assemelhar a uma mulher que ela tanto despreza. Mais uma vez, ela tenta concentrar seus pensamentos na figura de Deus, na situação da Rússia, no fato de que ao menos tinha Elizabeth em sua companhia (Woolf, 1925, p. 127). Ela recorre, em última instância, às palavras do reverendo Whittaker, que a ajudam a controlar o seu profundo rancor contra o mundo que a desprezara, que desdenhara dela, que a rejeitara, começando pela indignidade de ter um corpo abjeto, incapaz de receber amor, um corpo para o qual as pessoas evitam olhar. Apesar de toda a sua dor pela rejeição que experimenta, apesar da agonia

de viver apenas por Elizabeth e pelo conforto que encontra na comida, apesar de não compreender por que mulheres como Clarissa Dalloway passam pela vida completamente alheias ao seu sofrimento, Miss Kilman aprende com o reverendo Whittaker que o conhecimento, enfim, se adquire através do sofrimento (Woolf, 1925, p. 128).

Para finalizar, Miss Kilman, a *feminist killjoy* cuja lembrança invade a festa de Mrs Dalloway já nas últimas páginas do romance, é uma figura atormentada, marcada por uma profunda infelicidade e solidão. Seu amor por Elizabeth Dalloway é intenso e doloroso, quase possessivo – ela deseja agarrá-la, fundir-se a ela²⁰, mas sabe que é incapaz de conquistar seu afeto. Enquanto as duas tomam chá na loja de departamentos, logo após as compras, a angústia de Kilman transborda: ela devora uma *éclair* com voracidade, se ressentindo do fato de ser excluída das festas da alta sociedade e da própria aparência:

‘I never go to parties,’ said Miss Kilman, just to keep Elizabeth from going. ‘People don’t ask me to parties’ – and she knew as she said it that it was this egotism that was her undoing; Mr Whittaker had warned her; but she could not help it. She had suffered so horribly. ‘Why should they ask me?’ she said. ‘I’m plain, I’m unhappy.’ She knew it was idiotic. But it was all those people passing – people with parcels who despised her – who made her say it. However, she was Doris Kilman. She had her degree. She was a woman who made her way in the world. Her knowledge of modern history was more than respectable²¹ (Woolf, 1925, p. 131).

A amargura da personagem se manifesta em lamúrias (“I’m plain, I’m unhappy”), mas também em orgulho ferido, pois ela se vê como uma intelectual (“Her knowledge of modern history was more than respectable”) rejeitada por um mundo superficial. Mas é a rejeição de Elizabeth o que agrava ainda mais o seu infortúnio. Quando a jovem se despede dela, Miss Kilman se sente como se tivessem lhe arrancado as entranhas. Derrotada, ela vagueia pela loja, perdida entre

²⁰ “Estava a ponto de rachar, era o que sentia. Era uma agonia terrível demais. Se pudesse agarrá-la, se pudesse abraçá-la, se pudesse se apoderar dela absolutamente e para sempre e depois morrer; era isso o que mais queria” (Marcondes, 2012, p. 160).

²¹ “‘Nunca vou a festas’, disse Miss Kilman, apenas para impedir que Elizabeth partisse. ‘Ninguém me convida’ – e ao dizer isso tinha consciência de que esse egoísmo era sua perdição; já havia sido advertida por Mr. Whittaker; mas não conseguia evitar. Ela havia sofrido de maneira medonha. ‘E por que iriam me convidar?’, continuou. ‘Sou desinteressante, sou infeliz.’ Sabia o quanto aquilo era despropositado. Mas eram todas aquelas pessoas passando – pessoas com pacotes que a desprezavam – que a levava a dizer tal coisa. Todavia, ela era Doris Kilman. Tinha seu diploma. Era uma mulher que havia forjado seu caminho no mundo. Seus conhecimentos de história moderna eram mais do que respeitáveis” (Marcondes, 2012, p. 161).

mercadorias banais, até se refugiar na Abadia de Westminster. Ali, entre os devotos, ela tenta em vão purgar seu ódio por Mrs Dalloway e seu amor não correspondido por Elizabeth, cobrindo o rosto em um gesto de desespero religioso. Mas até a fé agora lhe parece inacessível, enquanto o mundo segue adiante, aparentemente indiferente à sua dor.

Ainda que a marca da rejeição assombre Miss Kilman de maneira persistente, sobretudo no momento em que ela se confunde com a massa indiscriminada de fiéis que se unem em oração, Clarissa não compartilha dessa indiferença em relação a sua antagonista. De modo contrário, quando se dá conta de que os eventos sociais que organiza já não a satisfazem mais como antes, de que na verdade necessita mais de inimigos que de amigos, a lembrança de Miss Kilman ressurgue no auge de sua festa. Mrs Dalloway parece reconhecer, nesse instante, a necessidade de sua relação com Miss Kilman, aquela mulher hipócrita, vil, que havia seduzido Elizabeth, que entrara em sua vida apenas para roubá-la e para corrompê-la. “She hated her: she loved”²² (Woolf, 1925, p. 172), Clarissa conclui. Pois, no fim das contas, ter uma inimiga era muito mais prazeroso. Muito mais próximo do real.

De volta a Ossining

Se Clarissa parece, de alguma forma, compreender a importância do seu vínculo com Miss Kilman – uma relação marcada por tensão, dependência e uma estranha cumplicidade –, o episódio de *Mad Men* com o qual iniciamos este ensaio também nos mostra que Betty Draper, no fim das contas, tem seu pequeno momento de insurreição. Depois de ser rejeitada para um trabalho de modelo por conta de um conflito de interesses envolvendo a agência de publicidade do marido, novamente atormentada pela rotina aparentemente perfeita de sua vida suburbana, ela saca uma arma e atira contra os pássaros que o vizinho alimenta. Esse rompante, que se dá num raro momento de fúria da personagem, nos permite entrever a sua infelicidade – a violência súbita de Betty não é apenas um ato de rebeldia, mas um grito silencioso. Enquanto Clarissa, em *Mrs Dalloway*, lida com suas próprias amarras sociais nos diálogos que trava consigo mesma em seus pensamentos, aqueles que podemos ler por meio da *oratio obliqua* woolfiana, Betty, cujos pensamentos jamais conseguimos ler, explode em um ato simbólico de destruição: os pássaros, inocentes e livres, tornam-se o alvo de sua raiva justamente porque simbolizam tudo o que ela não pode ser. Seu tiro é uma tentativa desesperada de rasgar o véu da perfeição doméstica que a sufoca, mesmo que por um instante. Assim, tanto em *Mrs Dalloway* quanto em *Mad Men*, a profanação do Anjo do Lar se dá, quer seja através da introspectiva resistência psicológica de Clarissa ou do impulso destrutivo de Betty. Ambas, no entanto, compartilham a percepção aguda

²² “Ela a amava: ela a odiava” (Marcondes, 2012, p. 206).

de que a felicidade lhes foi negada e de que qualquer tentativa de recuperá-la será, inevitavelmente, truncada pelas expectativas do mundo que as cerca. E, no caso de *Mrs Dalloway*, Miss Kilman é a porta-voz dessa infelicidade.

REIS JR, F. “She hated her: she loved her”: unhappiness crashes Mrs Dalloway’s party. *Itinerários*, Araraquara, n. 61, p. 71-88, jul./dez. 2025.

■ **ABSTRACT:** *This article examines the character of Miss Kilman in Virginia Woolf’s Mrs. Dalloway (1925) through the lens of Sara Ahmed’s (2010; 2014; 2017; 2023) conceptualization of the feminist killjoy. Arguing that Miss Kilman functions as a disruptive figure who exposes Clarissa Dalloway’s latent unhappiness, the analysis demonstrates how her presence unsettles the superficial harmony maintained by the protagonist—a harmony anchored in bourgeois social codes, the performativity of a successful marriage, and the orchestration of parties as rituals of appeasement. The study reveals how Clarissa embodies the failure of the white, heteronormative promise of happiness, whose fulfillment demands the suppression of individual desires and potential. Through Woolf’s narrative technique, which unveils unspoken thoughts, Miss Kilman emerges as a critical voice against this structural unhappiness, destabilizing the social order that Clarissa upholds. Engaging with Ahmed’s feminist historiography, the essay highlights the political insurgency inherent in challenging compulsory happiness. Ultimately, the article contends that Miss Kilman is not merely an antagonist but a literary symptom of the discontent produced by feminist refusal to comply with manufactured happiness.*

■ **KEYWORDS:** *Feminist killjoy. Unhappiness. Miss Kilman. Mrs Dalloway. Virginia Woolf.*

REFERÊNCIAS:

AHMED, Sara. Killing Joy: “Feminism and the History of Happiness”. *Signs*, v. 35, n. 3, Chicago, p. 571-594, 2010.

AHMED, Sara. *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press, 2017.

AHMED, Sara. *The Feminist Killjoy Handbook: The Radical Potential of Getting in the Way*. London: Allen Lane, 2023.

AHMED, Sara. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press, 2010.

AHMED, Sara. *Willful Subjects*. Durham: Duke University Press, 2014.

BEER, Gillian. *Virginia Woolf: the common ground*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.

BORBA, Lucas Leite. Dalloway Day: aspectos do narrar woolfiano em Mrs Dalloway. Disponível em: https://literaturainglesa.com.br/dalloway-day-aspectos-do-narrar-woolfiano-em-mrsdalloway/#_ftnref3. Acessado em: 7 nov. 2025.

MAD MEN. Shoot. Direção: Paul Feig. Roteiro: Chris Provenzano e Matthew Weiner. Estados Unidos: Lionsgate Television, 2007. 1 episódio (50 min.). Temporada 1, episódio 9.

PINHO, Davi. Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf. Curitiba: Appris, 2015.

WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. London: Vintage, 2000.

WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. Tradução de Cláudio Alves Marcondes. São Paulo: Penguin Classics-Companhia das Letras, 2012.

WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1994 [1927].



DA CASA REPLETA AO QUARTO VAZIO – SOBRE HABITAR PALAVRAS EM VIRGINIA WOOLF

Gabriel Leibold*

■ **RESUMO:** Neste artigo, proponho que, em diversas instâncias, é possível observar a escrita da autora britânica Virginia Woolf (1882-1941) resgatando, subvertendo e/ou reconfigurando estruturas normativas de inteligibilidade cultural a partir do complexo metafórico da “casa” e do “cômodo”, simultaneamente produzindo lares temporários e/ou duradouros enquanto subtexto nessa escrita. Dessa maneira, a “casa” e seus quartos irão figurar em romances como *Jacob’s Room* (1922) e *Mrs. Dalloway* (1925), bem como em fragmentos como “A Woman’s College from Outside” (1926) enquanto espaço delimitador das fronteiras entre o pertencimento e a marginalidade – ora nos informando acerca das estruturas que materializam essa habitação no centro de uma nação, ora nos revelando as rachaduras e as zonas de indeterminação que a ficção é capaz de abrir a partir dessas imagens.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Virginia Woolf. Casa. Cômodo. *Mrs. Dalloway*. *Jacob’s Room*.

Loving one’s home is not about being fixed into a place, but rather it is about becoming part of a space where one has expanded one’s body, saturating the space with bodily matter: home as *overflowing* and *flowing over*.

Sara Ahmed (2006, p. 11)

Seja por meio do título de um de seus ensaios mais famosos, seja pelas ideias nele propostas e articuladas no decorrer de sua obra, Virginia Woolf (1882-1941) nos oferece o quarto ou cômodo [*room*] enquanto figuração de uma forma de ler o mundo ao seu redor. Ponderando sobre as palavras que podem ser usadas para descrever um quarto, Woolf nos faz primeiro adentrar e caminhar pelos contornos das quatro letras que, em inglês, nos levam da página à imaginação:

* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras – Departamento de Letras Anglo-Germânicas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20559-900 – gleibold6@gmail.com

One goes into the room – but the resources of the English language would be much put to the stretch, and whole flights of words would need to wing their way illegitimately into existence before a woman could say what happens when she goes into a room. The rooms differ so completely; they are calm or thunderous; open on to the sea, or, on the contrary, give to a prison yard; are hung with washing; or alive with opals and silks; are hard as horsehair or soft as feathers – one has only to go into any room in any street for the whole of that extremely complex force of femininity to fly in one’s face. How should it be otherwise? For women have sat indoors all these millions of years, so that by this time the very walls are permeated by their creative force, which has, indeed, so overcharged the capacity of bricks and mortar that it must needs harness itself to pens and brushes and business and politics. (Woolf, 1929, p. 79)¹

Da textura de um cômodo qualquer indo até as emoções por ele suscitadas, Woolf quer nos apontar de imediato o quanto a divisão histórica e discursiva da sociedade na qual vivia imprimiu nas paredes, nos tijolos e no cimento de cada quarto de cada casa “that extremely complex force of femininity”. Essa força, digase de passagem, não se retrai ao ponto do mero espelhamento dos códigos culturais da feminilidade encontrados no mundo público. Em especial porque a Inglaterra do tempo de Woolf construiu um mundo público destinado aos homens e um mundo privado, doméstico, prefigurado às mulheres. Sendo assim, Woolf parece descobrir nessa instância mínima e representativa, o cômodo, um espaço de registro histórico da criatividade feminina relegada e limitada ao interior de cada casa. Como se dispunham os móveis nesses espaços? Quais objetos eram colocados à mostra e quais eram guardados dentro das gavetas quando as visitas chegavam? Onde se dava o espaço de convivência familiar e onde cada indivíduo nessas casas se dirigia quando buscava um lugar para a solidão?

Nos quartos de uma de suas próprias casas de infância, o número 22 de Hyde Park Gate, uma jovem Virginia compreendeu que, junto a Vanessa Stephen, sua irmã, ela empreendia uma luta diária pela própria sobrevivência. Enquanto exploradoras e revolucionárias, as duas viviam sob a tutela de uma sociedade meio século mais

¹ Tradução: “Entra-se em um cômodo— mas os recursos da língua inglesa seriam colocados à prova, e voos inteiros de palavras precisariam tomar seu caminho ilegitimamente para a existência antes que uma mulher pudesse dizer o que acontece quando ela entra em um cômodo. Os cômodos diferem tão completamente; são calmos ou estrondosos; abertos para o mar, ou, ao contrário, dão para um pátio de prisão; são pendurados com roupas lavadas; ou vivos com opalas e sedas; são duros como crina de cavalo ou macios como penas – basta entrar em qualquer cômodo em qualquer rua para que toda essa força extremamente complexa da feminilidade voe na cara de alguém. Como poderia ser de outra forma? Pois as mulheres se sentaram dentro de casa todos esses milhões de anos, de modo que a essa altura as próprias paredes estão permeadas por sua força criativa, a qual, de fato, sobrecarregou a capacidade dos tijolos e da argamassa de tal maneira que ela precisa se atrelar a canetas e pincéis e negócios e política.

velha do que elas e cujos pares eram seus meios-irmãos e, principalmente, seu próprio pai. Como Woolf afirma em seu seu ensaio autobiográfico, “A Sketch of the Past” (1938-1940), “We were living say in 1910; they were living in 1860” (Woolf, 1976, Loc 148899-148900)². A ficcionalização do descompasso de Virginia com tais espaços e com as relações entre as pessoas que neles habitam a leva a promover momentos de riso, desnudando o quão patética essa existência pode parecer aos olhos contemporâneos.

(...) and I also remember nailed over the fire place a long strip of chocolate coloured cardboard on which was written: “What is to be a gentleman? It is to be tender to women, chivalrous to servants...”—what else I cannot remember; though I used to know it by heart. What innocence, what incredible simplicity of mind it showed—to keep this cardboard quotation—from Thackeray I think—perpetually displayed, as if it were a frontispiece to a book—nailed to the wall in the hall of the house. (Woolf, 1976, Loc 148395-148398)³

Fica palpável como é o distanciamento temporal que nos permite enquadrar a cena da infância de Woolf enquanto esfera passível de riso. Afinal, esse riso tem sabor amargo quando se percebe sua violência instauradora de possibilidades muito restritas aos sujeitos sendo formados no seio desta casa. Tomando de empréstimo e deslocando as palavras de Judith Butler, rir é uma forma de “(...) questionar a moldura [do reconhecimento ou dessa inteligibilidade,] significa mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que se propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível, reconhecível” (Butler, 2020, p. 24). Enquadrar o enquadramento vitoriano expondo seu artifício, compreendendo que há algo de não ajustável à moldura, parece ser o gesto da escrita de Woolf ao longo dessas páginas de “A Sketch of the Past”, reavendo o que significa estar à vontade em um lar. Sendo assim, é interessante notar como Woolf já investiga o riso enquanto estratégia de desnudamento dos enquadres sociais na escrita de seu ensaio de juventude, “The Value of Laughter”, datado de 1905, no qual afirma que “To be able to laugh at a person you must, to begin with, be able to see him as he is” (Woolf, 1905, Loc 183552)⁴. Woolf é capaz de rir de sua casa de infância e dos homens que ela formou entre suas paredes. No entanto, são as vidas das mulheres

² Tradução: “Nós vivíamos, digamos, em 1910; eles vivam em 1860.”

³ Tradução: “(...) e eu também me lembro de uma longa tira de papelão cor de chocolate pregada sobre a lareira na qual estava escrito: “O que é ser um cavalheiro? É ser terno com as mulheres, cavalheiresco com os criados...” – o que mais eu não me lembro; embora eu costumasse saber de cor. Que inocência, que incrível simplicidade de espírito isso demonstrava – manter essa citação de papelão – de Thackeray, eu acho – perpetuamente exibida, como se fosse o frontispício de um livro – pregada na parede do corredor da casa.”

⁴ Tradução: “Para poder rir de alguém é preciso, antes de tudo, ser capaz de vê-lo como ele é.”

que dali emergiram – em particular de sua mãe, Julia, de sua meia-irmã, Stella, e da irmã, Vanessa – que a lembram do amargor sob o qual este riso está fundado.

A citação destacada no final da seção anterior traz à tona uma relação inusitada entre as inscrições nas paredes da casa e o frontispício de um livro. Traçar esse paralelo, como faz Woolf, acaba promovendo um comentário indireto sobre como o texto impresso na capa e contracapa de um livro, do título às imagens, é capaz de criar expectativas acerca do conteúdo contido em sua moldura de palavras. Quais os caminhos esperados desses homens e mulheres emergindo da casa vitoriana dos Stephen enquanto sujeitos adultos? Quais as palavras que a educação vitoriana, dentro, mas também no entorno, da casa em Hyde Park Gate espera imprimir com um sentido duradouro na gramática moral dessas pessoas? Quais frases deverão servir e se alinhar aos propósitos da moral vitoriana nas relações entre os gêneros e entre as classes coabitando essa residência?

É pensando na relação da literatura com o tensionamento de pares como som e sentido, ou significado e significante, que Woolf escreve o ensaio radiofônico “Craftsmanship” (1937). O título desse texto dá uma falsa pista quanto ao caminho pelo qual a autora efetivamente conduz seus leitores. Ou seja, o raciocínio de Woolf não toma por pressuposto, e nem mesmo por objetivo final, construir uma reflexão acerca da escrita como técnica artesanal. Antes, Woolf escolhe ponderar acerca das palavras e de seus sentidos escorregadios na medida em que tentamos domá-los para fazer dos significantes objetos úteis aos nossos propósitos de comunicação. As palavras insistem, segundo Woolf, em reverberar outras perspectivas, situadas em outros contextos históricos, aprofundando em seus ecos do passado uma fertilidade semântica recuperada muitas vezes de forma inadvertida:

Words, English words, are full of echoes, of memories, of associations—naturally. They have been out and about, on people’s lips, in their houses, in the streets, in the fields, for so many centuries. And that is one of the chief difficulties in writing them today—that they are so stored with meanings, with memories, that they have contracted so many famous marriages. (...) To combine new words with old words is fatal to the constitution of the sentence. In order to use new words properly you would have to invent a new language; (...) Our business is to see what we can do with the English language as it is. How can we combine the old words in new orders so that they survive, so that they create beauty, so that they tell the truth? That is the question. (Woolf, 1937, Loc 56915-56926)⁵

⁵ Tradução: “Palavras, palavras inglesas, são cheias de ecos, de memórias, de associações – naturalmente. Elas estão por aí, nos lábios das pessoas, em suas casas, nas ruas, nos campos, por tantos séculos. E essa é uma das principais dificuldades em escrevê-las hoje – que elas são tão armazenadas de significados, de memórias, que elas contraíram vários casamentos famosos. (...) Combinar palavras novas com palavras antigas é fatal para a constituição da frase. Para usar palavras novas corretamente,

Woolf é lida, especialmente ao ser pensada junto dessa passagem, enquanto uma observadora interessada da língua, atenta para a maneira como as palavras da velha língua inglesa se costuram e remendam umas às outras, resgatando e dialogando com toda a sua amplitude histórica, sonora e semântica. Esse resgate tortuoso, geralmente avesso ao raciocínio lógico, abre as portas para uma forma de escrita ficcional interessada em criar confusões produtivas entre os já mencionados pares de significante e significado, ou até mesmo de som e sentido. Só após sua exposição acerca do caráter escorregadio do uso das palavras de uma língua, Woolf se sente apta a pleitear a qualidade das palavras que compreende como sendo positiva, isto é, “(...) their power to tell the truth” (Woolf, 1937, Loc 56892)⁶. Contudo, qualquer aparente verdade aqui encontrada decorrerá do entendimento de que até mesmo a palavra “verdade” é atravessada pelas fronteiras históricas limitando os sentidos que pode vir a adquirir. Isso porque, como já citado anteriormente, as palavras

(...) hate being useful; they hate making money; they hate being lectured about in public. In short, they hate anything that stamps them with one meaning or confines them to one attitude, for it is their nature to change. Perhaps that is their most striking peculiarity—their need of change. It is because the truth they try to catch is many-sided, and they convey it by being themselves many-sided, flashing this way, then that. Thus they mean one thing to one person, another thing to another person; they are unintelligible to one generation, plain as a pikestaff to the next. And it is because of this complexity that they survive. (Woolf, 1937, Loc 56952-56956)⁷

Se, com efeito, as palavras “(...) hang together, in sentences, in paragraphs, sometimes for whole pages at a time” (Woolf, 1937, Loc 56951)⁸, passamos a redimensionar a suposta unidade da verdade como um elemento comunicável. Assim, o poder das palavras de dizer essa tal verdade não se dá mais por meio da linguagem como meio de comunicação. Antes, ele se dá por meio de uma linguagem

você teria que inventar uma nova linguagem; (...) Nosso negócio é ver o que podemos fazer com a língua inglesa como ela é. Como podemos combinar as palavras antigas em novas ordens para que sobrevivam, para que criem beleza, para que digam a verdade? Essa é a questão.”

⁶ Tradução: “(...) o seu poder de dizer a verdade”.

⁷ Tradução: “(...) odeiam ser úteis; odeiam ganhar dinheiro; odeiam ser repreendidas em público. Em suma, odeiam qualquer coisa que as carimbe com um significado ou as confine a uma atitude, pois é da natureza delas mudar. Talvez essa seja sua peculiaridade mais marcante – sua necessidade de mudança. É porque a verdade que tentam captar é multifacetada, e elas a transmitem sendo elas mesmas multifacetadas, piscando para um lado, depois para o outro. Assim, elas significam uma coisa para uma pessoa, outra coisa para outra pessoa; são ininteligíveis para uma geração, claras como uma lança para a próxima. E é por causa dessa complexidade que elas sobrevivem.”

⁸ Tradução: “(...) se reúnem, em frases, em parágrafos, às vezes por páginas inteiras de uma vez”

escrita também enquanto linguagem, isto é, a partir do reconhecimento de que por trás do ofício da escrita ficcional mora o fato de que as palavras irão ecoar suas histórias, seus versos, sons e casamentos célebres do passado. Para a Woolf de “Craftsmanship”, parece ser necessário desvincular as palavras de sua imobilidade aparente, evitando estancar diante do fluxo contínuo de significados, sonoridades e referências envolvidos na escrita dessa verdade multifacetada [*many-sided*]. É por isso que, de certa forma, pensar sobre essa construção de novos lares por meio e no íntimo da língua inglesa significa pensar sobre o compromisso de Woolf com seu próprio ofício enquanto uma escrita consciente da matéria com a qual vem trabalhando.

Retornando a Hyde Park Gate, em um mergulho acelerado nas águas turvas do rio do passado de Woolf, o espaço da escrita em sua casa de infância foi, fundamentalmente, o seu quarto, empilhado em cima de muitos outros naquela vasta morada:

The spectacle of George, laying down laws in his leather armchair so instinctively, so unhesitatingly, fascinated me. Upstairs alone in my room I wrote a sketch of his probable career; which his actual career followed almost to the letter. (Woolf, 1976, Loc 149007-149009)⁹

Seguimos na entonação woolfiana de fazer risíveis as expectativas que esses homens vitorianos tinham sobre os outros, bem como acerca de si mesmos. Nesse trecho, o cumprimento ao pé da letra das previsões debochadas de Woolf quanto ao futuro profissional de seu meio-irmão também nos revela o cômodo na casa de Hyde Park Gate no qual a sua escrita ganha ímpeto. O quarto é o espaço no qual a jovem Virginia descobre poder se orientar para o trabalho de escrever, e ocupando essa posição em seu quarto, a sua perspectiva não será a mesma do pai diante de seu grande escritório – “(...) a fine big room, very high, three windowed, and entirely booklined. His old rocking chair covered in American cloth was the centre of the room which was the brain of the house” (Woolf, 1976, Loc 148422)¹⁰. Posicionada em uma marginalidade intrínseca à sua casa de infância, Virginia usa de sua perspectiva enquanto observadora privilegiada “dessa correnteza” contextualizando a história de sua família e a sua história individual para pensar o que une ambas, direcionando-se para quem e o quê fica do lado de fora desse atravessamento

⁹ Tradução: “O espetáculo do George postulando suas leis em sua poltrona de couro tão instintivamente, tão decididamente, me fascinava. Lá em cima sozinha em meu quarto eu escrevi um esboço da sua provável carreira; o qual a sua carreira real seguiu praticamente ao pé da letra.”

¹⁰ Tradução: “(...) uma sala grande e bonita, muito alta, com três janelas e inteiramente forrada de livros. Sua velha cadeira de balanço coberta de tecido americano era o centro do cômodo que era o cérebro da casa.”

de narrativas históricas. O quarto de Virginia é, portanto, o novo centro de sua vida na casa de infância com a morte da mãe, concentrando simultaneamente as contradições e disputas reunidas no cotidiano de Hyde Park Gate, bem como as possibilidades de envolvimento com a arte da escrita:

My room in that very tall house was at the back. (...) Which should I describe first—the living half of the room, or the sleeping half? They must be described separately; yet they were always running together. How they fought each other; that is, how often I was in a rage in that room; and in despair; and in ecstasy; how I read myself into a trance of perfect bliss; then in came—Adrian, George, Gerald, Jack, my father; how it was there I retreated to when father enraged me; and paced up and down scarlet (...). (Woolf, 1976, Loc 148477-148493)¹¹

No alto da casa, aparentemente isolado da agitação vitoriana dos cômodos no primeiro piso, era o quarto de Virginia que ressoava com o quanto de sua pessoa não cabia nos moldes enquadrados pelas paredes vitorianas, conforme descia a escada abaixo. O desespero e o êxtase coabitavam a apreensão daquele entorno, no qual o corpo – em plena fuga dos familiares correndo atrás de domesticá-lo – por vezes podia apenas decidir se deitar, descansar, respirar e, sozinha, ler. É, assim, sob o signo da abertura às emoções e aos desejos de Virginia que esse quarto pode tomar o lugar de centralidade na infância da autora. Difícil não pensar no eco com o romance de Woolf que carrega no título a totalidade do quarto como equivalente espectral do sujeito que, ao menos em tese expectativa, protagonizará a história, *Jacob's Room* (1922).

No romance, o primeiro momento no qual o texto singulariza o quarto de Jacob se dá em Trinity College, na Universidade de Cambridge, quando as palavras da voz narradora buscam encontrar vislumbres do personagem nas sombras dos aposentos universitários. Essa passagem descreve como

Jacob's room had a round table and two low chairs. There were yellow flags in a jar on the mantelpiece; a photograph of his mother; cards from societies with little raised crescents, coats of arms, and initials; notes and pipes; on the table lay paper ruled with a red margin—an essay, no doubt—“Does History consist of the Biographies of Great Men?”. (...) Listless is the air in an empty room,

¹¹ Tradução: “Meu quarto naquela casa muito alta ficava nos fundos. (...) O que devo descrever primeiro – a metade da sala de estar ou a metade do quarto de dormir? Elas devem ser descritas separadamente; no entanto, elas estavam sempre ocorrendo juntas. Como elas lutavam entre si; isto é, com que frequência eu ficava furiosa naquele quarto; e em desespero; e em êxtase; como eu lia e mergulhava em um transe de perfeita felicidade; então entravam – Adrian, George, Gerald, Jack, meu pai; como era para lá que eu me refugiava quando meu pai me enfurecia; e andava escarlate de um lado para o outro(...)”

just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there. (Woolf, 1922, Loc 14860-14869)¹²

O trecho final do parágrafo citado oferece a imagem do quarto (vazio ou ocupado) como paradigma da unidade chave da casa enquanto um complexo metafórico potente na ficção de Woolf. Esse pequeno fragmento se repete no capítulo final do livro, onde o quarto de Jacob – vazio porque da sua morte na guerra – não é mais um espaço distante e abstrato apreendido por meio da reflexão descritiva de suas ausências, mas vem a se tornar um lugar ocupado pela cena do luto de uma mãe e de um amigo cujos afetos ambíguos sugerem mais do que o coleguismo universitário:

“He left everything just as it was,” Bonamy marvelled. (...) Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there.

Bonamy crossed to the window.(...)

“Jacob! Jacob!” cried Bonamy, standing by the window. The leaves sank down again.

“Such confusion everywhere!” exclaimed Betty Flanders, bursting open the bedroom door.

Bonamy turned away from the window.

“What am I to do with these, Mr. Bonamy?”

She held out a pair of Jacob’s old shoes. (Woolf, 1922, Loc 16904-16911)¹³

O copiar e colar do trecho por parte da autora, reproduzindo-o em contextos muito distintos um do outro ao ponto de modificar inclusive o sentido da passagem no final do livro, deixa patente a continuidade entre os quartos de Jacob ao longo da vida, ao mesmo tempo em que revela a descontinuidade da voz narradora quanto à

¹² Tradução: “O quarto de Jacob tinha uma mesa redonda e duas cadeiras baixas. Havia bandeiras amarelas em um jarro sobre a lareira; uma fotografia de sua mãe; cartões de sociedades com pequenos crescentes em relevo, brasões e iniciais; notas e cachimbos; sobre a mesa havia papel pautado com uma margem vermelha – um ensaio, sem dúvida – “A História consiste nas Biografias de Grandes Homens?”. (...) Desinteressado é o ar em um quarto vazio, apenas inflando a cortina; as flores no jarro se movem. Uma fibra na poltrona de vime range, embora ninguém esteja sentado ali.”

¹³ Tradução: ““Ele deixou tudo exatamente como estava”, Bonamy se maravilhou. (...) Desinteressado é o ar em um quarto vazio, apenas inflando a cortina; as flores no jarro se movem. Uma fibra na poltrona de vime range, embora ninguém esteja sentado ali. Bonamy foi até a janela. (...) “Jacob! Jacob!” gritou Bonamy, de pé perto da janela. As folhas afundaram novamente. “Que confusão em todo lugar!” exclamou Betty Flanders, abrindo a porta do quarto. Bonamy se afastou da janela. “O que devo fazer com isso, Sr. Bonamy?” Ela estendeu um par de sapatos velhos de Jacob.”

sua capacidade de apreensão do sujeito que os habitou. Concluo dessa continuidade assim revelada que Woolf nos conduz, por meio da voz narrativa que investiga o sujeito Jacob, à constatação da impossibilidade de um quarto vazio revelar plenamente a intimidade de quem ali vive ou viveu. Quem permanece, afinal, em nossos quartos quando não estamos mais lá para os povoar?

Woolf enxerga seu quarto em Hyde Park Gate como um íntimo capaz de ocupar a totalidade [*the whole*]. No entanto, não podemos separar essa afirmação do fato de que ela era a moradora daquele lugar, da maneira mais plena que uma jovem vitoriana poderia habitar um quarto na casa de seu pai. Nesse sentido, é significativo que a estratégia narrativa por meio da qual Woolf escolhe construir seu romance seja a de uma voz observadora e investigadora dos espaços pelos quais Jacob navegou ao longo de sua breve vida. Ainda que demore para essa voz compreender algumas características centrais da figura de Jacob, como a sua misoginia (Woolf, 1922, p. 96; 125; 148) ou o seu caráter de masculino genérico, a trajetória da investigação desse sujeito passa diretamente pela descoberta da impossibilidade de apreendê-lo como um todo, muito menos de chegar ao último e absoluto *Jacob's Room*. É como quando, em Cambridge, observamos a voz narradora sentar e assistir à porta e à janela do quarto de Jacob em Trinity, mas sempre de longe:

The young men were now back in their rooms. Heaven knows what they were doing. What was it that could *drop* like that? (...) Were they reading? Certainly there was a sense of concentration in the air. (...) There were young men who read, lying in shallow arm-chairs, holding their books as if they had hold in their hands of something that would see them through; (...) That was part of the concentration, though it would be dangerous on a hot spring night—dangerous, perhaps, to concentrate too much upon single books, actual chapters, when at any moment the door opened and Jacob appeared; or Richard Bonamy, reading Keats no longer, began making long pink spills from an old newspaper, bending forward, and looking eager and contented no more, but almost fierce. Why? (Woolf, 1922, Loc 14916-14933, grifo da autora)¹⁴

¹⁴ Tradução: “Os rapazes estavam agora de volta aos seus quartos. Deus sabe o que eles estavam fazendo. O que poderia cair daquele jeito? (...) Eles estavam lendo? Certamente havia um sentimento de concentração no ar. (...) Havia rapazes que liam, deitados em poltronas rasas, segurando seus livros como se tivessem nas mãos algo que os revelaria algo sobre si mesmos; (...) Isso fazia parte da concentração, embora fosse perigoso em uma noite quente de primavera – perigoso, talvez, concentrar-se demais em livros isolados, capítulos específicos, quando a qualquer momento a porta se abriu e Jacob apareceu; ou Richard Bonamy, não mais lendo Keats, começou a fazer longas e rosadas manchas em um jornal velho, curvando-se para a frente e parecendo ansioso e não mais contente, mas quase feroz. Por quê?”

Não conseguimos fugir da impressão de que as janelas operam como umbrais de maneira transitória, tal qual as portas que nos permitem vislumbrar a intimidade do outro apenas de passagem. Não pretendo fazer deste artigo um esforço em esgotar os quartos que figuram como unidade chave nos escritos de Woolf. Antes, gostaria de visitar apenas mais dois, portas dando para um mesmo corredor de leituras, uma vez que os encontros acima com os quartos de Jacob ainda nos deixam apartados da convivência com a vida que habita esses cômodos ou que um dia lhes habitou. O quarto vazio da universidade, por exemplo, primeiro dos cômodos de *Jacob's Room* mencionados acima, poderia ser interrogado com uma genuína hesitação: podemos tomá-lo por quarto de Jacob, representativo do sujeito o qual buscamos encontrar no romance, ou, uma vez encontrado vazio, só podemos concebê-lo como paradigma daquela instituição que produz artigos intitulados, “(...) no doubt – “Does History consist of the Biographies of Great Men?” (Woolf, 1922, Loc 14860-14869).

Essa hesitação nos leva a outro cômodo: o quarto de Angela Williams em Newnham College, Cambridge. Como anota Davi Pinho, esse quarto de *Jacob's Room*, bem como a personagem que nele habita, só vem a público como parte de um “(...) fragmento que aparece apenas no manuscrito do romance no capítulo três, e que Woolf posteriormente publicou sob o título ‘A Woman's College from Outside’ (1926)” (Pinho, 2024, 72). Logo de início, a voz narrativa do texto nos conduz do luar à janela de outro quarto universitário, um que não é mais descrito como um quarto inerte que se deixa mostrar vazio, sem Jacob; mas um repleto de mulheres, sendo uma delas Angela Williams. Na verdade, o segundo parágrafo da publicação de 1926 já nos leva a essa aluna de Newnham em pé por detrás dos vidros de sua janela:

A double light one might figure in Angela's room, seeing how bright Angela herself was, and how bright came back the reflection of herself from the square glass. The whole of her was perfectly delineated—perhaps the soul. For the glass held up an untrembling image—white and gold, red slippers, pale hair with blue stones in it, and never a ripple or shadow to break the smooth kiss of Angela and her reflection in the glass, as if she were glad to be Angela. (Woolf, 1926a, Loc 180861-180862)¹⁵

¹⁵ Tradução: “Uma luz dupla poderia ser imaginada no quarto de Angela, vendo o quão brilhante a própria Angela era, e quão brilhante seu próprio reflexo lhe era devolvido vidro quadrado. Toda ela estava perfeitamente delineada – talvez a alma. Pois o vidro sustentava uma imagem inabalável – branca e dourada, chinelos vermelhos, cabelo claro com pedras azuis, e nunca uma ondulação ou sombra para quebrar o beijo suave de Angela e seu reflexo no vidro, como se ela estivesse grata por ser Angela.”

Essa primeira visão de Angela é resumida mais adiante como “(...) this visible proof of the rightness of things” (Woolf, 1926a, Loc 180863)¹⁶. A voz narrativa não abre, aqui, espaço para muitas dúvidas. A sua imagem de Angela Williams, ao menos de início, oferece um senso de completude diferente de instantes em *Jacob's Room* onde a voz narrativa interroga a cena ou o cômodo a sua frente incerta da resposta que irá encontrar. Por vezes, diante do quarto universitário de Jacob, sua visão parece até mesmo embaçada por detrás da janela de onde observa a cena: “What was it that could *drop* like that? (...) Were they reading? Certainly there was a sense of concentration in the air”. Nessa passagem, mesmo o advérbio *certainly* é provisório – uma possibilidade descrita como certeza quase para tranquilizar a própria voz de quem narra a cena; voz essa que se percebe tateando para encontrar um sentido capaz de organizar o cômodo observado junto às pessoas nele presentes.

No entanto, é preciso fazer justiça à comparação. Conforme o parágrafo de “A Woman's College from Outside” continua, a voz narrativa é surpreendida quando a sua pintura de Angela Williams torna-se uma cena movimentando o quarto. O reflexo até então enaltecido como o quadro de uma mulher que parecia ter prazer em ser quem ela era se revela uma mulher que decide – para a surpresa e decepção de quem a narra – se virar e fazer ações não antecipadas por aquela voz controlando nossos olhares sob a cena. A narração chega a caracterizar o gesto como uma traição (Woolf, 1926a, Loc 180864), até porque, em seguida,

(...) [Angela], running here and there, patting, and darting, became like a woman in a house, and changed again, pursing her lips over a black book and marking with her finger what surely could not be a firm grasp of the science of economics. Only Angela Williams was at Newnham for the purpose of earning her living, and could not forget even in moments of impassioned adoration the cheques of her father at Swansea; her mother washing in the scullery (...) (Woolf, 1926a, Loc 180864-180868)¹⁷

Tornar-se “(...) like a woman in a house” parece destruir a perspectiva construída até então sobre essa personagem pela voz narrativa. No entanto, quem parece tomar as rédeas das frases finais do trecho acima é a própria Angela Williams, em um movimento narrativo de dar atenção à materialidade do porquê de frequentar a universidade ser tão relevante para essa mulher vista na janela. É, portanto, a

¹⁶ Tradução: “(...) a prova visível da retidão das coisas.”

¹⁷ Tradução: “(...) [Angela], correndo aqui e ali, dando tapinhas e disparando, tornou-se como uma mulher em uma casa, e mudou novamente, franzindo os lábios sobre um livro preto e marcando com o dedo o que certamente não poderia ser uma compreensão firme da ciência da economia. Era só que Angela Williams estava em Newnham com o propósito de ganhar a vida, e não conseguia esquecer, mesmo em momentos de adoração apaixonada, os cheques de seu pai em Swansea; sua mãe lavando na copa (...).”

ênfase na necessidade material da formação universitária como um caminho para o mercado de trabalho (i.e., “earning her living”) que o reflexo de Angela no vidro de sua janela, fugaz por natureza, acaba por rachar. Contudo, ainda que a cena não descarte a finalidade econômica da formação universitária como um pano de fundo para a interação de Angela Williams com suas amigas naquele quarto, a voz narrativa acompanha o desdobrar de outra materialidade em jogo naquele lugar. Os lugares reúnem mulheres, estudantes universitárias, pessoas jogando conversa fora depois do expediente:

At that very moment soft laughter came from behind a door. A prim-voiced clock struck the hour—one, two. Now if the clock were issuing his commands, they were disregarded. Fire, insurrection, examination, were all snowed under by laughter, or softly uprooted, the sound seeming to bubble up from the depths and gently waft away the hour, rules, discipline. (Woolf, 1926a, Loc 180874-180876)¹⁸

A noite iluminada antes pelos raios do luar, provisoriamente buscando o reflexo perfeito nas janelas daquela faculdade de mulheres, passa a assumir outras roupagens. “Night was shared in secret, day browsed on by the whole flock. The blinds were up. A mist was on the garden” (Woolf, 1926a, Loc 180884)¹⁹. Dessa frase em diante, o jardim torna-se cúmplice da noite compartilhada em segredo. Em outras palavras, o lado de fora [*outside*] corrobora esse momento da conversa entre mulheres na noite universitária. Para além da disciplina, para além das regras institucionais é, curiosamente, no jardim que se encontra terreno para estender aquela conversa, mesmo que escondendo-a sob a névoa. O jardim surge aqui enquanto parte do *outside* daquele quarto. Um *outside* vislumbrado a partir da janela enquanto limiar, como um convite à liberdade de se expressar para além da arquitetura daquela instituição reguladora; pois Angela Williams e suas amigas parecem saber que

From all the rooms where women slept this vapour issued, attaching itself to shrubs, like mist, and then blew freely out into the open. Elderly women slept, who would on waking immediately clasp the ivory rod of office. Now smooth and colourless, reposing deeply, they lay surrounded, lay supported, by

¹⁸ Tradução: “Naquele exato momento, uma risada suave veio de trás de uma porta. Um relógio de voz afetada bateu as horas – uma, duas. Agora, se o relógio estava dando suas ordens, elas foram desconsideradas. Fogo, insurreição, exame, tudo foi coberto por risadas, ou suavemente arrancado, o som parecendo borbulhar das profundezas e gentilmente levar embora a hora, as regras, a disciplina.”

¹⁹ Tradução: “A noite era compartilhada em segredo, o dia era percorrido por todo o rebanho. As persianas estavam levantadas. Uma névoa cobria o jardim.”

the bodies of youth recumbent or grouped at the window; pouring forth into the garden this bubbling laughter, this irresponsible laughter: this laughter of mind and body floating away rules, hours, discipline: immensely fertilising, yet formless, chaotic, trailing and straying and tufting the rose-bushes with shreds of vapour. (Woolf, 1926a, Loc 180890-180894)²⁰

Observamos anteriormente como a risada das mulheres, para Woolf, é desarticuladora dos códigos culturais amarrando suas vidas às expectativas de gênero depositadas sob seus corpos. Porém aqui cabe recuperar o final do já citado ensaio de Woolf sobre o tema, “The Value of Laughter”, no qual ela conclui afirmando que “There is nothing, indeed, so difficult as laughter, but no quality is more valuable. It is a knife that both prunes and trains and gives symmetry and sincerity to our acts and to the spoken and the written word” (Woolf, 1905, Loc 183565-183566)²¹. Essa noite desvelada entre o quarto das mulheres universitárias e o jardim de Newnham produz, portanto, um lugar de riso frouxo, e por isso mesmo potente. Sua capacidade crítica está tão presente na cena noturna de Newnham quanto na tentativa de captura da impressão que esse riso causa na voz narrativa. Afinal, as risadas na passagem acima não desalinham as jovens estudantes das mulheres idosas que dormiam nos quartos vizinhos, aquelas que “(...) would on waking clasp the ivory rod of office”. É nessa noite onde a névoa no jardim permite às estudantes fazerem elo com o *outside* que se cria na narrativa de Woolf um verdadeiro espaço de conversa com a multiplicidade das moradoras daqueles quartos.

É nesse caminho que nos deparamos com uma contraparte ao grupo de mulheres conversando no quarto de Angela Williams. Em um trecho do parágrafo acima, afirma-se sobre as mulheres idosas que repousam em sono profundo, como “(...) they lay surrounded, lay supported, by the bodies of youth *recumbent* or grouped at the window” (grifo meu). O grupo à janela se faz visível a nós leitores e leitoras. No entanto, é fácil nos escapar que as estudantes deitadas, estejam elas adormecidas ou não, também fazem parte desse coletivo reunido sob o signo do riso leve, compartilhado.

²⁰ Tradução: “De todos os quartos onde as mulheres dormiam, esse vapor emanava, fixando-se nos arbustos, como uma névoa, e depois soprava livremente para o espaço aberto. Mulheres idosas dormiam, as quais ao acordar imediatamente agarravam a vara de marfim do ofício. Agora lisas e incolores, repousando profundamente, elas jaziam cercadas, jaziam apoiadas, pelos corpos de jovens reclinados ou agrupados na janela; despejando no jardim essa risada borbulhante, essa risada irresponsável: essa risada da mente e do corpo flutuando para longe regras, horas, disciplina: imensamente fertilizantes, mas sem forma, caóticas, arrastando e se desviando e bufando nas roseiras com farrapos de vapor.”

²¹ Tradução: “Não há nada, de fato, tão difícil quanto o riso, mas não há qualidade mais valiosa. Ele é uma faca que poda e teia e dá simetria e sinceridade para os nossos atos e para a palavra falada e escrita.”

O eco de uma palavra nesse umbral aberto ao jardim de Newnham lança os meus pensamentos para outro texto de Woolf, o seu famoso ensaio “On Being Ill” (1926), no qual a palavra *recumbent* não significa apenas alguém que esteja deitada como a primeira acepção que nos vem à mente no texto anterior, mas antes refere-se às pessoas adoecidas, forçadas pela condição de doentes a se deitarem em suas camas. No ensaio de Woolf, após um preâmbulo em que critica a trágica ausência da doença entre os principais temas da literatura mundial, a palavra *recumbent* aparece como caracterização de uma perspectiva única sobre a vida humana e o mundo não humano ao nosso redor, a perspectiva da pessoa doente:

It is only the recumbent who know what, after all, nature is at no pains to conceal—that she in the end will conquer; heat will leave the world; stiff with frost we shall cease to drag ourselves about the fields; ice will lie thick upon factory and engine; the sun will go out. Even so, when the whole earth is sheeted and slippery, some undulation, some irregularity of surface will mark the boundary of an ancient garden, and there, thrusting its head up undaunted in the starlight, the rose will flower, the crocus will burn. But with the hook of life still in us we must wriggle. (Woolf, 1926b, p. 104)²²

Oferecendo um ponto de vista particular, a passagem acima nos leva a oscilar entre o reconhecimento da inevitabilidade devastadora da natureza que se impõe ao corpo doente sob o signo da morte e a contraparte oferecida por esse próprio corpo que se contorce frente à doença, mas não deixa de voltar-se para a vida como horizonte de imaginação. Já na abertura do ensaio, Woolf debate a atenção e devoção da literatura mundial no que se refere à mente humana (Woolf, 1926b, p. 85) enquanto um tema mais apropriado aos seus domínios. Afinal, nas palavras de um defensor dessa perspectiva, emuladas ironicamente por Woolf, “(...) the body is a sheet of plain glass through which the soul looks straight and clear, and, save for one or two passions such as desire and greed, is null, and negligible and non-existent” (Woolf, 1926b, p. 85). Logo em seguida, ela mesma inscreve a contraparte a essa visão, lembrando que

All day, all night the body intervenes; blunts or sharpens, colours or discolours (...). The creature within can only gaze through the pane – smudged or rosy;

²² Tradução: “Apenas os recostados sabem aquilo que, no fim das contas, a natureza não faz nenhum esforço para esconder: que no fim ela triunfará; o calor deixará o mundo; rígidos de frio, deixaremos de nos arrastar pelos campos; o gelo se acumulará em grossas camadas sobre motor e fábrica; o sol se apagará. Ainda assim, quando toda a terra estiver coberta de neve e escorregadia, uma ondulação qualquer, uma irregularidade da superfície sinalizará os limites de um antigo jardim, e ali, esticando intrépida a cabeça para fora, florescerá a rosa, arderá o croco. Porém, presos ainda ao anzol da vida, temos ainda de nos debater.” (Woolf, 1926b, p. 41-42)

it cannot separate off from the body like the sheath of a knife or the pod of a pea for a single instant; it must go through the whole unending procession of changes, heat and cold, comfort and discomfort, hunger and satisfaction, health and illness, until there comes the inevitable catastrophe (...). (Woolf, 1926b, p. 85-86)²³

Essa perspectiva recumbente sobre o corpo da qual se ocupa Woolf ao longo de “On Being Ill” ganha uma nova roupagem quando contextualizada no período entre guerras, bem como nos anos seguindo à pandemia de *influenza* que data de 1918 a 1920. Nesse sentido, a pesquisadora Elizabeth Outka, em seu livro *Viral Modernism: the influenza pandemic and interwar literature* (2020), nos elucida a conexão de ambos os eventos históricos com a maneira como Woolf escreve este ensaio em particular, mas não apenas ele.

Ao detalhar o vasto impacto da doença e o seu enigmático apagamento [como um tema importante na literatura mundial], Woolf constrói um paralelo entre a devastação da doença e a guerra, sutilmente igualando os dois acontecimentos cataclísmicos dos anos recentes. A sua linguagem [no ensaio] está repleta de um tom apocalíptico, muitas vezes ligado à Grande Guerra, aproveitado aqui para descrever doenças. A *influenza* (mesmo um caso leve) revela “wastes and deserts”, produzindo uma terra de ninguém patogênica, com árvores arrancadas, poços de morte, precipícios e águas de aniquilação. (Outka, 2020, p. 107)

Ainda que Woolf tenha inicialmente lidado com a eclosão da pandemia de *influenza* em 1918 como se fosse apenas uma nota marginal na história mais ampla da guerra (Outka, 2020, p. 103), Outka nos atenta para a associação do vocabulário militar, bem como das imagens de batalha, com a temática da doença em seu ensaio de 1926. Dessa maneira, escamoteando os efeitos globais da pandemia pela qual ela mesma e o resto do mundo haviam acabado de passar, Woolf inscreve a *influenza* em seu texto sob o olhar do sofrimento individual ao invés de tratá-la como uma tragédia pública e coletiva (Outka, 2020, p. 106). Ao fim e ao cabo, equivalendo linguisticamente a guerra e a doença em seus poderes de devastação, Woolf busca advogar por uma particularidade única à perspectiva da pessoa forçada a repousar por conta de seu corpo doente. “Perceber a doença, portanto, requer um novo paradigma, uma forma de ver o mundo através do corpo e reconhecer que as percepções da mente estão inextricavelmente entrelaçadas com esse corpo” (Outka,

²³ Tradução: “O dia inteiro, a noite inteira o corpo intervém; se embota ou se aguça, se ruboriza ou empalidece (...) A criatura ali dentro pode apenas olhar pela vidraça – borrada ou rósea; não consegue se separar do corpo, como a bainha de uma faca ou a vagem da ervilha, nem por um instante; deve passar por todo o processo infundável de mudanças, calor e frio, conforto e desconforto, fome e satisfação, saúde e doença, até a chegada da catástrofe inevitável (...)” (Woolf, 1926b, p. 21-22)

2020, p. 109). Outka nos direciona, aqui, junto à análise que vem fazendo do ensaio de Woolf, para um argumento central ao interesse deste artigo: “A doença, escreve Woolf, pode conceder ao inválido uma espécie de honestidade, e os poderes de observação mudam no quarto do doente [*sickroom*], produzindo o que Hermione Lee chamou de ‘literatura reclinada’” (Outka, 2020, p. 111, grifo meu). Se ao sujeito cujo corpo está doente, Woolf atribui uma nova perspectiva sobre o mundo, como pensar o quarto onde esses corpos se deitam?

Desde o ensaio de 1926, Woolf já fala da mobília que será central a esse quarto segundo a perspectiva da pessoa doente – a cama. “‘I am in bed with influenza’ – but what does that convey of the great experience; how the world has changed its shape (...)” (Woolf, 1926b, p. 91)²⁴. Deitada na cama, a pessoa doente experimenta um novo olhar sobre o mundo à sua volta. Essa experiência sugere um retorno ao vocabulário de Ahmed, pois como nos caberá pensar a orientação do corpo doente em um quarto que é seu por excelência, situado à parte dos outros cômodos da casa [*sickroom*]? Outka nos ajuda nessa reflexão quando discorre sobre a dimensão histórica do cômodo onde se encontra essa cama:

O quarto da pessoa doente [*sickroom*] também ocupa uma estranha presença crepuscular na memória: por ser um espaço separado e, portanto, mais fácil de esquecer ou ignorar, a sua presença na memória durante aquele período era também extraordinariamente difundida. As taxas de infecção durante a pandemia foram substancialmente mais elevadas do que as taxas de mortalidade – na Grã-Bretanha, um terço da população contraiu influenza – o que sugere que as memórias de quartos de doentes [*sickrooms*], tanto isolados como lotados, eram tão difundidas quanto a fraqueza persistente e a sensação de vida morte que o vírus deixou para trás. Woolf narra esta experiência comum, revelando como a influenza continua a ser uma presença assustadora, os quartos amedrontadores revividos pelos doentes como flashback e os efeitos persistentes moldando os corpos e os espaços físicos que eles habitam. (Outka, 2020, p. 114)

Trata-se, portanto, de ler as entrelinhas dessa memória histórica inscrita no texto woolfiano como um resíduo do passado recente da Inglaterra. É assim que o quarto da pessoa doente irá se dobrar à condição de sofrimento individual enquanto unidade mínima a partir do qual observar uma arquitetura social mais ampla. Em outras palavras, na leitura que Outka propõe para o ensaio de Woolf – e que mais adiante irá se voltar para *Mrs. Dalloway* (1925) –, o quarto da pessoa doente não irá se limitar a uma caixa esvaziada de sentido, sem lastro dos sujeitos que repousam sob seu teto. Antes, conforme nos lembra Outka,

²⁴ Tradução: “‘Estou de cama com gripe’: o que isso expressa da grande experiência – de como o mundo mudou de forma (...)” (Woolf, 1926b, p. 27)

Woolf sugere que a sensação corporal de morte em vida tinha seu paralelo arquitetônico no quarto para doentes [*sickrooms*]. Conectada à vida do mundo exterior através de suas janelas e das luzes, sons e vislumbres do céu que penetram, o quarto da pessoa doente é, no entanto, um lugar de morte à espreita. Tais quartos refletem o estado liminar do corpo doente, o qual, por sua vez, também se encontra no limiar entre a vida e a morte; a perspectiva do espaço coincide com a perspectiva do corpo. (Outka, 2020, p. 114)

A arquitetura do corpo e a arquitetura do cômodo produzem um paralelo indispensável para quem, como Woolf, se quer pensando a partir da cama e de quem se deita adoecida sobre ela. “Directly the bed is called for (...) we cease to be soldiers in the army of the upright; we become deserters” (Woolf, 1926b, p. 97)²⁵. É o vocabulário da Guerra quem nos toma de assalto uma vez mais, tratando a luta do corpo contra a doença enquanto um campo de batalha próprio, alheio ao exército dos eretos – conforme traduzem Ana Carolina Mesquita e Maria Rita Viana (Woolf, 2021, p. 34) – que marcham pela Inglaterra. Assim, a pesquisadora Maria Rita Viana, em sua apresentação da tradução brasileira de “On Being Ill”, nos aponta para como “Tal mudança de perspectiva pode ser algo bom, porque fixa nosso olhar em coisas que normalmente passam despercebidas: o espetáculo das nuvens, as flores sob a ação da brisa, partes de uma natureza indiferente aos anseios dos seres humanos” (Viana, 2021, p. 7). Nesse sentido, o quarto da pessoa doente – teorizado como lugar que em um mesmo espaço e sob um mesmo corpo reúne a vida e a morte – oferece a quem se deita, a esse sujeito recumbente de que fala Woolf, um limiar único por entre o qual observar e apreender o mundo. Chegamos, portanto, a nossa derradeira parada no corredor de cômodos woolfianos destacados neste artigo, o quatinho de Clarissa Dalloway no sótão de sua casa.

Conforme nos ensina Elizabeth Outka, Woolf inscreve a associação da pandemia de *influenza* em *Mrs. Dalloway* de maneira sutil, porém constante. É do interesse de sua pesquisa lembrar que Woolf escreve a personagem de Clarissa como uma sobrevivente desse evento histórico. Em especial, pois há diversas indicações no romance que sugerem ao leitor como a Sra. Dalloway é uma mulher se recuperando de uma gripe séria que lhe acometeu, ao ponto de precisar dormir em um quarto separado do restante de sua família, um quarto no sótão de sua casa. É nesse contexto, propondo uma leitura cujos efeitos são sentidos desde as primeiras páginas do livro de Woolf, que Outka afirma que

O regresso de Clarissa ao quarto no sótão [*sickroom*] também registra como a *influenza* corroeu tanto a capacidade de agência como a estrutura narrativa.

²⁵ Tradução: “Assim que necessitamos de uma cama (...) deixamos de ser soldados do exército dos eretos; nos tornamos desertores.” (Woolf, 1926b, p. 34)

Embora ela mesma possa comprar as flores, os dias de Clarissa continuam ditados por sua doença (e por seu marido). O isolamento do seu quarto sugere a sua exclusão de narrativas mais amplas de companheirismo ou de descoberta sexual – a sua cama contém apenas ela; ela se sente envelhecida e sem seios: “Estava tudo acabado para ela”. Sua doença parece ter roubado dela não apenas o arbítrio e a história, mas também seu próprio corpo. (Outka, 2020, p. 115)

O primeiro contato de quem lê *Mrs. Dalloway* com esse quarto no sótão corrobora justamente a sentença proferida por Outka no final do parágrafo acima: a doença de Clarissa parece tê-la roubado de sua agência, bem como de uma história própria; o ultimato traumático da pandemia que ela teria passado se desvela em um corpo do qual não sabe mais o que esperar de sua materialidade. Observando Clarissa deitada sob a cama desse quartinho, Outka nos atenta para como a personagem é percebida por outros ao seu redor enquanto alguém ostracizada de suas relações familiares. É o caso de como Lady Bruton, fazendo uma associação um tanto masculinista da influenza com a “fraqueza” feminina (Woolf, 1925, p. 28-29), a deixa de fora do almoço para o qual convida Richard Dalloway. Isso também se reflete na postura de sua filha, uma vez que ela parece ser mais devota da professora Miss Kilman do que da própria mãe (Woolf, 1925, p. 118). Resta a Clarissa deitar sobre a sua cama de enferma e ler um livro enquanto não pega no sono; se é que o sono, ali, chegará a alcançar seu corpo antes da reincidência da doença:

Like a nun withdrawing, or a child exploring a tower, she went upstairs (...) There was the green linoleum and a tap dripping. There was an emptiness at the heart of life; an attic room. Women must put off their rich apparel. At midday they must disrobe. (...) She had read late at night of the retreat from Moscow. (...) Richard insisted, after her illness, that she must sleep undisturbed. And really she preferred to read of the retreat from Moscow. He knew it. So the room was an attic; the bed narrow; and lying there reading, for she slept badly, she could not dispel a virginity preserved through childbirth which clung to her like a sheet. (Woolf, 1925, p. 30)²⁶

²⁶ Tradução: “Como uma freira se retirando, ou uma criança explorando uma torre, ela subiu as escadas (...) Havia o linóleo verde e uma torneira pingando. Havia um vazio no coração da vida; um quarto no sótão. As mulheres devem tirar suas ricas vestes. Ao meio-dia, elas devem se despir. (...) Ela havia lido tarde da noite sobre a retirada de Moscou. (...) Richard insistiu, depois de sua doença, que ela deveria dormir sem ser perturbada. E realmente ela preferia ler sobre a retirada de Moscou. Ele sabia disso. Então o quarto era um sótão; a cama estreita; e deitada ali lendo, pois dormia mal, ela não conseguia dissipar uma virgindade preservada pelo parto que se agarrava a ela como um lençol.”

Ainda que esteja só, não é possível observar Clarissa como uma participante hipotética daquela cena que acompanhamos em Newnham? Não seria estranho encontrá-la entre as senhoras mais velhas naqueles aposentos, que se deitam e “(...) lay surrounded, lay supported, by the bodies of youth recumbent or grouped at the window; pouring forth into the garden this bubbling laughter, this irresponsible laughter: this laughter of mind and body floating away rules, hours, discipline”. As horas da disciplina do corpo feminino de Clarissa, regulado pelos contornos de sua casa, também parecem estar suspensas durante o tempo que ela passa no quartinho. É um cômodo onde ela pode se deitar e ler até tarde, mais do que apenas cuidar de seu repouso e da sua doença. É um quarto de abertura às suas lembranças também. Em outra vida, Clarissa talvez tivesse sido uma das jovens recumbentes em Newnham, ou até mesmo uma das estudantes agrupadas à janela. Ao menos assim nos sugere o fato de que, ao virarmos as páginas de *Mrs. Dalloway*, é com Clarissa ainda no quartinho do sótão, sozinha, que ela lembra do seu amor por Sally. Dessa maneira, aquele cômodo acaba sendo o lugar onde ela faz memória de uma forma de liberdade com a qual cruzara em sua juventude: “Take Sally Seton; her relation in the old days with Sally Seton. Had not that, after all, been love? (...) It was not like one’s feelings for a man. It was completely disinterested, and besides, it had a quality which could only exist between women just grown up” (Woolf, 1925, p. 32-33)²⁷.

Será que as portas de nosso corredor se mantiveram abertas? Podemos retornar brevemente ao quarto de Angela Williams? Não é, afinal, só Clarissa, deitada em seu quarto sozinha, quem encontra espaço para libertar (mesmo que brevemente) seu pensamento em direção ao desejo. A liberdade, nesses quartos, é expansiva por excelência. Em “A Women’s College from Outside”, Angela Williams não se encontra recumbente, mas estende seu riso àquelas que se deitam conforme conversa com Alice Avery, a estudante que a beijou:

She had been talking, while the others played, to Alice Avery, about Bamborough Castle; the colour of the sands at evening; upon which Alice said she would write and settle the day, in August, and stooping, kissed her, (...) and Angela, positively unable to sit still, like one possessed of a wind-lashed sea in her heart, roamed up and down the room (the witness of such a scene) throwing her arms out to relieve this excitement, this astonishment at the incredible stooping of the miraculous tree with the golden fruit at its summit—hadn’t it dropped into her arms? (...) Indeed, how could one then feel surprise if, lying in bed, she could not close her eyes? (Woolf, 1926a, Loc 180896-180904)²⁸

²⁷ Tradução: “‘Veja Sally Seton; sua relação nos velhos tempos com Sally Seton. Isso não era, afinal, amor? (...) Não era como os sentimentos de alguém por um homem. Era completamente desinteressado e, além disso, tinha uma qualidade que só poderia existir entre mulheres recém-crescidas.’”

²⁸ Tradução: “Ela estava conversando, enquanto as outras brincavam, com Alice Avery, sobre o

Em um movimento que faz do quartinho de Clarissa Dalloway espaço vizinho ao quarto de Angela Williams em Newnham, ambas parecem experimentar a liberdade de um pensamento por si só desarticulador da heterossexualidade como norma – seja na emoção de conversar com (e se apaixonar por) Alice Avery, seja na lembrança (e na saudade) do amor de juventude por Sally Seton. Serão, portanto, os quartos de cada uma dessas personagens que irão reunir – ora sob o signo da recumbência, ora sob o signo da conversa – práticas de liberdade. Ainda assim, é importante notar que o caminho do pensamento de Clarissa e de Angela carregam tanto semelhanças quanto diferenças. Clarissa é uma mulher de meia idade, classe média alta e sem a menor pretensão de ingressar no mercado de trabalho londrino; Angela Williams, por sua vez, é uma mulher jovem cuja mensalidade universitária é paga pelos cheques do pai, mas que claramente tem o intuito de ingressar no mercado de trabalho de modo a ganhar sua própria renda. Pensando, portanto, nessa pluralidade de precariedades distinguindo as moradoras de cada um dos quartos acima lembrados, recordo que Woolf não parece levar o “entendimento” [*understanding*] do outro em tão alta conta, como ela nos faz refletir ao pensar a dependência que o corpo doente tem do apoio de outros sujeitos ao seu redor:

Human beings do not go hand in hand the whole stretch of the way. There is a virgin forest in each; a snowfield where even the print of birds' feet is unknown. Here we go alone, and like it better so. Always to have sympathy, always to be accompanied, always to be understood would be intolerable. But in health the genial pretence must be kept up and the effort renewed— to communicate, to civilise, to share, to cultivate the desert, educate the native, to work together by day and by night to sport. In illness this make-believe ceases. (Woolf, 1926b, p. 96-97)²⁹

Por meio de suas imposições ao corpo saudável, a doença, aqui, é tratada como um estado de desilusão frente às convenções sociais. Isso dota o doente

Castelo de Bamborough; a cor das areias ao anoitecer; ao que Alice disse que escreveria e determinaria o dia, em agosto, e curvando-se, beijou-a, (...) e Angela, positivamente incapaz de ficar parada, como alguém possuída por um mar agitado pelo vento em seu coração, perambulou para cima e para baixo no cômodo (a testemunha de tal cena) abrindo os braços para aliviar essa excitação, esse espanto diante da incrível curvatura da árvore milagrosa com o fruto dourado no topo - não havia caído em seus braços? (...) De fato, como alguém poderia então sentir surpresa se, deitada na cama, ela não conseguia fechar os olhos?”

²⁹ Tradução: “Os seres humanos não andam de mãos dadas ao longo de todo o caminho. Existe em cada um uma floresta intocada; um campo nevado onde não há sequer pegadas de pássaros. Por aqui vamos sós, e assim até preferimos. Ter sempre compaixão, estar sempre acompanhado, ser sempre compreendido seria insuportável. Mas na saúde se deve manter esse fingimento cordial e renovar-se o esforço – de comunicar, de civilizar, de compartilhar, de cultivar o deserto, educar o nativo, trabalhar juntos de dia e de noite se divertir. Na doença esse faz de conta cessa.” (Woolf, 1926b, p. 33-34)

de uma perspectiva capaz de antever que o elo não se dará pelo entendimento integral das dores do outro, mas antes por outro fenômeno capaz de abrir espaço às práticas de liberdade coletivas. Nesse sentido, é importante pensar como, ao narrar a leveza do riso ecoando pelos quartos de Newnham jardim afora, escreve o apoio às mulheres cujo sono precede a rotina de trabalho pela manhã não como um entendimento de suas precariedades. Afinal, “always to have sympathy, always to be accompanied, always to be understood would be intolerable”. Woolf descreve esse apoio em outros termos, “(...) they lay surrounded, lay supported, by the bodies of youth recumbent or grouped at the window; pouring forth into the garden this bubbling laughter, this irresponsible laughter: this laughter of mind and body floating away rules, hours, discipline: immensely fertilizing”. Em “A Women’s College from Outside”, Woolf nos apresenta a uma construção do coletivo para além do entendimento imediato de todas as precariedades em jogo. Ela prefere viabilizar o riso frouxo a partir de Angela Williams, mas também de suas amigas risonhas, reconhecendo a possibilidade de inscrever as suas respectivas diferenças na névoa que se estende pelo jardim:

(...) the laughter (for she dozed now) floated out much like mist and attached itself by soft elastic shreds to plants and bushes, so that the garden was vaporous and clouded. And then, swept by the wind, the bushes would bow themselves and the white vapour blow off across the world. (Woolf, 1926a, Loc 180888-180890)³⁰

LEIBOLD, G. **FROM THE FULL HOUSE TO THE EMPTY ROOM – ON INHABITING WORDS WITH VIRGINIA WOOLF. Itinerários**, Araraquara, n. 61, p. 89-110, jul./dez. 2025.

■ **ABSTRACT:** *In this article, I propose that, in several instances, it is possible to observe the writing of the British author Virginia Woolf (1882-1941) rescuing, subverting and/or reconfiguring normative structures of cultural intelligibility within the metaphorical complex of the “house” and the “room”, simultaneously producing temporary homes as subtext in this writing. In this way, the “house” and its rooms will appear in novels such as *Jacob’s Room* (1922) and *Mrs. Dalloway* (1925), as well as in fragments such as “A Woman’s College from Outside” (1926) as a space that delimits the boundaries between belonging and marginality – sometimes informing us about the structures that materialize this dwelling in the center of a nation, sometimes revealing to us the cracks and zones of indeterminacy that fiction is capable of opening up from these images.*

■ **KEYWORDS:** *Virginia Woolf. House. Room. Mrs. Dalloway. Jacob’s Room.*

³⁰ Tradução: “o riso (pois ela cochilava agora) flutuava para fora como névoa e se prendia por tiras elásticas e macias a plantas e arbustos, de modo que o jardim ficava vaporoso e nublado. E então, varridos pelo vento, os arbustos se curvavam e o vapor branco se espalhava mundo afora.”

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. **Queer phenomenology: orientations, objects and others**. London: Duke University Press, 2006.
- BISHOP, Edward L. Mind the gap: the space in Jacob's Room. **Woolf Studies Annual**, Pace University Press, v. 10, p. 31-49, 2004.
- BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?** Trad. Sérgio Lamarão & Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- OUTKA, Elizabeth. **Viral modernism: the influenza pandemic and interwar literature**. New York: Columbia University Press, 2020.
- PINHO, Davi. O quarto de Jacob em 1922, 2022 e além: a desposseção enquanto forma. In: SANTIAGO, Victor et al (ed.). **Celebrando Woolf**. Rio de Janeiro: Teia, 2024. p. 67-86
- WOOLF, Virginia. A room of one's own. In: WOOLF, Virginia. **A room of one's own & Three Guineas**. London: Penguin Classics, 2019. [1929] p. 3-114
- WOOLF, Virginia. A Sketch of the Past. In: WOOLF, Virginia. **Virginia Woolf – complete works**. Kindle Edition, 2017. Loc147496 – Loc149081. [1976]
- WOOLF, Virginia. A Woman's College From Outside. In: WOOLF, Virginia. **Virginia Woolf – complete works**. Kindle Edition, 2017. Loc180853 – Loc180908. [1926a]
- WOOLF, Virginia. Craftsmanship. In: WOOLF, Virginia. **Virginia Woolf – complete works**. Kindle Edition, 2017. Loc57059 – Loc57141. [1937]
- WOOLF, Virginia. Jacob's Room. In: WOOLF, Virginia. **Virginia Woolf – complete works**. Kindle Edition, 2017. Loc14376 – Loc16902. [1922]
- WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. New York: Harcourt, 2005. [1925]
- WOOLF, Virginia. **Sobre estar doente**. Trad. Ana Carolina Mesquita & Maria Rita Drumond Viana. São Paulo: Editora Nós, 2021. [1926b]
- WOOLF, Virginia. The Value of Laughter. In: WOOLF, Virginia. **Virginia Woolf – complete works**. Kindle Edition, 2017. Loc183520 – Loc183560. [1905]
- WOOLF, Virginia. Three guineas. In: WOOLF, Virginia. **A room of one's own & three guineas**. London: Penguin Classics, 2019. [1938] p. 115-365



INSPIRAÇÕES MITOLÓGICAS EM VIRGINIA WOOLF: LEITURAS DE *AS ONDAS* E *MRS. DALLOWAY*

Jessica Wilches Ziegler de Andrade*

■ **RESUMO:** Este artigo investiga a presença da mitologia grega em *Mrs. Dalloway* (1925) e *As ondas* (1931), de Virginia Woolf, com foco na influência direta da ninfa Aretusa, retratada no mito de Ovídio e retomada por Percy Shelley. Por meio de passagens selecionadas, examina-se como Woolf articula questões de gênero, classe e subjetividade feminina na Londres pós-Primeira Guerra Mundial. A abordagem intertextual e feminista evidencia o diálogo da autora com o cânone clássico, demonstrando como se apropria de símbolos mitológicos para questionar estruturas patriarcais.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Virginia Woolf. *As ondas*. *Mrs. Dalloway*. Mitologia greco-romana. Estudos de gênero.

Imagining herself a woman warrior, Virginia Woolf stormed the city of London (as she 'stormed' the texts of classical male culture with her Greek teacher, Janet Case)¹.

Jane Marcus (1981, p. 4-5)

Introdução

Herbert Marder destaca a percepção de Woolf sobre a supremacia masculina no Estado ter ocasionado a ascendência das ditaduras e horrores da guerra (Marder, 1968, p. 16). Como complementa Davi Pinho (Pinho, 2024, p. 70-71), a estética woolfiana descentraliza a própria guerra, desestabilizando os lugares dos objetos no mundo e levando leitores a verem a realidade de outras formas. Nesse sentido,

* Bolsista CAPES. Doutoranda em Estudos Literários na especialidade Literaturas de Língua Inglesa. UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. jessicaziegler@hotmail.com

¹ Minha tradução: “Imaginando-se uma mulher guerreira, Virginia Woolf invadiu a cidade de Londres (como ela “invadiu” os textos da cultura masculina clássica com sua professora de grego, Janet Case)”.

Pinho está pensando com Kimberly Coates (2016) na dimensão *queer* do tempo e do espaço em obras como *O quarto de Jacob*, *Mrs. Dalloway*, *As ondas* e *Os anos*, isto é, em como os momentos difíceis da humanidade desequilibram a ordem das coisas, mas também possibilitam novas reorientações.

Jane Marcus (1981) pensa Woolf como “uma guerrilheira em uma saia vitoriana”², que desbravou as ruas de Londres e tomou de assalto os prédios e monumentos londrinos com sua ficção, da mesma forma como aprendeu com sua professora de grego, Janet Case, a invadir os textos clássicos. Contudo, vale mencionar que Virginia Woolf era uma pacifista. Entendo que, apesar de Jane Marcus ter aproximado Woolf da ideia de uma guerrilheira de saia, sua luta nada tinha a ver com bombas ou armas de fogo. Ela aprendeu latim e grego antigo para voltar aos textos clássicos e reavaliar o feminino e o masculino enquanto construtos. Sua grande contribuição em língua inglesa – socorro-me aqui das palavras de Davi Pinho – foi: “tentar imaginar uma mente que possa impetrar o progresso sem a violência de seu mundo, assolado pelos horrores das guerras” (Pinho, 2015, p. 25). Woolf incentivou fortemente a escrita feminina por acreditá-la como um acesso à androginia, uma forma de ver o mundo que ajudaria a criar outros mundos possíveis. De mãos dadas com Jane Marcus, entendo a escrita de Woolf como um ato revolucionário.

Eileen Gregory (1997) traça paralelos entre os temas de guerra e sobrevivência, de perda e de recuperação, buscando compreender como as guerras mundiais apresentaram contextos incontornáveis para que os modernistas abordassem os clássicos. Para a crítica, o Helenismo parece intrinsecamente ligado e definido pelas guerras, ao mesmo tempo, a noção de clássicos está relacionada à questão da sobrevivência. Então, no contexto de guerra mundial, por que voltar aos gregos para falar de morte e luto? Essa indagação Virginia Woolf respondeu no ensaio “On not knowing Greek”: “Na vasta catástrofe da guerra europeia, nossas emoções tiveram que ser fragmentadas por nós, e colocadas em um canto de nós, antes que pudéssemos nos permitir senti-las em poesia ou ficção”³ (WOOLF, 1925c, n.p., *minha tradução*). Para Woolf, os poetas de seu tempo não conseguiam falar diretamente sobre guerra sem no mínimo ficarem desajeitados, em contrapartida os gregos antigos falavam destemidamente de morte.

Seguindo a interpretação de Jane Goldman (1998), a linguagem das cores⁴ em *As ondas* (1931) pode ser entendida como uma alternativa à linguagem masculina,

² No original: “A guerrilla fighter in a Victorian skirt, she trembled with fear as she prepared her attacks, her raids on the enemy” (Marcus, 1981, p. 1).

³ No original: “In the vast catastrophe of the European war our emotions had to be broken up for us, and put at an angle from us, before we could allow ourselves to feel them in poetry or fiction” (WOOLF, 1925c, n.p.).

⁴ A metodologia interpretativa das cores parte de uma “*feminist language of colors*”, uma nova

consagrada historicamente nos espaços públicos, aquela estabelecida nas normas, nos discursos e na prosa, perpetuando valores de uma sociedade patriarcal e imperialista. No romance *As ondas*, a personagem Rhoda, inspirada em Aretusa de Ovídio, oferece uma alternativa à linguagem escrita. Como explica Patricia Marouvo, quando Bernard utiliza a expressão “ninfá da fonte” para referir-se a Rhoda, ele faz uma referência direta ao poema “Arethusa” (1894) do romântico Percy Shelley, poeta que retoma o mito contado em *Metamorfoses* (Marouvo, 2021, p. 127).

Tanto em Shelley quanto em Ovídio, a ninfá que se transforma em água quer fugir de seu perseguidor e escorre para abrir caminhos que a levem longe daquele que a ameaça de morte. Ao longo de *As ondas*, outros poemas⁵ de Shelley são retomados, sempre evidenciando a solidão da mulher que busca o livre fluir de seu ser, mas que se encontra “enclausurada em sua própria incomunicabilidade” (Marouvo, 2021, p. 129). Rhoda não consegue se enquadrar no universo ordenado de seus amigos, o mundo das leis, dos costumes e da linguagem sequenciada em frases bem-feitas. Ela habita um espaço silencioso, onde as cores importam mais do que as palavras. Logo, Bernard organiza as falas das personagens para compor um discurso final, enquanto Rhoda reúne as imagens que compõem a poética. Em torno do complexo metafórico das águas, ela está associada à cor branca, uma das três cores que aludem aos movimentos sufragistas de 1910 na França e na Inglaterra⁶.

Portanto, os movimentos artísticos e políticos inspiraram a criação de uma personagem que pode ser entendida como uma releitura da ninfá de Ovídio, perseguida por Alfeu, quando se banhava nua em um rio. Entendo que a escolha de Rhoda de não revelar o rosto se justifica não apenas pelo medo de ser violentada, mas como protesto em face das (im)possibilidades das mulheres de seu tempo. Adiante, tentarei demonstrar como esse protesto se deu, inclusive aproximando Rhoda de outras personagens da mitologia.

A morte do herói Percival ronda a trama de *As ondas*, assim como o soldado Septimus Smith, de *Mrs. Dalloway* (1925), representa a memória viva dos horrores da guerra. Para Alex Zwerdling (1986), *Mrs. Dalloway*, longe de ser uma obra apolítica e indiferente às questões sociais de sua época, é um romance que intencionalmente se passa em um dia de junho de 1923, cinco anos após o

linguagem, segundo os estudos de Jane Goldman em *The feminist aesthetics of Virginia Woolf* (1998). Nesse sentido, as cores verde, branco e roxo em *As ondas*, retomam o contexto dos eventos artísticos e políticos que eclodiram na Europa na década de 1910, em apoio à campanha pelo voto feminino.

⁵ Patricia Marouvo menciona os poemas “The question (1824)” e “The Indian girl’s song” (1823), ambos do poeta romântico Percy Shelley (Marouvo, 2021, p. 128).

⁶ Para melhor compreensão do tema do sufrágio feminino, ver minha dissertação: JESSICA ZIEGLER. *Uma leitura pictórica-poética das personagens femininas de As ondas, de Virginia Woolf*. 2023. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

fim da Primeira Guerra Mundial. Septimus, sofrendo de estresse pós-traumático e assombrado pela morte, ouve pássaros cantarem em grego, enquanto Clarissa Dalloway brinda à vida, oferecendo uma festa.

Neste texto, pretendo revisitar algumas passagens dos dois romances, refletindo sobre como Vida e Morte (Eros e Tânatos) insistem e resistem, tanto em *Mrs. Dalloway* quanto em *As ondas*, assim como a própria Woolf sobrevive aos contextos bélicos de seu tempo, fortalecendo sua existência-resistência com as imponentes armas de sua ficção.

Ao lado de Aretusa, Perséfone e Tétis, Virginia Woolf esculpe Rhoda

‘Os pássaros antes cantavam em coro’, disse Rhoda. ‘Agora a porta da área de serviço está destrancada. Eles levantam voo. Levantam voo como um jorro de sementes. Mas um deles canta ao lado da janela do quarto, só’.

Virginia Woolf (1931a, p. 8)

Conforme observou Jane Marcus (1981), o trabalho da grande estudiosa clássica Jane Harrison teve uma influência poderosa sobre as imagens e metáforas de Virginia Woolf. Harrison debruçou-se sobre a temática de mães e filhas na Grécia pré-clássica e realizou um estudo sobre a transição dos poderosos mitos da adoração da deusa-mãe chegando ao pensamento patriarcal grego como o conhecemos. Marcus acredita que o “*Hymn to Demeter*” e a história de Perséfone foram especialmente comovedores para Woolf, em razão de ter perdido a mãe muito cedo. Para Marcus, essa releitura dos estudos sobre a Grécia pré-clássica pode nos ajudar a entender o que Woolf quis dizer com “*thinking back through our mothers*”. Além disso, as relações interpessoais de Woolf explicam-se mais pelos aspectos mitológicos do que pelos psicológicos, nesse sentido, Jane Marcus explica:

Ela buscava em suas amizades com mulheres tanto liberdade quanto proteção. O mito de Deméter-Perséfone afirma o refúgio eterno e a redenção, bem como a ressurreição. A mãe nunca abandonará sua filha. Ela chorará, lamentará e vasculhará o submundo, tirando-a da escuridão da experiência sexual, do parto, da loucura, de volta ao mundo da luz e da liberdade⁸ (Marcus, 1981, p. 13, *minha tradução*).

⁷ Algo que traduzo como: “pensando através das nossas mães”, não meramente pensando “em nossas mães”, pois a ideia é voltar no passado, pensando com os corpos de nossas mães, dando continuidade à escrita feminina que é conjunta, coletiva, atravessando gerações. Nesse sentido, Jane Marcus fala sobre Woolf: “She saw herself as a link in a long line of women writers; she knew just where her own work fitted and what heritage she was leaving for the women writers who would come after her” (Marcus, 1981, p. 9).

⁸ No original: “She sought in her friendships with women both freedom and protection. The

Pelo trecho mencionado, fica evidente para Jane Marcus que Woolf se inspirou nos textos gregos que lia, em especial “*Hymn to Demeter*”, para pensar tanto sua ficção quanto as relações com as mulheres de sua vida. A primeira referência de mulher de Woolf foi a mãe, a bela Julia Prinsep Stephen, que morreu jovem, quando Woolf tinha apenas treze anos de idade. A morte abrupta de Julia Stephen pode ter inspirado a morte inesperada do herói Percival no romance *As ondas*. Percival é um herói tido quase como um deus solar, evocado e adorado por todos os seis amigos que orbitam em torno dele na narrativa do romance.

Tanto a morte de Julia quanto a morte de Percival geraram um vazio em todos ao redor, provocando o desaparecimento da pessoa que assumia o lugar de centro e consequentemente forçando aqueles que se viam tão inteiramente influenciados pela figura central a questionarem e reivindicarem seu próprio lugar no mundo. A personagem Rhoda, em especial, vê-se perdida com a morte de Percival, sem saber a quem ofertar as flores que colhe.

Retornando ao mito, Thais Rocha Carvalho (2019) esclarece que Perséfone, filha de Deméter, apresenta duas facetas: pela primeira delas, é a menina virgem que corre pelas campinas, colhendo flores e brincando com suas amigas; após ter sido raptada, ela ganha a segunda faceta e passa a presidir também sobre a morte. Segundo a estudiosa, o poeta arcaico Hesíodo (c. 750-650 a.C.) menciona Perséfone duas vezes ao longo da *Teogonia*, nos versos 767-773 e 912-914. Na passagem do verso 768, o nome de Perséfone vem acompanhado do epíteto *epainēs* (“terrível, pavorosa”), destacando o caráter implacável da deusa em sua condição de rainha do submundo. Já na segunda menção, ela é mencionada como filha de Deméter: “E dirigiu-se ao leito de Deméter multinutriz; / ela pariu Perséfone alvos-braços, que Aidoneu / raptou de junto da mãe, e deu-lha o astuto Zeus” (Carvalho, 2019, p. 32).

Os alvos braços de Perséfone, a filha raptada, podem ter inspirado a brancura característica de Rhoda em *As ondas*. No romance, Rhoda é uma das perspectivas centrais, ilustrativo do complexo metafórico das águas. Em sua perspectiva do mundo que a cerca, ela é sempre solitária, ora um pássaro sozinho, ora um barco solitário, deixando escorrer o silêncio quando as palavras não conseguem capturar os choques.

Ela também pode ser aproximada de Perséfone, quando vista como uma menina colhendo flores pelo campo. O buquê é uma imagem recorrente no romance. Quando Percival morre, ela continua desejando reunir flores e ofertá-las, mas não

Demeter-Persephone myth affirms eternal refuge and redemption as well as resurrection. The mother will never abandon her daughter. She will weep and wail and search the underworld, bring her out of the darkness of sexual experience, childbirth, madness, back into the world of light and freedom” (Marcus, 1981, p. 13).

⁹ As traduções do grego da obra *Teogonia* apresentadas na dissertação de Thais Rocha Machado são de autoria de Christian Werner.

sabe a quem destinar o que colhe. Quando criança, Rhoda observa os movimentos das amigas para imitá-las. Ao mesmo tempo, revela uma inadequação social, uma resistência ao pertencimento. Inspirada em Aretusa de Ovídio, da obra *Metamorfoses*, ela traz a espuma, o silêncio após o abuso, pois é perseguida por Alfeu quando estava se banhando nua no rio. Na narrativa de Ovídio, o pavor de Aretusa de ser raptada é tão grande, que a ninfa de Acaia se transforma inteiramente em fonte.

Entendo que a brancura de Rhoda não se confunde com alienação, ausência, tampouco esterilidade¹⁰. As imagens poéticas que oscilam entre estados líquido e gasoso sugerem a resistência de Rhoda ao mundo dos fatos, à solidez. Ela flui, penetrando rochas, escorrendo e correndo por frestas, enquanto espectadora de si e de seus amigos. Testemunha o mundo dos fatos, dos corpos que se apresentam socialmente e observa tudo isso sem revelar o próprio rosto. Tal qual Aretusa, transforma-se em fonte para escapar de um grande perigo. Apresenta-se líquida para não assumir uma posição social que irá engolfá-la e destruí-la. Sua resistência é não se deixar pertencer à concretude, ao mundo das leis, dos costumes, absolutamente violento com as mulheres.

Por isso, entendo a não intervenção de Rhoda no mundo material como uma escolha política, em última instância como uma forma de intervenção. Sua prismática feminista é a de uma personagem que se recusa a pertencer ao mundo que lhe é hostil. Como o branco sugere, ela reúne em si todas as outras cores, todos os elementos. Desse modo, afasto-me da percepção de Jane Goldman (1998) de que Rhoda não se encaixa, tampouco luta por seu lugar¹¹ (Goldman, 1998, p. 186). Enquanto representação da ninfa Aretusa, violentamente perseguida, Rhoda luta e insiste para não ser enquadrada como mero objeto.

A perseguição às mulheres é bastante recorrente na mitologia grega. A deusa marinha Tétis, uma das nereidas mais representativas, foi sequestrada pelo humano Peleu e forçada a se casar com ele. Tétis era dotada de uma extrema flexibilidade, “deusa marinha, ela é como a água, toda fluida, nenhuma forma a cerceia” (Vernant, 2000, p. 79), muito parecida com a forma fluida, escorregadia de Rhoda. Mas o incrível dom de se metamorfosear não salva Tétis de ser violentada por Peleu:

Um belo dia, eis que Peleu vai até a beira mar. Vê Tétis, fala com ela e agarra-a pelos braços, puxando-a contra si. Para escapar, ela assume todas as formas. Peleu está prevenido: com essas divindades ondulantes e dadas a metamorfoses, a única coisa a fazer é aprisioná-las com um abraço que não ceda. Para imobilizar a divindade, é preciso fazer um gesto circular com os braços, as duas mãos

¹⁰ De acordo com Mark Hussey e McLarurin, ao trabalhar a ambiguidade de Rhoda, entre pureza e esterilidade, Virginia Woolf se aproxima da forma de escrita de um outro poeta, Mallarmé (Hussey, 1996, p. 354 – 355).

¹¹ No original: “Rhoda does not fit, yet, nor does she fight for her place” (Goldman, 1998, p. 186).

bem agarradas uma na outra, quaisquer que sejam as formas que ela assumir – um javali, um poderoso leão, uma chama ardente ou a água –, e não a largar em nenhuma hipótese. Só assim é que a divindade derrotada desiste de usar o arsenal de formas de que dispõe, o que não é infinito. Depois de percorrer todo o ciclo das aparências que pode assumir, ela volta à sua forma primeira, autêntica, de jovem e bela deusa: é vencida. A última forma que Tétis assume para se livrar do abraço que a prende é a de uma lula (Vernant, 2000, p. 82).

Conforme a passagem acima destaca, a forma de lula tenta proteger Tétis de qualquer um que queira capturá-la no mar. Ela solta uma tinta preta em torno de si, gerando um negrume total ao seu redor, “de tal modo que ela desaparece como que afogada numa escuridão produzida e espalhada por ela mesma” (Vernant, 2000, p. 82). Muito semelhante ocorre quando a deusa Diana, atendendo ao clamor da ninfa Aretusa, se transforma juntamente com a ninfa em nuvem, criando um disfarce que busca encobrir seus rostos como meio de confundir o perseguidor Alfeu. No entanto, tanto no caso de Tétis, quanto no de Aretusa, o perseguidor triunfa e elas são subjugadas. Pensando nessas possíveis inspirações, leio a escolha de Rhoda de não mostrar o rosto, como além de um disfarce, uma resposta ao mundo violento e opressor, que destina as mulheres à categoria de meros objetos.

Rhoda não está contida no mundo da linguagem, no espaço falocêntrico dos portões de ferro e das instituições criadas e dominadas pelos homens. Ela personifica a transição, sendo ora etérea demais, ora fluida demais, sempre escapando de ser capturada pelos outros mortais. Mas diferentemente de Perséfone e Tétis, ela não chega a ser capturada, tanto que Bernard, em seu último discurso, afirma: “— Rhoda era selvagem — Rhoda ninguém jamais conseguia agarrar” (Woolf, 1931b, p. 49).

Há outra referência mitológica associada à imagem de Rhoda: sua brancura evoca a imagem do lírio. Em blog dedicado às flores dos jardins de Virginia Woolf, Elisa Kay Sparks detalha a origem dos lírios e suas representações em mitos, crenças e importantes passagens literárias. A flor associa-se, numa perspectiva cristã, à pureza e à bondade da Virgem Maria. Mas antes da tradição cristã, o lírio já habitava o imaginário grego, a partir de um mito envolvendo a deusa Hera. De acordo com o mito, Zeus tentou nutrir Hércules, seu filho ilegítimo, colocando-o no peito de sua esposa enquanto ela dormia. O semi-deus teria chupado tão forte o leite de Hera que os respingos criaram a Via Láctea e as gotas que caíram na terra se transformaram em lírios (Sparks, p. 77).

O mundo branco de Rhoda apresenta-se como alternativa à visão linear e tradicional de seu entorno. O que ela vê, na intensidade como vê, não é percebido por mais ninguém: “Junho era branco. Vejo os campos brancos de margaridas, e brancos de vestidos; e as quadras de tênis marcadas de branco. Então havia vento e um violento trovão. Havia uma estrela vagando pelas nuvens uma noite, e eu disse

para a estrela: Consuma-me¹²” (Woolf, 1931b, p. 49). A fala da personagem Rhoda pedindo que a estrela a consumisse aproxima-se do mito grego mencionado, tanto pelo branco dos lírios que aludem à deusa Hera quanto pelo resultado da cena de amamentação de Hércules, uma vez que as gotas de leite formaram o turbilhão de estrelas da Via Láctea.

Estrelas da Via Láctea, gotas de leite, lírios brancos, pétalas brancas, navios brancos, todas essas imagens estão de alguma forma contidas na complexidade da solitária e enigmática Rhoda. A personagem é reiteradamente associada às noções de ausência e evanescência pela crítica, mas é interpretada por mim como uma forma de resistência. Pontuo que o suicídio dela, inclusive, é narrado por um outro, masculino. Na minha perspectiva, Rhoda simboliza o contraponto de Bernard, por oferecer uma alternativa à linguagem escrita. Representa a potência de quem desfigura, não sendo menor nem maior que o escritor da trama. Se Bernard é quem reúne as falas das personagens para compor um discurso final, uma sentença em prosa, ela reúne as imagens que compõem a poética, aproximando-se de um silêncio que é, em última instância, constitutivo de toda fala.

Os pássaros cantam em grego enquanto Mrs. Dalloway oferece uma festa

Mudem o mundo. Ninguém mata por ódio. Faça com que o saibam (ele anotou). Ele esperava. Ele escutava. Um pardal, empoleirado na grade na cerca em frente, chilreou Septimus, Septimus, quatro ou cinco vezes seguidas e prosseguiu, prolongando suas notas, para cantar com frescor e estridência, em palavras gregas (...), desde as árvores no prado da vida até o outro lado de um rio onde os mortos vagueiam, que não existe nenhuma morte.

Virginia Woolf (1925b, p. 26)

Se Rhoda não sabe a quem ofertar as flores que colhe, Mrs. Dalloway também oferece uma festa, sem saber a quem. Segundo Patricia Marouvo, “a festa de Mrs. Dalloway atua como palco onde as personagens interagem e experimentam as máscaras que julgam necessárias para um melhor convívio social” (Marouvo, 2022, p. 144). Pela leitura de Marouvo, Clarissa buscava reunir convidados e criar oportunidades de conversas visando confirmar e afirmar as identidades ali presentes, sejam elas de gênero ou classe social. Como sugere a pesquisadora, a intenção de reunir pessoas, a “oferenda”, talvez se justificasse pelo simples prazer de ofertar.

¹² No original: “—June was white. I see the fields white with daisies, and white with dresses; and tennis courts marked with white. Then there was wind and violent thunder. There was a star riding through clouds one night, and I said to the star: Consume me” (Woolf, 1931a, p. 64).

Entendo que a oferta de Mrs. Dalloway não chega a ser um brinde à vida, mas uma tentativa de aproximar-se da ideia de viver o momento presente, apesar da doença de seu corpo, apesar da guerra ter deixado marcas profundas em todos os cantos de Londres. Enquanto se concentra em reunir pessoas, está sendo movida por um horror que a assombra: “Ah, esse horror!”, disse para si mesma, como se o tempo todo tivesse sabido que alguma coisa iria interromper, amargar o seu instante de felicidade” (Woolf, 1925b, p. 38). Essa passagem alude ao encontro amoroso com Sally Seton, mas sabemos que no romance o tempo da memória está confundido com o presente. Há um medo pairando na atmosfera, “círculos de chumbo dissolviam-se no ar” (Woolf, 1925b, p. 6), tudo isso misturado ao perfume das flores, ao triunfo de ofertar uma festa aos convidados.

Além disso, há um medo ancestral pairando no ar, um pavor comum a todas as mulheres: o de serem objetificadas. Clarissa Dalloway é uma representante da classe alta, de personalidade esnobe e frívola, mas não deixa de ser uma mulher em uma época na qual os espaços públicos eram criados e destinados quase exclusivamente aos homens. Passeando pela Bond Street, percebe que não é nem mesmo Clarissa, somente a esposa, a Sra. Richard Dalloway (Woolf, 1925b, p. 12). Mesmo no auge de sua arrogância, no topo da escadaria de sua mansão, ela é apenas uma mulher ciente de seu pouco estudo, de sua insignificância no cenário político:

Não sabia como tinha feito para se arranjar na vida com os poucos fiapos de conhecimento que lhe tinham sido passados por Fräulein Daniels. Não sabia nada; nenhuma língua, nada de história; quase não lia agora, a não ser algum livro de memórias na cama; e, contudo, para ela, a vida era absolutamente absorvente; tudo isso; os táxis passando; e não diria a Peter, não diria a si mesma, sou isso, sou aquilo (Woolf, 1925b, p. 10).

A passagem revela a ambivalência presente na personagem: ao mesmo tempo que é soberba, demonstra consciência de sua insignificância. Ao mesmo tempo que é esposa de um homem conservador e rico, ela se percebe invisível, não possuindo nem mesmo um nome próprio. Aqui temos uma proximidade entre Clarissa e Rhoda, personagens mulheres que estão conscientes de sua inexpressividade social no mundo dos homens poderosos. Nesse sentido, Suzette A. Henke afirma que “o nome de casada de Clarissa serve como uma pele externa que cobre o núcleo invisível e inefável da identidade privada”¹³ (Henke, 1981, p. 130, *minha tradução*). Rhoda está coberta de nuvem, Clarissa, coberta de privilégios; ambas se sentem invisíveis.

¹³ No original: “Clarissa’s married name serves as an outer skin covering the invisible, ineffable core of private identity” (Henke, 1981, p. 130).

Segundo Hermione Lee em *The novels of Virginia Woolf* (1977), a arena social do casal Dalloway reflete a aversão de Woolf ao mundo das anfitriãs da sociedade, dos políticos eminentes, dos médicos e advogados ilustres e das grandes damas da terceira idade, um mundo no qual os homens poderosos dizem muitas bobagens e o lugar da mulher é decorativo, divertido e subserviente (Lee, 1977, p. 94). No entanto, Clarissa está ciente das contradições; por isso as personagens ao mesmo tempo que sentem repulsa por ela, não deixam de admirá-la em algum nível. Oferecer a festa representa um ato quase decorativo, artificial, mas também uma forma de prosseguir. A personagem conhece sua fraqueza e entende que em face da transitoriedade da condição humana, ninguém deve ser definido como isso ou aquilo. Nesse sentido, Lee também afirma:

Todos os julgamentos sobre Clarissa, sejam satíricos ou simpáticos, têm um certo tipo de verdade. Scrope Purvis e a Srta. Pym mal a conhecem. Mas ambos nos chamam a atenção para o fato de que ela esteve doente e parece mais velha, dando assim um ar de *pathos* ao seu amor pela vida e vitalidade¹⁴ (Lee, 1977, p. 99-100, *minha tradução*).

Na passagem transcrita o que Lee (1977) destacou como um ar de patologia em Clarissa, estreita a ligação da personagem com Septimus Smith. A festa que ela oferece não retrata totalmente a vitalidade, pois desde o início do romance está presente a sensação de que tudo pode ruir a qualquer instante. Septimus, apesar de jovem, carrega traumas da guerra, tem sua sanidade mental comprometida, sente a morte rodeando-o. Diferentemente de Rhoda em *As ondas*, Clarissa consegue ver seu próprio rosto no espelho e a partir do gesto de se olhar, confronta sua idade, sua enfermidade, capturando o entendimento de que a vida é transitória. Vida e morte; reconstrução e dissolução, estão entrelaçados na obra, ou como resumiu mais uma vez Hermione Lee no seu livro *Virginia Woolf's nose* (2005): todos em *Mrs. Dalloway* “têm uma vida ilegível escondida em seu interior, em camadas e mais camadas de memória, emoção, hábito, pensamento e resposta, que a linguagem do romance penetra e escava”¹⁵ (Lee, 2005, p. 42, *minha tradução*).

Bryony Randall (2013) destaca a curiosidade intelectual de Clarissa Dalloway, característica que a diferencia de muitas mulheres de sua classe e formação, frequentemente privadas da oportunidade de expressar sua criatividade no âmbito

¹⁴ No original: “All the judgements about Clarissa, whether satirical or sympathetic, have a certain kind of truth in them. Scrope Purvis and Miss Pym hardly know her. But both bring to our notice the fact that she has been ill and looks older, thereby giving her love of life and vitality an air of pathos” (Lee, 1977, p. 99-100).

¹⁵ No original: “Everyone in the novel has an unreadable life secreted inside, in layer upon layer of memory, emotion, habit, thought, and response, which the language of the novel burrows down into and excavates” (Lee, 2005, p. 42).

social. Segundo Randall, entre todas as anfitriãs da obra de Woolf, Clarissa é a que mais investe energia no ato criativo de organizar uma festa. Sob essa perspectiva, o evento não se reduz a uma mera formalidade social, mas constitui uma forma intensa de concentrar a atenção no momento presente, participando da vida da cidade e contribuindo para ela.

A Londres por onde Mrs. Dalloway caminha no início do romance impõe uma vida ordenada, regida pelas leis do Parlamento e pelas batidas do Big Ben, numa tentativa que Clarissa, por vezes, considera ingênua ou pueril: “Que tolos somos, pensou, cruzando a Victoria Street. Pois só os céus sabem por que amamos assim, o quanto a vemos assim, inventando-a, erigindo-a à nossa volta, demolindo-a, criando-a do nada a cada instante” (Woolf, 1925b, p. 6). Em outros momentos, sente-se parte da engrenagem daquela cidade e percebe na festa uma forma de continuar movimentando seu mundo, amando Londres e amando a vida.

Em *Modernism, 1910–1945: image to apocalypse*, Jane Goldman (2004) interpreta *Mrs. Dalloway* como um romance que coloca Woolf ao lado de outras escritoras modernistas, inclinadas a celebrar o espaço urbano como representante das esferas públicas e cívicas que estão se abrindo para as mulheres e sendo negociadas por elas durante todo o período. Pensando com Goldman, a festa promovida por Clarissa pode ser lida com o ímpeto de buscar um lugar no mundo dominado pelos homens poderosos, e ela parece jogar com isso. Sua filha, Elizabeth, por outro lado, explora outras regiões de Londres, usando um meio de transporte popular.

Lee recorre às anotações de Woolf sobre *Mrs. Dalloway*, enquanto ainda se chamava *The hours*, para comentar como dois centros de interesse disputavam a atenção da escritora: o objetivo de promover uma crítica social do sistema e a temática vida e morte; sanidade mental e insanidade. Assim, embora o título tenha privilegiado o nome da personagem Clarissa, na verdade Septimus traz reflexões de igual peso e relevância para a trama. O elo entre os dois é costurado pela fragilidade que ambos experienciam: “Pois a principal conexão entre Clarissa e Septimus é, obviamente, o fato de que a morte dele permite que ela encontre a sua” (Lee, 1977, p. 110, *minha tradução*).

Para Suzette A. Henke, “tanto Septimus Smith quanto Clarissa Dalloway são videntes visionários que experimentam momentos de percepção elevada, estados transcendentais de iluminação psíquica ou luz interior”¹⁶ (Henke, 1981, p. 139, *minha tradução*). A loucura de Septimus aproxima-o da natureza, ele escuta pássaros chamarem seu nome, cantarem em palavras gregas. A crítica compara-o com o deus Apolo, em contato com a natureza:

¹⁶ No original: “Both Septimus Smith and Clarissa Dalloway are visionary seers who experience moments of heightened perception, transcendental states of psychic illumination or ‘inner light’” (Henke, 1981, p. 139).

Ele alucina com um literal engolfamento pela vida vegetativa, abismos escancarados e línguas de fogo. As árvores e folhas criam raízes em seu corpo, rasgando a pele e deixando terminações nervosas sensíveis expostas em uma rocha. O louco visionário é dotado de um senso místico da animação divina da natureza. Ele se comunica com os pássaros e as árvores, mas se sente impotente para transmitir sua mensagem “desumanizada” a seus semelhantes. Como Cristo ou Apolo, ele sofre o ostracismo de um profeta divino¹⁷ (Henke, 1981, p. 140, *minha tradução*).

Na mitologia grega o pássaro remete ao mito de Filomena, a mais nova das três filhas de Pândion, sendo uma delas, Procne, casada com o rei Tereu. Um dia Procne, saudosa, pede ao pai que confie sua bela irmã Filomena aos cuidados de seu esposo Tereu, acreditando que a viagem da irmã ao seu encontro resultaria em uma reunião fraterna e feliz. Contudo, Tereu, o rei dos Odrísios, é tomado por uma violenta paixão pela cunhada e logo após desembarcarem, ele resolve aprisioná-la e violentá-la com requintes de crueldade. É o que nos conta o poeta Ovídio no Livro VI de *Metamorfoses* sobre o rapto que tirou a virgindade e a dignidade da bela Filomena:

Concluída a travessia, tinham já descido das exaustas
naus para a praia, quando o rei leva consigo para um fundo estábulo
escondido numa floresta antiga a filha de Pândion.
Pálida, assustada, tudo tremendo e perguntando,
já entre lágrimas, onde pode estar a irmã, aí a encerra e,
confessando seu crime, viola-a, a ela, virgem e só,
que em vão grita repetidas vezes pelo pai, grita pela irmã,
mas grita sobretudo pelos deuses todo-poderosos.
Ela treme qual espavorida cordeira, que, ferida, se furtou
à boca de um velho lobo e ainda não se sente em segurança,
ou qual pomba de penas impregnadas do próprio sangue
que se horroriza ainda e receia as ávidas garras em que estivera presa (Ovídio,
2017, p. 351).

¹⁷ No original: “He hallucinates a literal engulfment by vegetative life, gaping abysses and tongues of fire. The trees and leaves take root in his body, shredding the skin and leaving sensitive nerve-endings exposed on a rock. The visionary madman is endowed with a mystical sense of the divine animation of nature. He communicates with the birds and trees, but feels powerless to transmit his ‘dehumanized’ message to his fellow men and women. Like Christ or Apollo, he suffers the ostracism of a divine prophet” (Henke, 1981, p. 140).

Na sequência da passagem supracitada, Filomena jura vingança: “Se estas ofensas não fogem ao olhar dos deuses, se o poder dos deuses não é coisa vã, se nem tudo sucumbiu comigo, hei de ser vingada”. Contudo, como narra o poeta, o medo não sendo inferior à ira, resulta em uma mutilação sangrenta: Tereu corta a língua da jovem que clama por socorro e grita palavras de indignação. Ainda assim, não consegue calar totalmente a voz de Filomena, que jaz murmurante “sobre a terra negra enquanto estremece”, palpitante feito a cauda de uma cobra mutilada. Na sequência, Filomena sobrevive sem poder confessar pela boca muda o crime do qual fora vítima, mas “Astutamente urde ela uma teia num tosco tear/ e tece letras de púrpura nos fios brancos, que denunciam o crime”, pedindo que levem a obra de arte à Procne. Ao desenrolar o pano, ela lê o terrível relato de sua irmã, ficando muda de horror, pois “a dor conteve-lhe a boca. À língua, que as procurava, faltaram palavras para traduzir a indignação”. Procne trama sua vingança contra o marido, matando o filho e dando a criança como comida para Tereu, sem que ele desconfiasse de que estava se alimentando da carne de seu herdeiro. O rei desesperado persegue as filhas de Pândion na floresta. Pelo que reza o mito, Procne transformou-se em andorinha e Filomena, num rouxinol. (Ovídio, 2017, p. 351).

O mito de Filomena e a sua transformação em pássaro pode ter inspirado o chilrear em grego que Septimus escuta em *Mrs. Dalloway* ou o canto em coro que Rhoda ouve no início do romance *As ondas*. O canto que ela percebe como coletivo, mas que lamenta ouvir profundamente solitário. Quero propor também imaginarmos a escritora inglesa voltando às suas mães, mulheres da Grécia pré-clássica, ouvindo o que tantas vezes foi silenciado nas muitas releituras dos textos clássicos: os murmúrios das ninfas que tiveram suas línguas arrancadas, seus corpos violentados, sua liberdade sequestrada. É nessa dimensão que entendo, com Jane Marcus, a escrita de Virginia Woolf como um ato revolucionário: “Os primeiros invasores do patriarcado desamarraram a língua materna e voltaram com palavras”¹⁸ (Marcus, 1981, p. 19, *minha tradução*). Desamarrar a Língua Mãe – essa língua profana que busca unir palavras de várias línguas, unir corpos de todos os tempos e lugares – para recriar uma linguagem onde cada ser tenha espaço para expressar suas singularidades. Uma linguagem na qual ninguém precise se dizer Anônimo para fazer Amor e Arte.

Considerações finais

A obra multifacetada e inovadora de Woolf convida-nos ao questionamento das convenções de gênero, permeado por debates de classe e raça, identidade, poder e resistência. Os pesquisadores Victor Santiago e Bárbara Novais entendem *Mrs.*

¹⁸ No original: “The first raiders on the patriarchy have untied the mother tongue and come back with words” (Marcus, 1981, p. 19).

Dalloway (1925) como um romance que oferece “uma crítica profunda e perspicaz das estruturas patriarcais e bélicas” (Santiago; Novais, 2024, p. 15), por meio de temáticas que desafiaram as normas sociais e literárias de sua época, oferecendo ainda material de reflexão para os debates políticos da sociedade de hoje.

Assim, a personagem Clarissa Dalloway, casada com um conservador da alta sociedade, oferece uma festa para reafirmar sua condição social, mas ao mesmo tempo confronta as sombras de seu passado, de suas escolhas, de seu próprio nome e lugar no mundo. Como observou Hermione Lee (2005), Clarissa não suporta ser coagida ou intimada, rejeitando aqueles que querem forçar sua alma ou impor-lhe crença ou obediência. Por meio da memória e dos lugares que visita em Londres, ela se conecta ao seu senso místico e questiona a imortalidade. Ao mesmo tempo, estreita uma relação imaterial com o desconhecido Septimus Smith, um jovem soldado que sofre de transtorno de estresse pós-traumático.

As alucinações de Septimus em decorrência do que ele testemunhou nas trincheiras, suas visões apocalípticas e sua presença no romance “expõe a complacência social, as divisões de classe, a hipocrisia e as exclusões da Inglaterra conservadora do pós-guerra”¹⁹ (Lee, 2005, p. 46, *minha tradução*), em contraste com a cintilação da Londres festeira dos anos 1920.

No romance *As ondas*, as personagens femininas problematizam os papéis possíveis para as mulheres, confrontando as tradições e os portões de ferro das escolas onde cresceram e se formaram. Rhoda, ciente de não ter escolha em um mundo dominado por homens, opta por não revelar o rosto e por permanecer fluida, à semelhança da ninfa perseguida e violentada no mito de Ovídio.

Dessa forma os mitos invadem e inundam os romances de Woolf, mostrando como a autora foi antes de tudo uma exímia leitora das obras clássicas. Logo, apesar de Woolf ter afirmado em seu ensaio “On not knowing Greek” que não é possível saber como os gregos soavam²⁰, ao que tudo indica ela parece ter ouvido afetuosamente o canto fúnebre dos rouxinóis. É bem provável que Woolf tenha capturado ondas de murmúrios em grego, lágrimas, gritos e gemidos de ninfas, enquanto escrevia sua ficção na Londres entreguerras.

ZIEGLER, J. Mythological Inspirations in Virginia Woolf: Readings of *The waves* and *Mrs. Dalloway*. **Itinerários**, Araraquara, n. 61, p. 111-127, jul./dez. 2025.

¹⁹ No original: “His presence exposes the social complacency, the class divisions, hypocrisy, and exclusions of conservative postwar England—all sharply caricatured in the novel” (Lee, 2005, p. 46).

²⁰ Nas palavras de Woolf no ensaio: “For they are Greek; we cannot tell how they sounded; they ignore the obvious sources of excitement; they owe nothing of their effect to any extravagance of expression, and certainly they throw no light upon the speaker’s character or the writer’s. But they remain, something that has been stated and must eternally endure” (Woolf, 1925, n.p.).

- **ABSTRACT:** *This article examines the presence of classical mythology in Mrs. Dalloway (1925) and The Waves (1931) by Virginia Woolf, focusing on the direct influence of the nymph Arethusa, depicted in Ovid's myth and revisited in Percy Shelley's poetry. Through selected passages, it explores how Woolf articulates issues of gender, class, and female subjectivity in post-World War I London. An intertextual and feminist approach highlights the author's dialogue with the classical canon, by appropriating mythological symbols to challenge patriarchal structures.*
- **KEYWORDS:** *Virginia Woolf. The waves. Mrs. Dalloway. Greco-Roman mythology. Gender studies.*

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Thais Rocha. **Perséfone e Hécate: A representação das deusas na poesia grega arcaica.** Orientadora: Giuliana Ragusa. 2019. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- COATES, Kimberly Engdahl. Virginia Woolf's queer time and place: Wartime London and a World Aslant. In: HELT, Brenda; DETLOFF, Madelyn (Org.). **Queer Bloomsbury.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, p. 276-293.
- GOLDMAN, Jane. **Modernism, 1910 – 1945: image to apocalypse.** New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- GOLDMAN, Jane. **The feminist aesthetics of Virginia Woolf.** New York: Cambridge University Press, 2001 [1998].
- GREGORY, Eileen. H.D. and Hellenism: Classic Lines. New York: Cambridge University Press, 1997.
- HENKE, Suzette A. Mrs Dalloway: the Communion of Saints. In: MARCUS, Jane. (ed.). **New feminist essays on Virginia Woolf.** Londres: The Macmillan Press, 1981. p. 125-147.
- HUSSEY, Mark. **Virginia Woolf (A-Z): the essential reference to her life and writings.** New York: Oxford University Press, 1996.
- LEE, Hermione. **The Novels of Virginia Woolf.** Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon, OX14 4RN: Routledge, 2010 [1977].
- LEE, Hermione. **Virginia Woolf's nose: essays on biography.** New Jersey: Princeton University Press, 2005.
- MARCUS, Jane. Thinking back through our mothers. In: MARCUS, Jane. (ed.). **New feminist essays on Virginia Woolf.** Londres: The Macmillan Press, 1981. p. 1-30.

- MARDER, Herbert. **Feminismo e arte: um estudo sobre Virginia Woolf**. Tradução de Fernando Cabral. Belo Horizonte: Interlivros, 1975 [1968].
- MAROUVO, Patricia. Uma leitura sobre os insetos na festa de Mrs. Dalloway. **Ártemis**: Revista de Literatura, UFPB, vol. XXXIII, n. 1, pp. 143-15, 2022.
- MAROUVO, Patricia. **Uma poética hídrica em The waves de Virginia Woolf**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2021.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Domingos Lucas Dias. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- PINHO, Davi. **Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf**. Curitiba: Appris, 2015.
- PINHO, Davi. O quarto de Jacob em 1922, 2022 e além: a despossessão enquanto forma. In: SANTIAGO, Victor... (et al.). **Celebrando Virginia Woolf**. Rio de Janeiro: a_teia, 2024. p. 67-86.
- RANDALL, Briony. Virginia Woolf 's Idea of a Party. In: MCLOUGHLIN, Kate. **The Modernist Party**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. p. 95-111.
- SANTIAGO, Victor; NOVAIS, Bárbara. Início da festa: um brinde a Virginia Woolf. In: SANTIAGO, Victor... (et al.). **Celebrando Virginia Woolf**. Rio de Janeiro: a_teia, 2024. p. 13-26.
- SHELLEY, Percy. The Indian Girl's Song. In: REIMAN, Donald H.; FRAISTAT, Neil (ed.) **Shelley's Poetry and Prose**. New York: W.W. Norton, 2002. p. 466-467.
- SHELLEY, Percy B. Arethusa. In: SHELLEY, Percy B. **Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley**. London: John and Henry L. Hunt, 1824. p. 94-95.
- SHELLEY, Percy. The Question. In: SHELLEY, Percy B. **Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley**. London: John and Henry L. Hunt, 1824. p. 96.
- SPARKS, Elisa Kay. A Virginia Woolf Herbarium. Seattle, WA. Disponível em: <https://woolfherbarium.blogspot.com/>. Acesso em: 1 abril 2025.
- VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. Tradução de Rosa Freire d'Aguar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- WOOLF, Virginia. **As Ondas**. Tradução de Tomaz Tadeu. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021 [1931b].
- WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013 [1925b].

WOOLF, Virginia. On not knowing Greek. *In*: WOOLF, Virginia. **Complete works of Virginia Woolf**. Edição Kindle. Oakshot Press, 2016 [1925c].

WOOLF, Virginia. **The Waves**. Boston; New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1978 [1931a].

■ ■ ■

MRS. DALLOWAY NAS MALHAS DA MODERNIDADE, DO MODERNISMO E DO PATRIARCADO

Maria das Graças Gomes Villa da SILVA *

- **RESUMO:** O foco deste ensaio está direcionado para a influência das transformações ocorridas durante o processo histórico da modernidade e para a consequente manifestação estética do modernismo no trabalho da escritora Virginia Woolf, em especial, em seu romance de 1925, *Mrs Dalloway*. São destacadas as questões sociais, culturais e históricas e a força exercida pelo patriarcado, pelo império britânico e pelas guerras que levaram a escritora a dar uma nova forma ao gênero romance, empregando o monólogo interior indireto, a fragmentação e o trabalho com o passado e com a memória. A ênfase recai sobre seu perfeito domínio dos novos recursos que abrem espaço para a exposição das experiências internas das personagens e para um número memorável de percepções.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Virginia Woolf. *Mrs Dalloway*. Modernidade. Modernismo. Patriarcado.

Introdução

Mrs. Dalloway (2017), publicado pela primeira vez em 1925, consagrou-se como sucesso mundial ao longo de todo o século passado e do atual graças à maestria e ao domínio estético de Virginia Woolf. Os recursos literários inovadores aplicados ao romance abriram inúmeras possibilidades criativas para a composição de filme, de romances e contos pelo mundo afora. Como ensaísta, romancista, contista e biógrafa, Virginia Woolf tinha visão ampla e visionária sobre a época em que viveu, visto que aborda questões históricas, sociais, políticas e literárias que são válidas até hoje.

Em suas obras experimenta com a forma e a estrutura narrativa com vistas a refletir a fragmentação e a descontinuidade da experiência moderna que dão sustentação à sua busca por uma nova abordagem para o texto ficcional. Entre os recursos empregados está o exame da natureza humana, abordando questões de gênero e classe social, em momento histórico dominado por ameaça bélica. A época vitoriana retratada em seus romances e ensaios é caracterizada como repressiva com papel rígido sobre a vida familiar e o casamento.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 2880-1702 – mariagvillas@yahoo.com.br

A escritora expõe em seus textos os momentos de ser, ou seja, aqueles que, “vividos com grande intensidade, são retidos na mente e, posteriormente, à semelhança da experiência de um choque, revelam novos significados, correspondendo à tentativa de captura do indizível no presente” (Silva, 2020, p. 39). Além disso, trabalha com os horrores ao colonialismo, à guerra, à morte e à perda como ausência, na tessitura das ações das personagens. Estas, muitas vezes, apresentam diferentes estados mentais e, como consequência, veem a realidade de forma diversa. Assim, Virginia Woolf demonstra que a rigidez de pensamento não é compartilhada por todos.

Em *Mrs Dalloway* (2017), isso é revelado de forma variada ao longo do périplo da protagonista por Londres: nos descompassos de Lucrécia, esposa do personagem Septimus Warren Smith, ao constatar o desequilíbrio do marido; na visita de Peter Walsh à Clarissa Dalloway e na caminhada que este faz pelo parque, estendendo-se ainda às personagens secundárias.

Ao elaborar o jogo entre o presente e o passado, Virginia Woolf usa o trabalho da memória para destacar e revelar as consequências do domínio colonial e patriarcal, da guerra e da aplicação da severidade vitoriana sobre a vida das personagens. De forma sutil, na trama, desenvolve o exercício com o silêncio articulado às consequências da modernidade sobre a vida londrina.

Esse trabalho, entrelaçando o presente e o passado, se dá, muitas vezes, no espelhamento com a natureza, como em *The Waves* (2011), publicado em 1931, no qual o transcorrer do dia, refletindo o movimento do sol, corresponde ao desenvolvimento das seis personagens reunidas para a despedida do amigo, Percival. Sua partida para a Índia configura um momento de perda, de desenlace e registro de um destino que se revelará sem glória e sem heroísmo, fruto dos impasses impostos pelo imperialismo britânico. É uma oportunidade para que cada personagem se apresente com diferentes experiências existenciais e com posicionamento diverso em relação à vida, à moral, ao progresso e ao ritmo da cidade.

Em outra publicação, em 1921, “The Mark on the Wall” (2005), a guerra coloca um ponto final na descrição da narradora sobre as rígidas restrições vitorianas, sobre os domingos enfadonhos que são conectados à trajetória da marca na parede, incorporando características que serão exploradas com mais vigor em *Mrs. Dalloway* (2017).

O papel do passado e da memória é explorado para revelar a consequência da guerra e a severidade vitoriana sobre a sociedade e integra o procedimento aplicado à exposição textual do silêncio, presente em *Mrs. Dalloway* (2017), articulada também em *The Waves* (2011), com a representação do nascer do dia até o pôr do sol. Um percurso repleto de dúvidas, angústias e incertezas à semelhança daquele experimentado pelas personagens do romance de 1925 cuja estrutura abrange as vinte e quatro horas vividas por Clarissa Dalloway.

No romance de 1925, os recursos são variados: o ponto de vista alternado das personagens, o monólogo interior indireto, a cena de um avião escrevendo no céu para conectar o pensamento daqueles que observam o voo, o tema da solidão na morte, a velhice e o trauma de guerra que leva ao suicídio, compondo o cenário da festa noturna que Mrs. Dalloway oferece aos convidados ilustres. Tudo em harmonia com os ruídos oriundos do espaço público, condensando o desfile de imagens ao longo do caminhar da protagonista pelas ruas de Londres ao sair para a compra de flores para a festa.

Personagens como Clarissa Dalloway, em *Mrs. Dalloway* (2017) e Lily Briscoe, na obra de 1927, *To the Lighthouse* (2003), tentam encontrar seu lugar no mundo e definir suas identidades em um contexto sob o domínio patriarcal e de mudanças rápidas e profundas. A protagonista, Mrs. Ramsay, na obra de 1927, é retratada como uma mulher bonita e encantadora, uma esposa perfeita, uma cozinheira admirável, uma mãe devotada aos filhos e uma anfitriã extraordinária, mas sua morte estanca toda a dedicação e beleza, deixando a difícil tarefa de seu retrato para Lily Briscoe.

O papel de Clarissa Dalloway, uma dona de casa e anfitriã também impecável, traz à baila o mundo patriarcal da protagonista. Ambiente de futilidades, pedantismo e altivez, sob a ameaça da morte, comandada pela guerra e pela velhice atuando no entorno. A guerra levou amigos e trouxe outros que se comportam de forma insólita. Convalescendo de doença recente na meia idade, sente alegria ao sair para a ensolarada Londres, cheia de movimento e agitação e deixa-se levar pelo pensamento:

Retesou-se [Mrs. Dalloway] um pouco sobre o meio-fio, esperando o furgão da Durnalls passar. Uma mulher encantadora, foi o que Scrope Purvis pensou que ela era (conhecendo-a do jeito que se conhece uma pessoa que mora ao lado, em Westminster); um quê de pássaro era o que ela tinha, do gaio, entre o verde e o azul, ágil, vivaz, embora passasse dos cinquenta e tivesse embranquecido muito desde a doença. Ficou ali dependurada, sem, em momento algum, tê-lo visto, esperando, muito ereta, para atravessar. (Woolf, 2017, p.6)

Durante a caminhada, conecta imagens do presente e do passado e revisita seu envolvimento, na juventude, com Peter Walsh e com a atração exercida pela amiga Sally Seton cuja personalidade, poder, liberdade e audácia a impressionavam. Contudo, com o passar dos anos, essa exuberância desaparece após o casamento e a maternidade de Sally, causando desapontamento a Clarissa.

Na festa, a morte chega de forma brutal, como consequência do desespero de Septimus Warren Smith, traumatizado após o seu retorno da guerra. Ao longo do romance, o canto da morte surge em versos repetitivos, extraídos da peça *Cymbeline*, de William Shakespeare: “*Fear no more the heat o’ the sun/ Nor the*

furious winter's rages”¹(Shakespeare, p. 800, 1971). Eles correspondem à reflexão sobre o que é morrer e a vida após a morte e refletem a angústia existencial da protagonista e a de Septimus Warren Smith.

Não só a morte a incomoda, mas o domínio patriarcal tem papel perturbador na sensação que experimenta por ser a Senhora Dalloway:

Ela tinha a mais estranha sensação de ser, ela própria, invisível; imperceptível; ignota; agora sem um casamento à frente, agora sem filhos a dar à luz, mas apenas esta surpreendente e um tanto solene procissão, junto com os outros, pela Bond Street, apenas isso de ser a Sra. Dalloway; nem sequer Clarissa mais; isso de ser a Sra. Richard Dalloway. (Woolf, 2017, p.12)

A guerra, com forte presença no romance, ressurge na obra de 1941, *Between the Acts* (2008), cujo tema central, na apresentação de um *pageant*, ou seja, uma representação teatral, gira em torno de um panorama apresentado sobre o curso da história com toques sombrios. Logo após a representação: “doze aviões passavam por cima deles, em formação perfeita, como um bando de patos selvagens. (...) O zumbido transformou-se num ronco, e os aviões se foram” (Woolf, 2008, p.177). Mas, a natureza e os pássaros apaziguam os temores do público, aliados à trilha sonora: “as andorinhas dançavam ao ritmo dessa melodia. Voavam girando. (...) E as árvores, ah, as árvores eram graves e apaziguadas, como senadores num conselho [...] A música se modificou (...) Era um *fox-trot*? Era *jazz*? (Woolf, 2008, p.168)

A sensação de perda, nos romances da escritora, ecoa a lembrança da morte de entes queridos: sua mãe, Julia Stephen, em 1895, sua irmã, Stella, em 1897. Complementando a terrível dor da ausência, seguem-se o passamento do pai, Leslie Stephen, em 1904 e o do irmão preferido, Thoby, em 1906, refletindo as tragédias que agravam ainda mais seu desalento. Ao tratar da influência materna, Virginia Woolf, em “A Sketch of the Past” (1985), diz: *It is perfectly true that she obsessed me, in spite of the fact that she died when I was thirteen, until I was forty-four. Then one day walking round Tavistock Square I made up, as I sometimes make up my books, To the Lighthouse; in a great, apparently involuntary, rush*² (Woolf, 1985, p. 81). Acrescenta que foi apenas quando escreveu o romance *To the Lighthouse*, em 1927, que essa compulsão cessou.

¹ Não mais tema o calor do sol/ Nem os rigores do furioso inverno. (Tadeu, in *Mrs Dalloway*, 2017, p. 11)

² É a pura verdade que ela era minha obsessão, embora tenha falecido aos meus treze anos de idade, essa obstinação se estendeu até os meus quarenta e quatro anos. Então, um dia, caminhando por Tavistock Square, eu inventei, como às vezes invento minhas histórias, *To the Lighthouse*; em um grande e aparentemente impulso involuntário. (Tradução nossa)

Assim, o foco deste ensaio recai sobre a influência das transformações ocorridas durante o processo histórico da modernidade e sobre a consequente manifestação estética do modernismo no trabalho da escritora Virginia Woolf. A análise proposta visa abordar as questões sociais, culturais e históricas, o poder do patriarcado, do império britânico e da guerra que alteram o cotidiano das personagens e são expostos pela escritora por meio da nova forma adotada para o gênero romance: o emprego do monólogo interior indireto, a fragmentação e o trabalho com a memória, articulados ao silêncio para expor os conflitos existenciais e o novo ritmo da cidade londrina no pós-guerra.

Nas malhas da modernidade

A busca de Virginia Woolf por uma nova forma para o romance dá-se em meio a período conturbado que se configurou como modernidade cujo começo é motivo de debate entre historiadores e teóricos. Alguns apontam seu início no século XVII (Renascimento), outros destacam o século XVIII (Iluminismo). Para outros ainda, trata-se de período histórico que se estende desde o final da Idade Média até o presente e é caracterizado por mudanças significativas nas áreas da cultura, da sociedade, da política e da economia.

Para Gianni Vattimo (2002), a modernidade corresponde a um período histórico caracterizado pela busca da objetividade, da racionalidade e da certeza. Isso se dá com a crise da razão e do pensamento que leva à perda de significado e da certeza. Outra alteração relevante dá-se nos conteúdos característicos da filosofia sobretudo de parte da filosofia dos séculos XIX-XX.

Tal modificação se relaciona com a “negação de estruturas estáveis do ser, a que o pensamento deveria recorrer para “fundar-se” em certezas não precárias” (Vattimo, 2002, p. VII). Para ele, a dissolução, nos sistemas do historicismo metafísico do século XIX, é parcial, pois, “aí, o ser não “está”, mas se torna, de acordo com ritmos necessários e reconhecíveis, que, portanto, ainda conservam certa estabilidade ideal” (Vattimo, 2002, p. VIII). Já para Anthony Giddens (1991), a modernidade corresponde à forma de viver ou do costume de vida ou organização social que surge na Europa a partir do século XVII, transformando-se, posteriormente, por influência, em um fenômeno mundial (Giddens, 199, p.11).

Fenômeno que traz em seu bojo uma série de contradições que, conforme cita Michael Whitworth (2010), pode ser elucidada com a tese de Theodor Adorno e Max Horkheimer em *The Dialectic of Enlightenment* (1997), segundo a qual o projeto da racionalidade, que buscava livrar a humanidade da superstição religiosa, acabou por escravizá-la ao sistema social e intelectual do seu próprio projeto. Para o crítico, isso ocorreu porque “*reason in the modern era is purely instrumental: it is directed*

*towards narrow goals; it treats its objects as means to an end; it takes its bearings from commerce and from quantitative knowledge*³ (Whitworth, 2010, p. 109).

Michael Whitworth (2010) destaca que esses impasses colocam um problema para a condição da literatura, ou seja, como a literatura, que busca ser algo mais que um simples entretenimento, pode justificar seu papel no mundo, agora, dominado pela razão instrumental. O crítico acrescenta que as justificativas, ligadas à questão da representação, que tinham sido fundamentais para a arte e a literatura realistas, se tornaram impotentes nesse momento em que é dado muito mais valor ao conhecimento quantitativo do que ao qualitativo. Nesse aspecto, considera a crítica de Virginia Woolf ao realismo e a defesa que ela faz para colocar a forma e o estilo em primeiro plano como tentativas para recuperar a inalienável qualidade da literatura. Observação que enaltece os esforços da escritora pela busca de uma nova estética literária.

Vários campos são afetados por essa reorganização sobretudo no que diz respeito à criação artística. Na primeira metade do século XX, as novidades estéticas aplicadas à arte e à literatura chamam a atenção do mercado que passa a considerá-las uma *commodity* lucrativa, constituindo-se como um dos efeitos da modernidade sobre o trabalho dos artistas e dos escritores. Paradoxalmente, parte deles mantinha o diálogo com a nova ordem e parte reagia contra ela. Virginia Woolf escolhe o diálogo.

Ainda nesse contexto, estão valores, crenças e práticas que destacam o uso da razão, da ciência e da tecnologia. Na composição da sociedade, as modificações são marcantes, tais como: a urbanização, a industrialização e o aparecimento de novas classes sociais. No campo político, novas ideologias ganham espaço, como o liberalismo e o socialismo e, na economia, surgem as novas formas de produção e comércio.

Finalmente, seu término se dá em meados do século XX. Pode-se, em suma, dizer que a modernidade é, pois, o período das mudanças no mundo ocidental, relacionando-se ainda com o colapso do sistema feudal no século XIV, motivado pela ascensão de uma nova classe, a burguesa, destituída de poder político, mas detentora de poder econômico. A Revolução Francesa (1789-1799) e a Revolução Industrial (1760-1840) foram frutos do embate entre esses poderes.

Na Inglaterra, tais alterações, na transição do século XIX para o XX, estão articuladas ao modo de vida da época e incluem: a relação entre pais e filhos e as regras ligadas ao casamento que foram modificadas com o advento das guerras, com a luta pelo direito de voto e educação para as mulheres e com as aceleradas alterações estéticas. As consequências decorrentes dessas mutações recaem sobre

³ A razão na era moderna é puramente instrumental: está direcionada para objetivos estritos; trata seus objetos como forma de atingir um propósito específico; ela se orienta pelo comércio e pelo conhecimento quantitativo. (Tradução nossa)

o conceito de progresso, de ciência, de arte, de liberdade e sobre a educação, a literatura, a estabilidade do ser e sobre a sexualidade.

Virginia Woolf vive e escreve ao longo da primeira metade do século XX e as modificações ocorridas no período constituem a matéria prima de suas atividades. Seu trabalho criativo expressa seu engajamento com as questões presentes nas transformações e movimentos que se articulam às repercussões da modernidade. Um desses impactos são as dolorosas experiências oriundas da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e da Segunda Guerra (1939-1945).

A Primeira Guerra é registrada de forma perturbadora em: “The Mark on the Wall”, de 1917, *Mrs. Dalloway*, de 1925 e *To the Lighthouse*, de 1927. Em *Between the Acts*, obra de 1941, a presença da Segunda Guerra é sugerida com a passagem de aviões sobre as cabeças do público, durante a representação teatral que resume a história da língua inglesa de forma paródica, em meio à confusão de gêneros literários, de enredos e narrativas obsoletas que desafiam as convenções tradicionalmente aplicadas à ficção. A conexão da história da língua inglesa com o processo histórico ganha contornos dramáticos e passa a ser o ponto central da apresentação.

Nesse período, a escritora participa ativamente do movimento feminista, criando a imagem do “anjo do lar” vitoriano como contraponto à “nova mulher” que surgiria no século XX. Em defesa da liberdade e independência feminina e de seus efeitos sobre o trabalho artístico das mulheres, ela publica, em 1929, *A Room of One's Own* (2014), no qual ressalta a necessidade de as mulheres terem rendimentos e um teto todo seu para exercerem sua criatividade.

Em *Three Guineas* (2006), obra de 1938, devotada à causa pacifista, trata da opressão sobre as mulheres e a íntima relação que acredita existir entre o autoritarismo vitoriano e a repressão fascista, resultando nos desassossegos presentes na sociedade patriarcal inglesa. A escritora absorvia tais mudanças, considerando-as como evidência de ruptura com as normas vitorianas de controle social.

O resultado desses conflitos, expresso em suas obras, expõe a instabilidade relativa às estruturas do ser. Para tanto, adota o monólogo interior indireto, *flashbacks* e o emprego de terceira pessoa, o que dá mais flexibilidade aos efeitos da subjetividade, ou seja, à exposição da experiência interna, privada e única das personagens. O recurso permite a movimentação entre o mundo interior e exterior delas, favorecendo uma indeterminação contínua.

Em *Mrs Dalloway* (2017), essa técnica é aplicada amplamente com o emprego do presente e do passado de forma alternada. Por exemplo, na cena de abertura, referindo-se ao presente, mostra a Sra. Dalloway saindo para comprar flores, quando, repentinamente, ela volta ao passado e lá encontra Peter Walsh, o seu primeiro amor, em Bourton:

Que folia! Que mergulho! Pois fora a sensação que sempre tivera, em Bourton, quando, com um leve ranger das dobradiças, que podia ouvir agora, escancarava as folhas da porta e mergulhava no ar livre. [...] como sentia, ali parada junto à porta aberta, que algo terrível estava para acontecer; olhando as flores, as árvores com a fumaça se desenrolando delas e as gralhas subindo, descendo; parada e olhando até que Peter Walsh disse: “Sonhando no meio dos vegetais?” – foi isso? – “Prefiro homens a couves-flores” – foi isso? (Woolf, 201, p. 5)

Desse modo, na cena inicial inscreve-se a inquietação que a protagonista irá contemplar, posteriormente, ao avaliar a escolha que fez entre seu esposo, Richard Dalloway, e Peter Walsh. Desassossego que a acompanha durante a caminhada pela luminosa manhã londrina, mesclado às transformações conflituosas da modernidade.

Nas malhas do modernismo e do patriarcado

Virginia Woolf raramente empregava o termo modernismo, preferia citá-lo como ‘o movimento moderno’ que lhe permitia traçar a diferença entre as obras dos georgianos e a dos eduardianos, produzidas entre o final do século XIX e meados do século XX. Somente após a Segunda Guerra Mundial, essa designação passa a ser usada recorrentemente pelos escritores. O modernismo inglês surge no início do século XX e se estende até a década de 1940, em meio a um momento de crise e turbulência que afeta a natureza da arte e da cultura.

A inquietação resultou de ocorrências variadas, tais como: a luta dos trabalhadores, das feministas pelo direito ao voto, a resistência ao patriarcado e a crítica ao imperialismo. Estas forças, por sua vez, foram engendradas pela modernização social responsável por esse abalo no contexto cultural do modernismo, com penetração nas formas de criações artísticas cuja inventividade, para alguns, era movida pela introdução das máquinas industriais e do carro na sociedade. Ao lado dessa crise, estão os desafios colocados pelos pensadores da época: Karl Marx (1818-1883), Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Sigmund Freud (1856-1939), responsáveis pela relação conflitante que se estabeleceu entre os valores e as crenças vigentes.

Karl Marx (2013) questiona a estrutura econômica e social do capitalismo, argumentando que este se baseava na exploração da classe trabalhadora. Friedrich Nietzsche (2017) discute a moralidade tradicional e o cristianismo, apontando-os como falsa promessa de salvação e de visão distorcida da realidade. Sigmund Freud (1987), com a teoria psicanalítica, introduz a existência do inconsciente desestabilizador de um eu responsável por todos os seus atos, além de ressaltar o papel dos desejos reprimidos com papel fundamental na formação da personalidade e do comportamento humano. Outro desequilíbrio foi proporcionado pelo aparecimento

da arte cinematográfica, no final do século XIX, com a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, em 1895, alterando os hábitos de percepção.

Com todas essas modificações, as características que definem o movimento são variadas e entre elas estão: a rejeição das tradições literárias e artísticas do passado em busca de uma nova forma de expressão; a experimentação e inovação a partir dessas novas formas, estilos e novos recursos: o emprego do monólogo interior indireto, do fluxo de consciência, a manifestação do impressionismo e do cubismo; o foco na subjetividade, com ênfase na experiência subjetiva e na consciência individual, com vistas a explorar a mente humana e a crítica à sociedade burguesa, questionando a moralidade e os valores da época.

É difícil adotar uma única data para o início das alterações no campo da literatura e destacar uma definição uniforme para o movimento, pois cada escritor expunha sua experiência e representação da realidade de forma singular. Virginia Woolf, por exemplo, relaciona o modernismo, nas artes, com o clima social e intelectual de 1910:

all human relations have shifted – those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics and literature. Let us agree to place one of these changes about the year 1910⁴. (Woolf, 2009, p. 38)

Ao destacar tais ocorrências, a escritora aponta para as condições de existência e, portanto, relaciona a criação literária com essa nova realidade.

Para Hermione Lee (2010), essa escolha não é acidental. Trata-se da primeira mostra de pós-impressionismo realizada por Roger Fry (1866-1934) nesse ano. A pesquisadora argumenta que a escritora não está fazendo uma analogia com a pintura, sua intenção é relacionar o modernismo nas artes com o clima social e intelectual de 1910. Significa, portanto, que a criação de uma nova realidade deve se dar, não por meio de representação fotográfica, mas pelas condições da existência. Desse modo, ao fazer referência à ocorrência da mudança em dezembro de 1910, Virginia Woolf is talking about a change in life rather than in art⁵ ... (Lee, 2010, p. 17).

Mrs. Dalloway (2017) é o espelho dessas transformações. Insere-se no movimento literário do modernismo (1900-1940), na Inglaterra, na primeira década do século XX, período de produção do escritor James Joyce (1882-1941) e do poeta

⁴ Todas as relações humanas se modificaram – aquelas entre os mestres e os auxiliares, maridos e esposas, pais e filhos. E quando as relações humanas mudam há, ao mesmo tempo, uma mudança na religião, na conduta, na política e na literatura. Concordemos, então, em colocar uma dessas mudanças por volta de 1910. (Tradução nossa)

⁵ Está falando sobre uma mudança na vida e não na arte. (Tradução nossa)

Thomas Stearns Eliot (1888-1965). O impacto criado pelo romance resulta do rompimento com as convenções tradicionais realistas sobretudo as dos escritores eduardianos, Arnold Bennett (1867-1933), John Galsworthy (1867-1933) e Herbert George Wells (1866-1946) cujas composições literárias fundamentavam-se em descrições realistas com foco nos mínimos detalhes dos objetos, do cenário em geral acompanhados das descrições externas das personagens. Virginia Woolf, em “Mr Bennett and Mrs Brown” (2009), contrasta essa técnica com a dos escritores vitorianos que considerava, apesar de tudo, cheia de vida ao retratar a realidade.

Por um lado, admite que os escritores vitorianos e eduardianos tiveram algumas dificuldades. Por outro, afirma que seria impossível para um jovem romancista crer nas personagens descritas de forma previsível por escritores da era vitoriana (1837-1901). Isso sobretudo após as traduções de Mrs. Garnett para o inglês das obras de Fiódor Dostoiévsky (1821-1881), *Crime e Castigo*, de 1886 e *O Idiota*, de 1869. Ao criar suas personagens, o escritor russo não oferecia muitos detalhes e, no entanto, dava-lhes vida, como é o caso de Raskolnikov, Mishkin, Stavrogin ou Alyosha:

these are characters without any features at all. We go down into them as we descend into some enormous cavern. Lights swing about; we hear the boom of the sea; it is all dark, all terrible, and uncharted. So we need not be surprised if the Edwardian novelist scarcely attempted to deal with character except in its more generalised aspects. The Victorian version was discredited; it was his duty to destroy all those institutions in the shelter of which character thrives and thickens; and the Russians had shown him – everything or nothing, it was impossible as yet to say which. The Edwardian novelists therefore give us a vast sense of things in general; but a very vague one of things in particular. Mr Galsworthy give us a sense of compassion; Mr Wells fills us with generous enthusiasm; Mr Bennet (in his early work) gave us a sense of time. But their books are already a little chill, and must steadily grow more distant, for ‘the foundation of good fiction is character-creating, and nothing else’, as Mr Bennet says; and in none of them are we given a man or woman whom we know⁶. (Woolf, 2009, p.34)

⁶ Esses são personagens sem nenhuma característica. Nós os penetramos ao descer para uma enorme caverna. Luzes flutuam, ouvimos o estrondo do mar, tudo em escuridão terrível e desconhecida. Assim, não precisamos nos surpreender se os romancistas eduardianos, raramente, tentavam lidar com a personagem, exceto nos seus aspectos mais gerais. A versão vitoriana ficou desacreditada; era a tarefa dela destruir todas aquelas instituições que davam abrigo ao florescimento e ao desenvolvimento da personagem; e os russos lhe demonstraram – tudo ou nada, pois ainda assim era impossível dizer o quê. Por isso, os romancistas eduardianos nos deram um sentido amplo das coisas em geral; mas muito vago das coisas em particular. Mr. Galsworthy nos dá um sentido de compaixão; Mr. Wells nos enche generosamente de entusiasmo; Mr. Bennett (em seus primeiros trabalhos) nos dá um sentido de tempo. Mas, as obras deles já são um tanto frias e é necessário que, gradualmente, se distanciem cada vez mais, pois ‘a base de uma boa ficção depende da construção da personagem e nada mais’,

Com tais impasses, Virginia Woolf considera que outro recurso estético, dedicado às novas formas de sentir, deve ser aplicado às obras literárias. Mas, há outra questão relevante para a escritora: o predomínio do discurso patriarcal na criação literária. Desse modo, pleiteia o emprego de ferramentas inovadoras pelas escritoras para mostrar seu modo de viver e sentir. Contudo, a dificuldade para a execução dessa tarefa estava no fato de que a tradição realista colocava à disposição apenas as ferramentas de uso masculino.

Assim sendo, sua proposta de inovação literária revela resistência ao domínio patriarcal vigente e reforça sua contribuição para o modernismo inglês que, conforme argumenta David Bradshaw (2009), pode ser resumida em quatro realizações-chaves da literatura do modernismo: *its radical reconfiguration of prose forms; its embrace of a new and subversive approach to life-writing; its promotion of feminist discourse; and its responsiveness to the bustle and spectacle of modernity*⁷ (Bradshaw, 2009, p. xii).

Além da eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), já mencionada, ocorre o processo gradual do declínio do império britânico após a Primeira Guerra, motivado por ascensão de movimentos nacionalistas, de descolonização e pela ascensão ao poder político dos Estados Unidos da América do Norte, após a Segunda Guerra Mundial (1945). Eventos históricos que influenciaram a obra de Woolf e sua visão sobre a sociedade britânica. O espaço londrino, foco do périplo da Sra. Dalloway, é revelador ao ser apresentado em meio a um misto de alegria e descontentamento marcado pelo tom sombrio da guerra, que move a reminiscência da protagonista ao longo da caminhada:

Pois eram meados de junho. A Guerra tinha chegado ao fim, exceto para alguém como a Sra. Foxcroft, morta de desgosto, na última noite, na Embaixada, porque aquele garoto maravilhoso tinha sido morto, e agora a antiga mansão senhorial ia ficar para um primo; ou Lady Bexborough, que abrira um bazar beneficente, diziam, o telegrama na mão, John, seu preferido, morto; mas tinha chegado ao fim; graças a Deus – ao fim. Era junho. (Woolf, 2017, p.6-7)

Entre os desconfortos enfrentados pela Sra. Dalloway, provenientes das transformações trazidas pela modernidade, está a alteração nos hábitos familiares impactados pelo efeito da guerra. Na ensolarada Bond Street, Clarissa Dalloway recorda-se, quando seu pai, no passado, comprava, ao longo de cinquenta anos,

como assegura Mr. Bennett; mas em nenhuma das obras deles surge um homem ou uma mulher que conhecemos. (Tradução nossa)

⁷ A radical reconfiguração das formas da prosa; a adoção de uma abordagem nova e subversiva para escrever sobre a vida; a divulgação do discurso feminista e a receptividade para com o alvoroço da modernidade. (Tradução nossa)

seus ternos, umas poucas pérolas e salmão num bloco de gelo e contrasta aquele período com o que contempla agora no pós-guerra: “suas lojas, sem lantejoulas; uma peça de *tweed*” (Woolf, p. 13), lugar onde o pai comprava os ternos. Não deixa de registrar traços de diferença de classe social, no destaque que o tio dá para os sapatos e luvas das verdadeiras damas e conclui:

“Isso é tudo, disse [a Sra. Dalloway], olhando para o peixeiro. “Isso é tudo”, repetiu, parando por um instante diante da vitrine de uma loja de luvas na qual, antes da Guerra, se podia comprar luvas quase perfeitas. E seu velho tio William costumava dizer que se reconhece uma dama pelos sapatos e pelas luvas. Ele virou-se na cama uma certa manhã no meio da Guerra e disse: “Para mim chega”. (Woolf, 2017, p. 13)

Dessa forma, a vida interior da personagem vai ganhando forma, seus pensamentos, recalques, sensações, medos e ansiedades são expressos por meio da narração em terceira pessoa, criando a fusão entre o narrador e a voz interior da personagem, característica do monólogo interior indireto.

A experiência com toque traumático se estende à outra personagem, Septimus Warren Smith que, no campo de batalha, sofre um choque que ilustra muito bem os efeitos bélicos. Seu superior e amigo, Evans, morto diante de seus olhos, após a explosão de uma bomba, assombra-o e tira-lhe a vontade de viver. Isso o leva a perder a lucidez e a capacidade de sentir, sem receber honrarias ou qualquer auxílio, o que o leva a destino funesto e a um desconforto aterrador. Para Septimus, não há felicidade que conforte e ponha fim a seu desespero. Forças poderosas o oprimem:

Pois agora que tudo tinha acabado, com o armistício assinado, e os mortos sepultados, ele [Septimus] tinha, especialmente à noite, essas súbitas explosões de medo. Não conseguia sentir. [...] Havia ocasiões em que despertava de madrugada. A cama estava caindo; ele estava caindo. Oh, quem dera as tesouras e a luz da lâmpada e os moldes de entretela! (Woolf, 2017, p. 88)

Segundo Susan Merrill Squier, citada por Hussey (1996), outra causa devastadora, provocada por essa violência e desenvolvida por Virginia Woolf, é a opressão sexual polarizada na sociedade, no início da Londres moderna, pondo em causa a divisão entre o mundo “público” dos homens e o mundo “privado” das mulheres. Assim, Peter Walsh, o primeiro amor de Clarissa, e ela própria, encenam essa dicotomia, tal como Septimus *as demonstrating its “tragic flaw – that such polarized sex roles and limitations on female activity and male passivity breed military aggression*⁸ (Squier apud Hussey, 1996, p. 177).

⁸ Como demonstrativo dessa falha trágica – que tais papéis sexuais polarizados e as limitações à

A divisão entre o público e o privado contribui ainda para mais desassossegos, tais como: a sensação de perda de identidade e do desencantamento por parte de Clarissa Dalloway que, logo após a enfermidade, passa a se sentir velha, sem atrativos e próxima da morte. Sentimento que a atormenta ao ver o convite feito a Richard Dalloway para almoçar com Lady Bruton, sem que ela, Clarissa, fosse convidada:

“Não mais temas”, disse Clarissa. Não mais temas o calor do sol; pois o choque do convite de Lady Bruton a Richard para almoçar sem ela fez tremer o momento pelo qual passava, tal como uma planta no leito do rio treme ao sentir o choque de um remo que passa: assim ela se abalou: assim ela tremeu. (Woolf, 2017, p. 31-32)

Além disso, não gostava de Lady Bruton, de sua forma de ser: ela “tinha a reputação de estar mais interessada em política do que em pessoas; de falar como homem ...” (Woolf, 2017, p.107). Mas, Lady Bruton também sente o peso da divisão entre o mundo feminino e o masculino e não difere em nada das outras mulheres, pois entrega toda a capacidade de ação aos homens:

Lady Bruton frequentemente evitava fazer julgamentos a respeito de homens, em consideração ao misterioso acordo que existe entre eles e as leis do universo e do qual as mulheres estão excluídas; eles sabiam como colocar as coisas; sabiam o que estavam dizendo; de modo que se Richard a aconselhasse, e Hugh escrevesse por ela, ela estaria, de alguma maneira, certa de estar fazendo tudo como devia. (Woolf, 2017, p. 111)

O contraste provocado pelo mal-estar paralisante da divisão entre o mundo masculino e feminino não afeta apenas Lady Bruton, Peter Walsh, Septimus, Clarissa Dalloway, mas, também, Richard Dalloway. A caminho do lar, ele decide comprar um buquê de flores para a esposa e dizer que a ama a despeito do que ela poderia pensar. No percurso, outro efeito imobilizador se conecta à sua insegurança: o horror, que é a guerra, leva-o a pensar nas vidas por ela afetadas, compondo o bloqueamento existencial que atormenta as personagens de *Mrs Dalloway*. Após pagar pelo buquê, levando-o apertado ao peito, segue em direção de Westminster:

(...) para dizer, sem rodeios e com todas as palavras (não importando o que ela fosse pensar dele), estendendo-lhe as suas flores: “Eu te amo”. Por que não? Realmente, era um milagre quando pensava na guerra, e nos milhares de pobres

coitados, com toda uma vida pela frente, jogados numa vala comum, já quase esquecidos; era um milagre. (Woolf, 2017, p. 116-117)

Mas, ao chegar em casa, não consegue expressar seu amor e sob o efeito da repressão entrega o buquê sem dizer nada. O silêncio que permeia a relação do casal revela o papel do recalque sobre seus sentimentos obliterando o desejo, o que leva o casal a aceitar a impossibilidade do relacionamento sem amarras.

Clarissa, por sua vez, que se sentia feliz na luz da manhã, ouvindo o canto dos pássaros, respirando o perfume das flores, da vida, criando um mundo interior ao longo do seu périplo pelas ruas de Londres, mesmo com a violência e o absurdo do mundo interpostos a sua trajetória, ao entrar em casa, sente-se em uma cripta.

Além disso, o silêncio tem papel relevante na relação insatisfatória de Clarissa com a filha, Elizabeth, motivada pela admiração submissa à sua preceptora, Srta. Kilman, mulher extremamente religiosa e de hábitos rígidos, em contraponto aos de Clarissa:

De qualquer modo, elas eram inseparáveis, e Elizabeth, sua própria filha, tinha tomado a comunhão; e a maneira como [Srta. Kilman] se vestia, como tratava as pessoas que vinham à casa (...) a experiência lhe [Clarissa Dalloway] dizia que o êxtase religioso tornava as pessoas rígidas (as causas também; entorpecia-lhes os sentimentos, pois a Srta. Kilman faria qualquer coisa pelos russos, morreria de fome pelos austríacos... (Woolf, 2017, p. 13)

A pobreza da preceptora incomoda a Sra. Dalloway e a faz sentir-se culpada. Mas, ao examinar o comportamento e a devoção da filha pela Srta. Kilman, a Sra. Dalloway revisita os traços físicos de Elizabeth: morena de olhos chineses, diferente dos Dalloway de cabelos loiros e olhos azuis: “será que, cem anos atrás, alguns mongóis teriam naufragado na costa de Norfolk (como dizia a Sra. Hilbery) e se misturado com as senhoras Dalloway?” (Woolf, 2017, p. 124), o que demonstra a dificuldade de entendimento entre mãe e filha.

A preceptora, por sua vez, vestindo sempre uma capa de borracha, considerava os Dalloway ricos imprestáveis, sobretudo a Sra. Dalloway:

Ela as lastimava e as desprezava do fundo do coração, ali parada sobre o tapete macio, olhando para a gravura antiga de uma menininha com um regalo. Com todo esse luxo à vista, que esperança havia de um mundo melhor? Em vez de ficar estendida no sofá – “Minha mãe está descansando”, tinha dito Elizabeth – ela deveria estar numa fábrica atrás de um balcão; a Sra. Dalloway e todas as outras distintas senhoras! (Woolf, 2017, p. 125)

A diferença de classe e sua condição de subalterna não a amedrontam, pois, crê distinguir muito bem o comportamento da dona da casa. Por isso, abomina a injusta condição privilegiada que a Sra. Dalloway ostenta. Julgamento que reflete as mudanças nos campos políticos, sociais e trabalhistas, trazidas pela modernidade. A crítica social de Virginia Woolf se manifesta explicitamente nesse contato da Srta. Kilman com a família Dalloway e vai se ampliando e se incorporando ao mundo interior das personagens, sobretudo na trajetória de Septimus Warren Smith. Mas, a Srta. Kilman não quer derrotar a Sra. Dalloway em sua riqueza, quer minar sua alma pela força da religião:

E então lhe veio um irresistível desejo de derrotá-la; de desmascará-la. Se pudesse derrubá-la, ela se sentiria aliviada. Mas não era o corpo; era a alma com o seu escárnio que ela queria subjugar; fazê-la sentir sua superioridade. Se ao menos pudesse fazê-la chorar; destruí-la; humilhá-la; obrigá-la a cair de joelhos, gritando aos prantos: Você está certa! Mas seria pela vontade de Deus, não pela da Srta. Kilman. Tinha que ser uma vitória religiosa. (Woolf, 2017, p. 126)

Desse modo, o traço marcante em *Mrs. Dalloway* (2017) é o trabalho com o monólogo interior indireto para expor a expressão daquilo que não pode ser dito, o indizível, urdido ao jogo do silêncio no romance.

O caminhar por Londres, aliado às badaladas do Big Ben, congrega o tempo e o espaço preenchendo lacunas e expondo medos e ansiedades que a modernidade trouxe transformando o viver. As personagens Peter Walsh, Septimus Warren Smith e sua esposa, Lucrezia, sintetizam, em suas trajetórias, as mudanças na sociedade inglesa e os horrores criticados com insistência por Virginia Woolf: o patriarcado, a pobreza, o imperialismo britânico atuante na Índia, dando conformação ao domínio colonialista ali exercido, as mudanças culturais e comportamentais e a guerra assassina de jovens que poderiam enaltecer a pátria de maneira mais brilhante e feliz.

Essas forças operam sobre o temor demonstrado por Clarissa Dalloway em relação à morte e à velhice. Seus efeitos são ampliados pela agitação da cidade grande e dinamicamente movem a memória das personagens, sobrepondo-se por todo o cenário. Peter Walsh sente-se amargurado quando constata o efeito delas em sua vida com ressonâncias na sua permanência na Índia e, agora, em seu país. Considera-as uma imposição desumana sobretudo quando vê o desfile de jovens marchando à sua frente:

Garotos em uniforme, arma nos ombros, marchavam com os olhos postos à frente, marchavam com os braços duros, estampando nas faces uma expressão que era como as letras de uma inscrição ao redor de um pedestal de uma estátua, enaltecendo o dever, a gratidão, a fidelidade, o amor para com a Inglaterra. [...]

Agora, traziam estampada no corpo, sem a intromissão do prazer sensual ou das preocupações diárias, a solenidade da coroa que tinham carregado desde o Finsbury Pavement até a tumba vazia. Tinham prestado o seu juramento. O tráfego demonstrava respeito; os furgões tiveram que parar. (Woolf, 2017, p.52-53)

Mas, não só o horror à guerra o perturba, tudo lhe parecia muito diferente no seu retorno à Londres. Um mundo novo com alterações variadas desfila diante de seus olhos:

Esses cinco anos – 1918 a 1923 – tinham sido de alguma forma, suspeitava ele, muito importantes. As pessoas pareciam diferentes. Os jornais pareciam diferentes. Agora, por exemplo, havia um homem escrevendo muito abertamente sobre privadas em um dos seminários respeitáveis. [...]. No navio em que voltara, havia uma porção de moços e moças (...) flertando abertamente; a velha mãe sentada e observando-os com seu tricô, impassível como uma estátua. (Woolf, 2017, p. 73)

Se o comportamento sexual dos moços e moças e a marcha dos jovens entristecem Peter Walsh, mais aterrador é o efeito da guerra em Septimus, aliado ao preconceito que o excluiu da educação universitária porque a sua classe social não permitia. Termina como vítima do patriarcado que lhe impôs a adesão à guerra com a sugestão de torná-lo mais viril. O horror à morte de seu superior, Evans, o aprisiona e o enlouquece:

A palavra “tempo” partiu a sua casca; derramou seus tesouros sobre ele; e de seus lábios tombaram como conchas, como aparas de uma plaina, sem que ele as tenha formado, duras, alvas, imperecíveis palavras, que alçaram voo para tomarem seus lugares numa ode ao Tempo; numa imortal ode ao Tempo. Ele cantou. Evans cantava entre as orquídeas. Esperaram ali até que a Guerra tivesse acabado, e agora os mortos, o próprio Evans... “Por amor de Deus, não venham! gritou Septimus. Pois não suportava contemplar os mortos. (Woolf, 2017, p. 71)

Esse horror é também experimentado por sua esposa, Lucrezia, de forma aflitiva por se sentir solitária em Londres, por ter deixado toda a família na Itália e estar vivendo agora essa experiência dolorosa:

Todo mundo tem amigos que morreram na Guerra. Todo mundo deixa alguma coisa para trás quando se casa. Viera morar aqui, nessa cidade horrível. Mas Septimus ficava pensando em coisas horríveis, como ela também poderia fazer, se quisesse. Ele fora se tornando cada vez mais estranho. (Woolf, 2017, p. 67)

Na apresentação desses impasses bélicos, destaca-se o tom elegíaco em *Mrs. Dalloway* (2017) conectado à sua prosa poética, o que dá ao romance uma nova forma, um novo ritmo em meio à fragmentação. Isso possibilita o emprego de metáforas, de imagens e de simbolismos que alteram o padrão tradicional aplicado a esse gênero e torna possível a exposição das experiências internas das personagens e de um número memorável de percepções.

Considerações finais

Em meio às turbulências na passagem do século XIX para o XX, Virginia Woolf trabalha as atribulações da vida e do enigma que é a existência. Em *Mrs. Daloway* (2017) explora a articulação da memória com o passado e com o presente e com o uso de intertextualidade para dar um tom elegíaco ao texto, como é o caso dos versos shakespearianos extraídos da peça *Cymbeline* (1971) que, mesclados à prosa poética, imprime uma forma única e criativa que a distingue de seus contemporâneos.

Atenta aos novos tempos e às invenções que transformam a cidade de Londres, Virginia Woolf vai em busca de uma nova linguagem para abordar as sensações, os sentimentos e os pensamentos. Retrata suas personagens em meio a temores e descrenças em vigor na sociedade. Os recursos empregados para exposição do que pensam e sentem são: o monólogo interior indireto, aprofundando a vida psíquica das personagens e a transmissão de seus pensamentos no enlace entre o presente e o passado, o uso de *flashbacks*, reforçando esse entrelaçamento e abrindo espaço para a inserção de silêncio em meio à fragmentação do tempo e do espaço. Dessa forma, desmonta as tradicionais formas hierárquicas aplicadas à personagem, ao enredo e ao gênero literário.

O cotidiano miúdo, na preparação da festa de Mrs. Dalloway, com a empregada cuidando da organização, a protagonista saindo para a compra das flores em meio ao burburinho das ruas londrinas, o périplo das personagens, expondo conflitos diferenciados, apresentados de forma fragmentada, ressalta o ritmo voraz da cidade, motivado pelas alterações trazidas pela modernidade, o que acaba por movimentar a conflitante questão da diferença de classes, a paralisante divisão entre o mundo das mulheres e dos homens e a inquietante busca da identidade e o poder do indizível pairando sobre as sensações.

Dessa forma, são explicitadas as aflições existenciais femininas, expondo-as nos conflitos vividos por Clarissa Dalloway, Elizabeth Dalloway, Sally Seton, Lucrezia Warren Smith e, em contraponto: Lady Bruton e Srta. Kilman. Essas personagens enfrentam divergências para com a religião e a razão de viver, o que as leva a desconfortos, às decepções, aos impasses diante da vida e aos temores à morte.

Tais impasses e o jogo de vida e morte afetam também o mundo masculino de Peter Walsh, Mr. Richard Dalloway e Septimus Warren Smith. Assim, as questões políticas, monetárias, a intolerância religiosa e as desigualdades, relacionadas ao que a sociedade, por um lado, tenta construir e, por outro, rejeitar, em busca do equilíbrio do bem viver, criam para as personagens prisões paralelas à própria natureza que as confina.

Virginia Woolf, ao romper com a noção tradicional de gênero literário, reforça a função transformadora e criativa da escrita e, nessa aparente inadequação experimentada à época, a construção narrativa ganha novo dinamismo explorando traumas e impasses na esfera privada e pública. A reminiscência que cobre apenas um dia na vida da protagonista expõe toda uma existência no ritmo vertiginoso da metrópole, da modernidade e do império britânico, ditando normas e levando jovens à loucura, à morte em terras distantes, expondo o poder de forças incontrolláveis e desconhecidas que agem sobre o indivíduo. Parte dessas personagens se encontra na festa, reunida na sala de Clarissa Dalloway que desce a escadaria e continua a exercer atração sobre inúmeros leitores ao longo de anos.

Mrs Dalloway in the midst of modernity, modernism and patriarchy

■ **ABSTRACT:** *The focus of this essay is directed to the influence of the transformations occurred along the historical process of modernity and to the resulting expression of the aesthetic manifestation of modernism in the work of the novelist Virginia Woolf with special emphasis on her 1925 novel, Mrs Dalloway. Aesthetic, social, cultural and historical questions are highlighted as well as the force exercised by the patriarchy, by the British Empire and by the wars that led the writer to give a new form to the gender novel by using the indirect interior monologue, the fragmentation and the work of the past and the memory. The emphasis is on new techniques that open up space for the exposition of the internal experiences of the characters and for a memorable number of perceptions.*

■ **KEYWORDS:** *Virginia Woolf. Mrs Dalloway. Modernity. Modernism. Patriarchy.*

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialectic of Enlightenment**. Tradução de John Cumming. London: Verso, 1997.

BRADSHAW, David. Introduction. In **Virginia Woolf - Selected essays**. New York, Oxford University Press, 2009.

FREUD, Sigmund (1900). **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1987, v. 1 – 2.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.48

HUSSEY, Mark. **Virginia Woolf A to Z**. New York: Oxford University Press, 1996.

LEE, Hermione. **The novels of Virginia Woolf**. Londres: Methuen & Co Ltd, 2010.

MARX, Karl. **O capital** – Livro 1. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal**. Tradução Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SHAKESPEARE, William. Cymbeline. In: **The complete works of William Shakespeare**. London: Spring Books, 1971.

SILVA, Maria das Graças Gomes Villa da Silva. **Momentos de ser em Virginia Woolf, Clarice Lispector e Alice Munro**. Curitiba: Appris, 2020.

SQUIER, Susan Merrill. **Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City**. Chapel Hill: University of North Carolina, 1985, p. 93 apud HUSSEY, Mark. *Virginia Woolf A to Z*. New York: Oxford University Press, 1996.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade – niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

WHIWORTH, Michael. Virginia Woolf, modernism and modernity In: **The Cambridge Companion to Virginia Woolf**. Nova York: Cambridge University Press, 2010.

WOOLF, Virginia. **Moments of being**. United States of America: Harcourt Inc., 1985.

WOOLF, Virginia. **Rumo ao farol** [To the lighthouse]. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: O Globo: São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

WOOLF, Virginia. A marca na parede [The mark on the wall]. In: **Virginia Woolf – contos completos**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

WOOLF, Virginia. **Three guineas**. London: A Harvest Book, 2006.

WOOLF, Virginia. **Entre os atos** [Between the acts]. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Novo Século Editora, 2008.

WOOLF, Virginia. “Mr Bennett and Mrs Brown”. In: **Virginia Woolf – selected essays**. David Bradshaw (Ed.). New York: Oxford University Press, 2009.

WOOLF, Virginia. **As ondas** [The waves]. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Novo Século Editora, 2011.

WOOLF, Virginia. **A room of one's own**. London: Collector's Library, 2014.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.



VOZ LÉSBICA E FLUXO DE CONSCIÊNCIA EM *MRS. DALLOWAY, TO THE LIGHTHOUSE* E *THE WAVES*

Monalisa Almeida Cesetti Gomyde*

- **RESUMO:** Neste artigo, argumenta-se que a proeminência do fluxo de consciência enquanto centro da estratégia de composição em parte considerável da obra madura de Virginia Woolf compõe um movimento em direção à expressão de um devir lésbico interdito pela cultura patriarcal (Wittig, 1992; Rich, 1980), notadamente presente na literatura moderna (Souhami, 2020). Os romances *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) e *The Waves* (1931) serão lidos a partir de uma apreciação crítica lésbica (Brossard, 1985) que, inspirada na reflexão acerca da relação da autora com indizibilidade do corpo e da existência (Freitas, 2022), visa abordar tal âmbito considerando sua dimensão desejante. Para tanto, serão discutidas as incursões da voz narrativa na vida interior de três personagens dos romances supracitados: Clarissa Dalloway, Lily Briscoe e Rhoda.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Virginia Woolf; fluxo de consciência; crítica literária lésbica; estudos feministas; literatura de autoria feminina.

Women alone stir my imagination.¹

Virginia Woolf (1930, p. 230)

For us, the process of naming and defining is not an intellectual game, but a grasping of our experience and a key to action. The word lesbian must be affirmed because to discard it is to collaborate with silence and lying about our very existence; with the closet-game, the creation of the unspeakable.²

Adrienne Rich, (1976, p. 202)

* Bolsista FAPESP. Doutoranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – monalisagomyde@gmail.com.

¹ “Apenas mulheres despertam minha imaginação”. (Woolf, 1930, p.230)

² “Para nós, o processo de nomear e definir não é um jogo intelectual, mas uma compreensão de nossa experiência e uma chave para a ação. A palavra lésbica deve ser afirmada porque descartá-la é colaborar com o silêncio e a mentira sobre nossa própria existência; com o jogo do armário, a criação do indizível.” (Rich, 1976, p.202)

Introdução

Quando mulheres lésbicas e bissexuais conversam sobre suas autoras preferidas, espera-se que pelo menos uma, mas muitas vezes a maioria, cite Virginia Woolf. Para essas leitoras, Clarissa, Sally, Lily Briscoe, Rhoda, Sasha e Orlando, entre outras personagens criadas pela autora, são residentes do âmbito ficcional daquilo que a poeta e ativista Adrienne Rich chamou de “continuum lésbico” (Rich, 1980): um local, neste caso simbólico, em que a intensidade relacional primária se dá entre mulheres. No entanto, tamanha certeza não é consenso na vasta fortuna crítica da obra de Virginia Woolf, e, ainda hoje, esse aspecto de sua obra e de sua biografia ou é ignorado ou é lido como uma nota de rodapé, sem associação direta ou significativa com as elaborações formais e estéticas que a autora desenvolveu ao longo de sua bibliografia.

O que, então, separa tais leitoras da maior parte da audiência da obra de Virginia Woolf? Para além da anedota que abre este artigo, já há algumas décadas, a posição da leitora lésbica tem suscitado reflexões (Kennard, 1986). A concepção mais simplista remete a uma identificação superficial com representações explícitas do envolvimento afetivo-sexual entre mulheres. No entanto, isso não basta para explicar a perspectiva da leitora lésbica como ponto de localização de uma análise literária séria, já que uma resposta puramente ensimesmada ao texto não suscitaria nada de significativo. Como explica Wolfgang Iser, em sua teoria da resposta estética, há algo de estranho/estrangeiro no texto que, ao longo do envolvimento do ato da leitura, tenta-se tornar familiar (Iser, 1987). A relação entre leitora e obra é ainda mais complicada em vista da socialização da mulher, que é instruída a ler como um homem, isto é, a se identificar não só com as jornadas de personagens homens, mas, sobretudo, com o ponto de vista masculino como uma instância humana universal, tendo que se resignar a aceitar a, por vezes total, falta da mulher (Showalter, 1971). Assim, a leitora lésbica é uma leitora em formação, pois sua leitura também é uma espécie de letramento acerca de uma forma lésbica de enxergar e representar a vida, vivenciando simultaneamente a reflexão e o estranhamento, em um processo que carrega características similares à própria tessitura do texto: lacunário, oscilante, ambíguo, em busca de um simbólico feminino livre (Irigaray, 1993).

Desde a posição delineada acima, argumenta-se que os rastros de existência lésbica, que permeiam e formam uma tapeçaria metafórica e imagética na obra de Virginia Woolf, constituem um elemento irreduzível de sua literatura. Como aponta Jeanne Marie Gagnebin, há aproximações entre as ideias de rastro, escrita e resto (2006), sobretudo no que concerne o caráter frágil, fragmentário e quase não-intencional desse rastro, que surge como um resto e como um signo daquilo que sobra e que, de certa forma, precisa ser desvendado. Tal definição é útil à crítica literária de obras anteriores ao advento do movimento lésbico, na segunda metade do século XX, nas quais a voz lésbica persiste a despeito de sua suposta

impossibilidade tanto dentro da forma literária como do contrato sexual vigente (Pateman, 1993). Assim, falamos de rastros lésbicos como aquilo que habita os interstícios do enredo das narrativas, mas também como aquilo que constitui o esqueleto da obra. Da crítica lésbica, assim, exige-se uma abertura ao desvelamento dos rastros, algo que Jane Marcus define como uma atitude conspiratória contra o poder da linguagem patriarcal:

She [Virginia] writes from within the prison-house of patriarchal language. (...) Woolf needs her audience's assent and she courts us unashamedly to participate in the plot against phallogentric language. This conspiracy of woman reader and woman writer is literally a "breathing together" as we rock or are rocked to the rhythm of her words. (Marcus, 1987, p. 138)³

Outrossim, indissociáveis do labor estético presente na constituição de uma filosofia da composição particular que emerge nas obras *Mrs Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) e *The Waves* (1931), esses rastros também despontam no desenvolvimento de experimentações técnicas centradas no fluxo de consciência como estratégia literária para a representação da realidade almejada pela autora. O que suscita o questionamento: por que esta via e não outra? A romancista Elsa Morante pontua que a tarefa do autor é justamente a "renovação perene da realidade" (1987/ 2017, p. 81), que tem uma riqueza inesgotável para quem se debruça sobre ela. Partindo de uma leitura feminista e lésbica, vislumbra-se que parte da riqueza representada nas obras selecionadas é justamente a da vida interior feminina, na qual o desejo lésbico e sua conexão com a criatividade e com o senso de liberdade aparece nas ruminações interiores com uma potência que os fatos e atos do "mundo exterior" não são capazes de demonstrar.

Publicado em 1922, *Jacob's Room* é considerado o primeiro romance no qual Virginia Woolf abandona a forma mais convencional do romance realista. É sucedido pela sua mais ousada empreitada criativa até então, *Mrs. Dalloway*, na qual o uso do fluxo de consciência é aprimorado. A produção da autora nesse período é notável: duas edições de contos são lançadas pela Hogarth Press, além de uma robusta contribuição à crítica literária. Também em 1922, Vita Sackville-West, amante e grande amiga de Virginia, entra em sua vida. *To the Lighthouse* é publicado em 1927, seguido diretamente por *Orlando* (1928), sua carta de amor à Vita. Em 1931, é publicado *The Waves*, romance considerado pela crítica como o mais ambicioso da autora.

³ Ela [Virginia] escreve de dentro da prisão da linguagem patriarcal. (...) Woolf precisa do consentimento de seu público e nos corteja sem pudor para que participemos da trama contra a linguagem falocêntrica. Essa conspiração entre a mulher leitora e a mulher escritora é literalmente uma "respiração conjunta", à medida que nos embalamos ou somos embaladas pelo ritmo de suas palavras. (Marcus, 1987, p. 138)

Paralelamente, desde o fim da década de 1910, o contato de Virginia com o movimento de mulheres se amplia, e ela passa a adotar uma postura feminista em relação a vários temas controversos, como as questões da educação feminina, do imperialismo e da guerra. Todos esses elementos – em consonância com as descrições mais gerais sobre a produção moderna do entreguerras e a influência da psicanálise incipiente, da técnica cinematográfica e da fragmentação do tecido social devido à extrema belicosidade e convulsão política –, hipotetiza-se, fazem parte da guinada literária da autora que levaria à escrita de sua obra madura ao longo das décadas de 1920 e 1930. Para este artigo, foram selecionadas as obras nas quais é experimentado e consolidado pela autora o fluxo de consciência como estratégia de composição e que, não coincidentemente, apresentam uma voz narrativa que nomearemos como lésbica, ainda que incerta.

Segundo a poetisa e crítica literária Nicole Brossard, não existe uma escrita feminista, a escrita seria uma “forma de utilizar o corpo, ou seja, a forma como o corpo se afirma fisicamente para ganhar um status formal na matéria linguística” (Brossard, 2024, p. 73), assim, a escrita pode apenas ser feminina e/ou lésbica e nutrida por uma consciência feminista que transforma a cognição. Virginia Woolf, por sua vez, já afirmara no ensaio “Memórias de uma União das Trabalhadoras” (1930) que a imaginação é filha da carne, e a questão de como dizer esse corpo mais recentemente tem se tornado tema de investigações acerca da autora (Freitas, 2022). A crítica literária lésbica, que Brossard chama de **apreciação**, considera esse aspecto fundamental como um *a priori* a ser esmiuçado por meio da análise de duas dimensões da escrita: “o movimento da imaginação, ou seja, os gestos do pensamento, e as estratégias (as artimanhas, os truques) que a escrita utiliza para materializar as figuras da imaginação” (Brossard, 2024, p.73).

A primeira dimensão concerne aos movimentos presentes na gênese de um pensamento, ainda devir de texto, que almeja expressar conteúdos femininos, isto é, a perspectiva de uma mulher acerca da realidade. Para Brossard, costumam ser de caráter oscilatório, quando a voz narrativa é ambivalente e ambígua; repetitivo, quando a voz narrativa reitera formulações patriarcais na tentativa de exorcizá-las, de quebrar seu sentido aparente e desvelar o absurdo; espiralado, quando gradualmente as margens do dizível e o alcance de um simbólico feminino livre são ampliados; e, por fim, flutuante, quando se defronta com um vazio da linguagem, os muros de interditos que o deixam pairando. Já a segunda dimensão opera no nível das estratégias utilizadas, que podem ser muitas, da ironia à intertextualidade, da organização sintática ao uso da tipografia.

A originalidade da proposta de Brossard consiste em integrar os movimentos da escrita e as ferramentas de materialização do texto literário, compreendendo-os como intrinsecamente relacionados à mulheridade e/ou lesbianidade da autora e não algo que ocorre a despeito de a autora ser uma mulher e/ou lésbica. Considerando que a representação artística da sexualidade feminina por Virginia Woolf aparece

muitas vezes camuflada (Allan, 1997) em diferentes camadas de consciência que beiram o pré-verbal, o emprego do fluxo de consciência será examinado, a seguir, em seu papel facilitador da emergência de uma voz lésbica nas obras elegidas.

Voz lésbica e o fluxo de consciência

Em sua já clássica definição, Robert Humphrey assinala que mais do que uma técnica *per se*, o fluxo de consciência consiste na definição da consciência de uma ou mais personagens como tema da obra (1953). Além disso, diferenciando-se das estratégias adotadas pelo romance realista psicológico, por meio do fluxo de consciência são exploradas as gradações mais distantes do dizível, as zonas marginais da consciência. Esse efeito pode ser obtido por uma miríade de técnicas narrativas, como o monólogo interior direto, o monólogo interior indireto, o solilóquio e o narrador onisciente. Nenhuma dessas técnicas é propriedade do conjunto de romances nos quais autoras e autores aprimoraram e estabeleceram, no início do século XX, o uso do fluxo de consciência. No entanto, pode-se dizer que tanto o monólogo interior direto como o indireto são levados a um outro patamar com as explorações criativas de autoras como Virginia Woolf.

O termo não chega sem controvérsias: advindo da psicologia, foi recusado por muitos teóricos da literatura como passível de definir e classificar aspectos estritamente narrativos (Carrero, 2023). Quanto à sua aplicação no estudo da obra de Virginia Woolf, também há defensores e opositores. A grande estudiosa da obra woolfiana, Hermione Lee, por exemplo, considera que apenas o romance *The Waves* contém traços suficientes do fluxo de consciência e que, ainda assim, é muito dissimilar a outras obras da época classificadas como romances de fluxo de consciência (Lee, 1977). Aqui, o termo será utilizado dentro do quadro de análise sugerido por Nicole Brossard, a partir de uma apreciação crítica lésbica, pensando-o como uma via, um caminho dentre muitos, através do qual Virginia Woolf formalizou seu impulso particular de narrar. Não é necessário conjecturar a natureza desse impulso, Virginia escreveu sobre isso muitas vezes, notadamente no ensaio “Modern Fiction”, escrito em 1919 e revisado em 1925:

Registremos os átomos, à medida que vão caindo, na ordem em que eles caem na mente, e tracemos o padrão, por mais desconexo e incoerente na aparência, que cada incidente ou visão talha na consciência. Não tomemos por certo que seja mais no julgado comumente grande do que no julgado comumente pequeno que a vida existe de modo mais completo. (Woolf, 1925/ 2014, p.73)

Ela opõe essa atitude a dos romances que chama de “materialistas”, nos quais enxerga um enorme dispêndio de energia sendo desperdiçado em algo superficial. Já essa nova postura, ela chama de “espiritual” e, ao descrever a obra de James

Joyce, define a ficção moderna como preocupada em “revelar (...) as oscilações dessa flama interior tão recôndita” (Woolf, 1925/2014, p.73). Tal qual, também desdenha das convenções do gênero, qualificando-as como prisões nas quais o escritor é escravizado.

Ainda assim, se utilizado tanto por autores como por autoras, dentre as inúmeras diferenças possivelmente elencáveis, qual a especificidade de seu uso por Virginia Woolf e qual a relação com uma voz narrativa lésbica? Para estabelecer essa conexão, o olhar precisa voltar-se para a antiga, mas ainda atual, questão feminista da divisão entre o espaço público e o privado e, então, para a questão lésbica. Quando feministas apontaram, nos anos 1970, que “o pessoal é político”, tentavam, justamente, trazer luz a uma divisão de papéis sociais que não só excluía as mulheres da vida pública, mas também despolitizava todo o âmbito das relações domésticas e encobria ideologicamente a opressão patriarcal operante tanto na vida privada das mulheres como na sua presença no espaço público (Safiotti, 2004). A autoria feminina muitas vezes teve sua amplitude temática cerceada por esse aparato ideológico patriarcal, já que, supostamente, certos assuntos não seriam próprios às mulheres e, da mesma forma, os assuntos de mulheres seriam inferiores.

Logo, não é de todo descabida a hipótese de que as ideias de **como** narrar, devido ao desejo do **que** narrar, de uma autora vivendo dentro de uma política sexual patriarcal em um momento histórico de abertura a novos sentidos (Souhami, 2020), acabe por se defrontar com a questão do público e do privado. Como ela mesma escreve: “o problema com o qual o romancista se defronta hoje, como supomos ter ocorrido no passado, é inventar meios de estar livre para registrar o que escolher” (Woolf, 1925/2014, p.74); e Virginia Woolf fez a escolha de registrar a vida interior de diversas personagens mulheres que sentiam uma atração indelével por mulheres. À cisão patriarcal entre público e privado, junta-se o estado de ruptura que Adrienne Rich chama de vida dupla das mulheres (Rich, 1980/2019), na qual a riqueza emocional, o amparo e a vivência da criatividade se dão entre mulheres, mas, para que a coesão social heterossexual seja mantida, essa vida é relegada ao subsolo da experiência.

Ora, uma observação da vida de Clarissa Dalloway nos devolve uma descrição típica da mulher heterossexual burguesa casada e com uma filha, a Sra. Dalloway, sem nome próprio. Mas, nas reminiscências da personagem, a voz narradora lésbica aparece e revela Clarissa e Sally, e o momento de encontro e epifania se faz presente. Da mesma forma, Lily Briscoe, aparentemente uma solteirona com ambições artísticas frustradas, encontra sua inspiração em um momento de êxtase no qual chama pelo nome de sua amada, a Sra. Ramsay. E Rhoda, exteriormente apenas uma mulher tímida e socialmente inepta, talvez a personagem mais elusiva de todas, dela é somente através do fluxo de consciência que se escutam os sussurros lésbicos, ali na ausência e no vazio. Seria possível trazer essa realidade para fora

do subsolo, colocá-la no centro, sem um recurso de composição que propiciasse o foco narrativo na interioridade de uma personagem?

Em sua famosa leitura de *To the Lighthouse*, Erich Auerbach nota como “a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência” (Auerbach, 1971, p. 446); é dentre essa miríade de reflexos que surge a voz lésbica, por vezes camuflada, demandando uma leitora que possa captá-la. Outro comentário de Auerbach sobre a obra suscita aberturas para a apreciação crítica lésbica: ele nota como a narradora não é onisciente no sentindo de possuir uma sabedoria total sobre as personagens, ela é, acima de tudo, interrogativa, um tanto quanto incerta. No trecho analisado por ele, temos o que Humphrey definiria como um monólogo interior indireto: entra-se na mente da Sra. Ramsay através de uma voz narrativa que se revela e para quem as personagens ainda têm algo de mistério, encanto e suspeita, e que se endereça a uma audiência indeterminada. Tal voz narrativa se assemelha muito ao que Lily Briscoe, enamorada pela Sra. Ramsay, também demonstra sentir. Há uma aproximação entre narradora e personagem que desvela algo sobre a voz narrativa; o mesmo, pode-se argumentar, ocorre com a voz narrativa de *The Waves* e os solilóquios da personagem Rhoda. A pretensão aqui não é subsumir personagens à narradora e à autora, mas sim apontar as similitudes que compartilham, sendo a principal de todas um imenso interesse pela vida das mulheres, pelo que pensam e pelo que sentem.

Isso posto, a relação entre uma voz narrativa lésbica e o fluxo de consciência se estabelece: o último possibilita o estudo minucioso da experiência feminina de mundo, um estudo que, na literatura moderna, abre-se para aproximações pluripessoais, como quando observamos Rhoda a partir da perspectiva de Bernard ou de Susan; para uma busca de representação do real que considera o desejo feminino como parte de sua dimensão – Clarissa “não conseguia resistir, às vezes, ao encanto de uma mulher, não uma garota, uma mulher a confessar, como sempre faziam com ela, algum deslize, alguma loucura” (Woolf, 1925/2021, p. 32); para, enfim, a fabulação feminina, antes considerada material, no melhor caso inócuo, e, no pior, pecaminoso/ criminoso/ histérico, a depender do momento histórico.

Já disse Aristóteles, na *Arte Poética*, que o poeta não conta o que aconteceu, e sim coisas que poderiam acontecer dentro da verossimilhança do texto. Em uma organização social na qual os discursos se organizam ao redor do pensamento hétero (Wittig, 1992/2022)⁴, no qual a existência lésbica é um tabu, o acontecimento lésbico

⁴ Vide: “A consequência dessa tendência à universalidade é que o pensamento hétero não consegue conceber uma cultura, uma sociedade em que a heterossexualidade não ordene não só todas as relações humanas, mas também sua própria produção de conceitos e todos os processos que fogem do consciente. Além disso, esses processos inconscientes se tornam, historicamente, cada vez mais imperativos naquilo que nos ensinam sobre nós mesmas por meio dos especialistas. A retórica que os expressa (e cuja sedução eu não subestimo) se reveste de mitos, recorre ao mistério, opera acumulando metáforas, e sua função é poetizar o caráter obrigatório do “serás-hétero-ou-não-serás”.

no enredo de uma narrativa é um elemento inverossímil. A voz narrativa lésbica é aquela que, por diversos movimentos e através de diversas ferramentas, dribla as amarras que não são meramente de forma ou de conteúdo, mas de ambas em sua relação inseparável, criando uma tensão no texto. No caso de Virginia Woolf, ela permanece tangencialmente fiel ao manual do verossímil em uma sociedade patriarcal – Clarissa e Sally, quando jovens, desprezam o casamento, mas ambas se casam e têm filhos; Rhoda morre – porém, através da reminiscência, do mergulho nas margens da consciência, na exploração do que pode ser a inspiração artística para uma mulher, ela desfaz a ordem de importância estabelecida pela cisão público/privado e questiona qual plano de fato é o **real** das mulheres, qual lado da vida dupla é a **verdade** das mulheres. Assim, o fluxo de consciência permite inverter o jogo, trazer para o primeiro plano a incidência lésbica (Pisano, 2004). Ainda que mais aparente em trechos com um registro quase onírico, a voz narrativa lésbica consegue instaurar a ambiguidade, abrindo brechas para uma leitura lésbica.

Clarissa, Lily e Rhoda

Clarissa Dalloway é a protagonista do romance *Mrs. Dalloway*, no qual acompanhamos um dia de sua vida, um dia comum: ela sai para comprar flores, esbarra com um conhecido nas ruas de Londres. É uma mulher bela, mas passa dos cinquenta anos, e os sinais de cansaço já despontam. Tem uma filha jovem que fez uma nova amiga, mulher também mais velha, religiosa e que funciona como um espelho distorcido do que seria uma mulher nas margens da sociedade patriarcal. Em algumas horas, será a anfitriã de uma festa em sua casa. Durante o dia, seu antigo pretendente faz uma visita que a perturba. O dia segue. Do outro lado da cidade, Septimus, um ex-soldado, vive sua descida à loucura. Na introdução à edição de 1928, Virginia relata como, no princípio, Clarissa é quem acabaria o dia em um suicídio. No entanto, Septimus é incorporado à narrativa, e é ele quem morre – ou “vê a verdade”, como assim a autora descreve seu plano original para o fim de Clarissa.

Lily Briscoe é uma personagem secundária na primeira parte do romance *To the Lighthouse*, apenas uma agregada da família Ramsay que passa a temporada de verão na Escócia. Ela é apresentada através do olhar da Sra. Ramsay, que observa que nem todo homem saberia apreciar sua beleza. É uma artista, pintora (assim como

Nesse pensamento, rejeitar a obrigação do coito e as instituições que essa obrigação produziu como necessárias para a constituição de uma sociedade é simplesmente uma impossibilidade, já que fazer isso significaria rejeitar a possibilidade da constituição do outro, e rejeitar a “ordem simbólica” impossibilita a constituição do significado, sem o qual ninguém mantém uma coerência interna. Assim, o lesbianismo, a homossexualidade e as sociedades que formamos não podem ser pensadas ou discutidas, embora tenham sempre existido. Dessa forma, quando pensada pelo pensamento hétero, a homossexualidade não é nada mais do que heterossexualidade.” (Wittig, 1992/ 2022, p.44)

o era a irmã de Virginia, Vanessa Bell) e faz a escolha por uma vida independente. Na segunda metade do romance, Lily ganha proeminência e, finalmente, consegue terminar sua pintura.

Rhoda é uma das seis personagens que compartilham o foco narrativo no romance *The Waves*. Acompanhamos a vida dos seis ao redor de um reencontro após a morte de uma sétima personagem, Percival. Dentre os seis amigos, que se conhecem desde a tenra infância, Rhoda é a mais quieta. Desde menina, sofre com uma inépcia social que a leva a sentir-se isolada e constantemente atacada pelo mundo exterior. Seu refúgio é a imaginação. Rhoda tem um breve envolvimento amoroso com o personagem Louis e é uma observadora tenaz das amigas, Susan e Jinny, as quais admira e tenta emular – “Puxo as minhas meias tal como as vejo puxarem as suas. Espero que falem, depois falo da mesma maneira.” (Woolf, 1931/2018, p.81) –, mas, com o tempo, aceita que é diferente. O desfecho de sua história é o suicídio.

Esse breve e simplório desenho das personagens busca demonstrar a camada superficial de sua caracterização. A seguir, leremos um trecho de cada romance no qual essa caracterização desde o mundo exterior é dissolvida, às vezes dilacerada, pela complexificação da experiência feminina. Os rastros de existência lésbica podem ser vislumbrados nessa viagem aos pensamentos mais íntimos de cada personagem que Virginia opera através do monólogo interior indireto, do direito e do solilóquio.

No caso de Clarissa Dalloway, é nas digressões que emerge a voz narradora lésbica. Ela não está no real do presente da narrativa. Neste, Clarissa é uma mulher casada anfitriã de uma festa, Sally é apenas uma das convidadas. No entanto, quando a narrativa adentra nas memórias, aproxima-se da grande digressão na qual Sally e Clarissa são duas jovens enamoradas. O mundo exterior, por sua vez, está na narrativa dos três romances aqui lidos tanto como uma espécie de ancoramento para onde a narradora retorna depois de cada incursão na consciência das personagens, quanto, notadamente, como um elemento disruptivo e violento. Essa relação complexa com o mundo não deixa de ser uma materialização temática do problema formal da representação da consciência, essencialmente desordenada, em um registro literário que precisa de ordem para ser compreensível. Retornando à dialética entre público e privado, os momentos nos quais a voz lésbica emerge sempre figuram fora do progresso da “vida real”, em um local apartado, cristalizado. As reminiscências de Clarissa sobre sua juventude com Sally o ilustram perfeitamente:

Então ocorreu o momento mais precioso de toda a sua vida ao passarem diante de uma urna de pedra com flores. Sally parou: pegou uma flor; e beijou-a nos lábios. O mundo inteiro deve ter virado de cabeça para baixo! Os outros desapareceram; ali estava ela sozinha com Sally. E senti que tinha recebido um presente, embrulhado, e que ela disse para guardar, não para olhar, um diamante,

algo infinitamente precioso, embrulhado, que, ao caminharem (de lá para cá, de lá para cá), ela desembrolhou, ou o brilho atravessou o embrulho, a revelação, a sensação religiosa! Quando o velho Joseph e Peter pararam diante delas:

— Olhando estrelas? – Peter perguntou.

Foi como bater de cara numa parede de granito no escuro! Foi chocante; foi horrível!

Não por ela. Já estava sentindo que Sally era atacada, maltratada; sentiu a hostilidade dele; seu ciúme; sua determinação de meter-se no companheirismo dela. Tudo isso ela viu como se vê uma paisagem com o clarão do raio. (...)

— Ah, que horror! – ela disse a si mesma, como se soubesse o tempo todo que algo iria irromper, iria amargar seu momento de felicidade. (Woolf, 1925/2021, p.36)

A terceira pessoa é usada por uma narradora onisciente, mas certas frases irrompem como comentários da voz narrativa que soam como uma primeira pessoa (“O mundo inteiro deve ter virado de cabeça para baixo!”, “foi horrível!”). A pontuação, exclamações, expressa como Clarissa sentiu de maneira visceral o enlevo com o beijo de Sally e a violência da interrupção de Peter. A adjetivação é inequívoca para a leitora aberta à possibilidade lésbica no texto: a sensação da presença de Sally é religiosa, a interrupção masculina dos laços entre mulheres (Irigaray, 1994) é amarga. Se aceitarmos esse trecho do romance como um presente bem embrulhado pela autora, ele lança luz ao romance como um todo. Em uma breve incursão na correspondência entre Virginia Woolf e Vita Sackville-West, encontramos o mesmo sentimento sendo descrito:

Look here Vita - throw over your man, and we'll go to Hampton Court and dine on the river together and walk in the garden in the moonlight and come home late and have a bottle of wine and get tipsy, and I'll tell you all the things I have in my head, millions, myriads - They won't stir by day, only by dark on the river. Think of that. Throw over your man, I say, and come. (Woolf, 1927/1977, p. 393)⁵

Estaria esse mesmo sentimento nas páginas de *To the Lighthouse*? Não exatamente. Mais do que narrar a ligação entre mulheres como parte de um passado remoto interrompido pela presença masculina intrusiva, no romance de 1927

⁵ “Escute, Vita - livre-se do seu homem, e iremos a Hampton Court e jantaremos juntas à beira do rio e passearemos no jardim ao luar e voltaremos para casa tarde e beberemos uma garrafa de vinho e ficaremos bêbadas, e eu contarei todas as coisas que tenho na cabeça, milhões, miríades - Elas não se agitam durante o dia, apenas ao anoitecer no rio. Pense nisso. Livre-se do seu homem, eu digo, e venha.” (Woolf, 1927/1977, p. 393)

podemos ver um espelhamento entre as personagens Lily Briscoe e Sra. Ramsay. Lily compõe um grupo de convidados ao veraneio que não fazem parte da família, é a única mulher do grupo, a única também alheia ao jogo social patriarcal. À busca da Sra. Ramsay pela harmonia familiar – “Agitando as agulhas, confiante, correta, ela criou a sala de estar e a cozinha, e as iluminou.” (Woolf, 1927/2003, p.42) –, tem-se paralelamente a busca de Lily pelo momento epifânico de completude de sua visão artística. Ambas são construídas ao longo da narrativa como atos criativos, com a diferença de que uma traga a sua criadora, vide a continuação do trecho supracitado, a partir da perspectiva de James, filho da Sra. Ramsay:

De pé, entre seus joelhos, James, rígido, sentiu toda a força dela emergindo e sendo tragada e dissipada pelo bico de cobre, pela árida cimitarra do macho, que feria impiedosamente, incessantemente, ávida de compreensão. (Woolf, 1927/2003, p.42-43)

Através de James, uma criança pequena, a voz narrativa lésbica tece uma crítica, cada vez mais incisiva no decorrer do romance, da instituição do casamento e o preço pago pela mulher. O Sr. Ramsay, principalmente, drena a esposa, é descrito como um elemento vampírico. Mais uma vez, em uma dinâmica especular na parte final do romance, anos depois do dia narrado na primeira parte, com o tempo esgarçado pela guerra e a Sra. Ramsay já morta, reencontramos a mesma dinâmica protagonizada por Lily. De volta à casa de veraneio nas Hébridas, ela tenta terminar sua pintura, seu ato criativo no mundo, mas é continuamente interrompida por homens. Porém Lily não sucumbe e, inspirada pelo ato criativo da mulher que amou, a Sra. Ramsay, alcança a epifania criativa:

Sem dúvida estava perdendo a consciência das coisas exteriores, de seu nome, de sua personalidade, e de sua aparência, de se o Sr. Carmichael estava ali ou não, sua mente continuou lançando, do fundo das suas profundezas, cenários, nome, frases, memória, ideias, como uma fonte jorrando sobre essa superfície brilhante e terrivelmente problemática, enquanto ela a moldava em verdes e azuis.

Era Charles Tansley que costumava dizê-lo – lembrou-se: as mulheres não sabem pintar, não sabem escrever. Chegando às suas costas, ficara ali, bem próximo, a seu lado – algo que ela detestava (...)

E então, refletiu, aconteceu aquela cena na praia. Precisava recordar-se disso. Ventava naquela manhã. Todos tinham ido para a praia. A Sra. Ramsay escrevia cartas sentada junto a uma pedra. (...) Lembrava-se disso perfeitamente. Pensou na Sra. Ramsay dando um passo atrás e apertando os olhos. A Sra. Ramsay! (...) Aquela mulher sentada ali, escrevendo, junto à pedra, reduzia tudo à simplicidade. (...) conservava na mente quase como uma obra de arte.

— Como uma obra de arte – repetiu, desviando os olhos da tela para a escada da sala de visitas e se voltando de novo para ela. E, descansando, olhando de um lado para o outro vagamente, a antiga, a vasta, a genérica pergunta que atravessava o céu da alma perpetuamente para se particularizar em momentos como este, quando ela libertava faculdades que estiveram sob tensão, ergueu-se acima dela, (...). Qual o sentido da vida? Isso era tudo – uma pergunta simples: das que tendem a agrilhoar uma pessoa com o passar dos anos. A grande revelação nunca chegou. Ao invés disso, houve pequenos milagres diários, iluminações, fósforos inesperadamente acesos na escuridão; e aquele era um deles. (...) A Sra. Ramsay dizendo: “Pare aqui, vida!”, a Sra. Ramsay tentando transformar o momento em alguma coisa permanente – isso era da mesma natureza que uma revelação. No meio do caos havia uma forma. Esse eterno repassar e refluir (olhou as nuvens passando e as folhas se movendo) foi arrojado na estabilidade. Pare aqui, vida, disse a Sra. Ramsay. “Sra. Ramsey! Sra. Ramsey!”, repetiu. Devia essa revelação a ela. (Woolf, 1927/2003, p.171-174)

Aqui, a incidência lésbica, que Margarita Pisano descreve como “esta dimensión del deseo/pasión/de conocer/nos” (Pisano, 2004, p.74)⁶, não figura apenas em uma digressão rumo ao passado: está no paralelismo da vida de mulheres que nunca se tocam de fato, mas estão atentas umas às outras e impelem umas às outras à criação futura. A revelação de Lily se dá dentro de um momento profundo de incidência lésbica, mesmo que no reino da memória, enquanto, ao mesmo tempo, tematiza o processo criativo da escritura, desde a pesada presença da cultura patriarcal, aqui exposta com a fala de Carmichael, até a liberdade de perder-se em um momento puro de liberdade criativa. Não é coincidência que tudo se dê entre mulheres.

Chegamos a Rhoda, e falar sobre tal personagem é falar sobre o vazio. Dado que o fluxo de consciência permite uma separação entre as coisas que alguém faz, suas ações, e o que alguém é, sua vida interior, seu emprego notável por Virginia Woolf em *The Waves* é crucial para construção desse intrincado fluir entre a consciência de seis personagens. Em especial, sem essa abertura de sentidos, uma personagem como Rhoda seria uma impossibilidade. O que ela faz? Mal existe, está sempre no ensaio da vida, atrás do palco, foge do abraço de Louis, não consegue ser uma estrela da sedução como Jinny, ou uma matriarca como Susan. Há uma história por trás desse silêncio que é perceptível no texto: nas primeiras redações de *The Waves*, Rhoda é explicitamente atraída por outras meninas, toda uma seção nomeada “*Love for other girls*” foi posteriormente cortada (Oxindine, 1997). A menina por quem a jovem Rhoda nutre sentimentos apaixonados possui um nome nos manuscritos, Alice, e os pronomes utilizados são *she* e *her*. Na versão final do romance, qualquer menção direta a Alice e o uso de pronomes femininos

⁶ “a dimensão de desejo/paixão de nos conhecermos” (Pisano, 2004, p.74)

desaparecem. Rhoda é regida pelo signo do enigma, e os trechos nos quais seus pensamentos e devaneios são apresentados são sustentados principalmente por conexões metafóricas e simbólicas.

Em vista do desaparecimento da relação com uma outra, Rhoda figura como uma incursão da voz narrativa no campo da solidão lésbica. Não apenas uma solidão devido à falta de companhia humana, mas, sobretudo, uma solidão simbólica. Garrett Stewart define a situação da personagem como uma crise semiótica; utilizando a teoria de Julia Kristeva, demonstra como nos trechos em que o foco narrativo está em Rhoda há uma erupção de murmúrios e gemidos pré-verbais, desse mundo anterior ao ajuste do indivíduo na ordem simbólica falocrática (Stewart, 1987, p. 441-444). Desde as cenas iniciais, quando as personagens estão na escola, Rhoda é alocada fora do mundo verbal: ela não compreende o que está na lousa, não sabe o que dizer ao ser interpelada, e a sensação de estrangeirismo que beira a irrealidade será sua marca: “Não tenho rosto. Outras pessoas têm rostos; Susan e Jinny têm rostos; estão aqui. O mundo delas é um mundo real. As coisas que elas soerguem, têm peso.” (Woolf, 1931/2018, p.27)

Assim, é possível ponderarmos que, através de Rhoda, a voz narrativa lésbica de Virginia Woolf atinge o ápice de sua filosofia da composição do indizível, dispensando até mesmo o uso da terceira pessoa e embarcando no uso de uma primeira pessoa dentro de uma estrutura de solilóquio que derrama sua atuação sobre a leitora. A partir do ponto de vista das outras personagens, Rhoda é descrita como não tendo pai. A afirmação aparece em meio a uma lista de características materiais sobre as personagens, e essa é a que a marca: Rhoda, a mulher sem pai, estrangeira à ordem simbólica falocrática, falando a língua da imaginação feminina. Se continuarmos com a ponderação de que Rhoda é um trabalho em dizer o indizível, Virginia Woolf teve sucesso, eis a personagem, eis a fuga da tumba do silêncio, eis o que ela oferta a nós:

Colherei flores; vou entranhá-las numa guirlanda única e ofertá-las. – Oh! A quem? Há um obstáculo no fluxo do meu ser; um rio profundo pressiona um empecilho; empurra; puxa; um nó resiste no centro de mim. Ah, essa dor, essa agonia! Desfaleço, fracasso. Agora, meu corpo descongela; estou aberta, estou incandescente. Agora, o rio se derrama, vasta maré fertilizante rompendo eclusas, insinuando-se à força por entre as gretas, inundando livremente a terra. A quem darei tudo o que flui através de mim, de meu corpo cálido, meu corpo poroso? Juntarei minhas flores e as darei – Oh! A quem? (Woolf, 1931/2018, p.36)

A identificação de Rhoda com o mundo natural das águas a aproxima da narração dos interlúdios do romance, nos quais acompanha-se a passagem da luz e o movimento das ondas ao longo de um dia. O mergulho na experiência feminina

forma uma unidade temática ao longo de muitas obras da autora por meio da presença da água; águas nas quais a existência lésbica emerge e submerge. A imagética das águas e das flores funciona como um padrão que sustenta uma espécie de unidade temática, que pode ser utilizada também como chave de leitura das personagens e que, ao se estender ao longo das obras, conecta a produção de Virginia Woolf a tradições da poética feminina. Tal poética, que remete até mesmo ao hino sáfico a Ártemis, é mais um sinalizador para a leitora lésbica do texto (Gomyde, 2022).

Considerações finais

Fundamentar a hipótese de que há uma convergência entre as estratégias de composição literária empregadas por Virginia Woolf e a emergência de uma voz narrativa lésbica no texto, capaz de expressar a existência lésbica em desdobramentos dos mais variados, não é um desafio fácil de se ultrapassar em poucas páginas. O texto woolfiano, como bem prova o contínuo aumento da fortuna crítica sobre a autora, abarca inúmeras vias de leitura. O presente artigo visa contribuir para uma dessas vias, a crítica literária lésbica, ao hipotetizar o uso do fluxo de consciência como uma via de materialização do impulso imaginativo lésbico. Para tanto, a leitura das três obras que o usam com mais proeminência foi efetuada com enfoque nas personagens que vivenciam incidências de amor entre mulheres, considerando que tais incidentes sempre carregam associações com a criatividade feminina, a inspiração, a liberdade e, finalmente, o sentido da existência.

GOMYDE, M. A.C. Lesbian voice and stream of consciousness in *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, and *The Waves*. **Itinerários**, Araraquara, n. 61, p. 149-165, jul./dez. 2025.

- **ABSTRACT:** *This article argues that the prominence of stream-of-consciousness as the center of the compositional strategy in a considerable part of Virginia Woolf's mature work is part of a movement towards the expression of a lesbian becoming forbidden by patriarchal culture (Wittig, 1992; Rich, 1980), notably present in modern literature (Souhami, 2020). The novels Mrs. Dalloway (1925), To the Lighthouse (1927) and The Waves (1931) will be read from a lesbian critical point of view (Brossard, 1985) which, inspired by the reflection on the author's relationship with the unspeakability of the body and existence (Freitas, 2022), aims to approach this sphere considering its desiring dimension. To this end, the incursions of the narrative voice into the inner lives of three characters from the aforementioned novels will be discussed: Clarissa Dalloway, Lily Briscoe and Rhoda.*
- **KEYWORDS:** *Virginia Woolf; stream-of-consciousness; lesbian literary criticism; feminist studies; women's literature.*

REFERÊNCIAS

ALLAN, Tuzyline Jita. “The Death of Sex and the Soul in *Mrs. Dalloway* and Nella Larsen’s *Passing*.” In: BARRETT, Eileen; CRAMER, Patricia. **Virginia Woolf: lesbian readings**. New York: New York University Press, 1997, p. 95-115.

ALLEN, Judith. **Virginia Woolf and the Politics of Language**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

AUERBACH, Erich. “A meia marrom”. In: **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 471-498.

ARISTÓTELES. “Poética”. In: ARISTÓTELES et al. **A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino**. 2. ed. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 17-52.

BARRETT, Eileen. “Unmasking Lesbian Passion: The Inverted World of *Mrs. Dalloway*.” In: BARRETT, Eileen; CRAMER, Patricia. **Virginia Woolf: lesbian readings**. New York: New York University Press, 1997, p. 146-164.

BROWER, Reuben. “Something Central Which Permeated: Virginia Woolf and Mrs. Dalloway”. In: SPRAGUE, Claire. **Virginia Woolf: a collection of critical essays**. New Jersey: Prentice-Hall, 1971, p. 51-62.

CARRERO, Mellory Ferraz. **O fluxo da consciência na obra de Virgínia Woolf: uma revisão do conceito psicológico na literatura**. 2023. 130 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

FREITAS, Luisa. O corpo que escreve: Virginia Woolf tateando o indizível. **Revista Ártemis**, [S. l.], v. 33, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/Ártemis/article/view/62449>. Acesso em: 4 abril 2025.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: **Lembrar, escrever, esquecer**. 2. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2009, p. 107-118.

GOMYDE, Monalisa Almeida Cesetti. **Rastros de imaginação lésbica: uma busca literária em “As Ondas”, de Virginia Woolf e “Ara”, de Ana Luísa Amaral**. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos Literário) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/20.500.14289/16436>

HEMMINGS, Clare. “Lesbian (Anti-) Heroes and Androgynous Aesthetics: Mapping the Critical Histories of Radclyffe Hall and Virginia Woolf”. **Revista Brasil de Literatura: Literatures in English Language**, 2000. Disponível em: <https://lfilipe.tripod.com/ingles/clare.html>. Acesso em: 15 março 2025.

IRIGARAY, Luce. **Je, tu, nous: toward a culture of difference**. Translated by Alison Martin. New York: Routledge, 1993.

IRIGARAY, Luce. “El cuerpo a cuerpo con la madre”. **Debate Feminista**, v.10, 1994. Disponível em: <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.10.1793>. Acesso em 14 abril 2025.

ISER, Wolfgang. **The Act of Reading: a theory of aesthetic response**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

LEE, Hermione. **The Novels of Virginia Woolf**. London: Methuen & Co Ltd, 1977.

KENNARD, Jean E. “Ourself behind ourself: A Theory for Lesbian Readers”. In: FLYN, Elizabeth A.; SCHWEICKART, Patrocínio P. **Gender and Reading: essays on Readers, Texts, and Contexts**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986, p. 63-82.

MARCUS, Jane. **Virginia Woolf and the languages of patriarchy**. Indiana: Indiana University Press, 1987.

McNARON, Toni. A. H. “A Lesbian Reading Virginia Woolf”. In: BARRETT, Eileen; CRAMER, Patricia. **Virginia Woolf: lesbian readings**. New York: New York University Press, 1997, p. 10-20.

MORANTE, Elsa. “Sobre o romance”. In: **Pró ou contra a bomba atômica**. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Editora Âyné, 2017, p. 76-118.

OXINDINE, Annette. “Rhoda submerged: lesbian suicide in The Waves”. In: BARRETT, Eileen; CRAMER, Patricia. (Ed.). **Virginia Woolf: lesbian readings**. New York: New York University Press, 1997, p. 203-221.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Tradução de Marta Avancini. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1993.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & outros ensaios**. Tradução de Angélica Freitas. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SHOWALTER, Elaine. “Women and the Literary Curriculum.” **College English**, vol. 32, no. 8, 1971, p. 855–62. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/375623>. Acesso em: 11 abril 2025.

STEWART, Garrett. “Catching the Stylistic D/rift: Sound Defects in Woolf’s The Waves.” **ELH** Vo. 54, Nº 2, Summer, 1987, p. 421–461. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i339858>. Acesso em: 13 abril 2025.

TÉLLEZ, Artemisa. “ A Chloe le gustaba Olivia”. Implicaciones de una literatura que quisiera llamarse lésbica. **Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades**, UNAM, 2012. Disponível em: https://ru.ceiich.unam.mx/bitstream/123456789/2997/1/Homofobia_elect_Cap10_A_chloe_le_gustaba_olivia.pdf. Acesso em: 15 março 2025.

WITTIG, Monique. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2022.

WOOLF, Virginia. **Sra. Dalloway**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Novo Século Editora, 2021.

WOOLF, Virginia. **As ondas**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

WOOLF, Virginia. **Rumo ao Farol**. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2020.

WOOLF, Virginia. “Ficção Moderna”. In: WOOLF, Virginia. **O Valor do Riso e Outros Ensaios**. Tradução de Leonardo Frões. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p.69-77.

WOOLF, Virginia. [Correspondência]. Destinatária: Vita Sackville-West, 1927. In: NICOLSON, Nigel; TRAUTMANN, Joanne. (Org.). **The Letters of Virginia Woolf: volume three 1923-1928**. New York: Harcourt Brace, 1978, p. 393.



VIRGINIA WOOLF EM TRADUÇÃO NO BRASIL: PARATEXTOS DE *MRS DALLOWAY* SOB UMA PERSPECTIVA DA HISTÓRIA DOS LIVROS

Myllena Ribeiro LACERDA*

■ **RESUMO:** Por meio da análise das edições de *Mrs Dalloway* publicadas em português brasileiro entre 1946 e 2025, este artigo traça uma relação direta entre história da tradução no Brasil e a história editorial com base no circuito de comunicações delineado, inicialmente, por Robert Darnton (2010), a noção de campo literário internacional (Casanova, 2002a, 2002b) e a necessidade de considerar as editoras como agentes importantes para se pensar uma sociologia da tradução (Sapiro, 2008). O objetivo, portanto, é explorar uma perspectiva de análise de publicações que considere os paratextos como partes essenciais do ciclo de produção editorial, além da participação das/os tradutoras/es e autoras/es de textos de acompanhamento.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** História da Tradução. História Editorial. *Mrs Dalloway*. Virginia Woolf.

Introdução

Mrs Dalloway, publicado em maio de 1925, permanece influente e relevante em diversos idiomas e países mesmo cem anos após sua estreia. Uma das obras mais célebres de Virginia Woolf, o romance explora diferentes perspectivas, o tratamento do tempo e o uso abundante de discurso indireto livre na narrativa de uma forma que marcou a cena modernista na literatura de língua inglesa do início do século 20. Desde então, por meio de traduções, *MD* continua se perpetuando em novas vozes e novos formatos editoriais.

O centenário de publicação também marca quase oito décadas de traduções em português brasileiro das obras de Virginia Woolf. O lançamento do romance traduzido, em 1946, por Mario Quintana, inaugurou o que tem sido uma trajetória expressiva na história da tradução em termos editoriais do país, atravessando editoras, tradutoras/es, pesquisadoras/es e diferentes comentadoras/es da obra woolfiana.

* UnB – Universidade de Brasília. Instituto de Letras – Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução. Brasília – DF – Brasil. 70910-900 – myllena.lacerda@unb.br

MD é a obra mais traduzida de Woolf no Brasil, totalizando onze traduções¹ publicadas em livro físico desde a década de 1940. Embora a primeira delas tenha sido lançada em 1946 e permanecido por 66 anos a única disponível em português brasileiro, uma série de novas traduções e edições foram publicadas ao longo do tempo. Em 2012, quando a obra woolfiana entrou em domínio público, várias editoras colocaram em prática esforços para atualizar a presença da autora no campo nacional – e muitas delas elegeram *Mrs Dalloway* como ponto inicial para esses projetos de publicação.

Em 2012, três editoras publicaram novas traduções: L&PM, com tradução de Denise Bottmann; Cosac Naify, com tradução de Claudio Alves Marcondes; e Autêntica, com tradução de Tomaz Tadeu. Alguns anos depois, em 2016, a tradução de Gabriela Maloucaze foi publicada pela Folha de S.Paulo, na coleção “Clássicos mundiais da literatura”, seguida por mais três traduções em 2021, entre elas uma da Martin Claret, feita a quatro mãos por Eliane Fittipaldi Pereira e Katia Maria Orberg; uma da Lafonte, de Adriana Buzzetti; e um box com romances de Woolf, publicados pela editora Novo Século, que incluiu uma nova tradução de *MD* feita por José Rubens Siqueira. Já em 2022, foram publicadas a tradução de Veríssimo Anagnostopoulos, pelo Clube de Literatura Clássica, e a de Thaís Paiva e Stephanie Fernandes, pela editora Antofágica. Por fim, em 2025, a editora Nós publicou a tradução de Ana Carolina Mesquita, em comemoração aos 100 anos do romance.

Como bem demonstrado pelo número expressivo de traduções de *MD*, a publicação da obra woolfiana no Brasil segue em expansão. Segundo levantamento de Lacerda (2024, p. 54), até o fim de 2023, 86 traduções haviam sido publicadas em livro no Brasil², além de inúmeras reedições e troca de casas editoriais que relançaram ou atualizaram traduções³. O crescimento do interesse pela obra de

¹ Devido ao escopo deste trabalho, que foca em editoras, projetos editoriais e paratextos, não estamos considerando publicações independentes em formato digital, isto é, *ebooks*, nem traduções já anunciadas, mas ainda não publicadas. Por esses motivos, embora tenhamos encontrado outras duas traduções, não incluímos aqui o trabalho de Sheila Koerich, pela Editora Duetos (livro disponibilizado desde 2020 na plataforma de autopublicação Kindle Direct Publishing, da Amazon) nem a tradução de Beatriz Guterman, pela editora Tordesilhas, a ser lançada em 15 de dezembro de 2025, data posterior à escrita deste artigo.

² O número indicado por Lacerda (2024) refere-se a publicações em formato de livro físico, contudo, Bottmann (2011, 2020) registra a tradução feita por Dias da Costa do conto “Objetos sólidos”, publicada em uma coletânea de contos ingleses em 1944, dois anos antes da publicação de *Mrs Dalloway*, em 1946. Além dessas publicações em coletâneas ou impressas, há de se reconhecer que o número é ainda maior se considerarmos os livros digitais publicados nos últimos anos – sobretudo publicações autônomas ou de editoras independentes que são disponibilizadas em sites especializados, como exemplificado na nota anterior.

³ As primeiras traduções dos romances de Woolf no Brasil, *Mrs Dalloway* (trad. Mario Quintana) e *Orlando* (trad. Cecília Meireles), foram publicadas pela Editora e Livraria Globo de Porto Alegre,

Woolf encontrou terreno fértil em 2012, após a entrada em domínio público, o que permitiu às editoras explorar a tradução tanto dos romances e contos quanto dos diários e ensaios. De acordo com essa mesma pesquisa, são mais de 50 pessoas dedicadas a traduzir a obra para o português brasileiro (Lacerda, 2024, p. 57) e apenas 25 traduções lançadas antes do período de direitos autorais válidos, ou seja, cerca de 70% das traduções realizadas foram publicadas desde 2012. E é justamente nesse período que encontramos a maior concentração de publicações de *MD*, que, até então, só havia sido traduzida por Quintana.

A tradução do escritor-tradutor foi amplamente publicada, estudada e lida. Até o momento, passou por três casas editoriais diferentes – Globo de Porto Alegre, Abril Cultural e Nova Fronteira – e recebeu uma série de reedições e novos aparatos paratextuais, incluindo troca de capa, inserção de apresentação escrita pela jornalista Marília Gabriela e até mesmo tornando-se parte de um box temático com outros romances de Woolf (*As ondas* e *Orlando*). A seguir, é possível observar as diferentes capas em algumas edições com a tradução de Mario Quintana.

Figura 1 – Editora e Livraria Globo de Porto Alegre, 1946

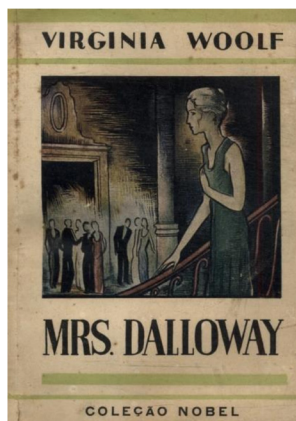


Figura 2 – Editora Abril, 1972

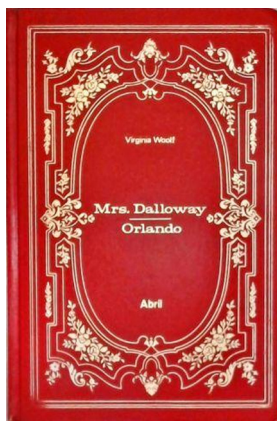
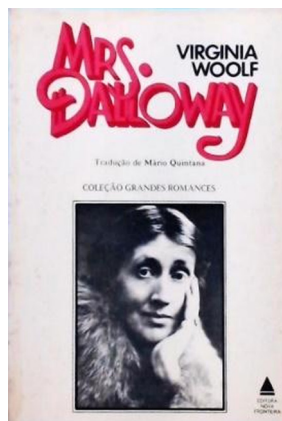


Figura 3 – Editora Nova Fronteira, 1980



mas tiveram seus direitos repassados às editoras Abril e Nova Fronteira nos anos 1970 e 1980, respectivamente. Outros casos merecem destaque, como as traduções de Claudio Alves Marcondes (*MD*) e Leonardo Fróes (contos e ensaios), publicadas pela Cosac Naify e, atualmente, editadas e publicadas pela Companhia das Letras, no selo Penguin-Companhia (*MD*, 2017), e Editora 34 (*Ensaíolos Seletos*, 2024; *Contos completos*, 2023).

Figura 4 – Editora Nova Fronteira, 2003

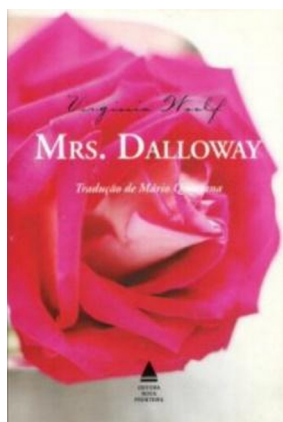


Figura 5 – Editora Nova Fronteira e Saraiva, 2011

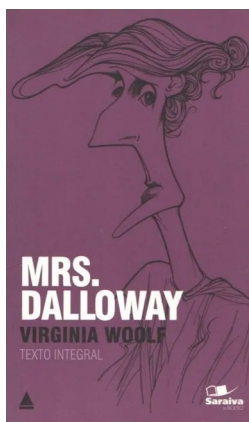


Figura 6 – Editora Nova Fronteira, 2015



Figura 7 – Editora Nova Fronteira, 2017

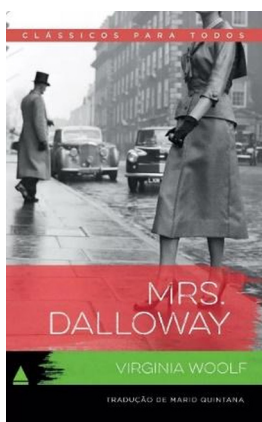


Figura 8 – Editora Nova Fronteira, Box “Grandes Obras”, 2020

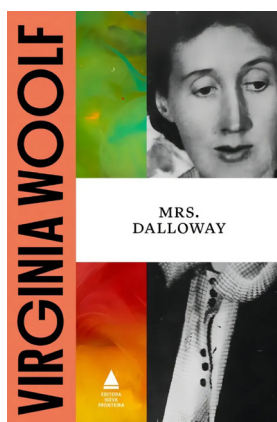
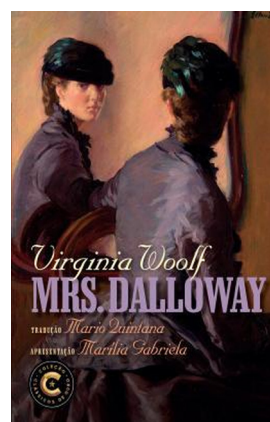


Figura 9 – Editora Nova Fronteira, 2021



A tradução de Quintana, como visto acima, recebeu uma série de novos projetos de publicação. Ficam evidentes as diferentes abordagens que celebram o nome do tradutor já na capa (edições de 1980, 2003, 2017 e 2021) ou que inserem a obra em coleções que atribuem prestígio, entre elas “Grandes Romances” (1980), “Clássicos para todos” (2017) e “Clássicos de ouro” (2021). Essas modificações não apenas incluem textos ou selos que celebram o romance e a autora, mas se voltam a diferentes públicos: diversos tamanhos e acabamentos, edições brochuras

ou com capa dura, e os mais variados preços⁴. As últimas três edições lançadas pela Nova Fronteira, por exemplo, têm formatos bem distintos entre si: a de 2017, em brochura, tem 18 x 12 cm; a de 2020, em capa dura, 24 x 16 cm; e a de 2021, em brochura, 24 x 17 cm⁵.

Interface entre História da Tradução e História dos Livros

Para além da tradução, tradutoras/es e escolhas tradutórias, um dos aspectos que podem contribuir para a construção de uma História da Tradução é examinar os paratextos e o projeto editorial de um livro. Segundo Gérard Genette, paratexto é “aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores” (Genette, 2009, p. 9, trad. Faleiros), ou seja, tudo o que traz materialidade ao texto, desde informações na capa, títulos e subtítulos, prefácios, notas e mesmo outros discursos externos ao texto, mas que passam a compor o livro. Para o autor:

definir um elemento de paratexto consiste em determinar seu lugar (pergunta *onde?*), sua data de aparecimento e, às vezes, de desaparecimento (*quando?*), seu modo de existência, verbal ou outro (*como?*), as características de sua instância de comunicação, destinador e destinatário (*de quem? a quem?*) e as funções que animam sua mensagem: *para quê?* (Genette, 2009, p. 12, grifos do autor, trad. Faleiros).

Além de analisar traduções e estratégias tradutórias⁶, o estudo de paratextos e, consequentemente, dos projetos editoriais podem auxiliar na compreensão de como as traduções são apresentadas ao público e os espaços ocupados por quem traduz. Assim, as informações coletadas a partir da análise dos paratextos colocam em evidência as estratégias de editoração e publicação, permitindo que pesquisadoras/es da História da Tradução entrevejam os desdobramentos de decisões editoriais e suas consequências sobre o texto traduzido. O foco desta análise, então, será o peritexto editorial, definido por Genette da seguinte forma:

⁴ Em junho de 2025, o site da Editora Nova Fronteira vendia a edição mais recente (coleção “Clássicos de Ouro”, 2021) por R\$ 49,90. Já o box, com três romances de Woolf, estava à venda por R\$ 154,90. Disponível em: <https://www.novafronteira.com.br/mrs-dalloway-11a-edicao> e https://www.novafronteira.com.br/produto/virginia-woolf_box.html. Acesso em: 20 jun. 2025.

⁵ Informações disponíveis no site da editora. Para a edição de 2017, não mais comercializada no site da Nova Fronteira, utilizamos os dados de outros livros de Woolf da mesma coleção, *Um teto todo seu* e *As ondas*. Disponível em: <https://www.novafronteira.com.br/produto/um-teto-todo-seu-cpt.html> e <https://www.novafronteira.com.br/produto/as-ondas-cpt.html>. Acesso em: 20 jun. 2025.

⁶ Um exemplo em relação a *MD* é a dissertação de Graebin (2016). A pesquisadora analisou quatro traduções do romance (Mario Quintana, Denise Bottmann, Tomaz Tadeu e Claudio Alves Marcondes), com foco nos aspectos estilísticos, além de discutir aspectos paratextuais das quatro edições.

Denomino *peritexto editorial* toda a zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata porém com maior exatidão, da *edição*, isto é, do fato de um livro ser editado, e eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou várias apresentações mais ou menos diferentes. [...] trata-se do peritexto mais exterior: a capa, a página de rosto e seus anexos; e da realização material do livro, cuja execução depende do impressor, mas cuja decisão é tomada pelo editor, em eventual conjunto com o autor: escolha do formato, do papel, da composição tipográfica, etc. (Genette, 2009, p. 21, grifos do autor, trad. Faleiros).

Ao pensarmos nos projetos editoriais e, por consequência, como estes apresentam e dão espaço, visibilidade e voz a quem traduz, é possível refletir sobre a percepção existente sobre quem escreve e as motivações para a publicação. Esse aspecto se torna ainda mais relevante quando o que está em pauta é uma obra já amplamente traduzida e publicada, como no caso de *Mrs Dalloway*. Além disso, as abordagens editoriais de cada publicação dão pistas de como autoras/es e obras circulam, e mostram-se como um modo complementar de observar a tradução e sua circulação.

Robert Darnton (2008, 2010) sublinha a importância de se fazer uma história do livro, pois ela “se interessa por cada fase desse processo e pelo processo como um todo, em todas as suas variações no tempo e no espaço, e em todas as suas relações com outros sistemas, econômico, social, político e cultural, no meio circundante” (Darnton, 2010, p. 126, trad. Bottmann). Pensando nisso, o autor propõe o circuito de comunicações, no qual delineia um modelo do ciclo de vida do livro, destacando a importância de quem publica, distribui, lê e, em versões atualizadas (Bachleitner, 2009), traduz. A figura da editora ou do editor é de grande relevância para pensarmos os elementos paratextuais porque, ainda segundo Darnton, “[m]uito se aprenderia sobre as atitudes em relação aos livros e o contexto de sua utilização estudando a maneira como eram apresentados [...]” (Darnton, 2010, p. 141, trad. Bottmann) e, embora quem traduz seja responsável pelo surgimento da obra em outra língua, são as editoras – ou todas as pessoas participantes da cadeia editorial – que contribuem para a circulação dos bens culturais até que os livros cheguem às/aos leitoras/es.

São diversos os agentes que participam desse ciclo, que atuam na seleção e produção do livro, bem como na materialização de uma tradução. Logo, podemos examinar essas contribuições, segundo Pascale Casanova (2002a), como uma forma de consagração e um modo de dominação no campo literário internacional. Afinal, compreender a participação dos agentes e o papel da tradução é também criar um mapeamento do campo literário e suas relações.

O caso de *MD* traduzido por Quintana corrobora a ideia de Casanova de que obras de “grande ruptura literária”, como o grande romance modernista inglês aqui discutido, tendem a ser traduzidas por escritores, que visam a “introduzir em sua

língua as obras da modernidade central (por aí mesmo, contribuem para perpetuar sua dominação)” (Casanova, 2002b, p. 170, trad. Appenzeller) e de que “[p]lus le prestige du médiateur est grand, plus la traduction est noble, plus elle consacre”⁷ (Casanova, 2002a, p. 17). Assim, não só a atuação de Quintana moldou um certo tipo de recepção de Woolf no Brasil, tendo em vista que o nome do escritor-tradutor recebeu destaque ao longo dos anos em diversas edições, como o poeta também foi responsável por transpor o romance para o português brasileiro, introduzindo uma estética e realizando sua literarização. Em termos de capital literário, podemos observar uma tendência de equalização na dinâmica: a obra de Woolf se beneficia por ser traduzida por um escritor-tradutor; e Quintana fica (ainda mais) consagrado por traduzir a obra de Woolf.

As trocas culturais e simbólicas no campo literário, portanto, perpassam a própria produção do livro. A fim de compreender a importância de uma tradução, Casanova (2002a, p. 9) define três pontos de análise em relação ao campo literário nacional e internacional: a posição das línguas envolvidas, ou seja, língua-fonte e língua-alvo; a posição da autora ou do autor; e “la position du traducteur et des divers agents consacrants qui participent au processus de consécration de l’œuvre”⁸. Vemos, mais uma vez, a ênfase dada não só a quem traduz, mas a quem produz o livro de uma forma mais ampla.

Nesse sentido, André Lefevere discute a importância da patronagem, isto é, “something like the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature”⁹ (Lefevere, 1992, p. 15). O autor ressalta o papel de instituições – e aqui podemos enfatizar as editoras – na seleção e disseminação de obras ou autoras/es, pois, em grande parte, são elas que determinam o texto, selecionam quem o traduzirá e fazem toda a produção do livro enquanto objeto material que será lido e disseminado entre leitoras/es, pesquisadoras/es, a crítica e mesmo instituições de ensino. O autor ainda afirma:

The selection process also operates within the entire oeuvre of a certain author commonly regarded as a classic. Certain books by certain authors that are staple of courses in institutions of (higher) education will be widely available, whereas other works written by the same author will be very hard to find except in painstakingly collected editions on library shelves.¹⁰ (Lefevere, 1992, p. 20).

⁷ “Quanto maior o prestígio de quem media, mais nobre é a tradução, mais consagrada ela é.” Todas as traduções, exceto quando indicadas na citação, são de minha autoria.

⁸ “a posição do/a tradutor/a e dos vários agentes consagradores que participam dos processos de consagração da obra.”

⁹ “[...] algo como os poderes (indivíduos, instituições) que podem promover ou deter a leitura, escrita e reescrita da literatura.”

¹⁰ “O processo de seleção também opera em toda a obra de algum/a autor/a já normalmente visto/a

Gisèle Sapiro (2008), de forma similar, se vale das contribuições de Pierre Bourdieu para traçar uma análise sociológica global da circulação de livros em tradução e ressalta o papel das editoras, tanto na publicação do texto original quanto em tradução. Para Sapiro, “[a] sociological approach to translation, considered as a social practice, thus need to take into account this category of agents”¹¹ (Sapiro, 2008, p. 154). É sob esse viés que a interface entre História da Tradução e História Editorial pode iluminar os aspectos que envolvem e, de certa forma, ditam a recepção das obras, além de como são percebidas e interpretadas frente ao público leitor e consumidor.

Análise paratextual de *Mrs Dalloway* no Brasil

Dentre as onze edições selecionadas para a análise, apenas uma foi publicada antes de 2012. Vemos, então, que, com a entrada da obra em domínio público, há um forte interesse das editoras em publicar a obra de Virginia Woolf no Brasil. Com o crescente número de livros, por vezes o mesmo título, sendo publicados quase simultaneamente, quem traduz, o tipo de livro e textos como prefácios ou introduções tornam-se um diferencial importante para cada uma dessas publicações. Sapiro (2008, p. 163) discorre sobre a importância da própria editora, da coleção e dos discursos de acompanhamento como uma maneira de construir significado para o texto traduzido. Dessa forma, podemos elencar as diferentes contribuições que são acrescentadas ao texto traduzido como uma maneira de diferenciá-los em meio a inúmeras opções no mercado.

A edição da Globo, com tradução de Quintana, não apresenta nenhuma introdução ou prefácio, contudo, a partir dos anos 2000 e sob os cuidados da editora Nova Fronteira, uma breve apresentação da jornalista Marília Gabriela passa a ser publicada junto à obra. Esse acréscimo acaba recebendo visibilidade, inclusive, na capa em edições mais recentes, lado a lado ao nome de Mario Quintana.

Essa tendência de adicionar aparatos textuais é perceptível se observarmos as edições pós-2012: à exceção da Folha de S.Paulo e da Lafonte, as demais incluem ao menos um tipo de discurso de acompanhamento, como introdução, prefácio ou posfácio – seja a introdução escrita por Virginia Woolf em 1925, “Uma introdução a *Mrs. Dalloway*” (como ocorre nas edições da L&PM, Autêntica e Nós), seja textos assinados por pesquisadoras/es, críticas/os ou tradutoras/es.

como um clássico. Certos livros de certos/as autores/as, que são essenciais em cursos em instituições de ensino (superior), estarão amplamente disponíveis, ao passo que outras obras da mesma pessoa serão de difícil acesso, a não ser em edições de obra completa meticulosamente organizadas, dispostas em prateleiras de bibliotecas.”

¹¹ “Uma abordagem sociológica da tradução, tida como prática social, deve, então, considerar essa categoria de agentes.”

A edição da Cosac Naify inclui um prefácio do escritor argentino Alan Pauls; a Autêntica, dois textos de Tomaz Tadeu; a Martin Claret tem um prefácio e um posfácio assinado por uma das tradutoras, Eliane Fittipaldi Pereira, sendo o último deles intitulado “Sobre a dor e a delícia de traduzir *Mrs Dalloway*”. A editora Novo Século, que publicou *MD* em um box com outros romances, adiciona à parte um suplemento de leitura escrito por Maria Aparecida de Oliveira, professora da Universidade Federal da Paraíba e pesquisadora de Woolf¹². O livreto, “O discurso político e poético de Virginia Woolf” contém textos abordando os romances da coleção, entre eles *A viagem*, *Noite e dia*, *O quarto de Jacob* e *A sra. Dalloway*.

A edição publicada no Clube de Literatura Clássica tem prefácio de Rosalia Angelita Neumann de Garcia, professora titular aposentada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul¹³, e um livreto com o conto “A festa de Mrs. Dalloway”. O último parágrafo de Garcia dedica-se a comentar o trabalho do tradutor e justificar uma das principais escolhas editoriais, a publicação bilíngue do romance:

Tão delicada é essa arte de escrever, de desvendar os segredos e tesouros da língua que, deve ter o leitor adivinhado, o tradutor de Woolf fica junto da autora enredado nas mesmas dificuldades. Obriga-o a procurar em português, como ela em inglês, a palavra ao mesmo tempo mais precisa e mais maleável; a que, significando com clareza o que se quer dizer em determinado contexto, possa ser utilizada em outro com outro significado, que evoque, como levando de volta a um ponto anterior de um ciclo, seu uso no contexto anterior. Na medida do possível trasladou-se ao português essa riqueza; como, não obstante, sentiríamos estar privando o leitor do pleno tesouro de *Mrs Dalloway* se não lhe oferecêssemos junto da tradução o original, decidiu-se fazer desta a primeira edição bilíngue do romance em língua portuguesa. (Garcia *In Woolf*, trad. Anagnostopoulos, 2022, p. 8).

O livro se diferencia de todos os outros devido à publicação nas duas línguas, com o texto em inglês no lado esquerdo e o em português no lado direito, isto é, espelhado. Contudo, segundo os comentários de Garcia, essa escolha fundamenta-se na sugestão de que a tradução pode ser algo insuficiente, pois estaria “privando o leitor do pleno tesouro” que é o romance em sua língua original. A proposição de incluir o romance em língua estrangeira pode suscitar em quem lê uma noção de que o texto de Woolf, em inglês, é algo quase inalcançável em português, e que a tradução não se sustenta por si só. Embora a escolha editorial seja inovadora

¹² Informação retirada da minibiografia disponível no livreto. Também disponível no currículo Lattes de Oliveira. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2889350069897138>. Acesso em: 20 jun. 2025.

¹³ Informação retirada do currículo Lattes de Garcia. Disponível em <http://lattes.cnpq.br/6849102979432387>. Acesso em: 20 jun. 2025.

no sentido de ser a única do tipo dentre as disponíveis no mercado brasileiro, as motivações relatadas no prefácio parecem contradizer, justamente, a razão pela qual propor uma nova tradução – ainda mais havendo várias outras publicadas nos anos anteriores.

Já a edição da Antofágica é a com mais contribuições assinadas por pessoas distintas: uma apresentação de Mellory Ferraz, produtora de conteúdos sobre literatura no YouTube; nota da ilustradora Sabrina Gevaerd; posfácio de Ana Carolina Mesquita, tradutora e pesquisadora de Woolf; e posfácio de Carola Saavedra, escritora e tradutora. Na edição em formato *pocket*, reeditada e publicada na coleção de bolso da editora em 2023, os textos são disponibilizados *on-line* por meio de um QR Code que aparece no fim do livro.

Finalmente, a edição da Nós¹⁴, publicada em comemoração aos 100 anos do romance em 2025, contém a introdução escrita por Woolf; uma apresentação escrita pela tradutora, Ana Carolina Mesquita, intitulada “Apresentação Ou: essa coisa chamada vida”; um apêndice com trechos dos diários de Woolf que fazem referência a *MD*, selecionados por Mesquita; uma nota sobre a tradutora; e um texto com agradecimentos, sendo estes dois últimos uma prática comum em outros títulos de Woolf publicados pela editora.

Com isso, é possível observar que, somado ao interesse editorial em publicar textos para além da tradução, há um esforço em alocar nomes que atribuam um valor adicional ao livro: professoras universitárias, pesquisadoras e leitoras da obra woolfiana, bem como reflexões que perpassam a leitura e o fazer tradutório. É interessante frisar, inclusive, o espaço que tradutoras/es têm para abordar o seu processo nas edições de *MD* no Brasil: Tadeu, Pereira e Mesquita traduzem e escrevem sobre o romance, por vezes comentando suas escolhas e estratégias tradutórias.

Na edição comemorativa relançada pela editora Autêntica em 2025, por exemplo, Tadeu escreve um novo texto, “Os cem anos de *Mrs Dalloway*”, muito embora omita outros textos nessa versão. Com a atualização, o tradutor acrescenta algumas notas logo no início, comentando interpretações do inglês, citando edições críticas do texto de Woolf (*Mrs Dalloway. The Cambridge Edition of the Works of Virginia Woolf*, com organização de Anne E. Fernald) e mesmo um livro nomeadamente sobre tradução (*Translating Style: A Literary Approach to Translation*, de Tim Parks).

No que se refere às notas de rodapé ou de fim, há uma variação considerável na quantidade ao longo das edições. A Globo, L&PM, Cosac Naify e Novo Século não apresentam notas. As demais edições apresentam notas de tradução, quase sempre

¹⁴ Parte deste artigo foi escrito antes do lançamento oficial da edição da Nós, e as informações aqui apresentadas foram gentilmente enviadas por Ana Carolina Mesquita via e-mail, a quem agradeço. Todos os dados foram confirmados posteriormente, com a publicação oficial do livro.

com N.T. (ou similares) junto ao texto ou alguma indicação de autoria de quem traduz. Em casos específicos, há indicação N.E. isto é, nota do/a editor/a. Assim, são muitas as ocorrências de notas, e apenas a Folha de S.Paulo/Maloucaze; Martin Claret/Pereira e Orberg; e Lafonte/Buzzetti têm um número inferior a cem — sete, trinta e treze, respectivamente¹⁵.

Um ponto curioso é que, apesar de a edição da Globo não apresentar notas para a tradução de Quintana, a edição mais recente da Nova Fronteira, na coleção “Clássicos de Ouro”, indica três notas de rodapé de autoria do tradutor. Vale ressaltar, porém, que a edição da Abril Cultural, de 1972, publicação na qual as notas aparecem pela primeira vez, faz a marcação com (N. do E.), ou seja, nota do editor. No mais, mesmo a Nova Fronteira numerando as notas ao longo do romance como 2 e 3, não há uma primeira. Uma possibilidade é que a nota da apresentação, marcada com um asterisco, esteja sendo contabilizada. Outra pista que corrobora essa teoria é que, na edição de 1972, somente essas duas notas estão presentes, com o mesmo texto e a mesma posição. Sendo assim, é possível que, durante a troca de direitos da tradução de Quintana para uma nova editora, as notas tenham sido atribuídas erroneamente ao tradutor, quando, na verdade, haviam sido incluídas no processo editorial da Abril.

Em relação às notas das/os editoras/es, temos instâncias ainda mais relevantes para se pensar a tradução e seleção dos textos. Na edição da Folha de S.Paulo, encontramos a seguinte nota no verso da folha de rosto: “A licença poética utilizada no texto pela autora foi preservada nesta edição. Por esse motivo, é possível notar algumas passagens em desacordo com a norma padrão do português brasileiro. (N.E.)”. É interessante notar que o “alerta” é assinado pelo/a editor/a (não nomeado) e não por Maloucaze, que assina as demais notas com N.T.

Outra ocorrência de nota de editor/a é o caso da Antofágica, apresentando logo na segunda ocorrência uma justificativa para o uso do título em inglês e a preservação de pronomes de tratamento e da toponímia em língua estrangeira:

Tradicionalmente, *Mrs. Dalloway* é publicado com o título em inglês. Nesta edição, optamos por mantê-lo assim e, consequentemente, mantivemos os pronomes de tratamento na língua original (“Mr.” para “Sr.” e “Mrs.” para “Sra.”). Uma vez que a cidade de Londres é uma personagem tão importante neste livro, também foram mantidos em inglês os nomes de lugares pelos quais os personagens passam (usamos “Street” para “Rua” e “Avenue” para “Avenida”). [N de. E] (Woolf, trad. Paiva e Fernandes, 2022, p. 5).

Tadeu (Woolf, trad. Tadeu, 2025, p. 213), na introdução a suas notas, inclui uma explicação de teor similar: comenta que a ausência do ponto no pronome de

¹⁵ Para ver os dados completos de cada uma das edições, conferir o Apêndice ao fim deste artigo.

tratamento *Mrs* do título é decorrente do uso abreviado no sistema britânico e que, seguindo a mesma lógica, não utiliza os pontos ao abreviar palavras como *Street* (St) e *Saint* (St).

Já na edição da Lafonte, os comentários são relacionados a escolhas estilísticas do texto em português brasileiro, justificadas, de forma parecida, pelos usos em inglês. A primeira nota, logo no início do romance, indica: “Foi mantido ao longo do livro o estilo da autora, que opta em utilizar, em alguns momentos, letras minúsculas para iniciar frases, entre outros recursos criados para fazer fluir ou interromper os pensamentos das personagens. (N. da T.)” (Woolf, trad. Buzzetti, 2020, p. 25).

Menciona-se, ainda, a edição da Martin Claret, que apresenta um posfácio de Pereira não só discutindo as escolhas das duas tradutoras, mas oferecendo a leitoras/es uma reflexão teórica sobre tradução, com base, sobretudo, nas discussões e nos conceitos de estrangeirização e domesticação, de Lawrence Venuti (2019). Dentre as questões abordadas, Pereira inclui as diferentes possibilidades na tradução do romance, como a inserção ou não do ponto no pronome de tratamento da protagonista, que, ao contrário de Tadeu, é mantido em sua forma inglesa ao longo do texto. Essa estratégia é assim comentada, pois “traduzir esse tratamento por ‘Sra.’ [...] implicaria alterar o modo como o romance vem sendo inscrito na tradição literária (mesmo a brasileira) e iria contra nossa inclinação geral para a estrangeirização [...]” (Pereira, *In Woolf*, trad. Pereira e Orberg, 2021, p. 244).

Por fim, neste ano de centenário, é indispensável registrar as duas edições comemorativas lançadas em celebração ao romance: a edição revisada da tradução de Tomaz Tadeu; e a tradução inédita de Ana Carolina Mesquita.

Figura 10 – Editora Autêntica, edição comemorativa (2025)

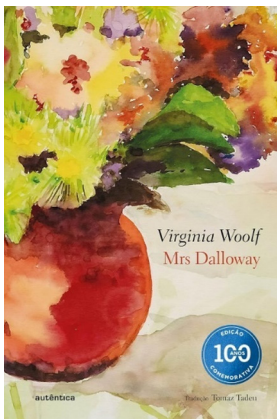


Figura 11 – Editora Nós, edição comemorativa (2025)



A capa da Autêntica (uma versão diferente da publicada em 2012, cuja nova imagem é uma aquarela de Guacira Lopes Louro) vem com um selo metalizado escrito “Edição comemorativa 100 anos”, ao passo que a edição da Nós contém a indicação “Edição comemorativa de 100 anos” no rodapé da quarta capa, logo abaixo do nome da tradutora (“Tradução, notas, apresentação e apêndice Ana Carolina Mesquita”). Os esforços para louvar a longevidade do romance não são poupados e fazem parte da estratégia de divulgação dessas publicações recentes.

Considerações finais

Vemos, portanto, que as onze traduções – e inúmeras reedições – podem ser tão diversas quanto seus leitores, passando por livros de diferentes tamanhos e preços, monolíngues ou bilíngue e com mais ou menos textos de acompanhamento: apresentações, prefácios e posfácios, a introdução escrita pela própria Woolf, notas que abordam contextos históricos, intertextualidade, escolhas tradutórias ou comentários sobre as diferentes versões do romance.

Ademais, quem traduz parece encontrar em *Mrs Dalloway* uma oportunidade para articular discussões críticas e teóricas sobre seu trabalho, como comprovado pelas inúmeras notas e os textos tratando de estratégias e decisões tomadas durante o processo de tradução. Esse movimento de análise e exploração encontra um espaço propício às margens do romance, tendo em visto que reflexões tradutórias ainda eram incomuns ou pouco exploradas pelas editoras e/ou tradutoras/es, como observado na primeira edição de *MD* em 1946.

LACERDA, M. L. Brazilian translations of Virginia Woolf: *Mrs Dalloway's* Paratexts from a Book History Perspective. *Itinerários*, Araraquara, n. 61, p. 167-184, jul./dez. 2025.

■ **ABSTRACT:** *This research analyses editions of Mrs Dalloway published in Brazilian Portuguese between 1946 and 2025. Drawing on Robert Darnton's (2010) concept of the communications circuit, the international literary field (Casanova, 2002a, 2002b) and the idea that publishing houses are vital agents in the sociology of translation (Sapiro, 2008), it establishes a direct relationship between the history of translation and the publishing history in Brazil. The aim is, therefore, to explore a perspective that understands paratexts as integral components of the editorial process, alongside the contributions of translators and authors of supplementary texts.*

■ **KEYWORDS:** *Translation History. Book History. Mrs Dalloway. Virginia Woolf.*

REFERÊNCIAS

- BACHLEITNER, N. A proposal to include book history in translation studies. *Arcadia*, v. 44, n. 2, p. 420-440, 2009.
- BOTTMANN, D. **Irmãs Brontë, Katherine Mansfield e Virginia Woolf**. 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/47759788/Irm%C3%A3s_Bront%C3%AB_Katherine_Mansfield_e_Virginia_Woolf. Acesso em: 20 jun. 2025.
- BOTTMANN, D. Virginia Woolf traduzida no Brasil. **Não gosto de plágio**. 8 ago. 2011. Disponível em: <https://naogostodeplagio.blogspot.com/2011/08/woolf-no-brasil.html>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- CASANOVA P. Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal. *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 4, n. 144, p. 7-20, 2002a. DOI : <https://doi.org/10.3917/arss.144.0007>
- CASANOVA, P. **República mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002b.
- DARNTON, R. “O que é a história do livro?” Revisitado. Tradução de Lília Gonçalves Magalhães Tavoraro. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 155–169, 2008. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1503>. Acesso em 30 jun. 2024.
- DARNTON, R. O que é a história dos livros? In: **O beijo de Lamourette**: mídia, cultura e revolução. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 122-149.
- GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GRAEBIN, F. **As Quatro Traduções de Mrs. Dalloway de Virginia Woolf para o Português do Brasil**: aspectos estilísticos. 2016. 150 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/21607>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- LACERDA, M. “**O destino de um livro**”: Virginia Woolf no Brasil e análise crítica das traduções de *To the Lighthouse*. 2024. 195 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2024. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/263566/PGET0616-T.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- LEFEVERE, A. **Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame**. London/New York: Routledge, 2016. [1992]
- SAPIRO, Gisèle. Translation and the field of publishing. A commentary on Pierre Bourdieu’s “A conservative revolution in publishing”. *Translation Studies*, v. 1, n. 2, p. 154-166, 2008. <https://doi.org/10.1080/14781700802113473>.

VENUTI, L. **Escândalos da tradução**: por uma ética da diferença. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Revisão técnica de Stella Tagnin. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Mario Quintana. Porto Alegre: Livraria e Editoria Globo, 1946.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.

WOOLF, V. **Mrs Dalloway**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

WOOLF, V. **Mrs Dalloway**. Edição revisada, comemorativa dos 100 anos do romance. Tradução de Tomaz Tadeu. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2025.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Gabriela Maloucaze. Coleção Folha. Grandes nomes da Literatura. v. 10. São Paulo: Mediafashion, 2016.

WOOLF, V. **Mrs Dalloway**. Tradução de Adriana Buzzetti. São Paulo: Lafonte, 2020.

WOOLF, V. **Mrs Dalloway**. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira e Katia Maria Orberg. São Paulo: Martin Claret, 2020.

WOOLF, V. **A sra. Dalloway**. Tradução de José Rubens Siqueira. Barueri, SP: Novo Século, 2021.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Thaís Paiva e Stephanie Fernandes. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Veríssimo Anagnostopoulos. Dois Irmãos, RS: Clube de Literatura Clássica, 2022.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2025.

Apêndice. Informações paratextuais das edições de *Mrs Dalloway* no Brasil

Título	Editora	Coleção	Tradutor/a	Ano	Informações da edição	Reedições
<i>Mrs. Dalloway</i>	Globo	Coleção Nobel (v. 66)	Mario Quintana	1946	Foto de Virginia Woolf. Texto na orelha esquerda apresentando a autora. Quarta capa: apresentação de <i>Apenas um coração solitário</i> , de Richard Llewellyn, parte da Coleção Nobel.	Abril Cultural (1972). Nova Fronteira (1980–presente). Edição Nova Fronteira, Coleção Clássicos de Ouro (2021 – 11ª edição): Indicação “Tradução Mario Quintana” e “Apresentação Marília Gabriela” na capa. Apresentação de Marília Gabriela. Mapa da zona central de Londres na década de 1920. Lista com títulos da Coleção Clássicos de Ouro. Três notas de rodapé, com a indicação (N.T). Textos de orelha apresentando a obra (orelha esquerda) e a autora (orelha direita). Quarta capa com citação retirada da apresentação de Marília Gabriela.
<i>Mrs. Dalloway</i>	L&PM	Pocket	Denise Bottmann	2013	Texto biográfico sobre Woolf na folha de guarda. “Livros da autora na Coleção L&PM Pocket” (livro de Woolf) e “Leia também na Coleção L&PM Pocket” (livros sobre Woolf). “Uma introdução a <i>Mrs. Dalloway</i> ”, de Virginia Woolf. Obras publicadas na coleção pocket (“lançamentos mais recentes”). Quarta capa: “Tradução de Denise Bottmann”; citação de Michael Cunningham; sinopse do romance.	n/a
<i>Mrs. Dalloway</i>	Cosac Naify	Mulheres Modernistas	Claudio Alves Marcondes	2013	Posfácio “O fio tênue da ficção”, de Alan Pauls. Sugestões de leituras. Lista com as obras publicadas na coleção Mulheres Modernistas. Três fotos de Virginia Woolf ao longo do livro (Virginia Woolf, 1926, fotografia de Lady Ottoline Morrell; Virginia Woolf, 1938, fotografia de Barbara Strachey; Virginia Woolf com Lytton Strachey e Goldsworthy Lowes Dickinson, fotografia de Lady Ottoline Morrell).	Companhia das Letras, Penguin-Companhia, Coleção Clássicos (2017). Folha de guarda com texto sobre vida e obra de Woolf, minibiografia sobre Alan Pauls e minibiografia sobre Claudio Alves Marcondes. Prefácio “O fio tênue da ficção”, de Alan Pauls. Sugestões de leituras. Apresentação de quatro outras obras publicadas na coleção Clássicos, incluindo <i>Orlando, uma biografia</i> , de Virginia Woolf. Quarta capa com citação e breve sinopse do romance. “Tradução de Claudio Alves Marcondes” e “Prefácio de Alan Pauls”.

*Virginia Woolf em tradução no Brasil: paratextos de
Mrs Dalloway sob uma perspectiva da história dos livros*

Título	Editora	Coleção	Tradutor/a	Ano	Informações da edição	Reedições
<i>Mrs Dalloway</i>	Autêntica	Mimo	Tomaz Tadeu	2013	<p>“Tradução de Tomaz Tadeu” na sobrecapa.</p> <p>Textos de orelha na sobrecapa apresentando a obra (orelha esquerda) e a coleção (orelha direita).</p> <p>[Textos inseridos após o texto do romance:]</p> <p>“Uma introdução a <i>Mrs Dalloway</i>”, de Virginia Woolf.</p> <p>“Mrs Dalloway e Mrs Brown: a arte de Virginia”, de Tomaz Tadeu.</p> <p>“Virginia Woolf: uma vida”, de Tomaz Tadeu.</p> <p>“Cronologia”</p> <p>“Índice onomástico”</p> <p>“Notas”, com introdução e 93 notas de fim.</p> <p>“Notas ao mapa de Londres”</p> <p>“Referências”</p> <p>Ilustração do mapa de Londres na guarda e folha de guarda frontais e traseiras (desenhos de Mayra Martins Redin).</p>	<p>Edição comemorativa de 100 anos.</p> <p>“Tradução de Tomaz Tadeu” na capa.</p> <p>“Tradução revisada” na folha de rosto.</p> <p>Excerto da obra na quarta capa e lista de outros livros de Woolf publicados pela editora.</p> <p>“Os cem anos de <i>Mrs Dalloway</i>”, de Tomaz Tadeu</p> <p>“Uma introdução a <i>Mrs Dalloway</i>, de Virginia Woolf.</p> <p>[Textos inseridos após o texto do romance:]</p> <p>“Índice onomástico”</p> <p>“Notas”, com introdução e 98 notas de fim.</p> <p>Capa com aquarela de Guacira Lopes Louro.</p>
<i>Mrs. Dalloway</i>	Folha de S. Paulo	Clássicos mundiais da literatura (v. 10)	Gabriela Maloucaze	2016	<p>Nota do editor.</p> <p>Sete notas de rodapé, com a indicação (N.T.).</p> <p>Lista da “Coleção Folha Grandes Nomes da Literatura”, com 28 títulos.</p> <p>Texto de Manuel da Costa Pinto, com a indicação “crítico literário e colunista da Folha” na quarta capa.</p>	n/a
<i>Mrs Dalloway</i>	Martin Claret		Eliane Fittipaldi Pereira e Katia Maria Orberg	2021	<p>Prefácio “Mergulho em <i>Mrs Dalloway</i>”, de Eliane Fittipaldi Pereira.</p> <p>Posfácio “Sobre a dor e a delícia de traduzir <i>Mrs Dalloway</i>”, de Eliane Fittipaldi Pereira.</p> <p>Trinta notas de rodapé, com a indicação (N.T.), à exceção de quatro, sem indicação.</p> <p>Quarta capa com apresentação do romance.</p>	n/a
<i>Mrs Dalloway</i>	Lafonte		Adriana Buzzetti	2021	<p>Textos de orelha apresentando a obra (orelha esquerda) e a autora (orelha direita).</p> <p>Treze notas de rodapé, com a indicação (N. da T.).</p> <p>Quarta capa com apresentação do romance.</p>	n/a

Título	Editora	Coleção	Tradutor/a	Ano	Informações da edição	Reedições
<i>A sra. Dalloway</i>	Novo Século	Box Vozes de Virginia Woolf	José Rubens Siqueira	2021	Suplemento de leitura de Maria Aparecida de Oliveira. Textos de orelha com o <i>incipit</i> (orelha esquerda) e texto de apresentação sobre Woolf (orelha direita). Quarta capa com texto de apresentação do romance.	n/a
<i>Mrs Dalloway</i>	Editora literatura clássica	Clube de Literatura Clássica	Verissimo Anagnostopoulou	2022	Prefácio de Rosália Angelita Neumann de Garcia. Livreto com “A festa de Mrs Dalloway”. 295 notas de rodapé. Edição bilingue espelhada. Imagens de Londres ao longo do livro (sem créditos na ficha catalográfica).	n/a
<i>Mrs. Dalloway</i>	Antofágica		Thaís Paiva e Stephanie Fernandes	2022	Apresentação de Mellory Ferraz. Posfácio “Nota da ilustradora”, de Sabrina Gevaerd. Posfácio “Toda a vida em um só dia”, de Ana Carolina Mesquita. Posfácio “O êxtase das pequenas coisas”, de Carola Saavedra. 113 notas de rodapé, sendo uma delas com a indicação (N. de E.). Ilustrações de Sabrina Gevaerd ao longo do livro. Quarta capa com uma citação do romance.	Coleção de bolso (2023). Apresentação e três posfácios disponíveis on-line, com acesso via QR Code.
<i>Mrs. Dalloway</i>	Nós	Obras de Virginia Woolf	Ana Carolina Mesquita	2025	“Introdução”, de Virginia Woolf (anexo). “Apresentação Ou: essa coisa chamada vida”, de Ana Carolina Mesquita. Apêndice, com trechos selecionados dos diários. “Nota sobre a tradutora”. “Agradecimentos”. Textos de orelha apresentando o romance (orelha esquerda e parte da direita) e a autora (orelha direita). Quarta capa: citação do romance; “Tradução, notas, apresentação e apêndice Ana Carolina Mesquita”; “Edição comemorativa de 100 anos”. Seis notas de rodapé na “Apresentação” de Mesquita, 107 notas de rodapé no romance, 14 notas de rodapé no “Apêndice”.	n/a



FLORES PARA VIRGINIA WOOLF

OS FIOS QUE TECEM O IMAGINÁRIO: UMA LEITURA DE “A CORTINA DA BABÁ LUGTON” À LUZ DA LITERATURA FANTÁSTICA

Carla Lento FARIA*

■ **RESUMO:** O objetivo deste artigo é analisar à luz da literatura fantástica o conto “A cortina da babá Lugton” (1924), da escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941). Apesar de Woolf não ser autora de obras que fundamentalmente pertencem ao fantástico, sua preocupação em retratar a profundidade e capacidade imaginativa da mente humana, além de seu experimentalismo característico do modernismo, acabou por produzir, a nosso ver, algumas narrativas que se aproximam do modo literário fantástico. Assim, “A cortina da babá Lugton” se destaca ao trazer o tema dos objetos inanimados que ganham vida e a criação de mundos imaginários, permitindo uma nunca resolvida ambiguidade entre realidade e imaginação por um breve momento no conto. Tem-se assim, aquilo que Roas (2014), Ceserani (2006) e Furtado (1980) definem como o elemento fundamental de todas as narrativas do fantástico, isto é, produzir a incerteza do real de modo que a relação entre real e impossível permaneça inexplicável. Sendo assim, a investigação acurada deste conto faz-se apropriada no intuito de demonstrar como a obra de Virginia Woolf dialoga com a tradição da literatura fantástica ao mesmo tempo em que dá uma roupagem singular e subverte elementos desta.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Imaginação 1. Fantástico 2. Conto 3. Virginia Woolf 4. Modernismo 5.

Introdução

Ao pensar nas narrativas do fantástico, Virginia Woolf não é exatamente uma das autoras que num primeiro momento surge na mente dos leitores contemporâneos. No entanto, a concepção woolfiana de uma literatura preocupada com retratar a mente humana em toda sua profundidade e projeção imaginativa,

* Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo – SP – Brasil. 05508-010 – carlinhalfa@hotmail.com.

combinada a momentos de escrita breve, concisa, elíptica e de final aberto, acabou por produzir narrativas cujo experimentalismo permite que sejam lidas à luz da literatura fantástica. Um desses momentos, por exemplo, pode ser encontrado entre as páginas dos rascunhos de *Mrs. Dalloway*¹ (1925), no qual uma pequena narrativa interrompe a cena do romance em que Septimus Smith observa Rezia costurando um chapéu e dá lugar à história de uma babá e sua cortina de bichinhos que ganha vida. Trata-se de “A cortina da babá Lugton” (1924), um conto (ou ficção curta) que borra as fronteiras do mundo real e do mundo da imaginação, criando um terceiro caminho possível.

O fantástico no século XX

Contrapondo-se aos estudos de Todorov (1980/ 2010), para quem o fantástico é um gênero literário delimitado ao século XIX, Ceserani define o fantástico como um modo de produção literária, podendo ser apropriado por gêneros diferentes, em momentos históricos diferentes:

O fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um ‘modo’ literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos (2006, p. 12).

Da mesma forma, Gama-Khalil (2013, p. 30) afirma que entender a literatura fantástica enquanto modo de produção significa desassociá-la de uma redução tanto de seu enquadramento histórico como de seu abrangente ponto de alcance. Assim, apesar de ter ganhado força no século XIX, o fantástico sempre se fez presente na literatura, demonstrando ser adaptável às transformações estéticas e, não podendo então ser reduzido a uma simples operação retórica e linguística, já que se trata de um modo literário “que afunda suas raízes nas mais profundas camadas de significado e toca a vida dos instintos, das paixões humanas, dos sonhos, das aspirações” (Ceserani, 2006, p. 100).

Ceserani afirma que no século XX o fantástico mostrou “[...] uma extraordinária vitalidade e capacidade de inspirar formas sempre distintas de representação e de estruturas do imaginário” (Ibidem, p. 123). Já Volobuef (2015) considera que, diferentemente da literatura com teor gótico e de horror produzida no século

¹ Segundo Susan Dick, um rascunho do conto foi encontrado nas páginas 104-106 do volume II do hológrafo de *Mrs. Dalloway* ainda sem título. Posteriormente, um original datilografado com o atual título foi descoberto por entre os *Charleston Papers* na Biblioteca de King’s College, em Cambridge (Cf. Woolf, 2023, p. 193).

XIX, o fantástico do século XX apresentou um “arsenal narrativo mais sutil”, “enredos mais condensados” e abandonou “a rápida sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes para adentrar esferas mais complexas que o aproximam do mito e do símbolo” (Volobuef, 2015, p. 123). Alazraki (1990), por sua vez, denomina as narrativas fantásticas do século XX de relatos neofantásticos, a exemplo das narrativas de autores como Borges, Cortázar e Kafka, que apesar de serem “indiscutivelmente de caráter fantástico”, ao mesmo tempo não podem ser compreendidas a partir de sua capacidade de causar medo ou horror como o fantástico do século XIX. Assim, o neofantástico pode chegar a provocar uma inquietude ou perplexidade, mas não necessariamente medo e terror, pois o insólito das situações narradas está nas

metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas células construídas pela razão, que vão a contrapelo do sistema conceitual ou científico com que lidamos diariamente (Alazraki, 2001, p. 277 apud Roas, 2014, p. 66).

Nesse sentido, o objetivo do neofantástico, “mais que propor uma possível transgressão do real, seria revelar essa segunda realidade que se esconde atrás da cotidiana. Ampliar nossa visão do real” (Alazraki, 2001, p. 277 apud Roas, 2014, p. 125). Em outras palavras, o neofantástico assume o mundo real como uma máscara que oculta uma segunda realidade que é a verdadeira narrativa do fantástico.

Roas (2014) também afirma que a literatura fantástica está relacionada com a visão pós-moderna de realidade, na qual o homem vive em um universo completamente incerto, em que não existe apenas uma realidade, mas muitas. Assim, enquanto o fantástico do século XIX se insere em um conceito de universo newtoniano e mecanicista, no século XX, há uma mudança de paradigma provocada pela teoria da relatividade de Einstein e a visão do tempo e espaço como conceitos universalmente válidos é substituída por concepções mais maleáveis que dependem quase que completamente da perspectiva do indivíduo. Ademais, Roas aponta que, com a filosofia construtivista, “a realidade também deixa de ser concebida como uma entidade objetiva e aparentemente estável” (Roas, 2014, p. 83) e passa a ser algo concebido subjetivamente, ainda que compartilhada socialmente. Assim, no século XX o fantástico, uma vez que sempre está atrelado à noção de realidade vigente, dialoga diretamente com um mundo permeado por incertezas.

Segundo Roas (Ibidem, p. 89), há, no entanto, um ponto de convergência que possibilita definir tanto as narrativas produzidas no século XIX como aquelas do século XX como representantes do fantástico, isto é, tanto o fantástico tradicional como o neofantástico se baseiam em uma mesma ideia: produzir a incerteza do

real, de modo que a relação entre real e impossível permaneça inexplicável. Nessa perspectiva, o neofantástico não é algo totalmente diferente do fantástico tradicional, isto é, apenas representa outro momento do modo literário, pois, conforme a relação do homem com o mundo se modifica, com ela muda também a noção de realidade e as possibilidades de transgressão dessa realidade.

De maneira análoga, Furtado (1980, p. 19) afirma que o que caracteriza uma narrativa fantástica é que esta “encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais”. O teórico ainda afirma que a essência da narrativa fantástica

[...] reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles (Furtado, 1980, p. 36).

Sendo assim, o inexplicável no fantástico está sempre relacionado com a ameaça da realidade tal qual a conhecemos.

É, portanto, da simultaneidade entre o real e o irreal, ou seja, da coexistência de elementos aparentemente contraditórios, que resultam a ambiguidade, inexplicabilidade, vacilação ou incerteza da narrativa. Assim, as narrativas do fantástico são constituídas de tal forma que a invasão do sobrenatural na realidade mais cotidiana produz uma incerteza intelectual: o que é real e o que não é? Segundo Roas, é essa transgressão da realidade provocada pelo fantástico que gera a inquietude ou medo que afeta os personagens e, conseqüentemente, os leitores:

O choque entre o real e o inexplicável, nos obriga, como antes dito, a questionar se o que acreditamos ser pura imaginação pode chegar a ser verdade, o que nos leva a duvidar de nossa realidade e do nosso eu, e diante disso não resta nenhuma outra reação a não ser o medo (Roas, 2014, p. 60).

No entanto, o autor atenta para a questão de que “não é o caráter aterrorizante ou inquietante do acontecimento o que o torna apto para uma ficção fantástica, e sim sua irredutibilidade tanto a uma causa natural quanto a uma causa sobrenatural mais ou menos institucionalizada” (Ibidem, p. 158). Compete ao fantástico, portanto, retratar experiências que o ser humano não consegue explicar por meio da razão. Assim, sonhos, devaneios, alucinações, pesadelos e delírios ganham vida nas histórias fantásticas, projetando diante dos personagens suas angústias e desejos mais profundos e inconscientes.

Woolf e a imaginação

Em “A cortina da babá Lugton” o caráter central da narrativa, e que permite a leitura pelo viés fantástico, é a questão da imaginação. De acordo com D’Hoker (2008), os contos de Woolf apresentam constante preocupação com a exploração dos limites e com o papel da imaginação na ficção. Assim, em vários deles, como “Memórias de uma romancista” (1909), “A marca na parede” (1921), “Um romance não escrito” (1921), “A dama no espelho: reflexo e reflexão” (1929), entre outros, Woolf questiona, dramatiza ou coloca a imaginação em primeiro plano (D’Hoker, 2008, p. 3). Além disso, “[...] a questão da imaginação é frequentemente lida em termos de tensões insolúveis entre a oposição de dois elementos”² (Ibidem, p. 2). Portanto, não raro a imaginação no conto woolfiano constitui um reflexo às avessas ou uma projeção utópica da própria realidade. Em alguns contos, a imaginação é direcionada à identidade de um personagem, mas também há aqueles em que a imaginação é direcionada a um objeto específico, responsável por expandi-la. De qualquer forma, D’Hoker (Ibidem) sugere que o questionamento acerca da imaginação demonstra que o importante para o desenvolvimento dessas narrativas não são os fatos acerca da vida desses personagens e dos objetos, mas sim a visão do artista diante deles.

De maneira geral, a palavra imaginação é entendida na literatura como a capacidade da mente de gerar ou criar imagens de objetos, estados, ou ações que não foram vivenciados ou experimentadas pelos sentidos (Baldick, 2008, p. 122). O termo vem do latim *imaginatio*, que substituiu o grego *phantasia*, e tem, portanto, origem no mesmo grupo de palavras que fantasma, isto é, palavras que acabaram por conotar tudo o que escapa à realidade. Na literatura, a palavra foi centro de discussões e ganhou maior destaque durante o romantismo, já que nesse momento a imaginação é entendida como uma das principais atividades da mente humana, relacionada ao poder do gênio criador e, portanto, essencial para a criação artística (Ibidem).

No fim do século XVIII e início do século XIX, a noção de imaginação como “espelho” da realidade foi então substituída pela visão de imaginação enquanto uma “lâmpada” que ilumina mundos ocultos além da realidade perceptível (Ibidem). Assim, a palavra imaginação era comumente usada pelos românticos “para indicar uma região de experiência além dos limites da percepção ou compreensão comum” (Mulvey-Roberts, 2009, p. 193). No romantismo inglês, o termo foi trabalhado por escritores como Blake, Wordsworth, Shelley, Keats e Coleridge, que associaram a imaginação a um *insight* visionário, um estado quase de sonho, epifania ou simplesmente alegria e felicidade, estando em muito relacionada com a experiência

² Todas as traduções de textos teóricos em língua inglesa neste artigo são de nossa autoria, bem como de trechos de ensaios, cartas e diários de Virginia Woolf.

psicológica (Ibidem). Coleridge, por exemplo, defende em *Biographia Literaria* (1817) que, em vez de duas palavras com um mesmo significado, imaginação (*imagination*) e fantasia (*fancy/fantasy*) são duas faculdades distintas da mente. Para o autor, a imaginação é um caminho privilegiado para o conhecimento subjetivo, é o poder vivo e agente primeiro de toda a percepção humana. Coleridge enfatiza o poder criativo da imaginação de dissolver e unificar imagens em novas formas, bem como de reconciliar qualidades opostas em uma nova unidade, determinando imaginação como algo novo, isto é, o poder de unificação da mente. Por outro lado, o poeta associa fantasia com a antiga ideia de imaginação como uma forma de memória. Assim, a fantasia seria um caminho mais pragmático que lida com fixidez e definições; a memória quando emancipada do condicionamento do tempo e do espaço. Se, por um lado, a fantasia é capaz de combinar e reorganizar imagens em novos arranjos espaciais e temporais, por outro ela não é capaz de dissolvê-las e unificá-las em novas criações como a imaginação.

É em meio a tais transformações e discussões teóricas acerca da imaginação que o fantástico se desenvolve e é teorizado enquanto gênero literário. Desde o início do século XVIII alguns poetas, como Joseph Addison e John Dryden, já observavam que havia um tipo de escrita dependente inteiramente da imaginação e da fantasia (Wolfe, 2012, p. 7), o “*fairy way of writing*”, que tratava de fadas, bruxas, mágicos, demônios e espíritos. Mas é somente com as primeiras definições de imaginação enquanto capacidade criadora que as teorias acerca do fantástico surgem. Isso ocorreu essencialmente porque as reflexões sobre a imaginação contribuíram para uma nova atitude em relação a teorias e narrativas do fantástico, alimentando o debate acerca da pertinência do fantástico e da importância ou não de imagens e figuras provenientes da natureza ou que vão além dela.

Em um dos primeiros textos sobre o fantástico, “Du Fantastique en Littérature”, Charles Nodier entende que o fantástico é “uma fonte da juventude da imaginação” (Nodier, 1830/2005, p. 34). Assim, segundo o autor, o fantástico refere-se a uma literatura que vive de imaginação e liberdade, estando diretamente relacionado à inspiração e à criação das “mentiras brilhantes do gênio” (Ibidem). Nesse sentido, o pensamento humano seria composto pela inteligência que fundou o mundo material, o gênio que adivinhou o mundo espiritual e a imaginação criadora que concebeu o mundo fantástico. Assim, o mundo fantástico nasce da mentira, isto é, da invenção e da imaginação do poeta. No decorrer de sua argumentação, Nodier menciona desde Homero até os românticos alemães para demonstrar como elementos do fantástico sempre estiveram presentes em maior ou menor grau na literatura. Nesse sentido, Nodier defende que a propensão para a imaginação e, portanto, para o fantástico, é algo inato ao ser humano.

Se no século XIX as discussões acerca do termo foram fundamentais para a constituição de teorias da imaginação e do fantástico, no século XX, os escritores não se preocuparam tanto com a origem do ato da imaginação, mas sim com o

próprio ato imaginado e com a exploração dos limites da imaginação. Conforme demonstra D’Hoker (2008), a imaginação é um termo-chave na estética woolfiana, sendo crucial para a construção ficcional. Em “Modern Fiction”, por exemplo, Woolf fala em “força criadora” e sobre como a imaginação do escritor não deve ser limitada por nenhum método ou convenção:

O sr. Joyce é espiritualista; ele está preocupado, acima de tudo, em revelar as oscilações da chama interior que lampeja suas mensagens através do cérebro, e de modo a preservá-la ele desconsidera com absoluta coragem o que quer que lhe pareça casual, seja a probabilidade, a coerência, ou qualquer outra baliza que por gerações tem servido para apoiar a imaginação do leitor quando levado a imaginar o que não pode ver nem tocar (Woolf, 2008, p. 161).

Nesse sentido, o próprio processo criativo da autora estava ligado à noção de imaginação como força criadora de imagens e de cenas possíveis:

Mas como eu vivo inteiramente em minha imaginação; como eu dependo completamente de jorros de pensamentos, vindo conforme caminho, conforme me sento; coisas se agitando em minha mente e criando um espetáculo perpétuo, que para mim é minha felicidade (Woolf, 1978, p. 315).

Além disso, ao discutir as diferenças entre ficção e biografia em “The Art of Biography”, Woolf afirma que a imaginação está ligada à liberdade que o romancista possui em desprender-se dos fatos na construção de personagens:

A imaginação do artista, na sua maior intensidade, elimina o que há de mais perecível nos fatos; ele constrói com o que é durável; mas o biógrafo deve aceitar a efemeridade, construir a partir dela, incorporá-la no próprio tecido de seu trabalho (Woolf, 1942, p. 197).

Dessa forma, a personagem vive em um “mundo livre”, sendo que sua existência depende unicamente da autenticidade da visão do autor: “Sua autenticidade jaz na verdade de sua própria visão. O mundo criado por essa visão é mais raro, intenso, e mais unificado do que o mundo que é em grande parte constituído de informações autênticas fornecidas por outras pessoas” (Ibidem, p. 193). Além disso, como demonstra em “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1924), a autora também acredita que é papel dos escritores estimularem a imaginação dos leitores: “O autor deve entrar em contato com o leitor colocando diante dele algo que reconheça, que estimule sua imaginação e o faça querer cooperar na atividade muito mais difícil que é a intimidade” (Ibidem, p. 17). Assim, para Woolf a imaginação é a força criadora da ficção, e deve ser usufruída de modo a “combinar os velhos materiais” (Woolf,

1991, p. 344) da ficção de novas formas, incentivando assim a imaginação do leitor e promovendo a intimidade entre leitor, texto e autor.

No ensaio de 1918 “Valery Brussof”, Woolf afirma que o grande mérito do autor russo é seu ponto de vista abrangente, caracterizado pela falta de limites para a imaginação e o fantasioso: “Não há limites fixados entre o mundo da realidade e o da imaginação, entre o mundo dos sonhos e estar acordado, entre vida e fantasia” (1918/1987, p. 317). Segundo ela, Brussof apresenta uma atmosfera diferente daquela de misticismo emocional recorrente nas narrativas de fantasia e sobrenatural inglesas, pois para ele “coisas comumente tomadas como fantasiosas podem ser reais, enquanto que a realidade pode igualmente ser um fantasma” (Ibidem). Assim, são as histórias que lidam com o limiar entre o real e o irreal, que mais interessam para a escritora: “Elas aludem à estranha flutuação e verificação entre sonhos e realidade que ocorre na mente daqueles que podem apenas com ajustes semiconscientes se comportar da mesma maneira que outras pessoas” (Ibidem, p. 318). Por fim, Woolf chama atenção para o dilema recorrente na mente humana que é “Como diferenciar, e quem deve decidir, afinal, quais coisas são reais, quais são irreais; o que constitui sanidade e insanidade?” (Ibidem). Brussof, ao desvencilhar sua narrativa da explicação sobrenatural ou da sensação de medo, foca na mente dos personagens e em suas dúvidas perante o que é de fato real: “Duvidar se está sonhando ou acordado, ser incapaz de determinar se é real ou um reflexo, ter mais prazer naquilo que se imagina do que na verdade, é estar louco” (Ibidem). Woolf então finaliza seus comentários sobre Brussof com uma reflexão: “o que é a realidade e porque almejamos tanto pelas coisas que são criadas na maioria das vezes apenas por nossa imaginação?” (Ibidem).

É então esse limiar entre realidade e imaginação que Woolf se dedica a explorar no conto “A cortina da babá Lugton” (1924). No entanto a forma como isso ocorre diverge um pouco de outros contos da autora, pois Woolf dialoga com as narrativas infantis, revisitando questões como a criação de um mundo imaginário e a presença de animais que ganham vida ou de um “inimigo” amedrontador. Não por acaso, tem sido considerado pela crítica, juntamente com “A viúva e o papagaio: uma história verídica” (1920), como uma história para crianças. O conto inclusive recebeu versões ilustradas, por Duncan Grant, em 1965 no *Times Literary Supplement* e posteriormente, por Julie Vivas, em 1991 na edição da Harcourt. Leonard Woolf, no prefácio da edição da Hogarth Press, de 1966, afirma que o conto teria sido escrito como um presente para a sobrinha do casal, Ann Stephen, em uma de suas visitas aos tios no campo.

A “Cortina da babá Lugton” e os limites da imaginação

“A cortina da babá Lugton” narra a história de um mundo imaginário que ganha vida ao se desprender de uma cortina de bichinhos que está sendo costurada por uma

babá (ou governanta), a sra. Lugton. Conforme a babá pega no sono, os elementos costurados na cortina ganham vida, compondo o mundo de Millamarchmantopolis:

Os animais dos quais se cobria o pano não se moveram senão quando a babá Lugton roncou pela quinta vez. Uma, duas, três, quarto, cinco – ah, a velha enfim pegou no sono. O antílope fez um sinal para a zebra; e a girafa abocanhava uma folha na extremidade da árvore; todos os animais começaram a se mexer e aprumar-se. Pois o desenho que enfeitava o pano azul era constituído por bandos de animais selvagens, abaixo dos quais havia uma ponte e uma aldeia de telhados redondos, com homens e mulheres minúsculos que olhavam pela janela e passavam pela ponte a cavalo (Woolf, 2023, p. 191).

Assim, por um breve instante os elementos da cortina se mesclam à realidade, borrando as fronteiras entre o possível e o impossível, até que a babá acorde e volte tudo ao “normal”. Diferentemente de outras narrativas do fantástico em que o mundo onírico dos sonhos se mistura ao mundo real permitindo a ambiguidade dos acontecimentos, a personagem que dorme no conto woolfiano não é aquela que entra em contato com o mundo imaginado. Czarnecki (2011) entende que a figura da babá pode ser lida como a da mulher escritora, que num ambiente doméstico tece os fios do imaginário para outros “viverem” aquela realidade distinta, sendo a agulha (ou a caneta) a fonte de toda a criação e finitude da narrativa. Assim, concordamos com a teórica quando esta afirma que o foco da narrativa não é o processo criativo em si, mas o produto final da criação: a cortina de bichinhos. Logo, o fato da babá estar dormindo leva, portanto, o foco para o momento de vislumbre desse mundo imaginário.

Conforme mencionado, a primeira versão de “A cortina da babá Lugton” consta entre as páginas do manuscrito de *Mrs. Dalloway* (1925), interrompendo uma cena do romance em que Septimus observa Rezia costurando um chapéu para a filha de Mrs Fillmer (Dick, 1985 apud Woolf, 2023, p. 303), e que culmina no triste suicídio da personagem. Na cena, Septimus, um sobrevivente da Primeira Guerra Mundial que sofre de transtorno pós-traumático, luta com a oscilação entre o que se passa em sua mente, isto é, seus devaneios e visões, e o que se passa na realidade do aposento. A princípio, Septimus tem inclusive receio de abrir os olhos e encontrar diante de si a esposa desfigurada, tal qual ocorre em suas visões relacionadas ao horror da guerra:

Ele cobriu os olhos de modo a ver apenas um pedaço do rosto dela a cada vez, primeiro o queixo, depois o nariz, em seguida a testa, caso estivesse deformada, ou com alguma marca horrível. Mas não, lá estava ela, perfeitamente natural, costurando, franzindo os lábios como costumam fazer as mulheres, a expressão composta e melancólica, ao costurar. Não havia nada de terrível nisso,

tranquilizou-se, voltando a olhar uma segunda e uma terceira vez para aquele rosto, aquelas mãos, pois o que havia nela de assustador ou abominável, ali sentada a costurar em plena luz do dia? (Woolf, 2013, p. 142-143)

Mas, diferentemente de suas visões, o chapéu representa para Septimus algo “tão real, tão substancial” (Ibidem, p. 146) que lhe permite se ancorar no presente e ter um breve momento de alegria com a esposa ao ajudá-la com sua montagem. Assim, é interessante observar as oposições que ocorrem entre a cena do romance, e a cena do conto, pois enquanto o objeto costurado na cena de *Mrs Dalloway* (chapéu) representa um momento de fixidez do real, o objeto de “A cortina da babá Lugton” permite que a imaginação se amplie para além dos desenhos da costura. Nesse sentido, o processo de oscilação entre real e irreal ocorre nas duas obras, mas enquanto o romance retrata um lado mais obscuro – isto é, os lugares que a mente humana pode tocar diante de uma condição como o transtorno pós-traumático –, no conto temos um lado mais leve, alegre e fantasioso.

Quando consideramos que o conto além de ter sido escrito para uma criança (Ann Stephen) pode estar sendo narrado a partir do ponto de vista dela, é possível afirmar que se trata de uma celebração da visão mágica e “infantil” de mundo em oposição à fixidez da visão de mundo dos adultos. Por isso, para conseguir enxergar a cortina ganhando vida, seria preciso ter um olhar diferente diante da realidade. Apesar de não ter tido filhos, Woolf mantinha uma boa relação com seus sobrinhos tanto por parte de sua irmã Vanessa Bell, como de seu irmão Adrian Stephen. Além de “A cortina da babá Lugton”, a autora também escreveu anos antes “A viúva e o papagaio: uma história verídica” (1920), para compor o *The Charleston Bulletin*, um jornalzinho produzido pelas crianças da família Bell. Ambas histórias constituem as únicas narrativas infantis da autora que foram publicadas. No entanto, como aponta Skrbic (2004, p. 91), alguns dos primeiros esboços woolfianos já tratavam da representação de mundos de contos de fadas e de animais falantes. Em “The Manchester Zoo” (1906), por exemplo, Woolf retrata a si mesma como uma exploradora adentrando regiões desconhecidas em um mundo imaginário com animais antropomórficos. Segundo a teórica, Woolf teria escrito esse esboço após uma ida ao zoológico com seus sobrinhos (Ibidem, p. 91), novamente remetendo à presença do imaginário infantil em sua obra e à convivência com os sobrinhos.

Woolf era fascinada pela facilidade das crianças de viverem em sua imaginação e pelo seu olhar diferente perante a realidade:

E é claro que crianças são criaturas maravilhosas e encantadoras. A Ann esteve aqui, falando sobre a baleia branca e me pedindo para ler para ela. [...] Há uma qualidade em suas mentes que para mim é adorável: ficar sozinha com elas e vê-las diariamente seria uma experiência extraordinária. Elas têm o que nenhum adulto tem, aquele tagarelar, tagarelar e tagarelar franco em que Ann continua

sem parar, em um tipo de mundo particular, com suas focas e cachorros; feliz porque ela vai ganhar chocolate quente essa noite, e colher amoras amanhã: as paredes de sua mente estão repletas de coisas tão brilhantes e vívidas, e ela não vê o que nós vemos (Woolf, 1978, p. 315).

Em diversos momentos de suas narrativas a autora faz referência a essa singularidade da visão de mundo das crianças. No romance *Os anos* (1937), por exemplo, a pequena Rose transforma uma ida sozinha até uma loja da cidade em uma verdadeira aventura:

— Sou Pargiter, do Regimento de Cavalaria Pargiter – disse com um largo gesto –, em missão noturna de resgate! Partia a cavalo para socorrer uma guarnição sitiada, falou consigo. Tinha uma mensagem secreta – apertou a bolsa nas mãos – para ser entregue pessoalmente ao General. Inúmeras vidas dependiam dela (Woolf, 2011, p. 24).

Da mesma forma, enquanto pensava sobre *As ondas*, Woolf menciona em seu diário sua intenção de retratar a imaginação das crianças no início do romance, provavelmente começando com crianças à mesa, contando histórias sobre cachorros, babás ou alguma aventura; algo que demonstrasse “a percepção das crianças; irrealidade; coisas em proporções estranhas” (Woolf, 1981, p. 236). Assim, a primeira parte de *As ondas* retrata o mundo a partir dos olhos das personagens quando crianças, a exemplo de quando o pequeno Bernard afirma: “— Corra – disse Bernard – Corra! O jardineiro de barba negra nos viu! Levaremos um tiro! Atirarão em nós como em gaios e seremos pregados na parede! Estamos em terra inimiga. Temos de escapar para o bosque das faias” (Woolf, 2014, p. 14).

Sendo assim, é provável que a babá Lugton não seja capaz de ver a cortina de bichinhos ganhar vida porque perdeu a capacidade de ver o mundo com os olhos de uma criança. De fato, o narrador aponta para o universo de coisas que passam despercebidas pelos adultos ao afirmar no conto: “Era uma cena realmente bela – e pensar que isso tudo repousava no colo da velha babá adormecida” (Woolf, 2003, p. 192). Como em tantas outras narrativas infantis, o adulto (babá) é incapaz de perceber ou notar a outra realidade apresentada na história, “não via nada de nada” (Ibidem). Segundo a voz narrativa, é irônico que a cortina escondesse tantos animais, considerando que a babá é alguém que morre de medo deles: “pensar no seu avental coberto de capim e rosas, calcado pelas andanças daqueles bichos ferozes, quando até mesmo cutucá-lo com a sombrinha por entre as grades do zoológico já lhe dava um medo mortal! Bastava um besourinho preto qualquer para deixá-la aos pulos” (Ibidem). Assim, é possível que a visão descrita pelo narrador seja a partir da perspectiva de uma criança, ou de um adulto que tenha essa mesma abertura para a imaginação infantil, empoderando a visão de mundo

das crianças. Ainda assim, o narrador/observador em terceira pessoa dá um tom à narrativa de extrema impessoalidade, de modo que não é possível em momento nenhum determinar sua identidade. Nesse sentido, todas as possibilidades são aceitáveis, isto é, o observador pode ser tanto uma criança, quanto um adulto. É como se, ao apresentar o conto ao leitor, Woolf colocasse este último no lugar do observador, permitindo que o olhar varie de acordo com a identidade do sujeito que lê, bem como uma imersão maior no universo sendo ali descrito. Por isso também, o conto mantém uma ambiguidade através do narrador, impedindo maiores definições acerca de se a cena é fruto apenas da imaginação ou se de fato houve uma ocorrência metaempírica no momento do conto, tal qual é comum ocorrer nas narrativas do fantástico.

Em Millamarchmantopolis, que é habitado tanto por pessoas como animais, os elementos da realidade ganham correspondência direta, de modo que o ronco da babá se torna o vento rugindo na floresta, o seu dedal corresponde ao sol e o azul da cortina ao céu. A própria babá é representada no mundo imaginário como uma ogra que prendeu os animais em suas malhas, sendo que todo animal que se aventurava em suas terras era congelado vivo. Sendo assim, a cortina é, portanto o objeto que permite a conexão entre o mundo real e o mundo imaginário. Woolf via os objetos como pequenos recipientes que guardam vestígios da vida humana. Nesse sentido, há outros momentos de sua obra em que os objetos ganham vida. A exemplo disso, temos a abertura do conto de “A dama no espelho: reflexo e reflexão” (1929), em que os móveis e elementos da sala de estar de Isabella começam a tomar vida e se transformam em outros seres:

Nessa tarde, a sala estava cheia de tais criaturas tímidas, luzes e sombras, cortinas ao vento, pétalas caindo – coisas que nunca acontecem, ao que parece, se alguém estiver olhando. A velha e calma sala campestre, com seus rústicos tapetes e a lareira de pedra, suas estantes afundadas e os armários de laca, em vermelho e ouro, estavam cheias dessas criaturas noturnas. Vinham elas em piruetas pelo assoalho, pisando delicadamente com pés bem levantados, caudas bem abertas e bicos alusivos bicando como se fossem grouns ou garças ou grupos de elegantes flamingos cuja cor desbotou, ou leques de pavões raiados de prata (Woolf, 2023, p. 265).

A atmosfera deste conto se assemelha em muito com a de “A cortina da babá Lugton”, pois em ambos o observador é indefinido e há objetos e animais que ganham vida como se estivessem em um sonho ou devaneio. Assim, em “A cortina da babá Lugton” há o predomínio do ambiente onírico, mas não no sentido de ser desfigurado e aberrante como costuma ocorrer nas narrativas do fantástico (Furtado, 1980), mas sim de que se ampliam as possibilidades dos acontecimentos irrealis. Dessa forma, Woolf aponta para os processos que ocorrem em nossas

mentes enquanto estamos dormindo ou devaneando, em que memórias e novos universos e configurações se formam, para depois se dissiparem. Nesse sentido, a cortina é como um portal, ou ainda, um elemento de encantamento responsável por introduzir os componentes do mundo imaginário na narrativa. Tal como a marca na parede do conto de mesmo nome, a cortina é esse objeto de ligação entre os incursos da mente no imaginário e a fixidez dos objetos do real, algo que permite então uma presença dupla: ao mesmo tempo leva o observador a devanear e imaginar, mas, por estar calcado no real, também o mantém conectado com a realidade.

Ademais, na medida em que o conto trata de elementos de uma cortina que ganham vida, também remete ao conceito de animismo, em que “todos os elementos da natureza, as coisas, plantas e animais podem possuir alma e vida própria” (Vargas; Silveira, 2015, p. 128). No entanto, ao mesmo tempo em que encena animais e objetos com vida própria, o conto não apresenta a antropomorfização comum nas narrativas infantis – e que Woolf apresenta em seu esboço “The Manchester Zoo” – em que os animais falam e se comportam como seres humanos. Segundo Nikolajeva (2012, p. 56), é comum que as narrativas infantis encenem “animais falantes e inteligentes em reinos próprios”, e que muitas vezes sequer têm contato com humanos. Trata-se de uma concepção que é originária das fábulas e possibilita alegorias e sátiras a partir da justaposição de traços humanos e animais. Da mesma forma, Propp (2006) afirma que nos contos de fadas, a figura do animal geralmente está relacionada com o papel de auxiliar do próprio herói, mas dependendo da história pode aparecer como o herói. Nesse sentido, a narrativa de Woolf apresenta os animais sem nenhuma outra característica que já não apresentem comumente no mundo real. Além disso, não há heroísmo nenhum por parte das personagens, ou mesmo uma jornada que parte de um problema e acaba com um desenlace. Todos os habitantes de Millamarchmantopolis estão cientes do encantamento lançado pela Ogra sobre os animais, mas continuam com suas vidas normalmente:

A velha Rainha surgiu em seu palanquim; passou o general do exército; passou o Primeiro-ministro; o Almirante; o Carrasco; e grandes dignitários a negócios no burgo, que era um lugar muito bonito chamado Millamarchmantopolis. Aos lindos bichos, ninguém fazia mal. E a muitos eles enchiam de pena; pois sabia-se muito bem que até o menor dos macacos era encantado (Woolf, 2023, p. 192).

E como os animais são meros animais, estes também não podem fazer nada a respeito. Há no conto, portanto, uma quebra de protocolo do elemento maravilhoso comum às histórias infantis, pois ao mesmo tempo em que o imaginário infantil está presente, há outros elementos discrepantes que fazem com que não seja possível inserir a narrativa no gênero maravilhoso. Conforme sugere Furtado (1980), no maravilhoso, desde o começo é instituído um mundo inteiramente impossível, e nada nele é questionado ou sequer se discute a probabilidade dos acontecimentos. Assim,

as narrativas do maravilhoso sempre contam histórias de figuras e ocorrências em contradição com as leis da natureza, sem jamais terem a intenção de fazê-los passar por reais ou terem algo em comum com o mundo empírico. No entanto, “A cortina da babá Lugton” se desenvolve a partir da oscilação entre o mundo empírico e essa segunda realidade “maravilhosa” que é revelada por meio da imaginação, ou seja, a nosso ver, não se enquadra nem no maravilhoso, nem nas narrativas de cunho “realista” (calcadas no real), encenando, portanto, acontecimentos que aproximam as narrativas do caráter do fantástico.

Nesse sentido “A cortina da babá Lugton” revisita aspectos do maravilhoso e da literatura infantil ao mesmo tempo em que cria uma tensão entre a realidade e a imaginação, bem como entre o olhar infantil e adulto perante o mundo. Ademais, o conto representa a necessidade do real como ponto de partida e retorno da imaginação e como ambos se mesclam durante o processo imaginativo. Em *As ondas* a personagem Jinny afirma “tenho raízes, mas sou fluida” (Woolf, 2014, p. 80), da mesma forma, “A cortina da babá Lugton” tem raiz no mundo real, mas demonstra a flutuação da mente por meio da imaginação. Flutuação esta que se mostra essencial na configuração da representação do mundo interno dos personagens em outras narrativas da autora. Portanto, ao mesclar o mundo interior e exterior dos personagens, Woolf confunde o “maravilhoso” com o real criando narrativas que se aproximam do fantástico.

Considerações finais

“A cortina da babá Lugton” é uma história infantil subvertida na medida em que, no fim, o mundo real se mostra mais forte que o imaginário. Millamarchmantopolis é um mundo construído todo a partir das convenções do real. Os animais são apenas animais, e os seres humanos são uma reprodução da estrutura sociopolítica inglesa: A Rainha, o Almirante, o Primeiro Ministro. Ainda que o conto aponte para o empoderamento do olhar infantil, não se desvencilha completamente de um olhar adulto sobre a imaginação infantil, pois encena apenas um momento de vislumbre do imaginário para então voltar à realidade. Assim, o texto se aproxima das narrativas do fantástico, na medida em que sugere uma impossibilidade de definir se há alguém que imagina tudo isso, ou se de fato apenas aconteceu conforme a babá dormia. Além disso, a narrativa, apesar dos muitos elementos de histórias infantis nela presentes não se enquadra exatamente na tradição dessas histórias ou em qualquer outra, constituindo, portanto, um caso singular e indefinível.

Fantasiar ou devanear está na própria natureza da ficção woolfiana. Banks (2004, p. 18) afirma que “Woolf investiga a imaginação como ferramenta para conhecer, unificar e, finalmente, transcender seu ambiente”. Assim, a presença do mundo imaginário no conto é uma forma de lançar um novo olhar sobre a realidade. Nesse sentido, a ideia de mundo imaginário a que nos referimos está inerentemente

atrelada à necessidade humana de “escapar” da realidade para só então compreendê-la melhor. “A cortina da babá Lugton” celebra, portanto, a possibilidade da ficção de incursos no imaginário e desprendimento da realidade, remetendo ao paradoxo entre viver no mundo real empírico ao mesmo tempo em que a imaginação e a ficção permitem entrar em contato com mundos, lugares e situações completamente distintos. Se, conforme Furtado (1980, p. 20), as narrativas do fantástico oscilam entre experiência/interpretação, realidade/imaginação, memória/momento e mundo interior/mundo exterior, moldando a narrativa com fenômenos ou seres inexplicáveis responsáveis por romper com a ordem do real, pensar a obra de Woolf sob essa perspectiva revela ainda mais sobre seu interesse e predileção por representar em sua ficção múltiplas perspectivas de uma mesma realidade.

FARIA, C. L. The threads that weave the imagination: A reading of “Nurse Lugton’s Curtain” in view of fantastic literature. *Itinerários*, Araraquara n. 61, p. 167-184, jul./dez. 2025.

■ **ABSTRACT:** *The aim of this article is to analyze, in view of fantastic literature, the short story “Nurse Lugton’s Curtain” (1924), by the English writer Virginia Woolf (1882-1941). Although Woolf was not the author of works that fundamentally belong to the fantastic literature, her concern with portraying the depth and imaginative capacity of the human mind, together with her characteristic modernist experimentalism, ended up creating, in our view, some narratives that can be read through the fantastic literary mode. Thus, “Nurse Lugton’s Curtain” stands out for bringing the theme of inanimate objects coming to life and the creation of imaginary worlds in such a way that it creates an ambiguity between reality and imagination that remains unresolved for this brief moment in the story. Thus, this story presents what Roas (2014), Ceserani (2006) and Furtado (1980) define as the fundamental element of all fantastic narratives, that is, producing the uncertainty of reality, so that the relationship between the real and the impossible remains inexplicable. Therefore, the accurate investigation of this short story is discussed in this article in order to demonstrate how Virginia Woolf’s work dialogues with the tradition of fantastic literature while simultaneously giving it a unique form and subverting elements of it.*

■ **KEYWORDS:** *Imagination 1. Fantastic 2. Short story 3. Virginia Woolf 4. Modernism 5.*

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico?. In: **Mester**. University of California, vol. XIX, n. 2, 1990, p. 20-33.

BALDICK, Chris. **The Oxford Dictionary of Literary Terms**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

BANKS, Joanne. Through a Glass, Longingly. BENZEL, Kathryn; HOBERMAN, Ruth (Ed.). **Trespassing Boundaries**. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tripadalli. Londrina: Editora UFPR, 2006.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **Biographia Literaria**. 1817. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>>. Acesso 12 maio 2016.

CZARNECKI, Kristin. Who's behind the curtain? Virginia Woolf, "Nurse Lugton's Golden Thimble," and the anxiety of authorship. In: BOLLAKI, Stella; RYAN, Derek. **Contradictory Woolf**: selected papers from the twenty-first annual international conference on Virginia Woolf. California: Clemson University Digital Press, 2011.

D'HOKER, Elke. The role of the imagination in Virginia Woolf's short fiction. **Journal of the Short Story in English**, n. 50, p. 2-11, 2008.

DICK, Susan. Foreword. In: BENZEL, Kathryn; HOBERMAN, Ruth (Ed.). **Trespassing Boundaries**. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

DRABBLE, Margaret (Ed.). **The Oxford Companion to English Literature**. Sixth Edition. New York: Oxford University Press, 2000.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo?. In: **Terra roxa e outras terras - Revista de estudos literários**. Universidade Estadual de Londrina, vol. 26, p. 18-31, dez, 2013.

MULVEY-ROBERTS, Marie. **The Handbook of the Gothic**. New York: NYU Press, 2009.

NIKOLAJEVA, Maria. The Development of Children's Fantasy. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (Ed.). **The Cambridge Companion to Fantasy Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

NODIER, Charles. Do fantástico em literatura. Tradução: Maria Regina Borges Osório, Maria Lucia Meregalli. **Organon**, Porto Alegre, n. 38-39, v. 19, p. 19-35, 2005.

PONTIERI, Regina Lúcia. Virginia Woolf e a tradição da ghost story. **Anais: I Colóquio "Vertentes do fantástico na literatura"**. Araraquara: UNESP, 2009, p. 915-921.

_____. Virginia Woolf, Leitora de Ficção Russa. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 9, p. 164-177, 2006.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: Aproximações teóricas. Tradução: Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SILVEIRA, Regina da Costa da; VARGAS, Débora Jael D. Rodrigues Vargas. Animismo e Realismo Animista. In: **Realismo – Maravilhoso e Animismo entre Griots e Djidijs**: Narrativas e Canções nos Países de Língua Oficial Portuguesa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

SKRBIC, Nena. **Wild Outbursts of Freedom**: Reading Virginia Woolf’s Short Fiction. Westport: Praeger Publishers, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VOLOBUEF, Karin. Fantástico e encenação da linguagem ficcional. In: GARCÍA, Flavio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (Org.). **Vertentes do Fantástico no Brasil**: tendências da ficção e da crítica. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

WOLFE, Gary K. Fantasy from Dryden to Dunsany. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (Ed.). **The Cambridge Companion to Fantasy Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

WOOLF, Virginia. **As Ondas**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

_____. **Contos completos**. Tradução de Leonardo Frões. São Paulo: Editora 34, 2023

_____. **Mr. Bennett and Mrs. Brown**. London: Hogarth Press, 1924.

_____. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 144).

_____. **Os anos**. Tradução de Raul de Sá Barbosa São Paulo: Novo Século, 2011.

_____. **The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf**. Edição: Susan Dick. New York: Harvest Books, 1999.

_____. **The Death of the Moth, and Other Essays**. London: Hogarth Press, 1970.

_____. **The Diary of Virginia Woolf – 1920-1924**, v. 2. San Diego: Harvest Book, 1978.

_____. **The Diary of Virginia Woolf – 1925-1930**, v. 3. San Diego: Harvest Book, 1981.

_____. **The Essays of Virginia Woolf – 1919-1924**, v. 3. Edição: Andrew McNeillie. San Diego: Harvest Book, 1991.

_____. **The Essays of Virginia Woolf – 1925-1928**, v. 4. Edição: Andrew McNeillie. San Diego: Harvest Book, 2008.



STORIES WITHIN STORIES: THE WRITING AND READING OF DIARIES AND WOMEN'S LEGACY

Genilda Azerêdo*

■ **ABSTRACT:** The aim of this article is to discuss Virginia Woolf's "The legacy" articulating the relevance of the diaries in the short story and a critique against the violence of patriarchal society, of which women and men can be victims. The presence of the diaries endows the narrative with a metafictional structure, of a story within a story, so as to create suspense and produce irony. Because of the diaries, the characters change positions and occupy different places throughout the narrative. At last, the argument defended here is that the diaries constitute a powerful metonymy for women's writing and for the emotional elaboration of their life experiences.

■ **KEYWORDS:** Diaries. Metafiction. Patriarchal society. Reading and writing. Woolf

We dance round in a ring and suppose,
But the Secret sits in the middle and knows.

("The secret sits", Robert Frost,
qtd in Culler, 2000, p. 53).

Introdução

"The legacy" is a creative short story to illustrate some of the main concerns characterizing Virginia Woolf's fictional production. For one thing, it tells the story of a woman – Angela Clandon – who is already dead when the narrative begins. It is as if telling her story were an act of atonement. She had been the wife of a prominent politician, and for a long time, her life had been restricted to looking after him and their home: "She had been the greatest help to him in his career" (WOOLF, 1989, p. 282). The couple had no children and after a period of alleged happiness in their

* UFPB – Universidade Federal da Paraíba – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas/ Programa de Pós-Graduação em Letras – João Pessoa – Paraíba – Brasil – 58045-230 – azeredogen@gmail.com

marriage, Angela started to feel frustrated, leading a mere domestic life: “[...] she felt so idle, so useless. She wished to have some work of her own” (WOOLF, 1989, p. 284).

The story is narrated in third person but having Gilbert Clandon – Angela’s husband – as a narrative filter or focalizer – the character who, according to Chatman (1993, p.146), possesses diegetic consciousness to guide the story’s perspective. At the beginning of the narrative, Gilbert is waiting for Sissy Miller, Angela’s secretary, to give her the brooch which Angela had left to her as a gift. Gilbert finds it strange that “Angela had left everything in such order” (a piece of information mentioned twice) before dying: “It was as if she had foreseen her death” (WOOLF, 1989, p. 281). Actually, Angela had left a little gift for every one of her friends. For her husband, she had left her diaries – fifteen volumes.

The insertion of the diaries in the narrative endows the story with a metafictional framework which is responsible for creating tensions in different levels: now, Gilbert, whose perspective guides the narrative, clashes with Angela as a narrator of her own life experiences, as registered in the diaries. Besides, through the diaries Gilbert also becomes a reader, and his reading gradually unveils secrets, creating an atmosphere of suspense. Gilbert as a diegetic reader within the short story creates resonances with the role of readers in general, thus highlighting strategies of reading, such as making conjectures, inferences and interpretations.

Furthermore, Angela as a character of Gilbert’s narration can be contrasted with Angela’s subjectivity as apprehended by her own words in the diaries. When the reader considers the story as a whole, Angela’s writing enlarges her own characterization, since her life as represented in the diaries transcends mere domesticity and the role of a housewife. Her relationship with B. M. also discloses a whole new world for her in terms of reading, learning about society, politics and human relations.

Considering, on the one hand, Angela’s initial characterization as an insecure housewife, lacking a life of her own, as emblematic of Woolf’s critique of female oppressive condition – a topic recurrently discussed in her essays on women and fiction; and, on the other, the presence of the diaries – metonymic of (female) *writing* – as representative of women’s potentials in terms of agency, autonomy and authority, the present discussion aims at analyzing the effects of such a metafictional structure in “The legacy” in terms of reading, writing and the characterization of female subjectivity.

Metafiction and the writing/reading of diaries

The term metafiction, coined by William Gass in 1970 (*apud* WAUGH, 1996, p. 2), means fiction about fiction; according to David Lodge, metafiction occurs in “novels and stories that call attention to their own compositional procedures”

(1992, 206). Metafiction as a theoretical notion is a derivative of Jakobson's (1995) concept of metalanguage and the metalinguistic function of language, focusing on codes. In the fictional context, the literary codes are related to narrative conventions and their strategies of construction, such as how to tell stories, the kinds of voices adopted, the function of narrators, the kinds of language and genres used, the presence of characters addicted to literature, who enact both the process of writing and reading. Undoubtedly, fictional texts in general are made of narrative codes and conventions, but only metafictional texts display them in the foreground, thus exhibiting the status of aesthetic composition characterizing fiction. David Lodge states:

In the work of English novelists, metafictional discourse most commonly occurs in the form of "asides" in novels primarily focused on the traditional novelistic task of describing character and action. These passages acknowledge the artificiality of the conventions of realism even as they employ them; they disarm criticism by anticipating it; they flatter the reader by treating him or her as an intellectual equal sophisticated enough not to be thrown by the admission that a work of fiction is a verbal construction rather than a slice of life (1992, p. 207).

To give an example, Woolf's *Orlando*, constructed as a parody of biographical writing, is full of examples of such a metafictional discourse. For instance, chapter II begins with the narrator, embodied as a biographer, exposing the difficulties of telling Orlando's life due to an episode characterized as "dark, mysterious and undocumented" (WOOLF, 2016, p. 47). The narrator ironically details the consequences of such an episode: "Volumes must be written in interpretation of it; whole religions systems founded upon the signification of it. Our simple duty is to state the facts as far as they are known, and so let the reader make of them what he may" (WOOLF, 2016, p. 47). Interestingly, the narrator's difficulties highlight the lack of documented sources available for the biographer, who can only state the facts *as far as they are known*, in other words, as precarious, contingent and full of blanks. As such, the narrator-biographer invites the reader's complicity, illustrating another strategy of metafictionists: "Self-conscious novelists often enlist the reader's active collaboration. They see their texts as indeterminate, full of gaps, as schemes that need to be filled out by the realizing acts of the reader's imagination" (STAM, 1992, p. 154). No wonder the narrator in *Orlando* has also predicted, in a hyperbolic and ironical way, the appearance of volumes of interpretation of the mysterious episode, calling the attention, as such, to how signification can also be constructed out of fissures, silences and gaps.

To offer another definition, according to Patricia Waugh, "metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between

fiction and reality” (1996, p. 2). In Woolf’s “The legacy”, Angela’s diaries are responsible for telling another version of her life experiences (her truth), and, as a consequence, the diaries show Gilbert as an untrustworthy and unreliable narrative filter. As Robert Stam declares, “stories themselves change as they are filtered through different ways of telling” (1992, p. 164). As such, the diaries displace the focus from Gilbert to Angela to make justice to her life story/history, giving her a place and a voice. The diaries also draw the reader’s attention to strategies and functions of reading and writing and to the relevance of diaries in fostering women’s self-knowledge and subjectivity. The diaries reveal the existence of another Angela, different from the one initially grasped through Gilbert’s perspective, thus shattering his supposedly solid knowledge of his wife.

As a literary genre, throughout time diaries have been associated with women and writing about their innermost and personal reality. At a time when psychoanalysis did not yet exist, writing in diaries was a significant space for women to give vent to their anguish, oppression and doubts about existence. Cynthia Ruff (1989, p. 6), by referring to Adrienne Rich’s characterization of diaries as a “profoundly female, and feminist, genre”, remarks that diaries play with inner and outer lives, connecting both writers and readers to past selves and projected identities. As in Woolf’s “The legacy”, Charlotte Perkins Gilman, in “The yellow wallpaper”, also constructs a female character (experiencing postpartum depression) who writes about her everyday experiences in a diary. In this case, the fragmented nature of diary-writing even affects the configuration of the short story in terms of narrative. Alba de Céspedes’ *Forbidden notebook* is also about a woman who gets subjectively transformed through writing in a diary.

The association of diaries to female subjectivity, secrets and intimacy can provide an interesting way to understand how secrets are related, in a general way, to the very process of reading and interpretation. Bennett and Royle (1999, p. 226) argue that “a logic of secrecy, concealment and revelation” is crucial to literary texts. The presence of diaries endows “The legacy” with a structure of detective or whodunit story, offering the diegetic reader, Gilbert, a mystery to be solved. Therefore, in terms of formal composition, Woolf’s short story dramatizes the act of reading and its strategies of making conjectures, inferences, asking questions and interpreting.

In her investigation on biography and contemporary subjectivity, Leonor Arfuch (2010, p. 143) characterizes diaries as deeply rooted in the subjectivity of the I, the first person, the self. She argues that the writing of diaries is open to improvisations and can encompass multiple registers of language, such as notes, bills, photographs, clippings. Arfuch (2010, p. 143) declares that “the diary can cover any theme, ranging from the everyday insignificant routine of the diary’s author to philosophical insights, from sentimental reflection to unleashed passion”.

Differently from letters, which presuppose the existence of an addressee, diaries are apparently written for no one, being vehicles for confession and the pouring out of feelings, written in secret and kept in locked drawers. However, as Arfuch (2010, p. 143) informs, there are cases of diaries produced with a previous idea for publication – an aspect that affects “the spontaneous expression of subjectivity through adjustment, erasure, total or partial rewriting, thus illustrating the influence of the larger public context in the private and intimate space of interiority” (ARFUCH, 2010, p. 143). This difference is related both to the issue of authorship and diary-writing as possessing literary and cultural relevance. It informs of a change when diaries were written by common people – mainly common women – to a time when diaries began to be written by famous people, mainly writers. As we all know, Woolf herself wrote several volumes of diaries, and they constitute sources of information about her ordinary life as a woman and as a writer concerned with language, literary composition and narrative innovations. As an example, here is a passage from one of her diaries (WOOLF, 1979, p. 30):

Friday 29 January

Shall I say ‘nothing happened today’ as we used to do in our diaries, when they were beginning to die? It wouldn’t be true. The day is rather like a leafless tree: there are all sorts of colours in it, if you look closely. But the outline is bare enough.

This is a revealing passage, metalinguistic in itself, making a reference to the very writing of diaries; and to how, for a writer, nothingness may not exist, since it can evince a detailed and introspective look at reality, and reveal it in symbolic ways, as, for example, her figurative comparison of the day to a leafless tree.

In “Women and fiction” (originally published in 1929; 1988), Woolf constructs an articulation between ordinary life and literary production. By considering the double meaning of the title – “women and the fiction that they write, or women and the fiction that is written about them” (WOOLF, 1988, p. 43), she emphasizes the relevance of knowing about the lives of obscure women in order to know about women writers. She claims that in order to know about extraordinary women, one must also know about ordinary women, those whose lives were neglected, not documented by historians at large: “It is only when we can measure the way of life and experience of life made possible to the ordinary woman that we can account for the success or failure of the extraordinary woman as writer” (WOOLF, 1988, p. 44). Among the sources one could search, Woolf herself suggests: “The answer lies at present locked in old diaries, stuffed away in old drawers, half-obliterated in the memories of the aged” (1988, p. 43-44). Her short story “The legacy”, featuring a common housewife as a character who has written fifteen volumes of diaries,

constitutes a significant piece for one to discuss the role of diaries in women's lives and how the writing/reading of diaries can contribute to construct and reveal a different subjectivity.

The politician, the housewife and the secretary: what places do they occupy?

The first part of the short story – narrated in third person, without the mediation of the diaries – introduces the reader to Gilbert and Sissy Miller, the secretary, and to the fact that Angela has recently died in a car accident. Gilbert, Angela's husband, a prominent politician, is characterized as vain, narcissistic and pretentious. He looks at other people from a rather superior and snobbish position. He considers the brooch Angela has left for Sissy Miller as an inadequate gift. In his view, "it might have been better to have left her a sum of money, or even the typewriter" (WOOLF, 1989, p. 282). Whereas Angela and Sissy had been friends, being more than employer and employee, for Gilbert, "[Sissy] was scarcely distinguishable from any other woman of her kind. There were thousands of Sissy Millers – drab little women in black, carrying attaché cases" (WOOLF, 1989, p. 282). In other words, he views Sissy with complete indifference, in an objectified way, as a person without singularity.

In "The legacy", Woolf makes a creative use of foreshadowing, a literary strategy or device

[...] that writers utilize as a means to indicate or hint to readers something that is to follow or appear later in a story. Foreshadowing, when done properly, is an excellent device in terms of creating suspense and dramatic tension for readers. It can set up emotional expectations of a character's behaviors and/or plot outcomes. This can heighten a reader's enjoyment of a literary work, enhance the work's meaning, and help the reader make connections with other literature and literary themes.

The initial part of the story has several foreshadowings whose references are gradually revealed after the reading of the diaries: 1. Gilbert finds it strange that Angela has left everything in order before dying, as if she knew she would die; 2. Sissy is wearing black – as Gilbert, she was in mourning, since a brother of hers has also recently died; 3. Gilbert attributes the close relationship between Angela and Sissy Miller to the fact that Angela had a genius for sympathy (a piece of information mentioned twice); 4. Gilbert misreads Sissy's offer of help, and interprets it as a sign of passion for him. Besides creating suspense and enhancing the reader's interest in the reading, the presence of foreshadowings is also responsible for the production of irony. Since Gilbert's knowledge is limited and partial, it clashes, in a retrospective reading, with Sissy's knowledge, which ends up generating a whole new interpretation of the events reported so far.

Gilbert's (and the reader's) reading of the diaries' passages introduces Angela's presence as a different *voice* in the narrative. Although Angela is dead, her presence is conspicuous through the diaries, whose writing and voice are metonymic of herself, in fact, her *new self*. Actually, this short story would not have the power it has, were not for the presence of the diaries representing Angela's voice. Woolf, as the author, could have chosen to tell Angela's story by merely referring to it, without the mediation of the diaries. But the presence of the diaries makes all the difference – both in terms of rescuing Angela and making her present and also in terms of materializing and saving her writing, her legacy, from obscurity.

It is important to remark that the early sections of the diaries are full of admiring comments about Gilbert and about the early experiences of their marriage. On the one hand, she mentions her pride of being his wife; besides, her responsibility as the wife of a prominent politician. Angela also mentions their trips, their parties, their dinners with other politicians. In fact, in the early sections of the diaries she presents (represents) herself as occupying the role of a woman in patriarchal society.

Gilbert's reading is usually interrupted by pauses and reflections, derived from remembrances, which contributes to create a larger spectrum of Angela's registers. Significantly, Gilbert's references to Angela characterize her in an infantile and childish way: "she was still a child, she loved ices" (WOOLF, 1989, p. 284); "she had written it all out in her schoolgirl hand" (WOOLF, 1989, p. 284); "she was so eager to learn. She was so terribly ignorant" (WOOLF, 1989, p. 284); "her poor little head" (WOOLF, 1989, p. 286). As such, Angela is the immature woman who needs Gilbert's help, protection and guidance. For Gilbert, her diary pages are "full of the little trifles, the insignificant, happy, daily trifles that had made up her life" (WOOLF, 1989, p. 284)¹. Gilbert is the prominent politician; he is the one having a public and relevant life. Angela is the housewife, leading a mere domestic, private and allegedly insignificant life. When she appears in public, she is only fulfilling an accessory role as the wife of a politician. Such is the order of conventional values perpetrated by patriarchy. Their relationship, therefore, is based on relations of power that dictate Gilbert's control and guidance to which she must submit.

The daily trifles (according to Gilbert's perception) of Angela's life change when Angela starts to do some charity work in the East End, helping the poor. It is there that she knows B. M. and has a relationship with him. Not only does this new activity offer Angela the possibility of developing new abilities and knowing a different world; her relationship with B. M. provides her with new readings and an understanding of political issues that contrasts with her husband's conservative positions.

¹ Susan Glaspell's *Trifles*, written as a play (1916) and rewritten (1917) as a short story entitled "A jury of her peers" constitutes an interesting intertext to Woolf's "The legacy".

Both the work and her involvement with B. M. are responsible for the appearance of a different subjectivity in Angela, one that transcends the domestic sphere. Likewise, her new experiences affect the writing of the diary in a significant way: not only does Gilbert's name appear less frequently – after all, he has lost the centrality he used to hold in Angela's life; she also uses certain writing codes – like the abbreviations B. M and the use of scratches and blanks which denote the wish to hide secrets and the possibility of living a life of her own. In the diaries, Gilbert moves from a central to a marginal position; and ends up all obliterated.

In "Identity, identification, and the subject", Jonathan Culler (2000, p. 111) states: "Narrative literature especially has followed the fortunes of characters as they define themselves and are defined by various combinations of their past, the choices they make, and the social forces that act upon them". This statement resonates very strongly when one thinks of Angela's process of disentangling from her position of a mere politician's housewife to become a charity worker and the lover of a socialist. Angela's previous condition as a housewife is attuned with patriarchal and oppressive social forces. One can consider Angela as an illustration of the "Angel of the House", described by Woolf, in "Professions for women" (1988, p. 59), as follows: "She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily". Angela's decision to work and break with a mere domestic routine constitutes a remarkable decision responsible for disrupting apparently stable forces, thus giving rise to a new emotional subjectivity.

In "What is to console us?: the politics of deception in Woolf's short stories" (1981, p. 244), Selma Meyerowitz declares that "'The Legacy' presents [a] picture of the failure of emotional commitment and communication in marriage. Angela Clandon has led a life of deception by maintaining the façade of her conventional upper-class marriage". This interesting statement might lead to further questionings: what are the causes for such a failure? What would have happened if Angela had broken the silence? If, instead of telling her diaries, she had confessed to Gilbert about her clandestine life? And, most importantly: has not Angela permitted herself to lead another life, different from the make-believe of her conventional marriage? Has not she had a different story with B. M. after all? Perhaps one should say that Angela has deceived Gilbert, but not herself – quite on the contrary: her last act reveals how true to her new self she was. And that might also constitute a possible answer to Meyerowitz's question, "What is to console us?" Although one certainly laments Angela's death, at least one may feel solaced by the fact that she chose not to go on with the deception. As Meyerowitz also (1981, p. 246) argues:

In contrast to Clandon, Angela had overcome the emptiness of her marriage by using deception as a means to achieve freedom and pursue fulfilment outside her relationship to her husband. While social prestige and vanity have left Clandon

without emotional fulfilment and have contributed to the self-destruction of others, namely Angela and BM, Angela's diary, a record of her inner life, becomes the source of truth and self-revelation for her husband -- a veritable gift or legacy.

In fact, the argument defended here is that the diaries possess a function that goes beyond the source of truth for Gilbert – as a legacy, the diaries also represent, in a metaphorical and metonymic way, women's writing and power of subversion – a weapon in the fight for growing and understanding oneself emotionally. Far from registering the little trifles of Angela's life, as Gilbert puts, the fifteen volumes of diaries demonstrate an intrinsic relationship between writing and looking at one's life and human relations.

In the essay "The leaning tower", it is Woolf herself who invites readers to think about the writers' work and the challenge it poses:

Even the simplest story deals with more than one person, with more than one time. Characters begin young; they grow old; they move from scene to scene, from place to place. A writer has to keep his eye upon a model that moves, that changes, upon an object that is not one object but innumerable objects. Two words alone cover all that a writer looks at – they are, human life (WOOLF, 1992, p. 159).

Considering that this is true for literary works in general, it is even truer for a short story like "The legacy", in which Angela is constituted as a multiple self, moving, changing, and getting matured as a subject in process. In terms of setting, the story moves from the house, from privacy, to a public space of work; from a model of patriarchal marriage to a clandestine love affair. In terms of characterization, the story forces Gilbert, the arrogant and conceited politician, *to read* Angela, to *finally look at her*. Significantly, the act of writing – metonymically represented in the diaries – is crucial not only for the construction of Angela's new subjectivity and human life, but for problematizing the strategy of stories within stories, and the deciphering of literature's innumerable objects.

"What was the meaning of that?": final remarks

The reading of Angela's diaries – by Gilbert and the extra-diegetic reader – disrupts the positions initially held by the characters. In other words, the diaries enact a gradually constructed and different subjectivity of Angela's, thus subverting the characters' places in the narrative. To give an example, Gilbert refers to the diaries as "the only thing they had not shared when she was alive" (WOOLF, 1989, 281). This constitutes a key irony in the short story, since, as the reader knows, the

diaries are not merely objects, but are metonymic of another life lived by Angela; the diaries are her secret and intimate territory – *a room of her own* – where she could exercise imaginative freedom to reveal how excluded from her life Gilbert had been. Therefore, the diaries displace Angela from the periphery to the foreground of the narrative. And Gilbert, holding the centrality of being the narrative filter, falls to erasure and exclusion in Angela's writing and life.

The diaries also affect Sissy's initial role as a mere secretary. In fact, both her tears and her mourning clothes possess a double tragic cause, two suicides intimately connected, of which Gilbert is ignorant. As B.M.'s sister, Sissy is more than a secretary to Angela; she is an accomplice of the lovers' clandestine relationship. The brooch Angela has left for her is not a sign of "her genius for sympathy" (p. 282) or of how "she had been the soul of candour" (p. 285), but a token of their sisterhood and friendship.

The metafictional structure Woolf has adopted in "The legacy" creates the framework of stories within stories. As such, Woolf aligns a powerful critique of the violence of patriarchal society with an innovative narrative composition that recognizes the value of women's writing. Diaries, after all, though mostly associated with daily trifles and ordinary lives, are also relevant in the history of literature and humanity, mainly as they concern women's writings and struggles in the process of acquiring self-knowledge and discovering new subjectivities.

AZERÊDO, G. Histórias dentro de histórias: escrita e leitura de diários e o legado feminino. *Itinerários*, Araraquara, n. 61, p. 205-216, jul./dez. 2025.

■ **RESUMO:** *Propomos a discussão do conto "The legacy", de Virginia Woolf, procurando fazer uma articulação entre a relevância dos diários e a crítica e denúncia feitas em relação à violência da sociedade patriarcal, de que são vítimas mulheres e homens. A presença dos diários dota a narrativa de uma estrutura metafictional, de uma história dentro de outra história, de modo a criar suspense e ironia. Por causa dos diários, os personagens mudam de posições e ocupam lugares diferentes ao longo da narrativa. Por fim, defendemos que os diários constituem uma metonímia potente para a escrita de mulheres e para a elaboração emocional de suas experiências de vida.*

■ **PALAVRAS-CHAVE:** *Diários. Metaficção. Sociedade patriarcal. Leitura e escrita. Woolf*

Acknowledgement

This piece of research is part of a larger investigation on Virginia Woolf, carried out with the financial support of CNPq.

REFERENCES

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BENNETT, Andrew and ROYLE, Nicholas. **Introduction to literature, criticism and theory**. Harlow: Prentice Hall, 1999.

CHATMAN, Seymour. **Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.

CULLER, Jonathan. Identity, identification, and the subject. In: CULLER, Jonathan. **Literary theory**. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 109-120.

FORESHADOWING, available at: <https://literarydevices.net/foreshadowing/> acesso em 01 de maio de 2025.

HUFF, Cynthia. “‘That profoundly female, and feminist genre’: The Diary as feminist practice.” **Women’s Studies Quarterly**, vol. 17, no. 3/4, 1989, pp. 6–14. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40003086>. Accessed 26 Sept. 2025.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

LODGE, David. **The art of fiction**. London: Penguin, 1992.

MEYEROWITZ, Selma. What is to console us?: The politics of deception in Woolf’s short stories. In: MARCUS, Jane (ed). **New feminist essays on Virginia Woolf**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981. p. 238-252.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STAM, Robert. **Reflexivity in film and literature**. From Don Quixote to Jean-Luc Godard. New York: Columbia University Press, 1992.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**. The theory and practice of self-conscious fiction. London and New York: Routledge, 1984.

WOOLF, Virginia. **Women and writing**. Introduction by Michèle Barrett. London: The Women’s Press, 1988.

WOOLF, Virginia. **The complete shorter fiction of Virginia Woolf**. San Diego: A Harvest Book/Harcourt Brace & Company, 1989.

WOOLF, Virginia. **The Diary of Virginia Woolf**. Volume One. Edited by Anne Olivier Bell. New York and London: A Harvest/HBJ Book, 1979.

WOOLF, Virginia. **A woman's essays**. Edited with an Introduction and notes by Rachel Bowlby. London: Penguin, 1992. p. 159-178.

WOOLF, Virginia. **The Diary of Virginia Woolf**. Volume 2. Edited by Anne Olivier Bell. Harmondsworth: Penguin, 1984.



RESONATING ACROSS GENERATIONS: VIRGINIA WOOLF AND LITERARY CROSSOVER LOGIC

Guilherme MAGRI*
Diana NAVAS**

■ **ABSTRACT:** This article explores how Virginia Woolf's literary works and her persona have been reimagined in children's literature and culture. It analyzes five key categories of texts: intergenerational collaborations, fiction adapted into picturebooks, biographies (which are divided into metaphorical picturebooks and graphic biographies), essay adapted into picturebook, and illustrated repackaging of canonical works. The study argues that, although these texts primarily target a younger audience, they employ a crossover logic that blurs the lines between age, genre, and target audience. These reconfigurations, marked by metaphor, visual hybridity, and multimodal storytelling, suggest that children's literature serves as a generative field where Woolf's modernist principles are translated, reframed, and continually reinvigorated for new generations.

■ **KEYWORDS:** Biography. Children's literature. Crossover. Modernism. Virginia Woolf.

Introduction

The centenary of *Mrs. Dalloway* invites reflection on Virginia Woolf's modernist legacy and its resonances within our contemporary, post-pandemic world. As new forms of art and cultural production continue to reimagine the past, Woolf's work gains fresh relevance through its intersections with other media, genres, and audiences.

Virginia Woolf is a pivotal figure in modernist scholarship, feminist literary criticism, and biographical studies. However, her emergence in the realm of children's literature provides new perspectives for understanding her legacy and the larger frameworks that influence literary reception. As crossover fiction gains acknowledgment as an important category in literary studies, this is an ideal time to reevaluate Woolf's work through a lens that includes a wider range of generations.

* UFMS - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Três Lagoas - MS - Brasil. 79613000 - g.magri@ufms.br

** PUC - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo - SP - Brasil. 05015901 - dnavas@pucsp.br

Defined by scholars like Sandra Beckett (2009, 2012, 2021) and Rachel Falconer (2009), crossover literature encompasses works that are not only read but often crafted with multi-age audiences in mind. While much existing research focuses on fantasy epics or commercially successful young adult series, this article turns instead to literary modernism, asking what it means when Woolf's work and life are reimagined for an intergenerational audience. The texts examined here require analysis as evidence of a broader change in how canonical authors are being reinterpreted for new and diverse audiences.

This study analyzes five key categories of texts: intergenerational collaborations, fiction adapted into picturebooks, biographies (which are categorized into metaphorical picturebooks and graphic biographies), essay adapted into picturebook and illustrated repackaging of her canonical works. The focus is not on providing a comprehensive overview of all these books but rather on showcasing specific examples that illustrate the main classifications of these works. This approach aims to explore the crossover logic behind this body of production.

Drawing from interdisciplinary approaches across modernist studies, children's literature, and crossover, the article addresses three central questions: I) How have Virginia Woolf's life and work been reimagined in contemporary children's literature? II) In what ways do these reconfigurations exemplify crossover literature? III) What editorial, visual, and narrative strategies allow Woolf's work to function within a contemporary crossover logic? The article unfolds in two sections: the first explores the five book categories mentioned above, and the second analyzes this production through the lens of crossover literature, showing how they blur age boundaries and exemplify contemporary transgenerational reading practices.

1. Virginia Woolf in children's bookshelves

1.1 INTERGENERATIONAL COLLABORATIONS

Victoria Ford Smith (2017) defines intergenerational collaboration as the partnerships between adults and children that shape the creation of cultural artifacts. Rather than viewing children as passive recipients of culture, she argues that these collaborations reveal their active participation in cultural production. Such collaborations challenge hierarchical notions of authorship, emphasizing how creative relationships between adults and children redefine the boundaries of literary agency and reception.

The idea of children as Woolf's collaborators in creating a cultural artifact takes form in the supplements of *The Charleston Bulletin*, a family newspaper launched in the summer of 1923 by Julian Bell, then fifteen, and his thirteen-year-old brother Quentin. Both are sons of Clive and Vanessa Bell, Virginia Woolf's sister. Originally intended for the adults living at or visiting the Charleston farmhouse, the East Sussex home closely associated with the Bloomsbury Group, the *Bulletin* chronicled daily

life. It included information about the weather, notes on nature, and accounts of both ordinary and unusual events that occurred around the house.

Typed before breakfast and full of typos, the *Bulletin* came to life with Quentin's drawings, a visual counterpart to the daily reports. Since Charleston was mainly a holiday residence, the paper was produced on and off until 1927, eventually becoming Quentin Bell's sole venture. In 2003, the British Library acquired all 188 issues from Anne Olivier Bell (Olk, 2007), including eight *Supplements* (identified as K–R) created by Quentin Bell with Virginia Woolf. These later formed the basis of the book *The Charleston Bulletin Supplements*, edited by Claudia Olk and published in 2013, sparking new scholarly interest in a lesser-known facet of Woolf's work.

Bell, in a text available in *The Widow and the Parrot* (1988), offers a glimpse into Woolf's involvement:

My brother and I produced a family newspaper; it was daily. I made all the illustrations and most of the other matter. From time to time, my brother got bored. I carried on reporting and inventing the news as best I could until he took over again. Thus, it happened that I asked for a contribution from my aunt Virginia. Although I didn't think much of her work, it seemed stupid to have a real author so close at hand and not have her contribute (backcover).

Olk's 2013 edition preserves the idiosyncrasies of the original manuscripts, such as Quentin's spelling. The collection is split into six sections: *Special Supplement Xmas Number* (1923), *Eminent Charlestonians* (c.1923), *The Life and Death History of a Studio* (c.1924), *The Dunciad* (1924), *The Messiah* (1925), and a *Monthly Calendar* filled with various undated entries from 1923 to 1927. All the texts were written in Woolf's hand, accompanied by illustrations, captions, and headings by Quentin, except for "A Life of Vanessa Bell," which was dictated by Woolf for the Christmas edition, with Quentin responsible for both the artwork and the orthography, and the calendar, which is attributed solely to Virginia Woolf.

The manuscripts relate to Smith's (2017) concept of composition narratives, which are documents that outline the shared creative process. The interaction between Woolf's writing and Quentin Bell's illustrations does not follow a specific sequence; it remains unclear whether the words or the images were created first. Instead of one medium serving the other, their collaboration unfolds as a dialogue. According to Smith (2017), this exemplifies real collaboration: a form of collaborative authorship where an adult and a child work together to create a cultural artifact. This creative partnership continued beyond the *Supplements*; in the preface to *Orlando*, Woolf refers to Bell as "an old and valued collaborator in fiction" (2000, n.p.).

Woolf was no stranger to family newspapers. *The Charleston Bulletin* took its cue from *The Hyde Park Gate News*, produced by the Stephen siblings, Virginia, Vanessa, and Thoby, in the 1890s. Although both periodicals share a satirical spirit and a taste for biographical sketches, Quentin and, at first, Julian's *Charleston Bulletin* adopts a

freer and more irreverent tone, unrestrained by the moral supervision that shaped the earlier publication. As Yeung (2016) observes, this later venture embraces a looser aesthetic, marked by irony, imagination, and an intergenerational collaboration that feels spontaneous and genuine rather than didactic.

As we argued elsewhere (Rocha; Navas, 2024), the Bell-Woolf partnership reshapes how we think about authorship, genre, and childhood through a distinctly modernist lens. Their creative fusion breaks down hierarchical roles, foregrounding the child's artistic voice. It includes Woolf's playfully fragmented narration, Quentin's imaginative illustrations, and a deliberate subversion of biographical norms, all of which cast childhood not as a passive subject but as an active, creative force. These elements together make *The Charleston Bulletin Supplements* a space for literary and artistic experiments, particularly for Woolf, given that, during the same period, she was immersed in writing "Mr. Bennett and Mrs. Brown" (1923), the first series of *The Common Reader* (1925), and the novels *Mrs. Dalloway* (1925) and *To the Lighthouse* (1927).

The *Bulletin* and its *Supplements* can be viewed as examples of what Bourdieu (1984, cited in Yeung, 2016) referred to as "restricted production," meaning art created for its own sake without commercial motivations. As a private family publication associated with the Bloomsbury Group, it embodies the "pure gaze" of young Quentin Bell and the creative freedom afforded by its non-commercial nature. Additionally, Woolf's involvement opened new avenues for creative biographical writing, free from the constraints of traditional genre boundaries (Yeung, 2016).

The Charleston Bulletin Supplements is a cultural artifact for children that resulted from intergenerational collaboration. However, its published edition cannot be categorized as a crossover artifact. This volume is aimed at a scholarly audience and includes digitized manuscripts along with complete transcriptions. Edited by Claudia Olk, it features a preface by David Bradshaw, a critical introduction, biographical notes, a section on abbreviations, a selected bibliography, and acknowledgements. This work is highlighted not as a crossover publication but because it documents Woolf's involvement in creating with children.

1.2 FICTION ADAPTED INTO PICTUREBOOKS

A picturebook combines words and images to enhance storytelling. This section focuses on two short stories adapted into picturebooks: *Nurse Lugton's Curtain*, originally *Nurse Lugton's Golden Thimble*, and *The Widow and the Parrot*, which lost its subtitle, *A Real Story*. While *Nurse Lugton's Curtain's* manuscript shows no signs of intended illustrations, *The Widow and the Parrot* included doodles by Woolf, that were published in a 1982 edition of the text for her centenary. These illustrations indicate an early connection between text and image that anticipates the story's visual adaptation.

Both stories were created to entertain Virginia Woolf's nephews, which likely explains why they feature "real" characters, fostering a stronger connection between the children and the narratives. The Reverend James Hawkesford, who tries to comfort Mrs. Gage in *The Widow and the Parrot*, was the actual vicar of Rodmell from 1896 to 1928. By including such local figures, Woolf firmly rooted her "true" tale in the landscape of her daily life, as it is set in Monk's House. Virginia and Leonard Woolf settled in this Rodmell cottage in 1919 after leaving Asheham House (Dick, 2005). Additionally, the main character from *Nurse Lugton's Curtain* reappears in another of Woolf's works, "Scene No. 1 in the Life of Mrs. Bell," featured in the *Special Supplement Christmas Number* of the *Charleston Bulletin Supplements*. In this work, Nurse Lugton attempts to prevent young Vanessa Bell from eating red beads instead of porridge, highlighting her role in the daily life at the Charleston farmhouse.

1.2.1 NURSE LUGTON'S CURTAIN

Wallace Hildick discovered the first version of this story in *Mrs. Dalloway's* manuscript, housed at the British Museum. Virginia Woolf wrote it for her niece Ann Stephen in the autumn of 1924. Untitled, the tale was later named "Nurse Lugton's Golden Thimble" by Leonard Woolf. First published in the *Times Literary Supplement* on June 17, 1965, the Hogarth Press released the story in 1966, featuring black-and-white illustrations by Duncan Grant. In the preface, Leonard Woolf situates the narrative within the domestic atmosphere of the Stephen family. Years later, a second version, titled "Nurse Lugton's Curtain" in Woolf's hand, was found among the *Charleston Papers* collection at King's College Library in Cambridge. It was then edited and published in picturebook format in 1991 by Gulliver Books (Harcourt) with color illustrations by Julie Vivas.

In *Nurse Lugton's Curtain*, Woolf tells the story of an older woman who dozes off while sewing a blue curtain. As she sleeps, the embroidered animals on the fabric come to life. The once-static figures begin to move, their world transforming into a vibrant landscape with forests, bridges, and a town called Millamarchmantopolis. The scene fills with wild beasts, bustling townspeople, dignitaries, and even a Queen in her palanquin. Above them all looms a great ogress, none other than Nurse Lugton herself, silent and unmoving as long as she sleeps, but terrifying when awake. In this enchanted world, the animals thrive under her slumber, drinking from lakes, dancing, and delighting in their freedom. But the spell is suddenly broken when a buzzing fly wakes Nurse Lugton. With a jolt, she resumes her sewing, unaware of the dreamscape that had just flickered to life and vanished on the folds of her curtain.

According to Sayaka Okumura (2008), the image of women weaving in Woolf's work mirrors the woman-writer and her creative process. In *Nurse Lugton's Curtain*, Woolf metaphorically addresses this through a character who, though engaged in a traditionally feminine task, cannot consciously access her creativity, once her imaginative world flourishes only in sleep. The story reflects themes from Woolf's

feminist essays, notably the barriers imposed on female expression, echoing “A Room of One’s Own”. Nurse Lugton, like Shakespeare’s imagined sister, remains voiceless throughout the narrative, her artistry unacknowledged even by herself. Though she creates the intricate world of Millamarchmantopolis, her status as “nurse”, never simply Lugton, relegates her to a domestic role in the real world. At the same time, in the imaginary one, she is viewed as a monster, a destructive force. Her creativity, static in wakefulness, is only dynamic in unconsciousness, revealing the palimpsestic nature of female authorship stifled by tradition.

Critical and editorial interest in Nurse Lugton’s *Golden Thimble* / *Nurse Lugton’s Curtain* extends beyond its English-language editions, demonstrating the text’s international circulation and recognition as a work with crossover appeal. Multiple countries have produced editions featuring distinct visual and editorial approaches. Notable examples include *Il Ditale d’Oro*, published in 1976 by Emme Edizioni, translated by Enzo Siciliano and illustrated by Flaminia Siciliano; *Le Dé en Or*, issued in 1983 by Fernand Nathan, translated by Frédéric Armei with illustrations by Napo; and *La Cortina de la Mainadera*, published in 2006 by Editorial Eruïlla, translated by Núria Font and illustrated by Victòria Tubau. With the exception of the Eruïlla edition, these volumes are based on the earlier, unfinished version of the text. This context warrants close examination of how textual variation and visual interpretation reshape Woolf’s narrative.

The illustrations in these editions have been analyzed in previous scholarship (Rocha, 2022). Nevertheless, their presence indicates publishers’ confidence in the story’s suitability for children’s literature, leveraging Woolf’s cultural prestige while also engaging with elements beyond thematic content. The narrative’s dream logic, emphasis on visual transformation, and the complex role of Nurse Lugton as creator, guardian, and threat facilitate interpretations accessible to both child and adult audiences, thereby reinforcing the text’s status within crossover literature.

1.2.2 THE WIDOW AND THE PARROT

The short story “The Widow and the Parrot” was kept unpublished for over fifty years in the archives of *The Charleston Bulletin*. It was finally released in the July 1982 issue of *Redbook*, celebrating Virginia Woolf’s 100th birthday. The publication included the first page of Woolf’s manuscript, showing that she illustrated the story herself. Quentin Bell’s son Julian Bell created illustrations for the 1988 children’s edition published by Hogarth Press, continuing the story’s visual legacy.

The Widow and the Parrot follows Mrs. Gage, an elderly widow in Yorkshire, who is thrilled to learn that her estranged brother Joseph has died, leaving her a house and £3,000 in Rodmell. Borrowing money for the journey, she arrives to find the house in ruins, the inheritance missing, and only a parrot named James left behind. Confirming her disappointment with local solicitors, she begins a weary return home, only to be saved from a dangerous river crossing by the light of her house burning

down. James miraculously reappears, leading her back to the charred kitchen, where his strange behavior helps uncover the hidden treasure: 3,000 gold sovereigns buried beneath the floor. With her apron full of coins and the loyal bird on her head, Mrs. Gage quietly returns to Yorkshire, living comfortably with her dog and parrot until her death, when she confesses that James may have started the fire to save her. The parrot's final cry of "Not at home!" and instant death adds a spectral final note to this tale of unexpected fortune and animal loyalty, still whispered about in Rodmell to this day, according to the story's narrator.

As mentioned elsewhere (Rocha, 2022), in *The Widow and the Parrot*, Woolf subverts the conventional ghost story by centering an older woman as the protagonist and ending with her and the parrot as spectral figures haunting Rodmell, as observed by passersby. The parrot's final cry and death shortly after his owner's reinforces this transformation. Years before collaborating with her nephews, Woolf had already challenged ghost story norms in "A Haunted House" (1921), and argued that modern ghosts emerge from within, not as grotesque figures like bloodied sea captains or headless ladies in stormy paths, but as emotional echoes when the ordinary becomes uncanny. Her call for original, unsettling ghost narratives resurfaces in this children's tale, where the uncanny only materializes on the final page, through the synchronized, chilling deaths and the narrator's closing statement, suggesting a reinterpretation of the genre's boundaries. Woolf's rhetorical approach transforms the story from a simple fable into a haunting and enigmatic narrative, where children's literature is seen as a site of experimentation.

In addition to its Anglo-American editorial history, *The Widow and the Parrot* has established a significant pedagogical and editorial presence in Portugal, where it is designated as required reading for the fifth year of basic education. The text's inclusion in the Metas Curriculares de Português para o Ensino Básico and its recommendation by the Plano Nacional de Leitura have directly contributed to the proliferation of Portuguese editions featuring diverse visual interpretations. This institutional support has prompted publishers to continually reframe the story for young readers, resulting in illustrated editions by Anisabel Sá Fernandes (2023) and David Pintor (2021), as well as earlier editions by Cultura (2020) and Texto (2013). The narrative's international reach is further evidenced by its publication in Brazil, accompanied by original illustrations by Simone Matias (2022).

The diversity of editions highlights the text's adaptability and its perceived appropriateness for educational settings, while also reaffirming its crossover qualities. Woolf's narrative functions simultaneously as a pedagogical resource, a children's story, and a site of literary experimentation. Visual mediation plays a crucial role in maintaining the narrative's relevance across national, cultural, and generational contexts.

1.3 BIOGRAPHIES

This section is divided into two groups. The first consists of metaphorical picturebooks about Virginia Woolf designed for children, focusing on emotional and creative growth. The second includes biographical accounts of Woolf's life presented in graphic biography format, aimed at older readers but also accessible to a crossover audience.

1.3.1 METAPHORICAL PICTUREBOOKS

The following works are called metaphorical picturebooks because they reinterpret Woolf's life through symbolic imagery and emotional resonance rather than factual chronology. Text and illustration merge to convey her inner world, translating experiences of creativity, perception, and vulnerability into visual metaphors. In this way, they transform biography into a poetic mode of life-writing that mirrors Woolf's own pursuit of "inner truths."

1.3.1.1 VIRGINIA WOLF

Published in 2012 by Kids Can Press, author Kyo Mackear and illustrator Isabelle Arsenault present *Virginia Wolf* as a literary and artistic reinterpretation of Woolf's emotional world through a stylized children's narrative. At its core is the transformative power of creativity, explored through young Virginia's metaphorical "wolfish" behavior, a poetic evocation of mental illness, balanced by her sister Vanessa's imaginative efforts to restore joy by creating the Bloomsbury Garden. This fictionalized space, referencing the Bloomsbury Group, serves as an emotional refuge and a symbol of artistic healing.

Rather than offering a linear account of Woolf's life, *Virginia Wolf* engages with the genre of biography from an emotional and symbolic perspective. Maclear's minimalistic, lyrical prose and Arsenault's layered visual compositions construct a metaphorical biography that privileges internal experience over historical detail. The illustrations, composed of ink, pencil, watercolor, and gouache, shift in tone and color to mirror Virginia's emotional journey, aligning the visual narrative with the text's psychological depth. This destabilization of traditional biographical structure, through non-linear storytelling, symbolic metaphors, and material experimentation, echoes Woolf's reflections in her essay "The New Biography" (2012) on capturing a subject's "inner truths." Using broken panels, expressive whitespace, and dynamic page layouts invites readers to navigate time and memory in non-traditional ways, reinforcing the book's affinity with modern life-writing practices.

Virginia Wolf exemplifies a contemporary biographical mode that speaks across generations by uniting the poetic with the visual and prioritizing affect over fact. For children, the narrative offers an intuitive exploration of sadness and recovery; for adults, it provides layers of intertextual resonance and reflection on the artistic self,

attesting once again to the work's ability to cross between audiences, something we will discuss in the next section of this article. The protagonist's gradual emotional transformation, neither sudden nor romanticized, underscores the book's nuanced engagement with mental health, identity, and creativity. In this way, *Virginia Woolf* bridges biography, fiction, and visual art, expanding the boundaries of children's literature and modernist biography, and affirming the potential of hybrid storytelling to reflect the multifaceted nature of human experience.

1.3.1.2 VIRGINIA WOOLF, LA ESCRITORA DE LO INVISIBLE

Antolín-Villota and Santolaya's *Virginia Woolf, la escritora de lo invisible* (2008) is a poetic reimagining of Woolf's life that echoes the author's biographical philosophy in "The Art of Biography." (2012) Published in a bilingual edition in 2008, the work addresses young readers while resonating with adult audiences (Castilian Spanish - English) through metaphor and lyrical narration. Rather than a conventional chronology, the book traces Woolf's inner evolution, focusing on emotional milestones and imaginative insight. Virginia is introduced as a curious child with vivid green eyes, surrounded by her siblings in a lively household where stories begin to shape her worldview. Her initial silence gives way to a moment of poetic revelation: a cloud mistaken for a seagull, a sheep, and finally imagined as an elephant, marking the text's turn from fact to metaphor.

The authors build on this moment by exploring Virginia's awakening to language and her deepening passion for storytelling. The biography avoids rigid timelines, portraying writing as a fluid, almost magical process. Her father's library, initially a forbidden realm, symbolizes access and empowerment when he hands her the key, an emblem of her future intellectual freedom. A central metaphor emerges: Virginia as a quiet fisher of "silent words," casting a transparent net into clouds, waves, and rivers to retrieve meaning. These words, however, often elude her, slipping away when domestic life intrudes. This tension between creative focus and social expectation reflects Woolf's challenges as a woman navigating intellectual ambition in a patriarchal context.

As the narrative matures, so does its treatment of Woolf's inner world. Her famous concept of "a room of one's own" is visualized through a treehouse filled with symbolic objects, a snow globe, paper butterflies, and red shelves for books, illustrating the need for solitude and imaginative space. The biography does not explicitly mention Woolf's suicide but addresses her struggles with illness and perceptual intensity with poetic restraint. Illustrations of faded flowers and enclosed rooms convey psychological weight. The narrator emphasizes that Woolf sought to "open windows with words," a mission that demanded silence and concentration, but was often thwarted by the demands of domesticity, a tension well captured through metaphorical imagery.

The final sections celebrate Woolf's creative triumphs, positioning her as a great writer and a visionary who taught others to see beyond the visible. Her writing is described as a gift to readers: words caught in a net and offered like treasure. The watchful eye motif recurs, linking to Woolf's attentiveness to hidden truths. Echoing Woolf's belief in the value of emotional and perceptual experience over mere fact, the authors conclude that Woolf's power lay in naming the invisible. The result is a biographical work that, while crafted for children, elegantly embodies Woolf's challenge to reimagine the art of biography as a space for wonder, interiority, and creative freedom.

1.3.2 GRAPHIC BIOGRAPHIES

The following book is a graphic biography rather than a metaphorical one because it portrays Virginia Woolf's life through a historically grounded narrative and visual documentation. While it does use symbolism, its primary aim is to represent Woolf's experiences rather than to translate them into allegory. The focus on factual reconstruction and visual storytelling aligns this work with graphic life writing, distinguishing it from the poetic reinterpretation typically found in metaphorical biographies.

1.3.2.1 VIRGINIA WOOLF

Virginia Woolf graphic biographies can be exemplified by Michèle Gazier and Bernard Ciccolini's 2013 *Virginia Woolf*, originally French but published in Spain as part of Impedimenta's "El Chico Amarillo" collection. It provides a graphic interpretation of Woolf's life in an emotionally resonant and visually elegant format. Designed with literary and aesthetic precision, the graphic novel places Woolf within a tradition of experimental life writing. Gazier, a translator and literary scholar, offers nuanced textual insight, while Ciccolini's expressive watercolors and attention to period detail create a narrative grounded in historical context and psychological introspection. Their biography aligns with Woolf's vision in "The New Biography," valuing emotional truth and personality over linear historical record.

The novel's structure fluidly blends memory, metaphor, and sensory immersion. Panels of varying shapes and sizes mirror Woolf's psychological rhythms and interior landscapes. Dialogue, first-person narration, and symbolic illustration evoke the non-linear, fragmentary quality of stream-of-consciousness writing. This form resists conventional biography, instead capturing Woolf's shifting states of mind and emotional complexity. Temporal disjunctions and spatial transitions, from domestic scenes to bustling streets, create a layered portrait of a writer caught between isolation and social engagement.

Ciccolini's illustrations further extend the novel's symbolic reach. Soft lines and muted sepia tones evoke the distance of time while inviting intimacy. In one

scene, Woolf's half-brother warns her that "biting an apple is a sin," a line that subtly invokes the trauma of abuse and repression. Without explicit exposition, the novel embeds historical violence into visual allegory, trusting the reader to draw inferences. Other sequences, like the *Hyde Park Gate News* portrayal, show Woolf's early creativity shared with her siblings and encouraged by her parents. These scenes depict artistic growth as familial and collaborative.

The novel culminates in a quiet depiction of Woolf's suicide, counterbalanced by moments of humor and creativity, such as the Dreadnought Hoax. These tonal shifts reflect Woolf's own multifaceted life. Gazier and Ciccolini offer a rich and paradoxical tribute to Woolf's legacy by incorporating symbols and emotional textures rather than chronological events alone. While the graphic form imposes specific narrative closures that Woolf may have resisted, the work nonetheless honors her belief in the necessity of capturing the inner life. In doing so, it exemplifies the potential of visual biography to bridge fact and feeling, art and memory.

1.4 ESSAY ADAPTED INTO PICTUREBOOK

This section presents a reinterpretation of Virginia Woolf's feminist essay aimed at young readers. *Una Stanza Tutta Per Me*, published by Settembre in 2017, is a picture book that reimagines Woolf's "A Room of One's Own" for children aged three and older. It can be classified as a creative retelling, as it distinctively reshapes the original text while preserving its key elements. Creative retellings may include reinterpretations, parodies, and metaphorical updates, often characterized by unique narrative tones. In this case, Serena Ballista crafts a lyrical and symbolic reinterpretation of Woolf's feminist argument, employing accessible metaphors like the spider and its web to convey themes of autonomy, creation, and gender equality to young readers. The story's cyclical structure and symbolic resonance establish it as both a tribute to the source text and a means for contemporary reflection.

Ballista, a feminist writer and activist from Modena, has a strong background in gender education and cultural policy, and her work integrates activism with literature to dismantle stereotypes from early childhood. Illustrator Chiara Carrer, internationally recognized and awarded for her work, enriches the book's message through expressive visuals, using textured lines, warm tones, and symbolic imagery that emphasize the connection between space, imagination, and identity. The 2017 *White Ravens* list included the book for its universal themes and innovative design. The use of purple in the cover title design, long associated with feminism and women's rights, further reinforces the political undertone of claiming space for female creativity. At the same time, the interplay of text and image reflects a carefully balanced collaboration between author and illustrator.

Narratively, the book begins with Virginia, based on Woolf, reflecting on her childhood of storytelling and expressing a desire to become a writer. Drawing a parallel between the spider spinning its web and the author constructing a story, Ballista reaffirms Woolf's metaphor of writing as a grounded, material act rooted in

personal space and social context. Visual motifs of the spider and web accompany Virginia throughout her emotional journey, highlighting the complexities of creating under constraint. References to Woolf's original essay, such as depicting fiction as a spider's web tethered to life, are interwoven into the story's core.

The narrative concludes with an invitation for the reader to imagine their creative space, bridging the gap between fiction and lived experience. In doing so, *Una Stanza Tutta Per Me* not only makes feminist ideas accessible to children but also encourages critical reflection on creativity, identity, and justice, positioning itself as both literary homage and pedagogical tool.

1.5 ILLUSTRATED CANON REPACKAGING

Some of Woolf's novels are now entering young adult bookshelves, particularly *Flush: A Biography* (1933). Often considered marginal in her novels, the book followed the experimental and commercially underwhelming *The Waves* (1931) and returned to a more conventional narrative form. Though Woolf initially dismissed the book as a "joke," she acknowledged its mass appeal, a view validated by its bestseller status in both the United Kingdom and the United States. The success of *Flush* had tangible rewards: Woolf notably used the royalties to buy her sister a new car. Despite its popularity at the time, the book occupies a relatively obscure position in contemporary Woolf scholarship, especially in Britain, where critics have mainly neglected it.

The book offers a fictionalized biography of Flush, the cocker spaniel belonging to poet Elizabeth Barrett Browning. Charting the dog's life from his early countryside days with Mary Russell Mitford to his urban life with Barrett and eventual travels to Italy, Woolf uses the dog's perspective to explore themes of domesticity, class, and authorship in Victorian England. The narrative includes Flush's jealousy of Robert Browning, his kidnapping in Whitechapel, and eventual death in Florence, paralleling Barrett Browning's final years. Though the story centers on a dog, Woolf's irony and stylized prose embed subtle commentary on human hierarchies, gender dynamics, and literary culture.

Feminist scholars in the 1970s and 1980s found in *Flush* a layered criticism of gender roles. As shown by Camargo (1997), Susan Squier interpreted Flush's domestication as an allegory for the socialization of women, transformed from free subjects into obedient household figures. The contrast between the enclosed world of Wimpole Street and the chaotic, lower-class neighborhood of Whitechapel becomes a metaphor for gender and class oppression. Yet Camargo also highlights a critical shift initiated by Toril Moi's *Sexual/Textual Politics* (1985), which rejects binary feminist readings in favor of post-structuralist interpretations. Drawing on figures like B. Tomachevski and Fredric Jameson, he suggests that *Flush* defies categorization, blending the literary and the commercial, the ironic and the sincere, in a form that challenges canonical expectations.

In some contexts, this ambiguity contributes to *Flush*'s reclassification as a crossover text with its canine protagonist, sentimental narrative arc, and accessible tone, has increasingly appeared on young adults' bookshelves, though its thematic complexity invites more mature interpretations. Another marker of *Flush*'s crossover status is the proliferation of illustrated editions.

The 2018 edition of Prosymne Press in London, illustrated by Katyuli Lloyd, was later published in Brazilian Portuguese by Autêntica and features multiple full-page color illustrations. These images employ a more textured, sketch-like aesthetic with rough, expressive lines and pastel or crayon-like strokes. The result is an emotionally resonant visual language that aligns with Woolf's modernist sensibility. The artwork foregrounds movement and feeling over technical clarity, creating a visual counterpart to the book's ironic tone and psychological undertones. The illustrations suggest an affinity with modernist expressionism, elevating the book's aesthetic complexity, bridging narrative and art in ways that mirror the layered style of the text itself.

Further illustrated editions reinforce the book's visual appeal. The Spanish publisher Lumen commissioned Barcelona-based illustrator Iratxe López de Munáin to create illustrations for the novel, published in 2019 and translated by Rafael Vázquez Zamora. Her illustrations, which later appeared in Portuguese and Italian editions, use textured brushstrokes and a muted palette of reds, blues, and greens to evoke a warm, nostalgic atmosphere. The artistic style avoids realism, opting for expressive distortion in figures and gestures that enhances emotional accessibility while preserving narrative depth. *Flush*'s depiction, anthropomorphized but still distinctly canine, captures the subjective richness of Woolf's narrative voice. In 2025, Editorial Alma published an edition illustrated by Granollers illustrator Gala Pont Paradís, who presents watercolor-like illustrations throughout the book. Sandra Beckett (2021) notes that publishing strategies have evolved significantly to accommodate crossover audiences.

Publishers often release multiple editions of the same book with different covers tailored to children or adults, as in the case of Isabel Allende's *City of the Beasts*. Sometimes, books are simultaneously included in children's and adult catalogues. Similar strategies have enhanced the reach of works like *Flush* and other Woolf titles, including, even more recently, the novels *Orlando*, *To the Lighthouse*, and *A Room of One's Own*, which have all received illustrated reissues. Together, these developments suggest reevaluating Woolf's legacy in contemporary publishing.

2 A universal bridge

The concept of crossover literature, as theorized by Sandra Beckett (2009, 2012, 2021) and Rachel Falconer (2009) refers to a transgenerational literary phenomenon in which texts cross the boundaries between children's, young adult, and adult readerships. It may be deliberately crafted to appeal to multiple age groups,

or unintended audiences may appropriate it over time. Either way, it resists rigid age-based classification. Although the term gained visibility in literary and publishing discourse after the global success of J.K. Rowling's *Harry Potter* series, Beckett demonstrates that the practice itself has a much older lineage. From classical fables and fairy tales to canonical narratives such as *Don Quixote*, *Gulliver's Travels*, and *Robinson Crusoe*, many works have historically attracted readers across generations.

Beckett's contribution lies in framing crossover not as a recent trend but as a continuous and global phenomenon. Her diachronic, comparative approach reveals that in certain cultural contexts the distinction between children's and adult literature has always been more porous. For instance, a work such as Jostein Gaarder's *Sophie's World* (1991), which blends philosophical inquiry with narrative fiction, is variously categorized as children's, young adult, or adult literature depending on the cultural and editorial framework in which it is received. This malleability underscores the fact that crossover status is not inherent to a text alone but shaped by the shifting expectations of readers, publishers, and critical institutions.

The growing visibility of crossover literature prompted significant changes in how publishers conceptualize, design, and distribute literary works. Beckett draws attention to the increasingly nuanced strategies deployed by the publishing industry, such as releasing dual editions with different covers, paratexts, or even formats tailored to younger and older demographics. These editorial decisions do not merely reflect market segmentation, but also signal deeper transformations in how reading is practiced and understood. In an increasingly visual and multimodal cultural environment, readers defy the age-based categories once used to organize literary consumption. This is especially evident in the field of picturebooks, where artists such as Shaun Tan, Roger Mello, and Katsumi Komagata produce works that merge visual experimentation with literary sophistication, appealing to diverse age groups without compromising artistic depth (Beckett, 2025¹).

In this context, the recent reimagining of Virginia Woolf's writings and biography through children's publishing formats offers a case of crossover reception. Picturebook editions of *Nurse Lugton's Curtain* (1991) and *The Widow and the Parrot* (1988) present Woolf's short stories in ways that invite engagement from children and adults alike. In these volumes, the illustrations by Julie Vivas and Julian Bell serve not decorative purposes but function as interpretive tools that enrich the text's emotional and symbolic layers. While the stories retain a narrative structure that is accessible to young readers through anthropomorphic animals or uncanny settings, they also retain the marks of Woolf's modernist prose: attention to consciousness, feminist undertones, and poetic language. For adult readers, these editions offer opportunities for new interpretive reading, while for younger audiences, the visual storytelling and themes provide an entry point into Woolf's imaginative world.

¹ This is from an interview conducted by the authors of this article with Professor Sandra Beckett. It will be published in the dossier *Transgressão de Fronteiras entre Públicos e Gêneros*, organized by them for the journal *Caderno Seminal*.

A similar logic applies to *Virginia Woolf* (2012) by Kyo Maclear and Isabelle Arsenault and *Virginia Woolf, la escritora de lo invisible* (2008) by María García Esperón and Berenice Boeta. These works do not offer simplified or strictly factual biographies; instead, they adopt metaphorical and poetic strategies to evoke Woolf's emotional world, artistic vision, and mental landscape. In *Virginia Woolf*, the depiction of melancholy and creativity through a child's imagination allows for nuanced discussions of emotional states in a manner both accessible and suggestive. The illustrations use color shifts and surreal compositions to express transformation, inner conflict, and sisterly bonds. Similarly, the Spanish-language picturebook builds a lyrical portrait of Woolf's engagement with invisibility, silence, and intellectual freedom. Both texts offer younger readers opportunities to connect with emotions and ideas often considered abstract or difficult, while adult readers are drawn to the intertextual layers, stylistic allusions, and biographical references that reward literary and historical knowledge. So, besides introducing the author, these picturebooks cultivate affective and aesthetic participation across age groups.

This transgenerational dynamic is further evident in the illustrated reissues of *Flush: A Biography* (1933), which recast a text often viewed as marginal in Woolf's literature. In the editions illustrated by Katyuli Lloyd (2018) and Iratxe López de Munáin (2019), *Flush* is re-presented in visual languages that highlight dimensions of Woolf's prose. The use of soft textures, atmospheric palettes, and stylized anthropomorphism appeals to young readers through the figure of the dog and his emotional journey. Yet, the text remains rich in commentary on class hierarchies, gender roles, offering complex interpretive possibilities for adult readers. These illustrated versions open parallel channels of meaning and, in doing so, they expand the cultural reach of Woolf's work while preserving its literary integrity.

These examples demonstrate how Virginia Woolf's fiction and biography have been reimagined to engage with a broader crossover logic that characterizes much of contemporary publishing. This logic is not just a marketing trend, but a cultural response to evolving concepts of readership, authorship, and literacy. It involves a set of aesthetic, editorial, and market strategies designed to help literary authors and their works cross generational boundaries. Key components of this approach include dual addressing, hybrid genres, visual-textual interplay, and paratextual framing, all of which enhance diverse reading experiences.

This tendency is evident when we consider modernist works created for or reimagined for children. As discussed elsewhere (Magri; Navas, 2025), this reframing often enhances the reach of these authors, allowing their modernist sensibilities to engage with contemporary issues. Rather than diminishing their literary legacy, these crossover adaptations enrich it, creating a shared space for reflection, empathy, and critical imagination that readers of all ages can enjoy.

Conclusion

This article demonstrates that the examined works function as crossover literature in their intended design and reception, operating through a crossover logic that bridges audiences and interpretive modes. These texts do not simplify Woolf's literary richness or exclude younger readers from nuanced engagement. Instead, they foster shared analytical spaces, where elements such as visual storytelling, metaphor, and intertextual layering enable experiences across age groups. Woolf's presence in children's literature is not incidental, but reflects a broader cultural and editorial shift that values hybridity, emotional resonance, and formal experimentation.

Nurse Lugton's Curtain and *The Widow and the Parrot* reinterpret themes of fantasy, detective quests, and the uncanny. Picturebooks like *Virginia Woolf* and *Una Stanza Tutta per me* rearticulate mental health issues and feminist ideas through metaphor. Meanwhile, graphic biographies such as *Virginia Woolf* by Gazier and Ciccolini present a chronological yet emotionally grounded depiction of Woolf's life, mirroring her emotionally grounded portrait, mirroring Woolf's experimental narrative techniques. Finally, *Flush* expands its audience through illustration. Collectively, these texts broaden our understanding of the spread of modernist authorship across forms and readerships.

In the end, this crossover logic emerges as a mode of cultural exchange that invites critical reflection on how writing, illustration, editing, and reading practices perpetuate Woolf's influence across generations.

REFERENCES

Primary

ANTOLÍN, Lucía. *Virginia Woolf: la escritora de lo invisible*. Ilustrações de Antonia Santolaya. Madrid: Hotel Papel Ediciones, 2008.

BALLISTA, Serena. *Una stanza tutta per me*. Ilustrações de Chiara Carrer. Cagli: Settenove, 2017.

GAZIER, Michèle. *Virginia Woolf*. Ilustrações de Bernard Ciccolini. Salamanca: El Chico Amarillo de Impedimenta, 2019.

MACLEAR, Kyo. *Virginia Woolf*. Ilustrações de Isabelle Arsenault. Toronto; Tonawanda: Kids Can Press Ltd., 2012.

WOOLF, Virginia. *A viúva e o papagaio*. Ilustrações de David Pintor. Lisboa: Texto Editores, 2013.

WOOLF, Virginia. *A viúva e o papagaio*. Lisboa: Cultura, 2020.

WOOLF, Virginia. *A viúva e o papagaio*. Ilustrações de David Pintor. Lisboa: Cultura, 2021.

WOOLF, Virginia. *A viúva e o papagaio*. Tradução de Sandra Trabucco Valenzuela. Ilustrações de Simone Matias. São Paulo: nVersinhos, 2022.

WOOLF, Virginia. *A viúva e o papagaio*. Ilustrações de Anisabel Sá Fernandes. Lisboa: [s.n.], 2023.

- WOOLF, Virginia; BELL, Quentin. *Charleston Bulletin Supplements*. London: The British Library, 2013.
- WOOLF, Virginia. *Flush*. Ilustrações de Katyuli Lloyd. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- WOOLF, Virginia. *Flush: biografia de um cão*. Ilustrações de Iratxe López de Munáin. Porto: Livros do Brasil, 2021.
- WOOLF, Virginia. *Flush: uma biografia*. Ilustrações de Gala Pont. Barcelona: Editorial Alma, 2025.
- WOOLF, Virginia. *Il ditale d'oro*. Tradução de Enzo Siciliano. Ilustrações de Flaminia Siciliano. Milão: Emme Edizioni, 1976.
- WOOLF, Virginia. *La cortina de la mainadera*. Tradução de Núria Font. Ilustrações de Victòria Tubau. Barcelona: Editorial Eruïlla, 2006.
- WOOLF, Virginia. *Le dé en or*. Tradução de Frédéric Armei. Ilustrações de Napo. Paris: Fernand Nathan, 1983.
- WOOLF, Virginia. *Nurse Lugton's Golden Thimble*. Ilustrações de Duncan Grant. London: Hogarth Press, 1966.
- WOOLF, Virginia. *Nurse Lugton's Curtain*. Ilustrações de Julie Vivas. San Diego; New York; London: Harcourt Brace Jovanovich, 1991.
- WOOLF, Virginia. *Nurse Lugton's Curtain*. Ilustrações de Julie Vivas. Nova York: Gulliver Books; Harcourt Brace Jovanovich, 1991.
- WOOLF, Virginia. *Orlando*. London: Penguin, 2000.
- WOOLF, Virginia. *The Widow and the Parrot*. Ilustrações de Julian Bell. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1988.

Secondary:

- BECKETT, Sandra. *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*. New York: Routledge, 2009.
- BECKETT, Sandra. *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*. New York: Routledge, 2012.
- BECKETT, Sandra. Crossover. In: NEL, Philip; PAUL, Lissa; CHRISTENSEN, Nina (org.). *Keywords for Children's Literature*. New York: New York University Press, 2021.
- FALCONER, Rachel. *The Crossover Novel: Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*. New York: Routledge, 2009.
- FORD SMITH, Victoria. *Between Generations: Collaborative Authorship in the Golden Age of Children's Literature*. Jackson: University Press of Mississippi, 2017.
- Magri, G., & Navas, D. (2025). Stein, Woolf, and Joyce: Modernist Authors in Children's Bookshelves. *Revista De Letras Norte@mentos*, 18(53), 31-46. <https://doi.org/10.30681/rln.v18i53.13639>
- OKUMURA, Sayaka. *The poetics of Virginia Woolf's fiction: time, space and the material world*. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Inglesa) – University of York, York, 2007.

OLK, Claudia. The art of ‘scene-making’ in the Charleston Bulletin Supplements. *Literature Compass*, Oxford, v. 4, n. 1, p. 252–262, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2006.00398.x>.

ROCHA, Guilherme Magri da. A Literatura Infantil de Virginia Woolf em Diferentes Ilustrações: uma Investigação sobre Nurse Lugton's Curtain. *Miscelânea*, Assis, v. 32, p. 245-265, jul.-dez. 2022.

ROCHA, Guilherme Magri da. *Literatura infantil e modernismo literário: palimpsestos e representações da consciência ficcional em textos de mulheres*. 2022. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2022.

ROCHA, G. M. da, & Navas, D. (2024). Entre palavras e imagens: Virginia Woolf e a magia modernista no *Charleston Bulletin*. *Revista De Estudos De Cultura*, 10(25), 1–16. <https://doi.org/10.32748/revec.v10i25.21285>

WOOLF, Virginia. The New Biography. In: WOOLF, Virginia. *Granite and Rainbow*. New York: Girvin Press, 2012. p. 149–155.

WOOLF, Virginia. A Arte da Biografia // The Art of Biography. *Dispositiva*, Lisboa, n. 2 (1), p. 200–207, 2012.

YEUNG, Jessica Siu-Yin. Collaboration and cultural production in *Hyde Park Gate News* and *The Charleston Bulletin*. *Virginia Woolf Miscellany*, n. 89, p. 14–16, 2016.

MAGRI, G.; NAVAS, D. Ressoando entre gerações: Virginia Woolf e a lógica do crossover literário. *Itinerários*, Araraquara, n. 61, p. 217-234, jul./dez. 2025.

■ **RESUMO:** Este artigo analisa de que modo a obra literária e a figura de Virginia Woolf vêm sendo reinterpretadas na literatura e na cultura voltadas para o público infantil. O estudo identifica cinco principais categorias de textos: colaborações intergeracionais, narrativas adaptadas para livros ilustrados, biografias (divididas entre livros ilustrados de caráter metafórico e biografias gráficas), ensaio adaptado para livro ilustrado e reedições ilustradas de obras canônicas. Argumenta-se que, embora voltadas prioritariamente para crianças e jovens, essas obras adotam uma lógica crossover, que rompe as fronteiras entre idades, gêneros e públicos. Tais reconfigurações, marcadas por uso de metáforas, hibridez visual e narrativas multimodais, revelam como a literatura infantil se tornou um espaço criativo em que os princípios modernistas de Woolf são traduzidos, ressignificados e constantemente revitalizados para novas gerações.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Biografia. Literatura infantil. Crossover. Modernismo. Virginia Woolf.



DO PERIÓDICO AO LIVRO CENTENÁRIO: A AUTOEDIÇÃO DE VIRGINIA WOOLF EM *THE COMMON READER* (1925)

Kaio Moreira VELOSO*
Maria Rita DRUMOND VIANA**

- **RESUMO:** Este artigo investiga a prática que nomeamos autoedição, observada na carreira ensaística da escritora inglesa Virginia Woolf, cuja obra não-ficcional em prosa curta, ainda menos considerada que sua ficção e mesmo ensaios longos, vem ganhando espaço na crítica e no mercado editorial. Analisamos aqui detalhes do fenômeno de edição e revisão de um dos célebres ensaios da autora, originalmente intitulado “Charlotte Brontë”, quando ele passa de sua primeira versão, publicada na imprensa britânica, mais especificamente no *Times Literary Supplement*, para sua versão mais propriamente canônica, como parte da coletânea de ensaios *The common reader: first series* (1925), que comemora em 2025 cem anos de sua publicação. Através do cotejo textual, analisamos as alterações, algumas singelas, outras severas, e nos atentamos aos sentidos que são construídos em cada uma das duas versões do texto analisado, buscando compreender tendências da autoedição promovida pela autora na medida em que o texto, anteriormente publicado em um veículo de comunicação de massa, passa a poder ser retrabalhado pela autora para livro de sua própria editora, a Hogarth Press, onde ela tinha muito mais liberdade para publicar da forma que melhor entendesse.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Virginia Woolf. Autoedição. *The common reader* (1925). Ensaios e ensaísmo. Estudos editoriais.

Introdução

Em 2025, comemoramos o centenário de mais de uma obra woolfiana: publicada aproximadamente um mês antes do famoso romance *Mrs Dalloway*, *The common reader: first series* (CRI) é a primeira coletânea de ensaios pensada e

* Mestre em Letras: Estudos da Linguagem. UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais – Departamento de Letras – Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem. Mariana – MG – Brasil. 35420-000. kaio.moreira1999@gmail.com

** UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais – Departamento de Letras. Mariana – MG – Brasil. 35420-000 – m.rita.viana@ufop.edu.br

editada pela própria Virginia Woolf – a segunda seria sua continuação, publicada em 1935, e todas as outras seriam obras póstumas. Mais que uma mera reunião de ensaios, a maioria deles publicados primeiro na imprensa da época, *CRI* representa um movimento da autora em direção à valorização de sua produção como crítica literária, resenhista e ensaísta em um momento em que concepções de alta e baixa cultura estavam em voga, sendo que os ensaios, parte de um gênero literário relacionado com o amadorismo, ao menos em sua tradição inglesa (Sullivan, 2018) eram usualmente considerados parte da segunda.

Como parte de uma produção massiva, tanto em seu sentido de volume de produção quanto em sentido de público alvo, os leitores comuns aos quais Woolf se refere desde o título (e com os quais desejava se identificar), estes ensaios seletos constituem um volume que constrói uma espécie de narrativa da historiografia da literatura inglesa, além de investigar figuras obscuras, relegadas ao anonimato de livros empoeirados de bibliotecas, um tema que interessa particularmente a Woolf, tanto quanto tecer seus comentários sobre nomes canônicos como Michel de Montaigne e Jane Austen (ambos, aliás, presentes no volume). Agrupados em ordem não-cronológica, o que em si indica um arranjo temático posterior, os vinte e seis textos foram cuidadosamente selecionados dentre uma vasta produção de vinte anos, iniciada pouco após o falecimento do pai de Woolf, Leslie Stephen, e sua mudança com os irmãos para o bairro de Bloomsbury, evento que marcou o curso de vida da autora e desencadeou a construção de uma carreira como escritora profissional (McNeillie, 1984, p. ix).

O começo dessa carreira, como nos lembra Jeanne Dubino (2010) se deu em 14 de dezembro de 1904, com a publicação de uma resenha literária no jornal anglo-católico *The Guardian*. “Assim que começou a publicar, ela rapidamente passou a aprender sobre o poder do editor, as convenções do jornalismo, e como atrair uma variedade de públicos.” (2010, p. 4, tradução nossa).¹ Explanando sobre a prática ensaística de Woolf, Beth Daugherty (2010, p. 30), explica que sua atividade como escritora na imprensa foi, tal como boa parte de sua formação intelectual, marcada pelo autodidatismo, com Woolf aprendendo as nuances e habilidades do trabalho enquanto o exercia. Observando o círculo de publicações para o qual colaborou, Dubino chama a atenção para o fato de ela não ter seguido um padrão dominante entre seus colegas modernistas – em lugar de aderir às *little magazines*, publicações de menor circulação, porém maior prestígio entre seus pares, Woolf preferiu escrever para aqueles periódicos que pudessem lhe render boa remuneração, destacando-se sua colaboração com a revista *Vogue*, não somente um título *mainstream* voltado ao público feminino como também uma publicação que lhe permitiu construir uma imagem *fashion*, a qual conciliou

¹ No original: “As soon as she began to publish, she quickly started to learn the power of the editor, the conventions of journalism, and how to appeal to a variety of commercial audiences”.

com sua já proeminente reputação no jornalismo literário, imagem essa que ainda persiste (2010, p. 5).

Anteriormente à consolidação de sua persona ensaística, a então Virginia Stephen² passou pelo período de encontrar sua voz autoral enquanto resenhista/ensaísta/escritora. Este período, no qual se incluem suas primeiras colaborações para o *Times Literary Supplement*, importante suplemento literário do jornal *The Times*, revela uma jovem que

[...] cria uma persona de resenhista que a permite ser ela mesma, comunicar suas impressões e ainda reconhecer os esforços do outro escritor e transmitir seu respeito profissional. A prática resenhista de Virginia Stephen revela um arco típico para uma pessoa jovem aprendendo a negociar entre a aprovação do leitor/professor/editor e a integridade de seu próprio ego/ideias/voz. (Daugherty, 2010, p. 36, tradução nossa).³

Veiculados em diferentes periódicos, com públicos distintos, muitos destes ensaios passaram pela prática conhecida como *versioning* (Dubino, 2010), em que um mesmo texto é publicado em diferentes versões, usualmente para atender a diferentes veículos e públicos, especialmente em movimentos transatlânticos. Pensando ainda nessa prática e a contrastando com as especificidades de certos movimentos apresentados por Woolf em sua própria obra, recorremos ao conceito de *autoedição*, aqui utilizado para compreender e analisar as mudanças realizadas ou ocasionadas pela passagem de uma mídia impressa (periódico), sobre a qual Woolf tinha menos controle, para outra (livro), sobre a qual ela tinha amplo controle, dado que mantinha sua própria editora.

A autoedição em questão

Pensada em uma concepção mais ampla, a prática da autoedição aqui considerada permite aos textos uma nova existência na cultura escrita, já que reaparecem, em geral, revisados e ampliados, o que os reinsere no mercado editorial, representando ainda uma manutenção da autoria e da distinção literária perante os leitores. A autoedição, então, seria esse movimento em direção à uma autoria bem demarcada, oposta a movimentos contrários, pontuados por Marco Antônio Sousa Alves (2021), como a tradição, o anonimato e a colaboração (2021, p. 111). É a

² O sobrenome pelo qual é mais reconhecida só foi adotado após o casamento com Leonard Woolf.

³ No original: “[...] creates a reviewing persona that allows her to be herself and communicate her judgments yet acknowledge another writer’s efforts and convey her professional respect. Virginia Stephen’s reviewing practice reveals a typical arc for a young person learning to negotiate between the approval of the reader/ teacher/ editor and the integrity of one’s self/ ideas/ voice”.

afirmação do nome próprio, presente nas obras desde sua capa, que traz os ensaios para dentro de uma produção mais vasta, fruto da criação de um sujeito, através da edição de textos até então “finalizados”, mas que, é claro, poderiam ainda ser modificados por aquela que originalmente os pensou e redigiu. Se a edição em si parte da figura de quem edita como a responsável por trazer o texto ao mundo material, em seu estado legível, preparado para ser recebido pela figura de quem lê, a autoedição parte da figura da própria autoria, ocupando estes dois papéis simultaneamente.

É importante pontuar que, atuando como editora e impressora, Woolf desempenhou ofícios incomuns para mulheres até sua época. O trabalho com a composição dos tipos móveis, através do qual gravavam-se as páginas por serem impressas, deixavam-na com as mãos trêmulas e sujas de tinta. Em carta de 8 de julho de 1923 à amiga Barbara Bagenal, Woolf declarou jocosamente que:

Garanto que ter uma Editora é pior que ter 6 bebês no peito ao mesmo tempo. Pense numa Porca. Ela não demonstra vergonha. Mas Leonard e eu vivemos separados – ele no sótão, eu na sala de impressão. Encontramo-nos apenas durante as refeições, e às vezes tão irritados que nem conseguimos falar um com o outro, e geralmente estamos sujos. Seus triunfos coincidem com meus desastres. Quando dá certo para um, dá errado para o outro. E aí você e a porca dizem que a maternidade é pior!

Acabei de compor o poema do Sr. Eliot [*The Waste Land*], inteiro, com minhas próprias mãos: olha como está tremida a minha letra. Não culpe seus olhos. É a minha escrita mesmo. (1975, p. 55, tradução nossa).⁴

Uma tarefa árdua, manual, minuciosa e que envolvia gavetas de tipo, componedores, e outros instrumentos complicados e por vezes até pesados dificilmente poderia ser associada a uma senhora pertencente às camadas mais privilegiadas da sociedade inglesa. Embora não fosse a única a desempenhar tal função, visto o papel que outras mulheres editoras e impressoras desempenharam aproximadamente no mesmo período (Fanni; Floodmark; Kaaran, 2022), é fato reconhecido pela própria escritora que, ter sua própria editora e editar e imprimir suas obras, embora ainda sujeitas à sua autocensura, dava-lhe a liberdade de publicação que tanto sonhara e sem a qual dificilmente teria materializado suas

⁴ No original: “I assure you the Press is worse than 6 children at breast simultaneously. Consider the Sow. She shows no embarrassment. But Leonard and I live apart—he in the basement, I in the printing room. We meet only at meals, often so cross that we can’t speak, and generally dirty. His triumphs always coincide with my disasters. When one’s up, the other’s down. Then you and the sow say that maternity is worse! I have just finished setting up the whole of Mr Eliots poem [*The Waste Land*] with my own hands: You see how my hand trembles. Don’t blame your eyes. It is my writing”.

obras inventivas, distintas dos padrões da literatura realista dominantes. Essa característica não era, porém, exclusiva de Woolf. A editora possibilitou que portas fossem abertas também a seus colegas, de maneira similar às *little magazines* e às pequenas editoras independentes daquele momento.

Porque as editoras pequenas eram espaços em alguma medida livres das restrições da publicação comercial, como a censura e o sucesso comercial, como nos periódicos modernistas, elas ofereciam potencial para a inovação e experimentação durante o começo do século XX. (Southworth, 2010, p. 14-15, tradução nossa).⁵

Chama a atenção como, apesar da produção volumosa no meio jornalístico, Woolf separava bem tal volume de trabalho de sua produção autoral/literária/artística. Suas escolhas lexicais para referir-se aos textos bem como seu ponto de vista quanto à natureza de seu conteúdo revelam certo desprezo pela produção veiculada nos periódicos. Ao explorar o contexto de publicação de *CRI*, Patrick Collier (2010) comenta que

Embora Woolf admita abertamente a gênese de vários destes textos em periódicos, seu uso do termo “*papers*” [para os jornais] e seu reenquadramento fictício como produções espontâneas de uma “leitora comum” cifram sua ambivalência quanto à produção periódica. Também o fazem suas revisões assertivas de muitos dos ensaios, e sua escrita de vários importantes, novos ensaios para o volume, necessários porque, como ela escreve em seu diário, pensa que a “coleção de artigos” seja um “método inartístico”. (Collier, 2010, p. 156, tradução nossa).⁶

A prática de agrupar ensaios anteriormente publicados na imprensa em livros lançados para o público leitor não era incomum. Tal prática já era corrente, com o entendimento dos ensaístas mais populares de que esta era uma forma de ganhar mais dinheiro com os textos que produziam para a imprensa e mantê-los em circulação. Esse costume também estava associado a um consumo literário massivo, incluindo não somente as coletâneas autorais, como também antologias que reuniam textos

⁵ No original: “Because the small presses were spaces somewhat free from the constraints of commercial publishing, such as censorship and financial success, like the modernist periodical, they offered potential for innovation and experimentation during the early twentieth century”.

⁶ No original: “While Woolf is literally upfront about the periodical genesis of many of these texts, her use of the term ‘papers’ and her fictive reframing of them as spontaneous productions of a ‘common reader’ encode her ambivalence about periodical production. So do her assertive revisions of many of the essays, and her writing of several important, new essays for the volume, necessary because, as she wrote in her diary, she found ‘the collection of articles’ to be an ‘inartistic method’”.

de diferentes autores em um mesmo volume. A lógica de cultura de massa na qual tais coletâneas estavam inseridas era repudiada pela maior parte dos modernistas (Pollentier, 2010, p. 138), razão pela qual chama a atenção a maneira como Woolf adotou tal prática para dar nova vida a seus ensaios com *CRI*, um lançamento que lhe rendeu boa repercussão, tratando-se de mais uma de suas investidas editoriais entre os mercados *middlebrow* e *highbrow*.⁷

Embora o tema predominante nos textos seja a ficção, destaca-se a figura do leitor comum, a partir do ensaio inédito que dá título à coletânea e que lhe serve como um tipo de prefácio. Esta figura parece servir como guia para a leitura, como um elemento que confere unidade aos textos. A identificação da própria Woolf com o leitor comum mostra-se, no entanto, mais performativa que factual, dado o teor erudito perceptível nas produções. A biógrafa Hermione Lee (2010a) destaca o lugar da construção dessa *persona* como parte de seu projeto para destacar sua crítica literária. Se a intenção de Woolf aparenta ser a de construir uma aproximação com seu público-alvo, cuja leitura é regida pelo simples prazer em ler, e não pela

⁷ A origem dos termos *highbrow* e *lowbrow* é a Frenologia, pseudociência popular durante o século XIX que relacionava o grau de inteligência de um indivíduo ao tamanho de sua cabeça (Meisel, 2010, p. 3). Posteriormente, no começo do século XX, os termos passaram a ser utilizados como “metáforas pop para a inteligência e a estupidez” (2010, p. 5, tradução nossa), correspondendo ainda, respectivamente, às noções de alta cultura, aquela apreciada por uma elite socioeconômica, e baixa cultura, aquela relacionada às classes populares. É já com essa acepção que surge um terceiro termo, intermediário, o *middlebrow*, que no inglês americano, indicava um tipo de mercado cultural representativo do gosto normativo, localizado entre *high* e *lowbrow*. Segundo consulta dos pesquisadores da The Middlebrow Network ao *Oxford English Dictionary*, o primeiro uso do termo na imprensa inglesa ocorreu em 23 de dezembro de 1925, na revista *Punch*, cujo significado “consiste em pessoas que esperam algum dia se acostumarem com as coisas que deveriam gostar” (The Middlebrow Network, s. d., s. p., tradução nossa). No entanto, os pesquisadores contestam essa informação a partir de seus próprios levantamentos, que apontam para usos anteriores do termo no jornal irlandês *Freeman's Journal*, em 3 de maio de 1924, e no jornal inglês *The Sketch*, em 27 de outubro de 1920 (s. d., s. p.). Woolf comenta sobre o termo em carta de 1932, direcionada ao periódico *New Statesmen and Nation*, em resposta a uma resenha de seu livro *The Waves* (1931) (Cuddy-Keane, 2003, p.16). A carta não foi enviada, mas foi publicada anos mais tarde na coletânea póstuma *The Death of the moth and other essays* (1942). A autora define que “Os medianos [*middlebrows*] não são uma coisa nem outra. Não são intelectuais, cujas fronteiras são amplas; não são populares, cujas fronteiras são baixas. Suas fronteiras não são nem uma coisa nem outra coisa [...] O mediano é um homem ou uma mulher de inteligência meio-sangue, que anda a passo lento um pouco desse lado um pouco do outro lado, sem perseguir nenhum objeto específico, nem a arte em si nem a vida em si, mas ambos indistintamente misturados, e um tanto perversamente, com dinheiro, fama, poder ou prestígio. O mediano corteja de modo espúrio os favores de ambos os lados por igual. Ele liga para os populares e lhes diz que, se bem que não seja de todo um deles, quase é um amigo. Um instante depois, ele liga para os intelectuais e lhes pergunta com idêntica afabilidade se não poderiam tomar chá com ele”. (Woolf, 2021, p. 127, tradução de Wagner Schadeck). Logo, no contexto aqui utilizado, *middlebrow* refere-se a um certo posicionamento diante da cultura por meio do qual busca-se a autenticidade de que goza o *highbrow*, construindo uma imagem culta, intelectualizada, localizada acima do *lowbrow* mesmo que careça de apreço ou entendimento genuíno das obras e comportamentos que tanto valoriza.

educação acadêmica, pelo ímpeto em produzir crítica ou em corrigir a interpretação de outros, a recepção de sua empreitada contribuiu para a fama de esnobe.

Ela queria deixar claro, não tanto para aqueles a quem ela achava que se destinava seu livro de ensaios, mas para como ela se via como leitora: não especialista, aventureira e aberta. Mas sua apropriação daquela frase, “o leitor comum”, do Dr. Johnson, se tornou uma aposta arriscada. [...] Sua identificação ao longo da vida com o leitor autodidata e seu interesse apaixonado por vidas anônimas “obscuras” foram deturpados por ataques de zombaria à sua condescendência e elitismo. (Lee, 2010a, p. 470-471, tradução nossa).⁸

Também atenta à recepção de seus ensaios, a pesquisadora destaca como estes obtiveram grande circulação e atenção pública.

Através de jornais e revistas, seus ensaios e seu jornalismo alcançaram um público muito maior que seus romances nos anos 1920, 1930 e 1940. Eles foram escritos deliberadamente para serem acessíveis, divertidos e não condescendentes para o público variado de leitores não-especialistas com os quais ela deseja identificar-se. As vendas dos dois volumes de *The common reader* em brochuras acessíveis [do selo editorial] Pelican, o primeiro por seis pence em 1938, o ‘Second Series’ por nove pence em 1944, ambos com tiragens de 50 mil exemplares, refletiram a demanda popular de seus ensaios. (Lee, 2010b, p. 91, tradução nossa).⁹

Embora aqui, Lee refira-se a uma edição subsequente da coletânea feita por outra editora, Woolf estava atenta a tal fenômeno e passou a publicar seus textos ensaísticos através da Hogarth Press, sendo outro exemplo interessante o caso de publicação de *On being ill* (1930). Sobre o volume, tratou-se de “o último livro que os Woolf editaram artesanalmente, com suas próprias mãos, supervisionando todas as alterações do texto e pensando em um público especial de amigos e apoiadores, que subscreveram as 250 cópias produzidas na ocasião (Drumond Viana, 2021,

⁸ No original: “she wanted to make clear, not so much whom she thought her book of essays was for, but how she thought of herself as a reader: non-specialist, adventurous, and open. But her borrowing of that 470 phrase, ‘the common reader’, from Dr Johnson has been a hostage to fortune. [...] Her life-long identification with the self-educated reader and her passionate interest in anonymous ‘obscure’ lives has been travestied by mocking attacks on her condescension and élitism”.

⁹ No original: “Through newspapers and magazines, her essays and journalism reached a much larger audience than her novels did in the 1920s, 1930s and 1940s. And they were deliberately written to be accessible, entertaining and uncondescending for the varied audience of non-specialist general readers she wished to identify with. The marketing of the two Common Reader volumes in cheap Pelican paperbacks, the first for sixpence in 1938, the ‘Second Series’ for ninepence in 1944, both with print runs of 50,000, reflected the popular demand for her essays”.

p. 11). Além disso, “sua luva pictórica e páginas de guarda marmorizadas, e ainda a assinatura de Woolf em tinta púrpura, marcaram-no como um item colecionável de alta cultura” (Pollentier, 2010, p. 142, tradução nossa).¹⁰ Assim, temos que, ainda que muitos dos ensaios tenham sido publicados sob anonimato (exatamente o caso dos textos da *Times Literary Supplement*), converteram-se, a partir da autoedição de Woolf, em um produto distinto em meio à indústria cultural livresca.

Ainda nesse sentido, destacamos os fatores materiais como parte relevante de nossa análise. Quando Woolf enfim publicou *CRI*, sua editora, a Hogarth Press, já estava em um momento de maior produção, com a utilização de uma gráfica comercial desde 1919, a compra de uma nova prensa em 1921, e relações comerciais a nível internacional já estabelecidas. Também nessa época já havia a participação de Vanessa Bell como designer das luvas (*dust jackets*), na função desde 1922 (Southworth, 2010, p. 9)¹¹. Ainda assim, manteve-se seu espírito distinto de outras editoras, como a precursora Kelmscott e a contemporânea Nonesuch Press, “em termos de um desejo em libertar a arte e a literatura do controle da minoria instruída e privilegiada” (Southworth, 2010, p. 4, tradução nossa)¹², o que vai de encontro à concepção que associa erroneamente o grupo de Bloomsbury e, conseqüentemente, a Hogarth Press, ao elitismo e à insularidade.

É preciso ainda considerar que não é possível afirmar uma autoedição completamente autônoma, livre de interferências de terceiros, afinal, não se sabe se, ao submeter o manuscrito aos impressores comerciais do livro, seu conteúdo passou por nova revisão textual, para além dos cuidados pessoais de Woolf. Atentos a tais mudanças, e ao fato de que Woolf editou consideravelmente parte dos ensaios que compõe *CRI*, elencamos um dos casos de autoedição para uma leitura mais cerrada, neste caso, partindo do ensaio “Charlotte Brontë” (1916) e chegando ao ensaio “‘Jane Eyre’ and ‘Wuthering Heights’” (1925). Para isso, faremos o cotejo entre as duas versões deste “mesmo” texto, destacando as alterações perceptíveis entre elas e analisando como tal gesto de autoedição implica novas leituras para o texto ensaístico woolfiano.

¹⁰ No original: “[...] which Woolf typeset herself, stood in sharp contrast with the typical modern middle, reprinted in collections: its pictorial dust jacket and marbled end-papers, and Woolf’s signature in purple ink, all marked it as a collectable item of high culture”.

¹¹ A colaboração entre Woolf e sua irmã Bell remonta às ilustrações litográficas de *Kew Gardens* (1919), passando pela capa da coletânea de contos *Monday or Tuesday* (1921), que vinha colada à encadernação em capa dura e não como luva (*dust jacket*). A prática de design das luvas começa com o romance *Jacob’s room* (1922) e permanece para todos os livros de Woolf, com exceção de *Orlando* (1928). Ver: WILLIS, J. H. **Leonard and Virginia Woolf as Publishers**: Hogarth Press, 1917-41. Charlottesville: University Press of Virginia, 1992.

¹² No original: “in terms of a desire to free art and literature from the grip of the educated and privileged few”.

O *Times Literary Supplement* como veículo

Em 1902, a estreia do *Times Literary Supplement* (TLS), dentre os diversos títulos que existiam no conjunto de publicações inglesas daquele período, mudou os rumos da crítica literária jornalreira no mundo anglófono. Segundo relato de Derwent May (2001), o TLS começou a ser publicado em substituição ao suplemento *Literature*, do jornal diário britânico *The Times*, e, a partir de 1914, passou a circular como publicação autônoma. Sua função a princípio era cobrir os lançamentos do mercado editorial do país em um momento em que, devido à cobertura política, as resenhas perdiam seu espaço no jornal principal. Não somente o suplemento sobreviveu ao período de eleições parlamentares como segue existindo até hoje, contando com seu arquivo histórico digitalizado pela plataforma *Gale* para fins de pesquisa, dada a sua importância. A inclinação ideológica acompanhava o jornal *The Times*, consumido por uma grande quantidade de cidadãos ingleses e, em geral, apresentando pensamentos conservadores, mesmo quando alguns de seus colaboradores acenavam, timidamente, ao progressismo. Este conservadorismo do jornal não se resumia apenas a um apoio à elite e ao Império Britânico, como também se via no seu ponto de vista quanto à cultura e à literatura. No suplemento, isto é perceptível em sua determinação quanto a quais livros deveriam estar sob a editoria *Literature* e quais estariam em *Fiction*, reforçando um entendimento do jornal que tendia a relegar o lugar de certa ficção (contos e romances) como parte da “Literatura”. Os livros considerados para tal espaço eram aqueles considerados obras “sérias”, sobre política, história, dentre outros assuntos. Um ponto também relevante é o lugar da poesia, que era, segundo May, tratada de modo “quase reverencial demais” pelo *The Times* (May, 2001, p. 11) e que era, portanto, parte importante das colunas de literatura.

O suplemento semanal foi responsável por publicar uma grande diversidade de autores em língua inglesa, inclusive nomes estreantes, caso de Virginia Stephen, que começou a atuar como colaboradora em 1905, a convite do próprio editor, Bruce Richmond, que fazia parte do time do *Times* desde 1899. Ele a conheceu em um jantar, no qual a interação foi limitada, segundo relata a própria escritora em seus diários, tendo se encontrado novamente em um chá no qual o convite foi finalmente oficializado. Como relata May, com base em entradas do diário de 16 de janeiro de 1905, Woolf estava empolgada por saber do interesse de profissionais relacionados ao *Times* em seus escritos:

“Sr. Chirol¹³ do *Times* está lendo minhas coisas tendo em vista me convidar para escrever para o *Times Literary Supplement*”. Em 17 de janeiro, ela comentou “Se eu for contratada pelo *Times* vou me considerar justificada – e eu uso meus

¹³ Valentine Chirol (1852 – 1929) foi um dos jornalistas e editores do *Times*.

livros.” Em seguida temos um vislumbre de como Richmond prosseguiu, por uma entrada mais tarde do mesmo dia que reporta “Convidada para jantar com Crums para conhecer B. Richmond do *Times*!” [...] Nada foi dito deste jantar de 26 de janeiro. Ela anotou que Richmond, fortemente dedicado ao trabalho, voltou para o escritório logo depois. Mas, em 8 de fevereiro, ela registrou uma festa do chá na casa de Sra. Crums onde a única pessoa que ela conhecia era Bruce Richmond, e “ele logo veio tratar de negócios”. Ele perguntou se ela escreveria uma resenha para eles – “Então eu disse sim, com alegria”.¹⁴ (May, 2001, p. 50, tradução nossa).

Entre sua fundação, em 1902, até 1974, os textos publicados no suplemento eram anônimos, o que permitia a Woolf não temer represálias por suas críticas. Para ela, isso era uma vantagem, pois poderia sentir-se mais livre para escrever em desacordo com o *Angel in the house*¹⁵, representação do ideal de feminilidade vitoriana, atrelado a uma certa educação e a modos ditos apropriados a mulheres (*Tea table training*¹⁶). Em “Professions for women” (1931), Woolf descreve os pensamentos que o fantasma impunha sobre suas tentativas de escrita, e como teve de matá-lo para desempenhar sua profissão com liberdade:

Quer dizer que nem bem peguei a pena [...] e ela se esgueirou pelas minhas costas e murmurou: “Querida, você é uma mulher jovem. Você está escrevendo sobre um livro escrito por um homem. Seja compreensiva; seja terna; adule; engane; use todas as artes e astúcias de nosso sexo. Jamais deixe que ninguém suspeite que você tem pensamento próprio. Acima de tudo, seja pura.” E teve a intenção de guiar minha pena. [...] Eu me volvei para ela e peguei pelo pescoço. Fiz o impossível para a matar. Meu álibi, se tivesse que enfrentar um tribunal, seria o de que agi em legítima defesa. Se não a tivesse matado, ela me mataria. Teria arrancado o coração de minha escrita. (Woolf, 2021, p. 139, tradução de Wagner Schadeck).

¹⁴ No original: “‘Mr Chirrol of *The Times* is reading my things with possible view to asking me to write for the *Times Literary Supplement*’. On 17 January she commented ‘If I am taken on by *The Times* I shall think myself justified – and I use my books.’ We next get a glimpse of how Richmond operated, for an entry later in the same day reports ‘Invited to dine with Crums to meet B. Richmond of *The Times*!’ [...] Nothing was said at this dinner on 26 January. She noted that the hard-working Richmond went back to the office afterwards. But on 8 February she recorded a tea party at Mrs Crum’s at which the only person she knew was Bruce Richmond, and ‘he very soon came to business’. He asked her if she would write a review for them - ‘So I said yes, with joy’”.

¹⁵ Anjo do lar, em tradução convencional do poema de Coventry Patmore.

¹⁶ Treinamento para a mesa de chá, em tradução direta.

Contudo, não foi somente com o fantasma que Woolf teve de lidar. As imposições editoriais, embora tenham lhe rendido um aprendizado valioso, foram também motivo de angústia para ela, por exemplo, ao ver-se limitada às 1.500 palavras de seu primeiro artigo para o suplemento. A existência de versões mais livres de alguns destes escritos se deve à sua revisita, na ocasião da organização de suas coletâneas de ensaios, onde ela pôde praticar mais livremente a autoedição.

O ensaio do jornal ao livro

Publicado no *TLS* em 13 de abril de 1916, “Charlotte Brontë” presta tributo à mais velha das irmãs Brontë, reconhecidas por sua história de vida instigante e pela produção literária influente na literatura inglesa do século XIX. A escritora serve a Woolf como um dos poucos exemplos de uma tradição histórica de autoria feminina na ficção, junto a Jane Austen e a George Eliot. O ensaio começa com uma reflexão sobre o tempo, destacando o centenário de nascimento da escritora – dos cem anos transcorridos, Charlotte viveu apenas 39. Woolf reflete sobre como teríamos uma visão diferente dela caso tivesse tido a oportunidade de viver por mais tempo, e faz especulações sobre um futuro brilhante de fama e amplo reconhecimento. O texto foi revisitado por Woolf para a sua edição de *CRI*, tendo sido bastante editado, com alterações severas sobretudo em seu parágrafo de encerramento e em seu título, que passou a ser “‘Jane Eyre’ and ‘Wuthering Heights’”, em referência aos romances de autoria de Charlotte e da irmã mais nova, Emily Brontë, respectivamente.

É importante mencionar que nossa análise parte da compreensão de uma certa relação entre os dois textos, em que o segundo (*CRI*) trata-se de uma autoedição do primeiro (*TLS*). Outros intelectuais podem compreender tal relação de maneira distinta, como visto em nota de tradução de Leonardo Fróes (2024) que considera “Charlotte Brontë” como uma resenha usada apenas parcialmente para a escrita de “‘Jane Eyre’ and ‘Wuthering Heights’”, que por sua vez é considerado como um ensaio criado especialmente para *The common reader*.

Precisamos considerar que, como já citado, a edição de Woolf do livro *CRI* representou para ela uma possibilidade de reapresentar seus ensaios como parte de sua obra autoral.

Inicialmente chamado de “Reading book” [Livro de leitura] e, depois, de “Reading and Writing” [Ler e escrever], *O leitor comum* ocupou o pensamento de Woolf desde pelo menos 1921. Em 1923, ela imagina redigir um capítulo introdutório contendo a cena de uma família ocupada com a leitura de jornais. Também cogita envolver cada ensaio “em sua própria atmosfera”, além de enfatizar alguma linha central do livro “– embora só possa atinar com o significado dessa linha quando ler todos os textos”. (Pen, 2023, p. 13).

Desse modo, percebemos um movimento de autoedição como um gesto em direção à afirmação de uma autoria muito mais demarcada, através da seleção e adequação dos ensaios aos interesses de Woolf enquanto uma criadora cuja obra de não-ficção estava localizada entre *middlebrow* e *highbrow*. Algumas mudanças passam, certamente, pela sutileza na alteração de certos fraseamentos, como a substituição de “other writers who were her contemporaries” por “some of her famous contemporaries”, ou ainda a alteração de “the subject of anecdotes and pictures innumerable”, para “the subject of pictures and anecdotes innumerable”. Há, entretanto, mudanças muito mais radicais, percebidas ao longo de todo o texto, com destaque para seu último parágrafo, inteiramente modificado a fim de acomodar não mais apenas Charlotte Brontë, como também sua irmã, Emily Brontë, a autora de *Wuthering Heights* (1847).

Ao comparar as duas versões, nota-se também uma possível influência da recepção das irmãs Brontë quando da ocasião da segunda publicação, nove anos depois, na qual Woolf modifica a frase de abertura, incluindo a informação que Charlotte então tornara-se o centro de “lendas, devoção e literatura” (“legend, devotion, and literature”). Seu comentário sobre os anos que deixou de viver alterou-se, dando a entender que Brontë não atingiu a expectativa de vida comum de um ser humano.

Charlotte Brontë (Times literary supplement. 13 abr 1916)	“Jane Eyre” and “Wuthering Heights” (<i>The common reader</i> , 1925)
The hundredth anniversary of the birth of Charlotte Brontë will strike, we believe, with peculiar force upon the minds of a very large number of people.	Of the hundred years that have passed since Charlotte Brontë was born, she, the centre now of so much legend, devotion, and literature, lived but thirty-nine.
Of those hundred years she lived but thirty-nine, and it is strange to reflect what a different image we might have of her if her life had been a long one.	It is strange to reflect how different those legends might have been had her life reached the ordinary human span.
She might have become, like other writers who were her contemporaries, a figure familiarly met with in London and elsewhere, the subject of anecdotes and pictures innumerable, removed from us well within the memory of the middle-aged, in all the splendour of established fame.	She might have become, like some of her famous contemporaries, a figure familiarly met with in London and elsewhere, the subject of pictures and anecdotes innumerable, the writer of many novels, of memoirs possibly, removed from us well within the memory of the middle-aged in all the splendour of established fame.

As adições continuam ainda neste parágrafo de abertura, com a mudança significativa em seu fechamento, muito mais conciso na segunda versão. Em “Charlotte Brontë”, o encerramento dá a entender que a escritora estaria condenada

ao esquecimento devido à ausência de pessoas vivas que a viram ou falaram com ela, ou qualquer investimento de círculos de amigos para manter sua memória. Tal ideia desaparece em “‘Jane Eyre’ and ‘Wuthering Heights’”, sendo substituída pela imagem triste e poética de alguém que, morta cedo demais, permanece eternamente no mesmo cenário, sentimento e situação financeira, apesar da possibilidade de ter sido, caso viva, próspera e rica, como pontuado por Woolf apenas algumas frases antes. Podemos compreender que a retirada das circunstâncias que explicariam o desconhecimento de Brontë (“Very few now are those who saw her and spoke to her; and her post-humous reputation has not been prolonged by any circle of friends whose memories so often keep alive for a new generation the most vivid and most perishable characteristics of a dead man.”) enfatiza uma situação infelizmente comum para as escritoras até o século XIX. Como resultado, portanto, temos um fechamento de parágrafo mais lacônico, menos especulativo (“In that parsonage, and on those moors, unhappy and lonely, in her poverty and her exaltation, she remains for ever”).

But it is not so.	She might have been wealthy, she might have been prosperous. But it is not so.
When we think of her we have to imagine some one who had no lot in our modern world; we have to cast our minds back to the fifties of the last century, to a remote parsonage upon the wild Yorkshire moors.	When we think of her we have to imagine some one who had no lot in our modern world; we have to cast our minds back to the ‘fifties of the last century, to a remote parsonage upon the wild Yorkshire moors.
Very few now are those who saw her and spoke to her; and her post-humous reputation has not been prolonged by any circle of friends whose memories so often keep alive for a new generation the most vivid and most perishable characteristics of a dead man.	In that parsonage, and on those moors, unhappy and lonely, in her poverty and her exaltation, she remains for ever.

O comentário sobre a habilidade de Charlotte Brontë em transmitir cores e texturas através da escrita passa do corpo do texto a uma nota de rodapé na segunda versão, sendo deslocada para a nota também a segunda citação direta à *Jane Eyre* (1847), posta junto a uma citação à *Wuthering Heights* a fim de exemplificar a aproximação entre o estilo das irmãs:

Charlotte and Emily Brontë had much the same sense of colour. ‘... we saw-ah! it was beautiful! - a splendid place carpeted with crimson, and crimson-covered chairs and tables, and a pure white ceiling bordered by gold, a shower of glass drops hanging in silver chains from the centre, and shimmering with little soft tapers’ (*Wuthering Heights*). ‘Yet it was merely a very pretty drawing-room,

and within it a boudoir, both spread with white carpets, on which seemed laid brilliant garlands of flowers; both ceiled with snowy mouldings of white grapes and vine leaves, beneath which glowed in rich contrast crimson couches and ottomans while the ornaments on the pale Parian mantelpiece were of sparkling Bohemia glass, ruby red and between the windows large mirrors repeated the general blending of snow and fire' (*Jane Eyre*). (Woolf, 2008, p. 166).

Nos atentamos agora ao fechamento dos textos, com a adição definitiva de Emily Brontë em “‘Jane Eyre’ and ‘Wuthering Heights’”. A autora é mencionada rapidamente no parágrafo anterior, mas é o encerramento, completamente diferente em cada uma das versões, que nos chama a atenção, sendo este bastante extenso na segunda versão, em que Emily é apresentada como uma poeta melhor que sua irmã, sendo esta a motivação para a opinião de Woolf quanto à superioridade do romance *Wuthering Heights* quando comparado a *Jane Eyre*.

But these are the details of a great literary gift. We go back to her books, and sometimes this quality strikes us and sometimes that.	The meaning of a book, which lies so often apart from what happens and what is said and consists rather in some connection which things in themselves different have had for the writer, is necessarily hard to grasp.
But all the while we are conscious of something that is greater than one gift or another and is perhaps the quality that attaches us to books as to people – the quality, that is, of the writer’s mind and personality.	Especialmente isto é assim quando, como as Brontës, o escritor é poético, e o seu significado inseparável da sua linguagem, e de si mesmo um humor mais do que uma observação particular.
With their limitations and their great beauty these are stamped upon every page that Charlotte Brontë wrote.	<i>Wuthering Heights</i> is a more difficult book to understand than <i>Jane Eyre</i> , because Emily was a greater poet than Charlotte.
We do not need to know her story, or to have climbed the steep hill and gazed upon the stone house among the graves to feel her tremendous honesty and courage and to know that she loved liberty and independence and the splendour of wild country, and men and women who are above all things passionate and true-minded.	Quando Charlotte escreveu ela falou com eloquência e esplendor e paixão “Eu amo”, “Eu odeio”, “Eu sofro”. A sua experiência, embora mais intensa, é sobre um nível com o nosso.
These are part of her as her imagination and genius are part of her; and they add to our admiration of her as a writer some peculiar warmth of feeling which makes us desire, when there is any question of doing her honour, to rise and salute her not only as a writer of genius, but as a very noble human being.	But there is no “I” in <i>Wuthering Heights</i> . There are no governesses. There are no employers. There is love, but it is not the love of men and women. [...]

Assim, temos em “‘Jane Eyre’ and ‘Wuthering Heights’” um caso em que a adição toma lugar predominante. Não somente a adição de frases e parágrafos, mas de personagens e ideias. Se o primeiro ensaio foi escrito para prestar homenagem à memória de Charlotte Brontë, o segundo a compara com sua irmã mais nova, Emily Brontë, alegando a superioridade desta ao mesmo tempo que percorre características presentes na prosa de ambas as escritoras, transportando o leitor para as charnecas de Yorkshire e ainda, destacando o lugar das mulheres na literatura, com análises das heroínas de ambos os romances, bem como o lugar das próprias autoras como parte do cânone inglês.

Considerações Finais

Vistas as mudanças, percebemos como a passagem do tempo influenciou na autoedição dos textos, com mudanças na recepção sendo um fator determinante para o modo de apresentação das escritoras tema do ensaio, e um amadurecimento da leitura de Woolf, com sua reconsideração às qualidades de *Jane Eyre* quando de sua (re)leitura de *Wuthering Heights*. Além disso, é claro, há os fatores editoriais, como a possível encomenda de um texto dedicado inteiramente à Charlotte Brontë por parte de seu editor no *TLS* em função da efeméride, o que lhe impediria um tom mais comparativo. Também, os limites para a extensão do texto podem não lhe ter permitido a adição de Emily à composição. Como efeito dessa autoedição, temos sobretudo a criação de um texto mais assertivo, dado o maior espaço e tempo para a sua composição e edição. A versão de *CRI* parece querer superar a primeira. Por vezes, mesmo quando há adições em certos trechos, estas mostram um tom mais lacônico que aquele visto na versão para a imprensa, demonstrando o amadurecimento de Woolf como escritora, escolhendo melhor quando economizar em suas palavras e quando estender-se.

Woolf investe em uma lógica que parte de um texto pensado para um grande público para um público mais seletivo, observada a circulação inicial das publicações da Hogarth Press. A princípio, opta por publicar anonimamente seus ensaios em um veículo de grande circulação, o *TLS*, posteriormente publicando-os sob sua assinatura em sua editora, reconhecidamente caseira, artesanal, e de circulação primeira entre os círculos modernistas aos quais a própria Woolf pertencia. É preciso pontuar, no entanto, que tal lógica da edição manual já não correspondia à realidade da Hogarth Press à altura da publicação de *CRI*, como já comentado, contando com uma impressão realizada por gráficas comerciais parceiras. Ainda assim, chama a atenção a mudança de uma publicação no conservador *TLS* para uma publicação modernista, protagonizada pelos excêntricos Bloomsberries¹⁷,

¹⁷ Trata-se do termo utilizado para referir-se aos membros do grupo de Bloomsbury. O trocadilho com a palavra “berry” (baga, um tipo de fruto) parece refletir seu espírito informal e irreverente.

pouco afeitos a ideologias hegemônicas e tradicionais e sua eventual realização como um *best-seller* de não-ficção, ou seja, de ampla tiragem e circulação. Essa mudança quebra a lógica de um movimento que partiria de uma produção voltada a um público geral para um público específico, ao mesmo tempo que parece cumprir com sua missão de transitar entre uma cultura de elite e uma mais popular e afirmar de forma autoral tais textos como parte de uma obra. Enfim, feitos de uma leitora, escritora e editora incomum.

VELOSO, K. M.; DRUMOND VIANA, M. R. From the periodical press to the centenary book: self-editing by Virginia Woolf in *The Common Reader* (1925). *Itinerários*, Araraquara, n. 61, p. 235-252, jul./dez. 2025.

■ **ABSTRACT:** *This article investigates the practice we call self-editing, observed in the essayist career of English writer Virginia Woolf, whose short nonfiction prose works, even less regarded than her fiction and even longer essays, have been gaining traction in the critic and the publishing market. Here, we analyze details of the phenomenon of editing and proofreading one of the author's famous essays, originally titled "Charlotte Brontë", as it transitions from its first version, published in the British press, more specifically in the Times Literary Supplement, to its more properly canonical version, as part of the essay collection The Common Reader: First Series (1925), which celebrates its one hundredth anniversary in 2025. Through textual comparison, we analyzed the changes, some simple, others severe, and we paid attention to the meanings that are constructed in each of the two versions of the analyzed text, seeking to understand trends in the self-editing promoted by the author as the text, previously published in a mass media outlet, could now be reworked by the author for a book by her own publishing house, the Hogarth Press, where she had much more freedom to publish in the way she saw fit.*

■ **KEYWORDS:** *Virginia Woolf. Self-editing. The common reader (1925). Essays and essayism. Editing Studies.*

REFERÊNCIAS

ALVES, Marco Antônio Sousa. **Uma genealogia do autor:** A emergência e o funcionamento da autoria moderna. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

COLLIER, Patrick. "Woolf Studies and Periodical Studies". In: DUBINO, Jeanne (ed.). **Virginia Woolf and the Literary Marketplace.** London: Palgrave Macmillan, 2010.

CUDDY-KEANE, Melba. **Virginia Woolf, the intellectual, and the public sphere.** Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DAUGHERTY, Beth. “Reading, Taking Notes, and Writing”. In: DUBINO, Jeanne (ed.). **Virginia Woolf and the Literary Marketplace**. London: Palgrave MacMillan, 2010.

DRUMOND VIANA, Maria Rita. “Nota sobre o texto”. In: WOOLF, Virginia. **Sobre estar doente**. Tradução: Ana Carolina Mesquita e Maria Rita Drumond Viana. 1ª ed. São Paulo: Editora Nós, 2021.

DUBINO, Jeanne. “Introduction”. In: DUBINO, Jeanne (ed.). **Virginia Woolf and the Literary Marketplace**. London: Palgrave MacMillan, 2010.

FANNI, Maryan; FLODMARK, Matilda; KAAMAN, Sara (org.). **Inimigas naturais dos livros**: uma história conturbada das mulheres na impressão e na tipografia. Tradução: Stephanie Borges. 1ª ed. São Paulo: Clube do Livro do Design, 2022.

LEE, Hermione. **Virginia Woolf**. London: Vintage Random House, 2010a.

LEE, Hermione. “Virginia Woolf’s essays”. In: SELLERS, Susan (ed.). **The Cambridge companion to Virginia Woolf**: second edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2010b.

MCNEILLIE, Andrew. “Introduction”. In: WOOLF, Virginia; MCNEILLIE, Andrew. **The common reader**: first series annotated edition. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

MEISEL, Perry. **The myth of popular culture from Dante to Dylan**. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2010.

PEN, Marcelo. “Prefácio”. In: WOOLF, Virginia. **O leitor comum**. Tradução: Marcelo Pen e Ana Carolina Mesquita. 1ª ed. Rio de Janeiro: Tordesilhas, 2023.

POLLENTIER, Caroline. “Virginia Woolf and the Middlebrow Market of the Familiar Essay”. In: DUBINO, Jeanne (ed.). **Virginia Woolf and the Literary Marketplace**. London: Palgrave MacMillan, 2010.

SOUTHWORTH, Helen (ed.). **Leonard and Virginia Woolf, the Hogarth Press and the Networks of Modernism**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

SULLIVAN, John Jeremiah. “*Essai, essay, ensaio*”. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). **12 ensaios sobre o ensaio**. São Paulo: IMS, 2018.

THE MIDDLEBROW NETWORK. **Defining the middlebrow**. s.d., s.p. Disponível em: <https://middlebrownetwork.com/about/defining-the-middlebrow/>. Acesso em: 06 out. 2025.

WOOLF, Virginia. “Charlotte Brontë”. **The Times Literary Supplement Historical Archive**, n. 743, 13 abr. 1916, p. 169. Disponível em: link.gale.com/apps/doc/EX1200018072/TLSH?u=utoronto_main&sid=bookmark-TLSH. Acesso em: 9 nov. 2023.

WOOLF, Virginia. “Jane Eyre e O morro dos ventos uivantes”. In: WOOLF, Virginia. **Ensaaios seletos**. Tradução: Leonardo Fróes. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2024.

WOOLF, Virginia. “Mediano”. *In*: WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros ensaios**. Tradução: Wagner Schadeck. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

WOOLF, Virginia. “Profissões para mulheres”. *In*: WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros ensaios**. Tradução: Wagner Schadeck. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

WOOLF, Virginia; MCNEILLIE, Andrew. **The essays of Virginia Woolf, v. 4, 1925-1928**. Boston: Houghton Mifflin, 2008.

WOOLF, Virginia; NICHOLSON, Nigel; TRAUTMANN, Joanne. **The letters of Virginia Woolf, v. 3, 1923-1928**. Nova York: Harcourt Brace Javanovich, 1975.



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

Mariana PIVANTI*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Desde o início, uma das cisões mais dramáticas foi o contraste entre seu pai e sua mãe. Vanessa recordou que o ponto em que ela e sua irmã começaram a conversar mais intimamente foi quando Virginia a fez escolher entre pai e mãe (...) A escolha da criança se desenvolveu na imagem que a Virginia Woolf adulta tinha de si mesma (...) como formada por duas heranças incompatíveis: os Stephens, frios, legisladores, racionais e depressivos, descendentes de calvinistas escoceses, e os Pattles, criativos, belos, intuitivos e emocionais, descendentes da aristocracia francesa⁵ (1996, p. 56).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Parece ter endossado totalmente os modelos vitorianos de comportamento feminino, como encontrado em [...] O Anjo do Lar de Coventry Patmore. [...] A imagem romântica pré-rafaelita que temos de Júlia - como virgem, jovem mãe com seus filhos, mater dolorosa, musa, amada - é uma imagem política, incorporando os papéis aceitáveis para uma bela mulher de classe média no século XIX²² (Lee, 1996, pág. 85).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nesse momento, como tantas vezes acontece em Londres, houve uma completa calma e suspensão do tráfego. Nada desceu a rua; ninguém passou. Uma única folha se desprende da árvore no final da rua e, nessa pausa e suspensão, caiu. De alguma forma, era como um sinal caindo, um sinal apontando para uma força nas coisas que se havia esquecido. Parecia apontar para um rio, que passava invisivelmente, virando a esquina, descendo a rua, e levava as pessoas e as arrastava, como o riacho em Oxbridge levava o estudante em seu barco e as folhas mortas. Agora estava trazendo de um lado da rua para o outro na diagonal uma moça com botas de couro envernizado e depois um jovem com um sobretudo marrom; também estava trazendo um táxi; e reuniu os três em um ponto diretamente abaixo da minha janela; onde o táxi parou; e a moça e o jovem pararam; e eles entraram no táxi; e então o táxi deslizou como se tivesse sido arrastado pela corrente em outro lugar²⁴ (1929, p. 129).

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

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

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

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

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

e indiscutivelmente, eram pobreza, castidade, escárnio e - mas que palavra abrange «falta de direitos e privilégios»? Devemos colocar a velha palavra «liberdade» mais uma vez em serviço? «Liberdade de lealdades irreais», então, foi a quarta de suas professoras; aquela liberdade de lealdade a velhas escolas, velhos colégios, velhas igrejas, velhas cerimônias, velhos países que todas essas mulheres desfrutavam, e que, em grande medida, ainda desfrutamos pela lei e costumes da Inglaterra. Não temos tempo para cunhar novas palavras, por mais que a linguagem precise delas. Que “a liberdade de lealdades irreais” represente então a quarta grande mestra das filhas de homens educados²⁵ (1938, p. 203).

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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



O ENSAIO DE VIRGINIA WOOLF E SUAS REVERBERAÇÕES NO BRASIL

Nicea Helena de Almeida NOGUEIRA*

■ **RESUMO:** Esta pesquisa investiga os ensaios da escritora britânica Virginia Woolf e suas repercussões no panorama crítico-literário brasileiro. Este estudo foi delimitado com a seleção de seis textos da crítica brasileira influentes na divulgação de Virginia Woolf, que conferem especial atenção para *A room of one's own* (Um teto todo seu, 1929), o ensaio woolfiano mais conhecido no nosso país e no mundo. Os ensaios de Woolf desenvolvem e revelam uma tradição feminina na escrita. A crítica literária feminista anglo-americana, nas últimas décadas, tem procurado examinar esses textos antigos dentro do cânone literário por meio de novas lentes. A obra ensaística de Virginia Woolf subverteu essa crítica no Brasil, pois seus ensaios são lidos para examinar novos textos através de suas próprias lentes. A execução deste estudo sobre os ensaios de Woolf em nosso país envolveu uma minuciosa e sistematizada pesquisa bibliográfica e a elaboração de propostas a respeito da repercussão desses. A fundamentação teórica sobre o ensaio enquanto forma de escrita literária parte das considerações de Adorno (1991). A partir de uma abordagem hipotético-dedutiva para a análise dos textos selecionados, empregamos um método descritivo e comparativo de textos mais recentes que discutem os ensaios de Virginia Woolf e análise da sua repercussão na crítica literária brasileira selecionada.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Crítica Literária. Ensaio. Virginia Woolf. Autoria Feminina.

Introdução

O estudo da repercussão dos ensaios de Virginia Woolf (1882-1941) no Brasil foi inicialmente motivado por uma pesquisa de estado da arte que realizei para discutir como os ensaios *A room of one's own*² (1929) e *Professions for women* (Profissões para mulheres, 1931) eram abordados nas dissertações e teses

* UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora. Faculdade de Letras – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Juiz de Fora – MG – Brasil. 36036-330 – nicea.nogueira@ufjf.br

** Nesta pesquisa, os títulos dos ensaios de Virginia Woolf são apresentados em inglês pois serão trabalhados apenas a partir dos textos originais.

defendidas no Brasil, entre 2014 e 2019. Esses trabalhos propunham a análise de textos literários de autoria feminina à luz dos ensaios woolfianos. Minha pesquisa foi baseada em 153 trabalhos acadêmicos de conclusão de Mestrado e Doutorado a partir da consulta do Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) do Ministério da Educação. As teses e dissertações incluem Woolf em suas bibliografias, sendo que diversas vezes seus ensaios são tratados como referenciais teóricos, ainda que esses textos possam ser reconhecidos, pela crítica especializada na autora, com marcantes elementos ficcionais. Para delimitar a investigação de estado da arte, selecionei 20 trabalhos em que Woolf foi citada como teórica e crítica feminista na análise das obras de 19 escritoras, sendo que dessas 14 são contemporâneas. Não era meu objetivo discutir a qualidade desses estudos ou se os textos de Virginia Woolf eram ou não o melhor ponto de partida para uma análise literária de ficção e poesia produzidas nos últimos anos, mas, sim, apresentá-los para iniciar a discussão de como os ensaios de Woolf são lidos no Brasil, apesar de terem sido escritos em um contexto cultural e espacial tão diverso do nosso (Nogueira, 2022).

As traduções dos ensaios *A room of one's own* e *Professions for women* só foram publicadas no Brasil em 1985 e 1996 respectivamente. Concluí que, possivelmente, por causa da falta de traduções da teoria feminista contemporânea, boa parte dos estudiosos brasileiros de Literatura utiliza os ensaios como textos teóricos para embasar a análise sob o viés da crítica feminista, já que pouco tem sido traduzido para o português brasileiro nessa área nos últimos 40 anos. Alguns livros seminais e fundadores dessa crítica, como os volumes das estadunidenses Elaine Showalter, Sandra Gilbert e Susan Gubar, assim como da norueguesa Toril Moi e da franco-argelina Hélène Cixous, são ainda desconhecidos para a maior parte do público acadêmico brasileiro³. A partir dessa constatação, decidi investigar como a produção ensaística de Woolf é compreendida pelo público leitor brasileiro na área acadêmica.

Para esta pesquisa, selecionei dois ensaios que mais aparecem nos trabalhos de análise da produção de autoria feminina no país, a saber: *A room of one's own* e *Professions for women*. Em um momento posterior e com a intenção de delimitar a pesquisa, optei por selecionar textos críticos brasileiros influentes no estudo da teoria literária feminista. Escolhi, inicialmente, duas estudiosas de destaque no cenário da crítica literária feminista no Brasil, Rita Terezinha Schmidt, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e Izabel de Fátima de Oliveira

³ Em 2017, foi publicado o livro **Traduções da cultura: perspectivas feministas (1970-2010)**, organizado pelas pesquisadoras Izabel Brandão, Ildney Cavalcanti, Claudia de Lima Costa e Ana Cecília Acioli Lima, que reúne traduções de ensaios clássicos sobre feminismo (como Gilbert & Gubar, Moi e Cixous) desde a década de 1970 a 2010, assim como artigos originais em língua portuguesa, todos em perspectiva diacrônica. Já com edição esgotada desde 2019, esse livro é uma das poucas tentativas de atualização da crítica feminista disponível em português no Brasil.

Brandão, da Universidade Federal do Alagoas, que escreveram textos sobre os ensaios de Woolf. Selecionei também duas teses de Doutorado que contribuem de forma expressiva para a leitura dos ensaios: as teses **Virginia Woolf e seus ensaios**: em busca de uma estética literária, de Mônica Hermini de Camargo (2006), e **A representação feminina na obra de Virginia Woolf**: um diálogo entre o projeto político e o estético, de Maria Aparecida de Oliveira (2013).

Posteriormente, acrescentei dois estudos acadêmicos, que são: **Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf**, livro do crítico woolfiano Davi Pinho, e *Unveiling the contemporary in Virginia Woolf* (Desvendando o contemporâneo em Virginia Woolf), artigo da jovem pesquisadora Patrícia Fagundes Marouvo, publicado em 2021.

Os objetivos deste estudo são: analisar a repercussão dos ensaios de Virginia Woolf na produção crítica feminista no Brasil e mapear a produção de textos que foram produzidos no Brasil a partir da leitura dos ensaios de Virginia Woolf, além de traçar a liberdade intelectual e a autonomia estética que os ensaios de Woolf inspiraram nos textos selecionados da crítica literária contemporânea sobre a autoria feminina no Brasil.

A atualidade dos ensaios woolfianos

Os ensaios de Virginia Woolf, com seu tom conversacional, discutem assuntos e temas que despertam o interesse do leitor ou leitora do século XXI. É uma escrita livre das amarras do tempo e das marcações históricas. São textos que atingem o âmago das questões de que tratam, vão ao fundo do debate, apresentam reflexões que, muitas vezes, já tivemos, mas que não registramos. Há uma frequente identificação com a abordagem dos temas na leitura deles, mas as palavras da autora e a forma como ela escreve os revestem com uma cor de novidade.

A atualidade do conteúdo dos ensaios justifica o estudo deles: morte, doença, armamentos, condição feminina, crítica literária e o ato da escrita são alguns dos temas recorrentes. A impressão que se tem é que eles foram publicados recentemente. Por exemplo, o ensaio *A room of one's own* tece um panorama da condição de trabalho das escritoras que ainda pode ser reconhecido em nossos dias. O mesmo pode ser dito sobre o ensaio *On being ill* (Sobre estar doente), publicado em 1926 na revista literária britânica *The Criterion*, que trata de reflexões sobre isolamento, solidão e vulnerabilidade que uma doença pode causar e como pode fazer com que uma pessoa adulta de sinta uma criança novamente, situação tão real em tempos pós-pandêmicos.

O ensaio é um tipo de texto que Virginia Woolf prezava muito. Além de escrever seus próprios ensaios, ela era uma leitora entusiasmada por ensaios de outros autores, como o francês Montaigne (1533-1592) e do inglês Addison (1672-1719). No texto *The modern essay* (O ensaio moderno), de 1921, esse entusiasmo e

o senso de liberdade são evidentes quando comenta: “*The form, too, admits variety. The essay can be short or long, serious or trifling, about God and Spinoza, or about turtles and Cheapside*” (2009, p. 13)⁴. Continua a comentar que o ensaio é o que menos precisa de palavras longas entre todos os tipos de textos literários e que sua única finalidade é deleitar o leitor. Na sua opinião, quando um escritor domina a técnica de escrever, pode expressar o seu próprio eu na Literatura, mas adverte que é um problema encontrar um equilíbrio entre a impessoalidade, tão cara aos autores modernistas, como seu amigo e poeta T. S. Eliot⁵, e suas opiniões e experiências presentes na escrita. Quando isso não é resolvido, o leitor pode ficar nauseado com a percepção de personalidades fúteis na perenidade do texto impresso, pois a Literatura é uma arte severa, que exige disciplina. Não adianta ser atraente ou mesmo erudito se a sua primeira exigência não for cumprida: saber escrever bem. Ao reconhecer a demanda para esse tipo de escrita, Virginia Woolf expõe sua ideia de tamanho de um ensaio: no máximo 1500 palavras, quando muito 1750. Ela conclui que o público leitor precisa como nunca de ensaios para ler, textos que o acolham e não o excluam, por meio da linguagem comum e da exposição de ideias relevantes e bem fundamentadas.

A única forma de escrita que pode funcionar sem reduzir os conceitos a meros objetos é o ensaio, segundo Theodor Adorno (1991). O ensaísta interpreta o que é apresentado ao invés de apenas aceitar ideias prontas e opiniões externas, pois o ensaio “leva em conta a consciência da não-identidade mesmo sem expressá-la; é radical no não-radicalismo ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total” (Adorno, 1991, p. 9). O filósofo afirma que o ensaio é uma peça de arte que possui uma relação íntima com o procedimento científico. Tem a responsabilidade de ser científico porque ele se configura na procura pela verdade do ser por meio dos métodos de observação e de ser artístico pela qualidade estética, pois resiste à verdade enquanto conceito e debruça-se sobre a ilusão da subjetividade. A reflexão e a comparação são cruciais ao ensaio, geralmente obtidas ao unir conceitos e ideias com a linguagem da experiência. A unidade de seu objeto é determinante juntamente com a unidade da teoria e da experiência que migraram para o objeto. Adorno conclui que o ensaio é uma forma crítica por excelência, que reflete sobre a relação da natureza com a cultura.

⁴ Tradução nossa: “A forma também admite variedade. O ensaio pode ser curto ou longo, sério ou insignificante, sobre Deus e Espinosa, ou sobre tartarugas e Cheapside”.

⁵ No famoso ensaio “Tradição e talento individual” (1919), Thomas Stearns Eliot (1888-1965) defende a teoria da despersonalização do poeta/escritor na metáfora científica do filamento de platina em um ambiente contendo os gases oxigênio e dióxido de enxofre. Na presença do filamento, os gases se transformam em ácido sulfúrico, que não possui qualquer traço de platina. Esta permanece inalterada, inerte e neutra. A mente do poeta é como o filamento de platina, quanto mais perfeito ele for, tanto mais estarão separadas dele as suas paixões que serão transmutadas para constituir seu material de criação, sem traços de emoção (Eliot, 1989).

A descrição do ensaio, segundo Adorno (1991), pode ser transferida para a apreciação dos ensaios de Virginia Woolf. Para Hermione Lee (2010), esses podem ser lidos como a autobiografia de um leitor, cheia de intimidades e emoções pessoais, mas a vida de Virginia enquanto escritora assumia, frequentemente, o tom do que ela estava lendo ou discutindo. Ela não falava de si mesma diretamente, nunca se referia à sua pessoa nos ensaios como uma romancista, nem à sua vida como Virginia Woolf. Escreveu a partir da perspectiva literária, histórica e cultural, mas não do ponto de vista pessoal. Ainda assim, sua experiência e sua voz chegaram muito próximas de seus leitores até hoje.

A categorização dessa produção é uma operação instável e em qualquer um desses textos há entrecruzamento, sobreposição e desaparecimento de divisões (Lee, 2010). Ensaios se tornam textos de ficção e as ficções viram ensaios. A crítica sobre outros autores ou leituras de ficções modernas pode aparecer na forma de comentários de seu próprio processo de criação literária. Recomendações de como se ler um determinado livro podem configurar demonstrações de como escrever.

Jane Goldman (2006) considera *A room of one's own* como o ensaio de Virginia Woolf mais importante enquanto contribuição para a crítica e a teoria literária, não apenas para os leitores de sua obra, mas, especialmente, para os interessados em um debate cultural e crítico mais amplo sobre feminismo, gênero, sexualidade e modernidade. Baseado em palestras que deu às alunas da Universidade de Cambridge em 1928, esse ensaio, em certas passagens, assemelha-se a um romance, diluindo as fronteiras entre a crítica e a ficção. É também considerado como o primeiro texto moderno para a crítica literária feminista, sendo fonte de muitas posições teóricas por vezes conflitantes. Goldman destaca que enquanto *A room of one's own* é centrado na crítica, ao examinar a produção literária de e sobre mulheres, *Three guineas* dá ênfase para as instituições sociais e políticas do patriarcado e conecta a política de ascensão do Fascismo na Europa com a política da esfera doméstica e pessoal de seu país.

Os textos dos romances *To the lighthouse* (Ao farol) e *Orlando* estão interligados com *A room of one's own* como se formassem um tríptico, como Julia Briggs (2006) indica. Foram escritos com muita rapidez, em menos de quatro anos entre 1925 e 1929, sendo que *A room* foi rascunhado em apenas um mês e, depois, revisado extensivamente. Briggs destaca que a velocidade de suas composições reflete a urgência do tema principal para Virginia Woolf: *To the lighthouse* aborda os problemas enfrentados pela artista em uma sociedade patriarcal, *Orlando* enquadra-os em uma perspectiva histórica e *A room of one's own* analisa sua origem e natureza. Isso ilustra o apagamento do limite entre crítica e ficção nos ensaios de Woolf.

Comentando sobre a influência de Montaigne na produção ensaística de Virginia Woolf, Judith Allen (2010) argumenta que os dois exerceram um modo de expressão que recorre à narrativa extremamente complexa e às estratégias retóricas

ao proporem a participação ativa de seus leitores, pois o objetivo deles era o pensamento crítico, corroborando a assertiva de Adorno (1991), acima mencionada, do ensaio ser indubitavelmente voltado para o exercício da crítica. Allen ainda argumenta que *A room of one's own* tanto expressa como coloca em prática sua crítica cultural ao assegurar que seus leitores “não vejam apenas a importância das mulheres de sua cultura como ‘outsiders’, mas também que eles próprios se apropriem dessa posição.” (2010, p. 57).

Os ensaios críticos de Virginia Woolf oferecem aos seus leitores um relato sem paralelo do desenvolvimento da escrita de autoria feminina, uma discussão bem fundamentada de suas precursoras e contemporâneas e uma insistência pertinente sobre as condições materiais que estruturam a consciência das mulheres, segundo Michèle Barrett (1979).

A partir dessas considerações, este estudo aborda a atualidade e versatilidade dos ensaios de Woolf, ao mesmo tempo em que destaca como esses são lidos, percebidos, citados e comentados na produção crítica, no sentido de analisar a sua repercussão no Brasil, por ser um tipo de escrita singular que permite ao artista a expressão de suas ideias e opiniões de forma genuína e única.

Os ensaios e a crítica feminista brasileira

Com consolidada produção intelectual na crítica feminista, Izabel Brandão e Rita Terezinha Schmidt são importantes nomes no Grupo de Trabalho “A mulher na Literatura” da Anpoll – Associação Nacional de Pós-graduação em Letras e Linguística e representam o início da institucionalização da teoria e da crítica literária feminista nas universidades brasileiras. Já as teses de Mônica Camargo e Maria Aparecida de Oliveira, junto com os estudos de Davi Pinho e Patrícia Marouvo, proporcionam uma leitura mais atualizada dos ensaios de Woolf com significativas bibliografias. São pesquisas de referências para os estudos de pós-graduação na área dos Estudos Literários.

Em seu texto de 1990, a pesquisadora Rita Terezinha Schmidt considera Woolf como uma revolucionária no sentido que seus ensaios propõem uma ruptura intencional com o discurso crítico dominante de seu tempo, no que concerne sua visão sobre o romance. A partir de seus textos ensaísticos, em que examina a escrita de autores ou certas obras em particular, Virginia revela uma profunda preocupação com a ficção e transmite seus pensamentos sobre a relação da ficção com a vida, sua abrangência e sua forma, assim como a sua noção de personagem e de foco narrativo que surgiu a partir de sua própria prática ficcional.

O artigo de Rita Schmidt aborda onze ensaios de Virginia Woolf: *Modern fiction* (Ficção moderna, 1919), *Phases of fiction* (Fases da ficção, 1929), *The novels of E. M. Forster* (Os romances de E. M. Forster, 1927), *Notes on D. H. Lawrence* (Notas sobre D. H. Lawrence, 1931), *Life and the novelist* (A vida

e o romancista, 1926), *Letters of Henry James* (Cartas de Henry James, 1920), *Mr. Bennet and Mrs. Brown* (Sr. Bennet e Sra. Brown, 1923), *A room of one's own* (Um teto todo seu, 1929), *On re-reading novels* (Relendo romances, 1922), *Sterne* (1909) e *The anatomy of fiction* (A anatomia da ficção, 1919). A proposta da pesquisadora é traçar o que poderia ser chamado de teoria da ficção a partir das considerações feitas por Woolf em seus ensaios críticos.

Schmidt aborda, ainda, as opiniões de Virginia Woolf sobre as mudanças que aconteceram no romance durante a vida da escritora, tanto na forma e no conteúdo quanto nas suposições teóricas que surgiram em discussões sobre o gênero. O que importava era a realidade além da superfície dos fatos e eventos, ou seja, o fato em si e sua realidade espiritual, ideia que deu origem à metáfora woolfiana granito e arco-íris. Schmidt cita o ensaio *Phases of fiction* para mostrar como Woolf via as fragilidades na tradição da escrita ficcional na Inglaterra.

Schmidt afirma que o conceito de personagem de Woolf demanda uma revisão do conceito de forma ficcional. Cita o ensaio *A room of one's own* em que a ensaísta define forma como o primeiro impulso de emoção subjacente tanto ao processo de escrita como ao de leitura. A palavra forma na ficção não se refere a ver, mas a ler, pois qualquer texto adquire significado por momentos de compreensão que permitem ao leitor captar os *insights* do texto e compreender porque a história foi escrita. Schmidt cita o trecho em que Virginia Woolf afirma: “Assim, o ‘livro’ em si não é a forma que vemos, mas a emoção que sentimos, e, quanto mais intenso o sentimento do escritor, mais exata, sem fendas nem falhas, é sua expressão em palavras” (Woolf, 2021, p. 59).

A preocupação básica de Woolf, segundo Schmidt, está sempre centrada na ideia de equilíbrio, que deve guiar a tarefa do artista de selecionar e organizar as relações entre objetividade e subjetividade, o físico e o espiritual, o externo e o interno na sua representação ou realidade. Segundo Schmidt, a ideia de ficção de Woolf é de um meio artístico dinâmico que, ao contrário de qualquer outro, captura e transfigura a completude da vida.

Alguns anos após a publicação de Schmidt, outra pesquisadora importante da crítica feminista no Brasil, Izabel Brandão, apresentou a sua pesquisa sobre os ensaios woolfianos no XXX Seminário Nacional de Professores Universitários de Literaturas de Língua Inglesa (Senapulli), em Atibaia, São Paulo, do qual participei em 1998. Essa apresentação oral deu origem à publicação do estudo intitulado *Virginia Woolf and the essay under feminist eyes* (Virginia Woolf e o ensaio sob o olhar feminista) na **Revista Mulheres e Literatura**, um ano depois, e a tradução em português compôs a coletânea **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas, organizada por Christina Ramalho, no mesmo ano (Brandão, 1999b).

Nesse estudo, Brandão (1999a) comenta os seguintes ensaios: *The modern essay* (O ensaio moderno, 1921), *How should one read a book* (Como se deve ler

um livro, 1926 e 1932), *The leaning tower* (A torre inclinada, 1940), *The feminine note in fiction* (A nota feminina na literatura, 1905), *The decay of essay writing* (A decadência da escrita do ensaio, 1905), *Professions for women* (Profissões para mulheres, 1931) e *The intellectual status of women* (A posição intelectual das mulheres, 1920). Começa argumentando que Virginia Woolf escreveu do ponto de vista feminino, sua voz era a de uma escritora sobre questões gerais, mas também tinha interesses específicos e usa o formato do ensaio criticamente, atuando como um modo de resistência à tradição literária de sua época e país.

Só a partir da década de 1970, de acordo com Izabel Brandão, os ensaios de Woolf começaram a ser reavaliados por causa do feminismo que se fortaleceu a partir desse período. Contudo, o fato de Woolf preferir a impessoalidade não foi bem aceito pelas feministas, já que a voz da mulher na escrita de autoria feminina é considerada como a essência do feminismo, como uma reparação pelo silenciamento de milênios.

A partir da voz antiautoritária dos ensaios de Woolf é que Brandão propõe discutir a questão de gênero, algo inovador no final da década de 1990 no Brasil. Mesmo criticada pela linha feminista, a voz impessoal que a ensaísta usa em seus textos é justamente uma forma de ser pessoal e política em seus pontos de vista. Argumenta que a voz dita impessoal de Woolf parece ser política e ideologicamente direcionada para a defesa das mulheres contra a crítica preconceituosa e paternalista.

O último aspecto analisado por Brandão é a opinião de Woolf sobre o ensaísta e o tipo de feminismo que ela defendia. Woolf declara que o ensaísta deve ser alguém que use uma máscara, já que não pode ser ele mesmo ou ser outra pessoa, devendo apenas tocar de leve na superfície do seu pensamento e diluir a força da sua personalidade. Isso faz com que o ensaísta possa se expressar com vozes múltiplas, o que apagaria a suposta neutralidade, de acordo com Brandão, já que é um sinal de versatilidade e variedade da pessoa, geralmente das mulheres. Quanto ao feminismo de Woolf, Brandão afirma que ela era muito consciente de sua posição enquanto escritora e das limitações da experiência feminina que a levou a defender o extermínio do “anjo do lar”, conforme relata no ensaio *Professions for women*, que assombra e desqualifica as mulheres ao dizer para elas que precisam mentir quando apreciam a obra literária de um homem. Destaca, ainda, que a defesa contundente de Woolf quanto ao direito à educação e a um lugar na sociedade é o seu feminismo. Brandão conclui que o ensaio pode ter surgido em um contexto masculino e elitista, mas, nas mãos de Virginia Woolf, transformou-se em um veículo para a popularização da Literatura e para a defesa dos direitos daqueles considerados na margem, sejam essas mulheres ou os seus leitores comuns. Por se rebelar contra as convenções, as tradições e todos os tipos de preconceitos, o ensaio é visto sob a luz da marginalidade: “Felizmente as barreiras existem para ser derrubadas e Woolf fez isso por meio de sua ficção e nos mais de seus 500 ensaios” (Brandão, 1999a).

A pesquisadora Mônica Hermini de Camargo (2006) argumenta que a característica que distingue Woolf como ensaísta é seu desejo incansável de definir, explicar e refinar os preceitos dos leitores comuns e o processo de leitura crítica e consciente: “Os ensaios woolfianos revelam a articulação de uma teoria sobre o leitor e a leitura que parece paradoxal em sua tentativa de codificar momentos de existência e os estados de espírito experimentados na interação com o texto” (2006, p. 73). O valor dos ensaios de Woolf está na tentativa de captura, na escrita, dos paradoxos de um momento histórico controvertido, em que as instituições passavam por questionamentos que evocavam reformas e explicações. Na última seção de seu estudo, Camargo faz uma detalhada apresentação dos ensaios e sua recepção crítica a partir de uma visão panorâmica.

As traduções compõem a segunda parte da tese e os ensaios selecionados são: *The Russian point of view* (O ponto de vista russo, 1918/1925), *Modern fiction* (A ficção moderna, 1919), *How it strikes a contemporary* (Como se atinge um contemporâneo, 1923), *Mr. Bennet and Mrs. Brown* (Sr. Bennet e Sra. Brown, 1923) e *Phases of fiction* (Fases da ficção, 1929). Segundo a pesquisadora, esses ensaios foram escolhidos porque neles estão contidas as ideias de Virginia Woolf que contemplam sua relação com as influências do modernismo e a interpretação que fazia dos processos artísticos e literários das primeiras décadas do século XX.

Para Camargo, nos ensaios de Woolf há o esboço de uma estética literária que abrange os principais movimentos socioculturais, artísticos e político-econômicos no período compreendido entre 1895 e 1945, e indica como esses movimentos marcaram as obras literárias produzidas dentro deste recorte temporal.

A diferença entre a crítica literária de Virginia Woolf e a de seus contemporâneos era a de ser independente, centrada nos seus próprios valores. Utilizava abordagens diferentes de acordo com cada obra que analisava, como a histórico-sociológica, a biográfica, a psicanalítica baseada nos estudos de Freud sobre o inconsciente, a filosófica, o levantamento da fortuna crítica e o cânone tradicional. Segundo a pesquisadora, a crítica woolfiana se baseia em um tripé: amplitude de seu conhecimento prévio, teorias consolidadas sobre literatura e crítica literária e a formulação de sua própria teoria crítico-literária, sempre demonstrando sua aplicação prática e seu valor crítico (Camargo, 2006, p. 64). Assim sendo, concluímos que, na opinião de Camargo, Woolf era, também, uma teórica literária.

A única crítica que Camargo faz à Virginia Woolf era o fato dela afirmar que qualquer um teria acesso ao conhecimento cultural que ela tinha, já que os privilégios a que teve acesso eram muito particulares de sua classe social: “Sua formação, seu status social, sua condição financeira e sua situação privilegiada permitiram que ela refletisse sobre arte levando a arte em consideração”, complementa Camargo (2006, p. 64).

Na sua opinião, o objetivo dos ensaios de Woolf era fortalecer a representação da experiência, por meio da escrita, para que o leitor comum conseguisse

compreender a si mesmo como uma pessoa civilizada no sentido de melhorar a sua postura social, histórica e cultural. A escritora preocupava-se com a questão de gênero e empregava técnicas para integrar tanto homens como mulheres ao fragmentar as diversas maneiras tradicionais de suas representações.

Entre as razões que explicam a resistência da crítica literária em dar o devido valor aos ensaios de Virginia Woolf entre os anos de 1910 e 1990, é que eles não começam com uma tese a ser demonstrada nem são indutivos almejando uma conclusão concreta e estável. “Woolf produziu ensaios que enfatizaram o viver mais do que a vida, o significado mais do que a imagem, as ideias mais do que a forma, que devem ser analisados e reavaliados com o instrumental crítico moderno que não estava disponível em seu tempo” (Camargo, 2006, p. 71). No trecho citado, compreendemos a força e o vigor do caráter de análise da pesquisadora sobre os ensaios que até a sua tese não havíamos encontrado na crítica literária brasileira.

Camargo discorda do ponto de vista de Izabel Brandão sobre a rejeição de Woolf à autoridade da crítica acadêmica extremamente valorizada no Reino Unido, pois afirma que Woolf questionava essa autoridade sem rejeitá-la, já que não se privava de afirmar sua própria autoridade crítica mesmo que tentasse torná-la mais diluída em seus textos. Segundo Camargo, Woolf “percebia a dificuldade de julgar o presente e tentava ser justa e honesta nos confrontos com seus pares, mesmo que irônica e, por vezes, passional” (2006, p. 72).

Na tese **A representação feminina na obra de Virginia Woolf: um diálogo entre o projeto político e o estético**, Maria Aparecida de Oliveira (2013), uma das pesquisadoras mais importantes nos estudos woolfianos no Brasil, observa que o crescente interesse na história dos ensaios enfatiza a relação dos romances com as ideias sobre a mulher, a política e a sociedade. O pensamento de Woolf tem enfrentado uma revisão crítica a partir de muitas perspectivas juntamente com um novo mapeamento de seus escritos, o que redireciona o foco de interesse na escritora e abre diversas possibilidades de investigação, na opinião da pesquisadora. Os ensaios “estão sendo relidos como elementos primordiais na rede de complexidade da obra de Woolf, entre seus romances, contos, diários, cartas, revisões de livros, esboços, ensaios, ensaios-contos, ensaios-romances” (Oliveira, 2013, p. 12). Essa rede de conexões está começando a ser compreendida na sua totalidade apenas nas últimas décadas dos estudos woolfianos.

A pesquisa de Maria Aparecida de Oliveira, também publicada em livro em 2017 pela Paco Editorial, se propõe a examinar como as concepções feministas de Virginia Woolf nos ensaios *A room of one's own* e *Three guineas* estão na obra da escritora, especialmente nos romances *To the lighthouse* e *Mrs. Dalloway*, textos que compõem o recorte feito por Oliveira. Esta observa a coerência na obra de Virginia Woolf que delineia um projeto estético e político em sua escrita. O suporte crítico-teórico apresenta textos clássicos dos estudos woolfianos, como as considerações das feministas Sandra M. Gilbert e Susan Gubar no livro *The*

madwoman in the attic (A louca no sótão) e nos três volumes de *No man's land* (Terra de ninguém), as pesquisas de Elaine Showalter apresentadas no livro *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing* (Uma literatura toda delas: romancistas britânicas de Brontë a Lessing), da crítica norueguesa Toril Moi em **Teoria literária feminista** e de Mark Hussey em **Virginia Woolf: de A a Z**, entre outros.

A tese está dividida em duas partes, sendo que a primeira trata da concepção da tradição literária feminina formulada por Woolf e de sua obra sob o olhar da crítica feminista, com foco nos ensaios *A room of one's own*, *Women and fiction*, *Professions for women* e *Three guineas*. Na segunda parte, Oliveira aborda o processo de politização da estética woolfiana ao se aprofundar na análise dos romances *To the lighthouse* e *Mrs. Dalloway*.

A estudiosa finaliza afirmando que o feminismo de Woolf nem sempre foi evidente pois está mais nas entrelinhas de seus textos do que nas frases que formulou. A autora estava interessada nas causas econômicas e psicológicas do domínio masculino. Isso é detectável nos romances estudados e nos ensaios também. Woolf fazia questionamentos “que restauravam a complexidade de assuntos que estavam sendo radicalmente simplificados e que eram necessários para uma ação política mais eficaz” (Oliveira, 2013, p. 232). Os estudos recentes da pesquisadora a levaram a concluir que Virginia Woolf tem um impacto duradouro na literatura de autoria feminina no Brasil e que os textos das escritoras brasileiras “estão viajando juntos com os livros de Woolf” (Oliveira, 2021, p. 263), e que essas obras também irão deixar seu contexto de origem para serem lidas e transformadas por leitores num ambiente global.

A ideia de que Virginia Woolf escolheu a conversa, e não o diálogo, como marca de seus ensaios, pois encenam diversas vozes que não perseguem uma verdade absoluta, é defendida por Davi Pinho (2020), um dos pesquisadores brasileiros com produção crítica mais consistente sobre a obra de Woolf. Pinho afirma que Woolf não deveria ser lida como uma teórica, “já que mesmo suas investigações (que certamente não deixam de ser teóricas se temporárias e claudicantes) se dão enquanto encenações da contradição, evitando justamente erigir qualquer sistema” (Pinho, 2020, p. 13). Pinho sinaliza que o antídoto para o lugar de autoridade da teoria é a conversa.

O ponto alto de sua tese de Doutorado, intitulada **Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf**, de 2014, com publicação em livro no ano seguinte, é a discussão sobre o silêncio que deixa sua marca indelével no feminino construído historicamente e que assume a condição de uma nova linguagem na prosa woolfiana. Essa escrita do silêncio, adverte Pinho, relaciona-se com o conceito de mente andrógina na obra da autora e essa relação tem como mediadora o movimento da escrita feminina como entendido e defendido pela crítica franco-argelina Hélène Cixous.

Quanto ao ensaio *A room of one's one*, Pinho argumenta que “Woolf tenha pensado o feminino como um acesso diferente à linguagem” (2014, p. 17-18). Somente após traçar uma tradição para a autoria feminina, Virginia Woolf conseguiu formular a ideia de uma mente andrógina: “uma mente que consiga, de dentro da linguagem que foi constituída como lugar do sujeito homem e objeto mulher, afirmar a diferença, o ser humano homem e mulher” (Pinho, 2014, p. 18). O binário proposto pelo masculino e feminino parece desaparecer nessa nova possibilidade. Dessa forma, o andrógino parece ser uma terceira via, uma mente que se configura e se estabelece no limite.

Pinho aponta que é nesse ensaio de 1929 que se pode observar o resultado da pesquisa da autora quando jovem culminar nas palavras da posterior romancista e ensaísta. Woolf demanda um espaço que possibilite a mulher moderna escrever com tranquilidade, sem interrupções, e uma renda de quinhentas libras por ano: “esses seriam os pilares para a nova literatura feminina, uma literatura sem medos ou fantasmas” (Pinho, 2014, p. 88). O crítico destaca as indagações de Woolf sobre o motivo de existirem poucas escritoras do ponto de vista histórico ou qual a razão de não ter havido uma mulher que, no século XVI, escrevesse um soneto que fosse tão apreciado quanto os sonetos de Shakespeare.

Outro aspecto interessante na crítica de Davi Pinho é sua discussão sobre a sentença feminina, um conceito que Woolf desenvolveu em seus ensaios. De acordo com o estudioso, Woolf percebe que autoras como Jane Austen e Emily Brontë não tinham raiva da sentença masculina e seus valores como a ciência, as guerras e o mundo exterior das relações humanas. A sentença feminina ou a frase feminina daria uma nova finalidade aos valores no universo literário. A partir de Jane Austen e suas contemporâneas, segundo Pinho, Woolf indica que “o universo feminino se torna narrável, que a vida de uma menina, contada a partir da e sobre suas relações com a casa, sob sua própria perspectiva, encontra finalmente um lugar na literatura” (2014, p. 102). Em seus estudos mais recentes, Pinho (2025) afirma que Woolf percebia a possibilidade que a arte permitia: o impulso de criar inteiros temporários a partir de fragmentos.

Inspirado em um curso de Davi Pinho em 2017, o artigo de Patrícia Marouvo (2021), ao comentar *The modern essay*, ressalta que Virginia Woolf descreve as mudanças que o ensaio, enquanto forma, parecia sofrer na sua época. Muito ao seu estilo, por meio de imagens que desafiavam até o leitor mais imaginativo e sensível, Woolf deu sentido ao dilema contemporâneo que os críticos enfrentaram ao escrever um ensaio. “Diante do dilema assim colocado, parece que seus contemporâneos não tinham mais a convicção que permitia que o “efêmero” fosse levantado para que uma união perpétua ou casamento pudesse ocorrer linguisticamente por meio da linguagem comum” (Marouvo, 2021). O argumento que a estudiosa sustenta é que a oposição inscrita no dilema de Woolf é superada por meio da sentença andrógina, abrindo caminho para a vida comum

se desdobrar em múltiplas maneiras de sentir, perceber e pensar tanto linguística quanto performativamente.

Considerações finais

Ao realizar esse levantamento de textos críticos sobre os ensaios de Virginia Woolf, precisamos levar em consideração que o artigo de Rita Teresinha Schmidt contribui significativamente para se compreender as ideias de Woolf quanto à arte de escrever ficção, o que ela achava importante e o que desprezava e criticava. É um artigo fundamental tanto para quem estuda os ensaios quanto os romances e contos. O fôlego de seu estudo sobre os ensaios woolfianos se compara ao de Izabel Brandão e as duas críticas fazem com que esses textos atravessem o Brasil de norte a sul, diluindo as fronteiras regionais e possibilitando que suas pesquisas influenciassem as gerações posteriores de pesquisadores da obra de Woolf.

Já as teses de Mônica Hermini de Camargo e Maria Aparecida de Oliveira proporcionam uma leitura mais atualizada dos ensaios de Woolf com importantes bibliografias. Para Camargo, é na força dos princípios bem definidos de Virginia Woolf que se fundamenta o contra-argumento às críticas negativas sobre seu trabalho. A pesquisadora questiona como Woolf, que chama de uma ensaísta acidental, poderia seguir critérios tão sérios e tão fortemente embasados na cultura contemporânea. A obra de Woolf demandava forma, uma estrutura narrativa e sua crítica tentava oferecer um plano consistente para o que Camargo chama de produção de boa literatura.

A percepção de análise de Maria Aparecida de Oliveira é constatada no entrecruzamento dos ensaios com os romances que elege para provar seu argumento de que o que Virginia Woolf teorizou nos ensaios foi colocado em prática na sua prosa de ficção. Já Davi Pinho amplia o debate se aprofundando no conceito de androginia e marcando a importância do tom conversacional da autora dentro do mesmo projeto político e estético apontado por Oliveira.

Enquanto pesquisadora da última geração, ou melhor, da mais recente geração de estudiosos de Virginia Woolf no Brasil, Patrícia Marouvo contextualiza de forma perspicaz os elementos modernistas presentes nos ensaios que ela traz para análise. Como jovem acadêmica e já fazendo parte do corpo docente em uma das universidades mais respeitadas de Estudos Literários de Língua Inglesa em nosso país, a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), ela nos garante, com suas pesquisas, que teremos também novas gerações de leitores e críticos para Virginia Woolf.

Percebemos ecos entre os textos críticos brasileiros aqui compilados que asseguram e confirmam o valor e a atualidade dos ensaios woolfianos. A partir daí, esta pesquisa espera contribuir para a consolidação desses estudos e abrir perspectivas para novas investigações sobre a sua obra da autora. É consenso na crítica espe-

cializada que Virginia Woolf sempre escreveu muito, revisou muito e sempre teve muito a dizer. Ainda tem, basta que estejamos com os ouvidos abertos para escutar e refletir sobre o que escreveu. A vida fará mais sentido a partir de então.

NOGUEIRA, N. H. A. Virginia Woolf's essay and its reverberations in Brazil. **Itinerários**, Araraquara, n. 61, p. 273-288, jul./dez. 2025.

■ **ABSTRACT:** *This research investigates the essays of the British writer Virginia Woolf and their repercussions on the Brazilian literary-critical panorama. This study was delimited by the selection of six texts by Brazilian critics that were influential in the dissemination of Virginia Woolf, with special attention to **A room of one's own** (1929), the most well-known Woolfian essay in our country and in the world. Woolf's essays develop and reveal a feminine tradition in writing. In the last decades Anglo American feminist literary criticism has sought to examine these old texts within the literary canon through new lenses. Virginia Woolf's essayistic work subverted this criticism in Brazil, as her essays are read to examine new texts through their own lenses. The execution of this study on Woolf's essays in our country involved meticulous and systematic bibliographical research and the elaboration of proposals regarding their repercussions. The theoretical basis for the essay as a form of literary writing is based on Adorno's considerations (1991). Using a hypothetical-deductive approach to analyze the selected texts, we employ a descriptive and comparative method of more recent texts that discuss Virginia Woolf's essays and analyze their impact on selected Brazilian literary criticism.*

■ **KEYWORDS:** *Literary Criticism. Essay. Virginia Woolf. Female Authorship.*

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. The essay as a form. In: ADORNO, Theodor W. **Notes on literature**. New York: Columbia University, 1991. v. 1, p. 3-25.

ALLEN, Judith. **Virginia Woolf and the politics of language**. Edinburgh: Edinburgh University, 2010.

BARRETT, Michèle. Introduction. In: WOOLF, Virginia. **Women and writing**. London: The Women's Press, 1979. p. 1-39.

BRANDÃO, Izabel. Virginia Woolf and the essay under feminist eyes. **LitCult / Revista Mulheres e Literatura**, v. 3, 1999. Disponível em: <https://litcult.net/2012/11/06/virginia-woolf-and-the-essay-under-feminist-eyes/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

BRANDÃO, Izabel. Virginia Woolf e o ensaio sob o olhar feminista. In: RAMALHO, Christina. **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 189-207.

BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (orgs.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: UFAL, UFSC, 2017.

BRIGGS, Julia. **Virginia Woolf: an inner life**. San Diego: Harcourt, 2006.

CAMARGO, Mônica Hermíni de. **Virginia Woolf e seus ensaios: em busca de uma estética literária**. Orientadora: Sandra G. T. Vasconcelos. 2006. 227 f. Tese (Doutorado em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S. **Ensaio**. 4. ed. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Art, 1989. p. 37-48.

GOLDMAN, Jane. **The Cambridge introduction to Virginia Woolf**. Cambridge: Cambridge University, 2006.

LEE, Hermione. Virginia Woolf's essays. In: SELLERS, Susan (ed.). **The Cambridge companion to Virginia Woolf**. 2. ed. Cambridge: Cambridge University, 2010. p. 89-106.

MAROUVO, Patricia. Unveiling the contemporary in Virginia Woolf. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 74, n. 1, p. 215-226, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ides/a/X7DLDYJPCjGjLwts3ZJXLc/?format=pdf&lang=en>. Acesso em: 20 abr. 2025.

NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. A crítica feminista na pós-graduação brasileira e os ensaios de Virginia Woolf. **Itinerários: Revista de Literatura**, Araraquara, n. 55, p. 217-235, jul./dez. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/16583>. Acesso em: 07 maio 2025.

OLIVEIRA, Maria Aparecida de. **A representação feminina na obra de Virginia Woolf: um diálogo entre o projeto político e o estético**. Jundiaí: Paco, 2017.

OLIVEIRA, Maria Aparecida de. **A representação feminina na obra de Virginia Woolf: um diálogo entre o projeto político e o estético**. Orientadora: Maria Clara Bonetti Paro. 2013. 253 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2013.

OLIVEIRA, Maria Aparecida de. Virginia Woolf's reception and impact on Brazilian women's literature. In: DUBINO, Jeanne et ali. **The Edinburgh companion to Virginia Woolf and contemporary global literature**. Edinburgh: Edinburgh University, 2021. p. 246-266.

PINHO, Davi. A conversa como um 'método' filosófico em Virginia Woolf. In: PINHO, Davi; OLIVEIRA, Maria Aparecida de; NOGUEIRA, Nícea. **Conversas com Virginia Woolf**. Rio de Janeiro: Ape'ku, 2020. p. 11-31.

PINHO, Davi Ferreira de. **Imagens do feminino na vida e obra de Virginia Woolf**. Curitiba: Appris, 2015.

PINHO, Davi Ferreira de. **Imagens do feminino na vida e obra de Virginia Woolf**. Orientadora: Maria Conceição Monteiro. 2014. 167 f. Tese (Doutorado em Letras: Literatura Comparada) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

PINHO, Davi. Virginia Woolf's misuse of "cotton wool" in "A sketch of the past": writing the wound. In: MATTISON, Laci (org.). **Virginia Woolf: objects, things, matter**. Edinburgh: Edinburgh University, 2025. p. 141-160.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Virginia Woolf's criticism: towards theoretical assumptions on The art of fiction. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 24, p. 93-101, 1990. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/8789/8151>. Acesso em: 20 abr. 2025.

WOOLF, Virginia. **A room of one's own and Three guineas**. Introduction by Michèle Barrett. London: Penguin, 1993.

WOOLF, Virginia. Professions for women. In: WOOLF, Virginia. **Women and writing**. London: The Women's Press, 1979. p. 57-63.

WOOLF, Virginia. Relendo romances. In: WOOLF, Virginia. **A arte do romance**. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2021. p. 53-66.

WOOLF, Virginia. The modern essay. In: WOOLF, Virginia. **Selected essays**. Oxford: Oxford Classics, 2009. p. 13-22.



UMA PALAVRA VAGA COMO A VIDA: UMA CASA-MUSEU ABRE-SE À ARTE INSPIRADA POR VIRGINIA WOOLF

Vitor ALEVATO DO AMARAL*

■ **RESUMO:** Vida, palavra que significou tanto para a arte de Virginia Woolf (1882–1941), mas que a escritora inglesa jamais se preocupou em explicar. Escrever era talvez sua principal maneira de enfrentar as horas da vida, e “As horas” foi justamente o título que usou por algum tempo enquanto escrevia *Mrs Dalloway* (1925). Este texto tem origem na palestra “Uma palavra tão vaga como a vida: conversa sobre Virginia Woolf”, proferida na Casa-Museu Eva Klabin, no Rio de Janeiro, em 13 de junho de 2024. A palestra ocorreu no âmbito da exposição *Uma casa toda sua* (de 13 de abril a 16 de junho de 2024). A curadoria foi de Isabel Portella, que pediu a quatorze artistas mulheres que criassem obras de arte inspirada na literatura de Woolf e intervissem artisticamente nos espaços da casa-museu. Pelo prisma das relações entre literatura e outras artes, o objetivo deste ensaio é conectar a intervenção artística das quatorze artistas a romances ensaios de Woolf.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Virginia Woolf. *Mrs. Dalloway*. Literatura e outras artes. Casa-Museu Eva Klabin.

Ela

“Pois eram meados de junho” (WOOLF, 2013, p. 6), uma quarta feira, no ano de 1923, quando Clarissa Dalloway saiu de casa para comprar flores. Estava decidida. Na frase “Mrs Dalloway disse que ela compraria as flores” (WOOLF, 2019, p. 3; minha tradução), o “ela”, dispensável na língua portuguesa, justificasse por marcar a decisão da personagem: ela e não outra pessoa compraria as flores. É preciso voltar à frase de abertura, das mais marcantes, por sinal, após a leitura do início do parágrafo seguinte: “Pois Lucy estava cheia de serviço” (p. 6). Então ouviremos a impressão da voz, do tom, do ritmo de Clarissa Dalloway dizendo: “Sou **eu** quem vai comprar as flores”, com ênfase no “eu” – riscado no discurso indireto livre –, pois Lucy está cheia de serviço, e poderemos reler a frase

* UFF – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Niterói – RJ – Brasil. 24210-200– vitoramaral@id.uff.br

de abertura, agora com ênfase no “ela”: “Mrs Dalloway disse que **ela** compraria as flores”. Isso não acontece quando o apenas aparentemente incontornável adjetivo “mesma” intervém, como ocorre nas traduções de *Mrs Dalloway* (1925) em que não é **ela** quem vai às compras, mas **ela mesma**. A ênfase se desloca. No inglês, *herself* vem no fim da frase, arrematando-a ritmicamente, concluindo o fôlego, para que ela não pareça incompleta, como seria em “Mrs Dalloway said she would buy the flowers...”. Os ouvidos de Woolf, ouvidos de poeta, sabem que falta alguma coisa, e ela completa a frase: “... herself”. A frase alcança o equilíbrio do verso. É majestosa, assertiva e breve. Sozinha, abre o romance. É mais sucinta do que a frase de abertura de *Ulysses*, de James Joyce. É proustiana, se pensarmos na brevidade de “Longtemps, je me suis couché de bonne heure”¹ (PROUST, 2016, p. 49). Além disso, em inglês, *she* é uma demanda sintática e não política. Por isso “herself” reforça “she”, mas em português “mesma” enfraquece “ela”. Em português, o “ela” pode ser suprimido. Se não é, então quer dizer algo. Risquemos o “mesma” da frase; não deixemos que nada tome o lugar d’“ela”, que nada roube sua força. Novamente, agora sem negrito: “Mrs Dalloway disse que ela compraria as flores”.

O estético, como vemos, é político. Neste dia 13 de junho de 2024, tratar de uma exposição feita por quinze mulheres que intervêm artisticamente sob o teto de uma outra mulher, inspiradas na obra de Virginia Woolf, é um ato tanto político quanto artístico.

Aquela quarta-feira de junho de 1923 deve ter sido um dia 13, já que 6 parece cedo demais e 20 e 27 parecem tarde demais para serem “meados de junho”. Cento e um anos depois daquele dia tão banal quanto ímpar na vida daquela personagem, muita coisa mudou, mas o quê, e em que medida? A exposição *Uma casa toda sua* nos faz refletir sobre essas duas perguntas.

Nesta exposição, interagimos com o que podemos chamar, plural e tensionalmente, de intervenção / intervenções; o trabalho de quinze pessoas: quatorze artistas e uma curadora². A casa as une. Quatorze cartões espalhados pela casa reproduzem as obras inteira ou parcialmente, que as pessoas podem colher como flores e levar para suas próprias casas.

Podemos, talvez, pensar o papel da curadora como o de Bernard, de *As ondas* (*The Waves*, 1931). Ele é muitos; é todas as outras personagens, tanto porque todas elas convergem nele quanto porque ele se fragmenta em todas elas. “Quero, pois, após esta sonolência, cintilar, multifacetado sob a luz do rosto de meus amigos. Estive fazendo a travessia do território sem sol da não-identidade” (WOOLF, 2023a, p. 90). Isabel é Bel, Carolina, Claudia, Daniela, Dora, Julie, Karola, Lyz, Mariana, Marlene, Panmela, Patrizia, Sani, Simone, Virginia.

¹ Por muito tempo, dormi cedo.

² Agradeço a todas pela leitura do texto, diálogo e pela autorização para uso das imagens das obras.

Quem é ela?

Mas quem é “ela”? Quem é Woolf? Quem é Clarissa Dalloway? Quem é aquele “ela” que abre *Mrs. Dalloway*? Quem se pode ser para além d’“ela”?

Em *Um teto todo seu* (*A Room of One's Own*, 1929), cujo título inspira esta exposição, Woolf desprende-se de si: “o ‘eu’ é apenas um termo oportuno para alguém que não existe de verdade” (WOOLF, 2022b, p. 23). Ela diz “eu” com a liberdade da ficção num texto não-ficcional, contra os fatos, para chegar a uma verdade, ou, como ela prefere, “a determinada opinião”, sem resumir-se a um só “eu” e poder desdobrar-se, multiplicar-se. O “eu” não é definitivo nem definido, mas diz respeito à subjetividade indefinida e aberta, incorporadora de “eus”. Em seu ensaio, Woolf é vários “eus”, é Isabel e cada uma das artistas, é cada uma das mulheres que a ouviram falar em 1928, é cada um de nós. Múltipla, ela abraça a indefinição para assim abraçar uma causa para além de si, para falar **a partir** de si e não **sobre** si. E como estamos distantes disso no tempo das *selfies* fotográficas! O “eu” anda retraído, contido em si mesmo, e não multiplicado, desdobrado. O movimento em Woolf, assim como nas artistas de *Uma casa toda sua*, é de dentro para fora e não de fora para dentro: é de abertura, não de fechamento.

E por falar em fotografias, “ela” pode ser Yeda, a autora das duas mil fotos de jardins feitas em viagens pelo mundo ao longo de trinta anos, que pelo olhar de Simone Cupello tornaram-se *Jardim de Yeda*.

Figura 1



Jardim de Yeda. 2024. Simone Cupello. Série Varais. Aprox. 600 fotografias apropriadas penduradas por fios de aço com grampos de metal. 360 x 170 x 200 cm. Cartão da exposição.

Figura 2



Jardim de Yeda. 2024. Simone Cupello. No saguão da Casa-Museu Eva Klabin. Foto: Mario Grisolli.

Seu nome é inventado. Ela pode ser qualquer pessoa que aceite não ser uma só. Dos tantos jardins fotografados ao longo de anos, nasceu um só jardim, que é múltiplo em si. É Bernard, Louis, Neveille, Jinny, Susan, Rhoda, Yeda, Simone.

A irmã imaginada de Shakespeare em *Um teto todo seu*, Judith Shakespeare, “vive em você e em mim”, escreve Woolf, pensando que tudo por ser diferente dali a um século, desde que as mulheres vivam a “vida comum que é a vida real, e não [as] vidinhas isoladas que temos individualmente” (WOOLF, 2022b, p. 213).

Em seu gosto por ironizar as biografias – e lembremos que o pai de Woolf, Sir Leslie Stephen, foi o primeiro organizador do *Dicionário de biografia nacional* (*Dictionary of National Biography*) –, a escritora vai biografar ficcionalmente Orlando, que aos 36 anos de idade viveu três séculos, e Flush, o cocker spaniel da poeta Elizabeth Barrett Browning (1806-1861).

Mas o que é o “eu”? É o que as pessoas veem? Ou o que alguém é? Assim, Flush também meditou sobre essa questão e, incapaz de resolver o problema da realidade, chegou mais perto da srta. Barrett e a beijou ‘de forma expressiva’. Isso ao menos era real. (WOOLF, 2020, p. 71)

Tudo é inusitado nas biografias de Woolf. Em *Flush: uma biografia* (*Flush: A Biography*, 1933) o cãozinho reflete profundamente sobre sua imagem; sobre a diferença entre como nos vemos e como somos vistos e de que forma isso define, ou indefine, um “eu”. Já em *Orlando: uma biografia* (*Orlando: A Biography*, 1928) a personagem principal flui. Flui no tempo e no espaço. Flui em si, passando de homem a mulher. Orlando é a própria fluidez; é indefinição porque não define a si e porque não se deixa definir por outrem.

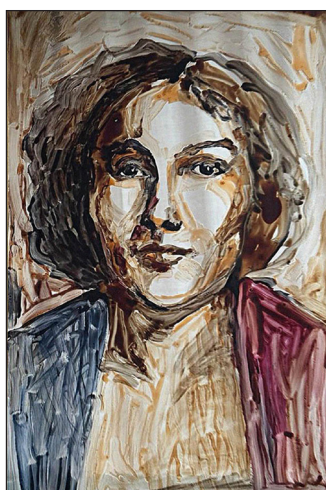
Podemos aproveitar esta pausa na narrativa para fazer algumas afirmações. Orlando tornara-se uma mulher – não há como negá-lo. Mas, em tudo mais, continuava exatamente como fora. A mudança de sexo, embora lhe alterasse o futuro, em nada contribuiu para lhe alterar a identidade. (WOOLF, 2021a, p. 104-105)

E assim, numa breve pausa, em seu melhor estilo de dar notícias graves de forma trivial, Woolf nos informa que, apesar da mudança de sexo, nada mudara na identidade de Orlando. Parece estranho. Porém, o que Woolf sugere é que a identidade de Orlando não foi alterada exatamente porque ela jamais foi uma só, definitiva, estável, definida, imóvel, exaurida, monótona. Orlando, em outras palavras, não vive a “vidinha” quem Woolf recriminou. E se nos perguntarmos “quem é Orlando?” que seja como quem pergunta “quem é ‘ela’?”, em que “ela” não cabe em si. Mas, claro, vieram as teorias, e muitas pessoas começaram a tentar provar “(1) que Orlando sempre fora mulher e (2) que Orlando é, neste momento, homem. Deixemos que os biólogos e os psicólogos decidam” (WOOLF, 2021a, p. 105). Bastou uma mudança “contra a natureza” (p. 105) para que comesçassem a encaixar Orlando em alguma categoria lógica. Orlando tinha que ser isso ou aquilo.

Diz Louis, em *As ondas*: “essas tentativas de dizer ‘Sou isto, sou aquilo’ [...] são falsas” (WOOLF, 2023a, p. 106). Diz Neville, também em *As ondas*, que “raciocinamos e despejamos essas palavras falsas: ‘Sou isto; sou aquilo!’” (p. 107).

Olhamo-nos neste retrato de Eva Klabin, e o que nos vemos?

Figura 3



Retrato copulado de Eva Klabin. 2024. Panmela Castro. Vitral glass varnish on mirror (verniz vítreo sobre espelho). 70 x 50 cm. Cartão da exposição.

Vemo-nos nela, vemo-la em nós. E a cada momento em forma diferente. A mudança do olhar sobre ela e sobre nós mesmos é intensificada pela obra de arte de Panmela Castro, cuja tinta escorre sobre o vidro (ver foto a seguir), impedindo qualquer estagnação, qualquer identidade que não seja a da metamorfose. É impossível olharmo-nos neste espelho e dizer: “sou isto ou sou aquilo”.

Figura 4

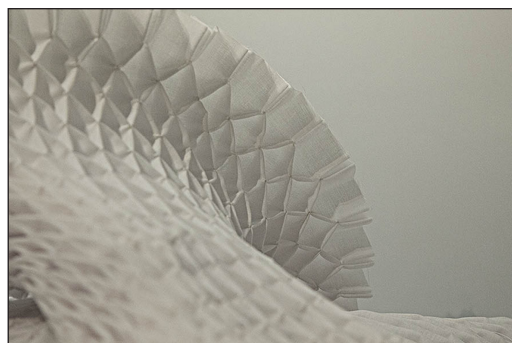


Retrato copulado de Eva Klabin. 2024. Panmela Castro. Foto: Mario Grisolli.

Tempo

“Triturando e fatiando, dividindo e subdividindo, os relógios da Harley Street roíam este dia de junho [de 1923]” (WOOLF, 2013, p. 104) como os relógios roem os dias e contam as horas também neste outro dia 13 de junho de 2024. Entre uma meia-hora e outra marcada pelo Big Ben, Clarissa Dalloway vivia. Vida é o que os relógios não trituram. Viver é desgarrar-se deles. Mas se não são eles, há sempre alguma coisa a nos mostrar que tudo vacila, que o tempo passa, como o tecido pacientemente avolumado por Carolina Kaastrup com a técnica da casa de abelha.

Figura 5



Aprendi a amar as casas. 2024. Carolina Kaastrup. Tecido em casa de abelha. Medida variável. Cartão da exposição.

Acomodada sobre a cama, essa obra, como ela, elas, como nós, muda, se reacomoda. Incomoda a vontade de ser definitivo. Força-nos a recalibrar o olhar, a reolhar, a reimaginar a textura. Escorre, como o retrato pintado no espelho. O tempo do relógio não a tritura. Em sua natureza de colmeia, vive, simplesmente, movendo-se a despeito das badaladas do Big Ben e dos “ponteiros dourados do relógio do estábulo” que, em *Entre os atos* (*Between the Acts*, 1931), “inflexivelmente assinalavam dois minutos antes da hora cheia” (WOOLF, 2022c, p. 108).

O sangue, o leite e as lágrimas da obra de Julie Brasil também escorrem indiferentes ao relógio. A vida não respeita a abstração dos tique-taques, que tenta fatiá-la, mas acontece na concretude da experiência. Nos termos bergsonianos, *la durée* (psicológica, subjetiva, concreta) se impõe a *le temps* (cronológico, objetivo, abstrato).

Precisamente na Bond Street Mrs Dalloway foi comprar luvas, e não flores, no conto “Mrs Dalloway em Bond Street”, o primeiro dos que se ligam tematicamente ao romance *Mrs Dalloway*, reunidos em 1973 por Stella McNichol sob o título de *A festa de Mrs Dalloway* (*Mrs Dalloways’s Party*). A ideia da festa foi por um tempo uma quase obsessão para Woolf. Nesse conto, pensado para ser o primeiro de uma sequência, Mrs Dalloway, aos cinquenta e dois anos, vai à Bond Street comprar luvas. No segundo parágrafo, lemos: “Quando pisou na rua, o Big Ben estava batendo. Dava as onze [...]” (Woolf, 2023b, p. 181). Mas, só na metade do quinto parágrafo, “O Big Ben bateu a décima; e a décima primeira badalada” (p. 181). O que se passou entre a primeira e a última badalada das onze horas? Ou melhor, o que Mrs. Dalloway viveu entre elas? Sua mente recebeu aquela “myriad impressions”³ (Wolf, 1953, p. 154) famosamente mencionadas pela escritora; nesse caso, as badaladas, o ar fresco, a som das rodas dos carros, os transeuntes etc. As

³ Miríade de impressões.

badaladas do relógio não são irrelevantes, mas se antes elas costumavam medir a vida, ordenar os fatos, subjugando os pensamentos ao passo universal do relógio, agora elas são coadjuvantes em relação a eles.

Vida é o que Mrs. Dalloway viveu entre as badaladas do Big Ben naquela manhã de junho. Teimoso, ele a chamava, a cada meia hora, fazendo de tudo para trazer sua experiência à ordem imperial da Inglaterra, sempre pontual. A resposta da arte não é um único olhar tendente à objetividade, mas um conjunto de aparentemente incoerentes impressões do que vem ambiente externo: seja um cheiro, uma luz, ou um som. O que acontece ao redor da personagem é estímulo para o que de fato interessa, o que acontece dentro dela é imensurável a não ser, talvez, pela própria arte, em gotas de sangue, leite e lágrimas. A vida é feita de momentos, de gotas, que são as experiências; o tempo pode ser contado pelas gotas de sangue, leite e lágrimas que formam a vida, e não necessariamente pelos frios, inférteis e mecânicos minutos do relógio, que não escorrem, marcham.

Figura 6



Ofertório. 2024. Julie Brasil. “Sangue” e “Leite” em MDF usinado com tinta automotiva. 100 x 13 x 8 cm. “Lágrima” em resina. 100 x 20 x 8 cm. Cartão da exposição.

Insustanciar

Se a consciência, como ensinou William James, não é encadeada em elos, mas flui como um rio, então não é papel da literatura domesticar seu fluxo, mas representá-lo de forma semelhante ao vivido nas mentes das pessoas. Pergunta Woolf (1953, p. 154) se “is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display?”⁴.

⁴ Não é tarefa do romancista comunicar este espírito inconstante, desconhecido e ilimitado, qualquer que seja a aberração ou complexidade que ele apresente?

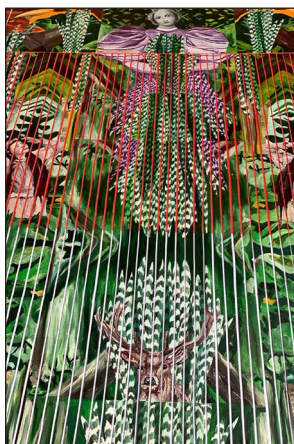
Afirmar que Woolf (2023a, p. 22) escreve contra os fatos, pois diante da complexidade de “qualquer questão relativa a sexo” pode ser que “a ficção contenha mais verdade do que os fatos”. E não só nessas questões. Ainda em *As ondas*, Bernard reflete sobre fatos:

Há fatos, como, por exemplo: “O belo jovem em terno cinza, cuja reserva contrastava tão estranhamente como a loquacidade dos outros, agora tirava os farelos do colete e, com um gesto característico, ao mesmo tempo imperioso e afável, fez um sinal para o garçom, que veio imediatamente e logo voltou com a conta discretamente dobrada numa bandeja”. Essa é a verdade; esse é o fato, mas para além disso tudo é treva e conjectura. (WOOLF, 2023a, 112)

O que interessava a Woolf não era a aparência externa do “belo jovem em terno cinza”, mas as trevas de vida interior e as conjecturas que a escritora poderia fazer a partir delas. “I insubstantize”⁵ (Woolf, 1978, p. 63), escreveu ela em seu diário em 19 de junho de 1923, após as críticas de Arnold Bennett sobre *O quarto de Jacob* (*Jacob's Room*, 1922). Segundo o crítico, Woolf não conseguira criar naquele romance uma personagem que ficasse na memória. Woolf, por outro lado, afirmou que em tudo que os escritores da geração de Bennett descreveram não havia “um só homem ou mulher que conhe[cêssemos]” (WOOLF, 2021c, p. 42).

A vida, o mais importante, estava em outro lugar: na insubstância fantasmagórica de Jacob Flanders e não na mera aparência de vida da ficção eduardiana. Como escritora, ela estava em busca da vida, à sua caça, como a ninfa Diana.

Figura 7



Diana. 2024. Sani Guerra. Óleo sobre tela. 110 x 82 x 5 cm. Cartão da exposição.

⁵ Eu insubstancio.

Mas a caçadora de vida, precisaria antes caçar e matar o “anjo da casa”, esse fantasma que aparecia quando ela ia mergulhar a pena na tinta, mais difícil de se matar do que uma realidade, essa censura que é preciso “pegar pela garganta”, matar com um golpe de tinteiro (WOOLF, 1970, p. 237, 238), essa voz que insiste em dizer que uma mulher não deve escrever. Woolf percebia a ameaça de impermanência que se abatia constantemente sobre a escrita e a leitura das mulheres.

Figura 8



Impermanência. 2024. Marlene Stamm. Detalhe da instalação com 19 esculturas em gesso. Dimensões variáveis. Cartão da exposição.

A impermanência da autorização para ler e escrever. Woolf teve a fortuna de nascer em uma casa com livros e de ter sido autorizada a lê-los. Mais tarde, com a morte dos pais e a formação do grupo de intelectuais e artistas conhecido como Bloomsbury, pôde ouvir os homens de Oxford e Cambridge, universidades a que as mulheres tinham acesso restrito, falarem livremente de assuntos que o anjo da casa certamente desaprovava e que por isso Diana deveria matar. A fragilidade do gesso da obra de Marlene Stamm dá conta da impermanência do direito às palavras. Em *Um teto todo seu*, Woolf (2022b, p. 26-27) conta como foi obrigada a sair da biblioteca de Cambridge, avisada por um “cavalheiro indignado, grisalho e gentil, que gesticulando [para ela] lamentou em voz baixa que o acesso à biblioteca só era permitido a mulheres acompanhadas de um membro da faculdade ou munidas de uma carta de apresentação”.

A situação nos tempos da escritora não era muito diferente da vivida nos tempos da grande dama medieval, a castelã que era das poucas mulheres a terem acesso à leitura.

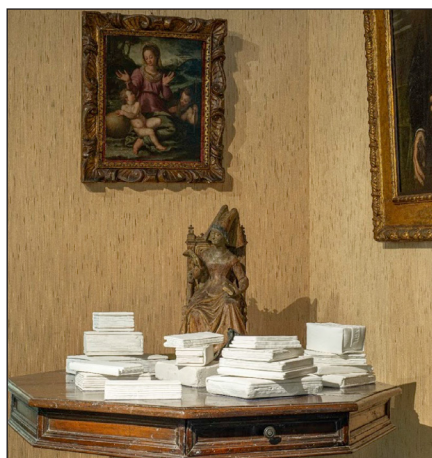
Figura 9



La grande dame. Período medieval. Madeira policromada. Acervo Eva Klabin (site).

A curadoria da exposição pôs as duas obras de arte em diálogo:

Figura 10



La grande dame; Impermanência. Foto: Mario Grisolli.

Dinheiro e intimidade

Uma das peças da intervenção de Claudia Hersz é um jogo de almofadas estampadas com cédulas, a lembrar que não basta o acesso aos livros, “uma mulher para escrever ficção precisa ter dinheiro e um quarto só seu”, como escreveu Woolf (2022b, p. 22).

Figura 11



Coleção na coleção. 2024. Claudia Hersz. Almofadas: 33 x 60 x 15 cm. Foto: Mario Grisolli.

De onde terá saído essa ideia? Da cabeça “de mulher” de Woolf? Seriam os homens poetas destemidos do amanhã, aventureiros autênticos e verdadeiros poetas, enquanto as mulheres estariam presas ao comezinho da vida? Dada a quotidianidade da ideia, alguém talvez apostasse que quem esboçou, em páginas íntimas, em 1913, “um plano geral de vida” incluindo “uma estabilidade financeira” foi uma mulher, mas, essas palavras são de um homem, Fernando Pessoa (1976, p. 44). A própria Woolf (2022b, p. 199) fez questão de mostrar, citando Arthur Quiller-Couch, que a maioria dos poetas ingleses dos últimos cem anos, de Coleridge a Swinburne, não eram pobres.

Dinheiro e intimidade. A intimidade de um *boudoir*, como o de Klabin sob a intervenção de Patrizia D’Angello.

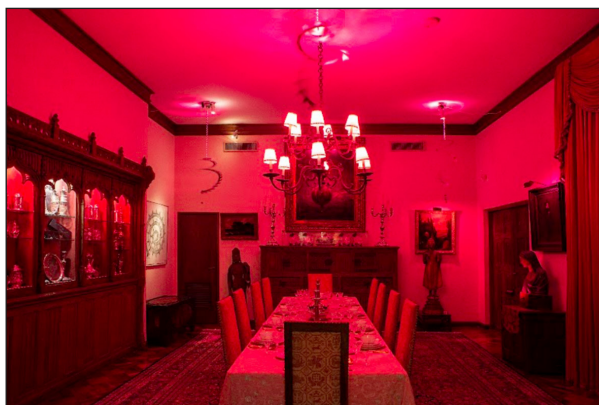
Figura 12



Mulheres e ficção. 2024. Patrizia D’Angello. Áudio-instalação. Foto: Mario Grisolli.

A criativa desordem desse espaço não é apenas visual, mas sonora. Ouvimos constantemente as vozes sobrepostas de diferentes mulheres, de diferentes gerações, lendo o texto ficcional “Mulheres e ficção – o encontro”, da própria artista⁶. É o espaço dos encontros, das leituras, do ócio, de ser sem precisar parecer; espaço que se contrapõe à etiqueta da mesa, ao teatro de máscaras dos comensais na sala de jantar, quase sempre “de um rosa nem tão doce”, como diz o texto da curadora para a intervenção de móveis e luz feita por Lyz Parayzo na sala de jantar.

Figura 13



Mini Shark Mobile, 2022. *Mini Shark Mobile #1*, 2022. *Mini Shark Mobile #3*, 2022. *Monotipia Espiral Coroa #3*, 2022. *Bixinha Jouts - Caixa 03*, 2022. Lyz Parayzo. Instalação de luz e móveis. Sala de jantar. Foto: Mario Grisolli.

Nessa instalação luminosa, móveis cortantes pendurados do teto ameaçam a frágil harmonia de alguma refeição. Não sabemos o que cada pessoa está pensando entre um elogio falso ou verdadeiro e outro, não notamos cada olhar furtivo, não estamos certos do incômodo ou da satisfação de cada um com o vizinho à esquerda ou à direita. E tudo isso não é nada se, como Virginia Woolf, alguém se põe a tentar entender, como ela, depois de um almoço na Universidade de Cambridge, em 1928, por que os homens bebiam vinho e as mulheres, água (WOOLF, 2022b, 63). Ou como Lily Briscoe, durante o almoço de *Ao farol* (*To the Lighthouse*, 1927) – tão central para Mrs. Ramsay quanto a festa para Mrs. Dalloway – que se pergunta por que deveria se importar com a opinião de Charles Tansley, que costumava dizer que “as mulheres são incapazes de escrever, as mulheres são incapazes de pintar” (WOOLF, 2021b, p.85).

⁶ O texto de D’Angello foi publicado no jornal de bairro *S. Paulo. Zona Sul*. Seu texto foi distribuído aos visitantes da exposição no Rio de Janeiro graças à artista, que custeou uma tiragem extra de mil cópias da página do jornal totalmente dedicada ao seu texto e à matéria sobre a exposição.

Apenas depois do almoço na casa dos Plumer é que sabemos o que Jacob pensou dos convivas: “Bando de imbecis!” (WOOLF, 2022a, p. 37), ele exclamou duas vezes. Durante o almoço, claro, ele vestiu bem a máscara; controlou-se. Os metais cortantes, sempre a girar, são, na obra de Parayzo, a face invisível das pessoas, despidas das máscaras, e são, também, a imagem palpável da atmosfera afiada que domina tantas situações em torno da mesa, na sala em que nem tudo é de um rosa tão doce.

A vida social cuida de controlar o corpo de mulher, como bem sabe Orlando, que não mudou nada, se sentia a mesma pessoa, mas não podia agir da mesma forma porque a Orlando, enquanto mulher, impunha-se uma “tediosa disciplina” de pentear-se, amarrar o espartilho e vestir-se conforme o figurino, além de manter a castidade (WOOLF, 2021a, p. 118). Ora, a diferença entre Orlando homem e Orlando mulher é como a sociedade olha para Orlando e que tipo de controle exerce sobre ele. Orlando mulher está sempre tensamente entre controle e descontrole, entre conter-se e transbordar, como no vídeo de Dora Smék, está sempre entre deixar-se controlar e descontrolar-se em rebeldia.

Figura 14



Transborda. 2015. Dora Smék. Vídeo em *full HD*. 1'20". Cartão da exposição.

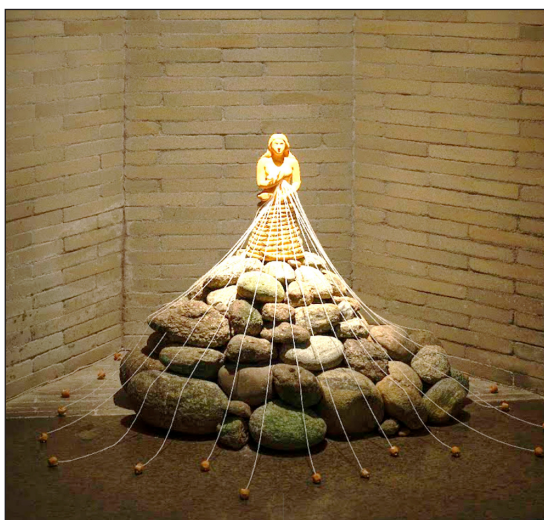
A desculpa de que as mulheres jovens não se controlavam (leia-se menstruavam) e que as mais velhas estavam adoecidas (leia-se na menopausa) as expulsava da vida pública. No conto “Mrs. Dalloway em Bond Street”, uma personagem que passara dos cinquenta anos sofria daquilo (*that*), a “doença” (da menopausa?), não nomeada no conto e suavizada ainda mais em *Mrs Dalloway*. Lembra-nos Elaine Showalter (2019, p. xxxii - xxxiii) que, nos tempos de Woolf, a menopausa era inclusive relacionada à insanidade mental.

A vida não é assim

Pensemos na técnica de Woolf como escritora. Leonard Woolf, seu marido, insistia que faltava a *Mrs. Dalloway* enredo, uma trama que tornasse plausível a relação entre os dois mundos, o do insano, Septimus Warren Smith, e o da sã, Clarissa Dalloway. Woolf, por outro lado, se recusava a organizar o romance porque a vida não era, ela mesma, organizada e lógica. Pois “a vida não é uma série de luzes simetricamente dispostas; mas um halo luminoso, um envelope semitransparente, que nos envolve desde o início da nossa consciência até o fim” (WOOLF, 1953, p. 154). Ela sentia que os escritores começavam a duvidar da validade do modelo vigente e se perguntavam, tomados de “um espasmo de rebelião”, se “a vida é assim” e se “os romances têm que ser assim” (p. 154).

Ela não só questionava os papéis sociais, mas o fazia na arte e, por assim dizer, com arte. haveria mais verdade na ficção do que nos fatos. A verdade estaria na imaginação. E verdade, em arte, é a vida; não é uma resposta temporária ou uma certeza. Assim como imaginação, que pode tirar a humanidade, hoje, do buraco cataclísmico em que se enfiou, não se confunde com notícias falsas e delírios inescrupulosos empregados para se chegar a um fim a qualquer custo, geralmente por meio de um discurso rasteiro e cheio de ódio. Os exemplos disso se proliferam nos dias de hoje no Brasil e mesmo na Europa. *Ave Eva*, de Bel Barcellos, se apresenta nessa exposição como um moldar subversivo-imaginativo que faz a mulher nascer do barro.

Figura 15



Ave Eva. 2024. Bel Barcellos. Escultura de barro bordada com barbante sobre pedras. 80 x 60ø cm. Foto: Mario Grisolli.

Nessa subversão já há muito de woolfiano, mas a abertura da obra de arte, nos permite avançar na interpretação. Na técnica de Woolf, as personagens se conectam pelo desejo da artista, são, como disse seu marido, marionetes da escritora. Woolf não impõe um enredo ao romance porque a vida, o que ela deseja alcançar, não tem enredo prévio. Septimus e Clarissa se encontram na vida sem haver porquê; e Woolf jamais tentou explicar de maneira racional por que eles se encontraram. Sua literatura não se pauta em porquês; não tem moral que a defina; não é uma lição edificante, é um espanto. A imaginação se impõe e é ela que nos faz ler a vida, as relações de vida, de outras formas.

Em *Mrs Dalloway*, depois do almoço entre Lady Bruton, Richard Dalloway e Hugh Whitebred, lemos o seguinte:

E Lady Bruton subiu, [...] para o seu quarto, deitando-se, com um braço estendido, no sofá. Ela suspirava, ela ressonava, não porque tivesse caído no sono, estava apenas sonolenta e pesada [...]

[...] Aqueles dois bons indivíduos [...] tinham tomado [...] o caminho das ruas cujo rugido chegava até ela, estendida no sofá. [...]

E dela [os dois homens] se afastavam cada vez mais, porém ainda (por terem almoçado em sua casa) ligados a ela por um tênue fio que esticava e esticava, que ficava mais e mais tênue à medida que eles caminhavam por Londres; como se os amigos, após termos almoçado com eles, continuassem ligados ao corpo da gente por um tênue fio [...]. (WOOLF, 2013, p. 113-14)

Eva com os fios na mão, faz as vezes de uma força mítica feminina que nos rege, como marionetes, que nos atrai para morder o fruto e não nos solta. Porque comemos do fruto estamos ligados a ela, simples assim, como os dois cavalheiros estão presos à dama no romance de Woolf. Os fios são conexões de vida.

Reparem na explicação do narrador para o fato de Lady Bruton continuar sentindo-se conectada aos dois cavalheiros até adormecer: “por terem almoçado em sua casa”. Ora, uma exploração estritamente racional dessa passagem vai admoestar sua autora por falta de nexo lógico, por falta de uma causa que explique melhor a consequência. Nada mais distante da arte de Woolf, nada mais distante da vida.

A técnica da refração

Nesta *Casa toda sua*, falamos das luzes, dos sons, das texturas. Falemos dos cheiros da vida. A instalação olfativa de Karola Braga, intitulada *Sillage de Eva*, a trilha do perfume de Eva, espalha aromas pelos espaços da sala onde a dona da casa ouvia música, fumava e bebia. Para essa intervenção, temos o único dos quatorze cartões em branco; melhor, com um cheiro sobre a cor branca.

Mulheres fumando, bebendo, ouvindo música e falando de assuntos que não eram “de mulheres” lembra a atmosfera de liberdade intelectual e sexual da casa de Bloomsbury. Um dos odores que a artista pôs na sala lembra cinzas de cigarro e evoca o fim de uma boa conversa capaz de fazer esquecer por algum tempo os problemas da vida, como no relato de Woolf após aquele almoço de 1928: “como a vida parecia boa, como eram doces suas recompensas, como era trivial esse rancor ou aquele ressentimento, como era admirável a amizade e a companhia de nossos pares enquanto, após acender um bom cigarro, nós nos afundávamos nas almofadas do assento junto à janela” (WOOLF, 2022b, p. 34).

Figura 16



Sillage de Eva. 2024. Karola Braga. Foto: Mario Grisolli. Detalhe.

O crítico Leon Edel, em um clássico artigo sobre *Mrs Dalloway*, “O romance como poema”, usa os odores para comparar Woolf a Proust.

In Proust, the odour of the lilacs, is directly felt and explored with subtlety; his feelings well up out of the page and are carefully communicated. In Mrs. Woolf the odour bounces off the flowers and reaches the reader as a sharp, distinct but refracted sensation. One has indeed an effect of the bouncing-off of light and sound throughout the novel from people and objects and against the receiving mind. Proust touches experience directly. Mrs. Woolf’s method is refraction, through a kind of high, tense awareness. The poetry is there on every page and always a synthesis – a pulling together of objects and impressions. (EDEL, 1971, p. 68)⁷

⁷ Em Proust, o odor dos lilases é diretamente sentido e explorado com sutileza; seus sentimentos nascem da página e são levados aos leitores cuidadosamente. Na sra. Woolf, o odor resvala nas flores e chega aos leitores como uma sensação aguda, precisa, mas refratada. [...] Proust toca na experiência

Em *Mrs Dalloway*, os sons, as luzes, os odores tendem a chegar até nós por meio das impressões das personagens. Tudo resvala nas personagens antes de chegar até nós. Não há natureza morta nem há paisagem sem vida humana para transmiti-la de forma impressionista. Da mesma forma, os odores espalhados pela sala da casa-museu não são inumanos, mera decoração, eles exalam experiências, como se não chegassem até nós diretamente, mas resvassem, refratassem na memória de alguém antes de os sentirmos.

Oxum

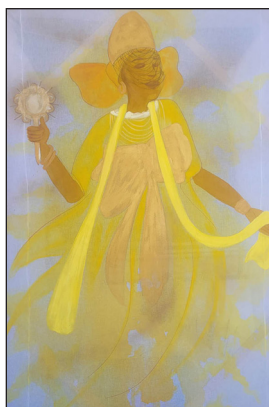
A noção de fluxo da consciência decorre da nova percepção da psicologia segundo a qual os pensamentos correm como água. Só por isso, a escolha de Oxum, a orixá que reina sobre as águas, já é uma escolha acertada de Mariana Maia na sua vídeo-performance *Ofertar as águas*. Instalada no banheiro da casa, é uma combinação de vídeo-instalação com pintura sobre tecido murim – utilizado nas oferendas das religiões de matriz africana – representando, de um lado, Oxum, e de outro, Bastet, deusa egípcia da fertilidade. A atuação é de uma mulher negra como Oxum, que canta, dança e se banha, desloca a leitura de Woolf para uma dimensão de força mítica, divina. Voltando ao início deste texto, o “eu” novamente se desassossega. Vamos da Londres woolfiana para as matrizes africanas. A arte nos autoriza a isso. A arte empurra a crítica a lidar criativamente com as diversas dimensões do real. Não se trata de ser esotérico, mas de ser político, uma vez mais retornando ao início deste texto. Woolf era branca e cidadã de uma Inglaterra racista e colonialista. Politicamente, cabe a nós, cabe à arte, rejeitá-la como símbolo de opressão ou reexaminá-la como mulher de seu tempo. Olhando bem, Woolf tem tudo para ser cancelada nos dias atuais, ainda mais se nos lembramos que ela pintou a pele de preto para se passar por membro da comitiva do imperador da Abissínia e entrar no navio de guerra real Dreadnought em 1910. Mas, como explica Jane Goldman (2004, p. 49), se aquele ato pode reforçar “racial stereotypes”⁸, também pode ser entendido como um enfretamento ao próprio “racial establishment”⁹. Eis a importância do olhar histórico. Trazer Oxum, trazer uma outra pele, uma outra fé, é mais inteligente, inventivo, ampliador, confrontador, combativo. Mais uma vez temos que nos desacomodar movidos pela arte.

diretamente. O método da sra. Woolf é o da refração, levado a cabo por um tipo de consciência em alta tensão. A poesia está em todas as suas páginas e sempre como síntese – uma junção de objetos e impressões.

⁸ Estereótipos raciais.

⁹ Sistema racial.

Figura 17



Ofertar as águas. 2024. Mariana Maia. Pintura sobre tecido murim. 150 x 100 cm. Cartão da exposição.

Desejo

Virginia Woolf nasceu Adeline Virginia Stephen em 1882, em Londres, e morreu em 1941, na tranquila Rodmell, onde tinha casa de veraneio que se tornou refúgio enquanto a capital era bombardeada por Hitler. Matou-se afogando-se no rio Ouse. Esta *Casa toda sua* traz a vida em todas as suas possibilidades, sem deixar de lado a água em que a escritora se afogou e as pedras que ela enfiou nos bolsos antes de entrar no rio.

Teria sua vida sido diferente se... (A obra de Daniela Mattos traz um “se” encravado na palavra desejo) ela não tivesse sido molestada pelos dois meios-irmãos; se ela já tivesse nascido em um ambiente semelhante ao de Bloomsbury; se ela pudesse ter vivido sua sexualidade mais abertamente? Na sua arte, somos levados a pensar no que teria acontecido se Clarisse Parry não tivesse se tornado a sra. Richard Dalloway; o que teria sido de Septimus se pudesse falar de seu amor pelo camarada de farda; o que teria sido de Lily Briscoe se pudesse ter confessado seu amor pela sra. Ramsay; ou como Jacob não precisaria ser tão fantasmagórico se pudesse falar abertamente de seu amor pelos corpos gregos masculinos.

Figura 18



...Se.... 2024. Daniela Mattos. Desenho. Batom sobre papel Canson®. Cartão da exposição.

Para Woolf, a captura da vida era central no romance moderno. Na literatura, ela preferia o paradigma de vida ao de realidade. E isso não é desprezível, já que, para ela, a “forma de ficção mais em voga” antes “perde do que garante o que buscamos”, aquela “coisa essencial” a que podemos chamar “vida ou espírito, verdade ou realidade”, tanto faz, mas que não mais aceita as formas que insistiam em lhe dar (WOOLF, 1953, p. 153). Mesmo sabendo que falar em vida padece de uma “vagueza”, Woolf sentia a necessidade de se expressar com essa palavra, contrariando a linguagem especializada da crítica que preferia “realidade” (p. 153). A vagueza revela sua própria essencialidade, isto é, sua impossibilidade de definição. Em *As ondas*, Jinny conclui: “não posso lhe dizer se a vida é isto ou aquilo” (WOOLF, 2023a, p. 137). Assim Woolf escreveu; assim as quatorze artistas a reinventaram. No fundo, é sempre uma busca, no seio da arte, de dar forma e sensorialidade a uma palavra vaga como a vida.

ALEVATO DO AMARAL, V. A Word as Vague as Life: a House Museum Welcomes Art Inspired by Virginia Woolf. *Itinerários*, Araraquara, n. 61, p. 289-311, jul./dez. 2025.

- **ABSTRACT:** *Life, a word that meant so much for Virginia Woolf (1882–1941)’s art, but that the English writer never cared to explain. Maybe it was mainly through writing that she faced the hours of life, and “The Hours” was exactly her working title for Mrs Dalloway (1925). A preliminary version of the present text, intitled “A Word as Vague as Life: a Conversation about Virginia Woolf”, was read at the House Museum Eva Klabin, in Rio de Janeiro, on June 13th, 2024. The Reading took place in the frame of the exhibition A House of One’s Own (from April 13th to June 16th). Its curator, Isabel*

Portella, asked fourteen women artists to create art works inspired by Woolf's literature and intervene artistically in the premises of the house museum. Through the prism of the relation between literature and other arts, the aim of this essay is to create connections between the art intervention by the fourteen artists and Woolf's novels and essays.

■ **KEYWORDS:** Virginia Woolf. Mrs. Dalloway. Literature and other arts. House museum.

REFERÊNCIAS

BARCELLOS, Bel. *Ave Eva*. 2024. Escultura de barro bordada com barbante sobre pedras. 80 x 60ø cm. Foto: Mario Grisolli. Figura 15.

BRAGA, Karola. *Sillage de Eva*. 2024. Foto: Mario Grisolli. Detalhe. Figura 16.

BRASIL, Julie. *Ofertório*. 2024. “Sangue” e “Leite” em MDF usinado com tinta automotiva. 100 x 13 x 8 cm. “Lágrima” em resina. 100 x 20 x 8 cm. Cartão da exposição *Uma casa toda sua*. Figura 6.

Casa-Museu Eva Klabin. <http://evaklabin.org.br/>

CASTRO, Panmela. *Retrato copulado de Eva Klabin*. 2024. Vitral glass varnish on mirror (verniz vítreo sobre espelho). 70 x 50 cm. Cartão da exposição *Uma casa toda sua*. Figura 3.

CASTRO, Panmela. *Retrato copulado de Eva Klabin*. 2024. Foto: Mario Grisolli. Figura 4.

CUPELLO, Simone. *Jardim de Yeda*. 2024. Série Varais. Aprox. 600 fotografias apropriadas penduradas por fios de aço com grampos de metal. 360 x 170 x 200 cm. Cartão da exposição *Uma casa toda sua*. Figura 1.

CUPELLO, Simone. *Jardim de Yeda*. 2024. No saguão da Casa-Museu Eva Klabin. Foto: Mario Grisolli. Figura 2.

D'ANGELO, Patrizia. *Mulheres e ficção*. 2024. Áudio-instalação. Foto: Mario Grisolli. Figura 12.

EDEL, Lionel. The Novel as Poem. In: SPRAGUE, Claire (org.). **Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays**. Englewood Cliffs, 1971, p. 63-69.

GOLDMAN, Jane. **Modernism, 1910-1945: Image to Apocalypse**. Londres: Palgrave Macmillan, 2004.

GUERRA, Sani. *Diana*. 2024. Óleo sobre tela. 110 x 82 x 5 cm. Cartão da exposição. Figura 7.

HERSZ, Claudia. *Coleção na coleção*. 2024. Almofadas: 33 x 60 x 15 cm. Foto: Mario Grisolli. Figura 11.

KAASTRUP, Carolina. *Aprendi a amar as casas*. 2024. Tecido em casa de abelha. Medida variável. Cartão da exposição *Uma casa toda sua*. Figura 5.

La grande dame. Período medieval. Madeira policromada. Acervo Eva Klabin (site). Figura 9.

MAIA, Mariana. *Ofertar as águas*. 2024. Pintura sobre tecido murim. 150 x 100 cm. Cartão da exposição *Uma casa toda sua*. Figura 17.

MATTOS, Daniela. *...Se....*. 2024. Desenho. Batom sobre papel Canson®. Cartão da exposição *Uma casa toda sua*. Figura 18.

PARAYZO, Lyz. *Mini Shark Mobile*, 2022. *Mini Shark Mobile #1*, 2022. *Mini Shark Mobile #3*, 2022. *Monotipia Espiral Coroa #3*, 2022. *Bixinha Jouts - Caixa 03*, 2022. Instalação de luz e móveis. Sala de jantar. Foto: Mario Grisolli. Figura 13.

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa**. Organização: Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976.

PROUST, Marcel. **Du côté de chez Swann**. Paris: Gallimard, 2016.

SHOWALTER, Elaine. Introdução. In: WOOLF, Virginia. **Mrs Dalloway**. Texto estabelecido por Stella McNichol. Penguin, 2019, p xi-lxviii.

SMÉK, Dora. *Transborda*. 2015. Vídeo em *full HD*. 1'20". Cartão da exposição. Figura 14.

STAMM, Marlene. *Impermanência*. 2024. Detalhe da instalação com 19 esculturas em gesso. Dimensões variáveis. Cartão da exposição *Uma casa toda sua*. Figura 8.

WOOLF, Virginia. Modern Fiction. In: **WOOLF, Virginia. The Common Reader. First Series**. Nova York: Harcourt, Brace and World, 1953, p. 150-158.

WOOLF, Virginia. Professions for Women. In: **WOOLF, Virginia. Death of the Moth and Other Essays**. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970, p. 235-242.

WOOLF, Virginia. **A Writer's Diary**. Organizado por Leonard Woolf. Frogmore: Triad / Panther Books, 1978.

WOOLF, Virginia. **Mrs Dalloway**. 2ª ed. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

WOOLF, Virginia. **Mrs Dalloway**. Texto estabelecido por Stella McNichol. Penguin, 2019.

WOOLF, Virginia. **Flush**. Tradução: Jorio Dauster. São Paulo: Penguin / Companhia, 2020.

WOOLF, Virginia. **Orlando: uma biografia**. 2ª ed. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2021a.

WOOLF, Virginia. **As ondas**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2021b.

WOOLF, Virginia. Sr. Bennett e Sra. Brown. In: DONADA, Jaqueline Bohn (org.). **Tradição e modernidade. O modernismo anglófono em tradução de ensaios, cartas e diários**. Vol. 1. Curitiba, Editora UFPR, 2021c, p. 41-48.

WOOLF, Virginia. **O quarto de Jacob**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2022a.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução: Vanessa Barbara. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022b.

WOOLF, Virginia. **Entre os atos**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2022c.

WOOLF, Virginia. **As ondas**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2023a.

WOOLF, Virginia. **Contos completos**. Tradução de Leonardo Fróes. Organização de Susan Dick. São Paulo: Editora 34, 2023b.



TEXTURAS DE VIDA: TERRITÓRIOS SONOROS E NATUROCULTURA EM DERIVA PELOS “KEW GARDENS”

Lauro IGLESIAS QUADRADO*

■ **RESUMO:** Este artigo apresenta uma leitura do conto “Kew Gardens” (1919), de autoria da escritora inglesa Virginia Woolf, levando em conta pressupostos dos estudos sonoros, da crítica literária, da arqueologia da mídia e das humanidades ambientais. Primeiramente, é posto que os Royal Botanic Gardens, Kew, jardins botânicos e micológicos em Londres que dão nome ao conto e que remontam a expedições coloniais e imperialistas britânicas, aparecem como palco histórico para experimentações sociais e, através de sua ficcionalização nas mãos de Woolf, literárias. Este trabalho postula, apoiado em Haraway (2008) e Puig de la Bellacasa (2010), que a narradora de Woolf edita a representação de uma naturocultura das primeiras décadas do século XX, ao justapor sem distinção seres vivos à ruidosa presença do maquinário industrial humano, por meio de uma perspectiva narrativa em movimento que aproxima e distancia os transeuntes em deriva dos habitantes não-humanos que ali vivem. Por fim, propõe-se uma análise da construção formal do texto ficcional por meio da leitura atenta de passagens de “Kew Gardens” com amparo na arqueologia da mídia de Ernst (2016) e Kittler (2019) e nas noções de politextura sonora e literária, de Cuddy-Keane (2000) e de territórios performativos, de Despret (2022).

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Virginia Woolf. Arqueologia da mídia. Naturocultura. Território. Estudos sonoros.

“Sitting in an English garden waiting for the sun
If the sun don’t come, you get a tan
From standing in the English rain”

The Beatles, “I am the Walrus” (1967, fx. 6)

O conto “Kew Gardens” apresenta muitos dos elementos do marcante estilo literário de Virginia Woolf. A obra, que faz parte do período de começo de sua

* UFBA – Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. Salvador – BA – Brasil. 40170-115 – lauroiq@gmail.com

produção escrita, foi o seu segundo texto ficcional publicado na Hogarth Press, editora administrada pela própria Virginia em parceria com Leonard Woolf – depois de uma primeira aparição individual em 1919, o manuscrito eventualmente foi incluído na coletânea ampliada de contos da autora, *Monday or Tuesday*, de 1921. Em “Kew Gardens” já é possível perceber, mesmo em um momento tão inicial da carreira de Woolf como ficcionista, características do tecido textual que irão marcar definitivamente o reconhecimento do estilo e da experiência de leitura da autora de romances como *Mrs. Dalloway* (1925) e *To the lighthouse* (1927). Dentre outros fatores, ressalta-se a narração fragmentada marcada pelos movimentos em discurso indireto livre, pela presença de uma percepção sensorial acentuada, pelo realce a diálogos entrecortados a estímulos externos às conversas das personagens principais, pelas aproximações e pelos distanciamentos da narração de seus sujeitos narrados.

O título do conto é um empréstimo direto do nome dos jardins botânicos e micológicos atualmente chamados de Royal Botanic Gardens, Kew (em seu nome oficial, também referidos pela sigla RBG Kew mas, popularmente, sempre como Kew Gardens), criados no ano de 1759 na cidade de Londres. Os Kew Gardens abrigam uma coleção imensa e diversa de materiais adquiridos e trazidos de diversas partes do globo, catalogados e exibidos para o público em geral, que atinge marcas de altos números de visitação tanto de londrinos quanto de turistas internacionais. De maneira muito semelhante a outros espaços como museus e fundações culturais que se propõem à representação de acervos globais de objetos diversos, o local carrega consigo a marca dos séculos da empresa colonial do Reino Unido – o British Museum, um dos expoentes mundiais desta prática, dista somente quinze quilômetros dos RBG Kew. Os Kew Gardens exibem, além do acervo botânico e micológico local, achados e experimentos oriundos de expedições ultramarinas de seus pesquisadores e exploradores, muitas delas partes indissociáveis do expansionismo imperialista britânico, o que imbrica a história dos jardins a significantes movimentações e acontecimentos marcantes da política do país¹.

Aos visitantes dos parques, próximos ao coração da metrópole histórica, os itens são organizados e apresentados na grande variedade de sua coleção, exposta àqueles que por ali passam. Muito por conta de sua posição híbrida, que ocupa um lugar entre a cidade e o bosque, entre o natural e o industrial, historicamente os Kew Gardens se convertem também em um espaço simbólico, propício a testes e propostas que acompanham seus tempos. O lugar acaba servindo seguidamente

¹ Em 2021, a administração dos Kew Gardens lança um manifesto chamado *Our manifesto for change 2021-2030*. No texto, a instituição indica que sinalizará o papel exercido por determinadas plantas, presentes no acervo dos jardins, no tráfico transatlântico de escravizados e na violência dos processos de colonização de expansão do império britânico. Nota-se a atenção dada à vegetação que dá origem a materiais financiadores do processo de escravidão histórico, como a cana-de-açúcar, a borracha e o algodão (ver Royal Botanic Gardens, 2021).

como laboratório para práticas sociais de integração e de câmbio de costumes, além de funcionar também como local de experimentação para tecnologias diversas: comunicacionais, bélicas, artísticas.

Em 2019, os RBG Kew publicam em sua página oficial na internet um inventário de acontecimentos curiosos que se desenrolaram por lá em seus três séculos de história. O texto, assinado por Katie Avis-Riordan, ressalta como os jardins estiveram envolvidos com eventos sociais e políticos significativos. Nos terrenos Kew já se vivenciaram acidentes aéreos, incêndios provocados por sufragistas, censura a comportamentos festivos, testes de munição, bombardeios em guerras. Mesmo que tomados anacronicamente (alguns eventos aconteceram depois da publicação do conto “Kew Gardens”), os temas mencionados são woolfianos por excelência. Os leitores de Virginia Woolf reconhecem na obra da autora a recorrente menção a temas relativos à mescla do impacto social, tecnológico e sensorial da guerra com o desafio à afirmação da rigidez de papéis de gênero, fazendo com que, por parte da escritora, a aproximação e o interesse artístico pelo espaço não sejam acidentais.

É na justaposição da proximidade da urbe com um ambiente que convida a um contato com a natureza como seu principal atrativo que acontecem os movimentos narrativos do texto de Woolf. As caminhadas em deriva de seus personagens humanos carregam consigo os motivos centrais do conto. A transiência dos personagens, que aproveitam o dia de verão no parque em movimentos aparentemente casuais (e não causais entre si), possibilita uma simultânea experiência de acompanhamento e fuga de seus conflitos e impressões. Nas palavras da pesquisadora Melba Cuddy-Keane (2000, p. 82), “Kew Gardens” se revela como “*a sketch about voices—voices of people we see before we can hear what they are saying, voices which pass out of earshot before the conversations are over*”². A montagem da narração acontece, com o apelo sensorial do local, através dos deslocamentos no espaço dos jardins e de uma atenção passageira a detalhes de presenças de vida bastante distintas, seja pelo soar das vozes ou por imagens visuais carregadas de sensações.

Sigamos a uma leitura atenta de uma cena construída pela narração do conto: “Que calor fazia! Estava tão quente que até o tordo preferiu ir pular à sombra das flores, com longas pausas entre um movimento e o seguinte, como um passarinho mecânico; (...) e no zumbido do aeroplano a voz do céu de verão murmurava sua alma impetuosa” (p. 293). Aqui a narradora de Woolf aproxima indiscriminadamente elementos naturais (o clima, os seres vivos) da produção industrial da época (um possível “passarinho mecânico”, um avião). A passagem exemplifica o postulado do parágrafo anterior, presentificando a configuração do espaço que passa a superar

² “[U]ma esquete sobre vozes – vozes de pessoas que vemos antes de ouvir o que estão dizendo, vozes que desaparecem antes que as conversas terminem”. Todas as traduções de citações apresentadas em notas de rodapé são de autoria do autor deste artigo.

as distinções historicamente feitas entre natureza, de fundo biológico, geológico e não humano (sobretudo em uma concepção industrial da ação do homem), e cultura, de criação humana em um sentido primordialmente ligado a artefatos técnicos e de utilidade definida (principalmente no âmbito urbano).

Autoras como María Puig de la Bellacasa e Donna Haraway, investigadoras das humanidades ambientais, sustentam já como ponto de partida de suas obras o esmaecimento das fronteiras tradicionais entre natureza e cultura (ou o que seria tido como natural/não natural), quando as amalgamam no termo naturocultura³. Puig de la Bellacasa (2010) vê nas naturoculturas uma “*cosmology that affirms the breaking down of boundaries of the technological and the organic as well as the animal and the human – whether this is considered to be a historical phenomenon, an ontological shift and/or a political intervention*”⁴ (p. 157). Conceitualmente, Haraway (2008) aponta para uma visão de uma experiência naturocultural composta por “*articulated lenses from many kinds of coordinated, agential zoonos— that is, the machinic, human, and animal beings whose historically situated infoldings are the flesh of contemporary naturecultures*”⁵ (p. 261).

“Kew Gardens” confia seu efeito de impressão no leitor à narração de formas de percepção e modos de vida em territórios naturoculturais conforme os postulados acima, coabitados por máquinas, humanos e animais não humanos. Essas formas de habitação no espaço ficcional se manifestam em uma convivência interespecie, guiada por agentes articulados em interligações mais ou menos explícitas entre si. Nessa linha, a narradora de Woolf atua como uma espécie de montadora cinematográfica, ao editar o movimento pormenorizado ou distanciado (sua câmera em *zoom in* e *zoom out*, ou em *travelling*) do que pode ser acompanhado pelo espectador-leitor. Se, no entanto, o apelo visual das cenas narradas parece ocupar inicialmente a centralidade do que se apresenta no conto, está na experiência auditiva e na maneira como os sons são percebidos literariamente a tônica da proposta de acompanhamento do que se passa no espaço ficcional.

Melba Cuddy-Keane ressalta também que Virginia Woolf apresenta, em sua produção nas primeiras décadas do século XX, um tipo de percepção que é

³ Tanto Haraway (2008) quanto Puig de la Bellacasa (2010) escrevem originalmente com a expressão inglesa “*natureculture*”. A tradução proposta aqui, “naturocultura”, é apresentada pelo autor deste artigo como a que funciona de maneira mais satisfatória em língua portuguesa. A escolha de tradução se une à opção feita pela pesquisadora Azucena Castro (2023) em seu livro *Futuros multiespecie*, que a traduziu da mesma forma para o espanhol, e que influencia na decisão do autor.

⁴ “[C]osmologia que afirma a ruptura das fronteiras entre o tecnológico e o orgânico, bem como entre o animal e o humano – seja isso considerado um fenômeno histórico, uma mudança ontológica e/ou uma intervenção política”.

⁵ “[L]entes articuladas a partir de muitos tipos de zoonos coordenados e agenciais – ou seja, os seres maquímicos, humanos e animais cujas dobras historicamente situadas são a carne das naturoculturas contemporâneas”.

característico pelo estímulo das novas tecnologias sonoras da época, que trouxeram a até então inédita possibilidade da reprodução e da circulação de sons gravados em quantidades significativas, por meio de gramofones e outros aparatos sonoros. No entanto, é interessante afastar-se do que poderia parecer uma leitura demasiadamente atrelada ao momento de criação e publicação de “Kew Gardens”, que o reduziria estritamente a uma espécie de documento de sua época, em contexto específico que não teria semelhança com outros momentos da história. Dessa forma, o conto pode ser interpretado como um exercício de ficção de abordagem atemporal. Com apoio anacrônico nos pesquisadores e compositores musicais do meio do século XX John Cage e Pierre Schaeffer, criadores de algumas décadas posteriores ao texto de Woolf analisado, Cuddy-Keane (2000, p. 71, p. 84) percebe em Woolf uma prática por ela chamada de “auscultação” de elementos de uma “politextura sonora integrada”, que se alterna entre ruídos mecânicos e naturais. Sobretudo, a investigadora reforça o caráter de simultaneidade da vivência sensorial inerente à expansão urbana do começo de século, o que resulta na difusão dos sons de maneira espacialmente não ordenada. Nas texturas sonoras de “Kew Gardens”, a naturocultura se manifesta de forma que “[t]he garden and the city, the human, natural, and mechanical, are notated together in a comprehensive environmental soundscape”⁶ (Cuddy-Keane, 2000, p. 84).

A politextura sonora como conceito reforça a posição do ouvinte, tanto em termos acidentais quanto intencionais, e não em algum sinal sonoro específico. Daí a ideia de multiplicidades de texturas: o que é ouvido pela narradora e pelas personagens de “Kew Gardens” remete a diversos estímulos auditivos, alargando a possibilidade de significado dos sinais sonoros, e quem compõe e monta a linha associativa entre eles é, em grande parte, o leitor. Eis o auscultar: a escuta é sempre um ato receptivo, porém analítico e atento. Este arranjo é característico da composição textual de Virginia Woolf – e que pode ser facilmente encontrado na produção posterior da autora.

Salientando o caráter excepcional da prática de montagem textual da escritora britânica, voltemos a Cuddy-Keane (2000, p. 84-85): “*it is unusual in narrative where the auscultator generally follows the moving action*”⁷. Nessa linha, percebe-se que a organização composicional do conto faz aproximar suas discussões sociais e tecnológicas de maneira orgânica e intrincada, quando a simultaneidade de sonoridades se converte em simultaneidade de experiências de vida. Como caso exemplar, há a menção a fantasmas e espíritos como motivo narrativo recorrente, o que acaba por avizinhar figuras distintas. A primeira referência acontece em uma conversa entre as personagens Eleanor e Simon, quando é apresentada uma proposta de abordagem do tempo como uma formação simultânea, não linear:

⁶ “O jardim e a cidade, o humano, o natural e o mecânico são pautados juntos, em uma abrangente paisagem sonora ambiental”.

⁷ “[É] incomum na narrativa que o auscultador geralmente acompanhe a ação em movimento”.

‘Você às vezes pensa no passado, Eleanor? (...) Importa-lhe que eu pense no passado?’

‘Mas por que importaria, Simon? Não pensamos todos nós no passado, num jardim com homens e mulheres sob as árvores? Não são eles o nosso próprio passado, tudo o que resta dele, esses homens e mulheres, esses fantasmas que jazem sob as árvores... nossa felicidade, nossa realidade?’ (Woolf, 2015, p. 209-221).

Alguns parágrafos depois, o tema é retomado. Dois personagens masculinos, um mais novo e outro mais velho, conversam:

[William] Estava falando sobre espíritos – os espíritos dos mortos que, segundo ele, neste exato momento lhe contavam as mais variadas e estranhas coisas sobre suas experiências no Céu. (...)

‘Trata-se de uma pequena bateria elétrica, com uma capa de borracha para isolar o fio – isolar? – insular? – bem, vamos deixar de lado os detalhes, não adianta entrar em detalhes que não seriam entendidos -, e a maquininha, em suma, fica em qualquer lugar conveniente à cabeceira da cama, digamos, sobre uma mesinha de mogno, de bom gosto. Sendo todos os preparativos corretamente executados por trabalhadores dirigidos por mim, a viúva encosta o ouvido ali e convoca o espírito por sinal, como combinado. Mulheres! Viúvas! Mulheres de preto...’ (Woolf, 2015, p. 233-245)

O personagem William se refere (com seu ineditismo reforçado pela falta de acuidade de linguagem que seja plenamente capaz de retratar o seu funcionamento por parte de seu relator) a algum aparato não facilmente identificável de reprodução sonora da época, e também à experiência de audição da voz de pessoas já mortas, que se torna possível graças às possibilidades de gravação que revolucionam a vivência acústica da época. Em comum entre as falas de William e de Eleanor citadas acima, há a relação de quebra de hierarquias sequenciais e causais entre presente, passado e futuro, com a percepção da sensação de temporalidades simultâneas. Jonathan Sterne (2003, p. 1), nome incontornável dos estudos sonoros (*sound studies*), em seu livro *The audible past*, relembra o caráter fantasmagórico historicamente atribuído à experiência com sons: “*Before the invention of sound-reproduction technologies, we are told, sound withered away. It existed only as it went out of existence*”⁸. No entanto, o que é trazido por Woolf é justamente a presentificação do espírito através do som: é a viúva que encosta seu ouvido e, ao ouvir a reprodução da voz gravada dos mortos, consegue comunicação com um

⁸ “Antes da invenção das tecnologias de reprodução de som, segundo nos dizem, o som desaparecia. Ele existia apenas à medida que deixava de existir.”

ente imaterial. O que William narra dá sequência ao que fora posto por Eleanor: o passado é um fantasma que media a realidade, a felicidade; textura de vida.

A leitura da relação nada linear com a experiência com o tempo, tanto na questão midiática quanto na vivência subjetiva, encontra benefício na obra de estudiosos do que vem sendo tratado nas últimas décadas como arqueologia da mídia (*media archaeology*). Com base no projeto epistemológico de arqueologia do conhecimento de Michel Foucault, os pesquisadores do campo vêm se manifestando abertamente contra a organização dos estudos da mídia como uma linha reta e contínua de avanços, que tomaria forma de uma história causal de sucessos e fracassos técnicos e sociais, que reproduziria a lógica de mercado de imposição de inovação e renovação. Anthony Enns (2016, p. xviii), investigador da área, se refere à abordagem arqueológica da mídia como um “*Foucauldian method of critiquing the discourse of history*”⁹. Indo adiante, o autor Wolfgang Ernst (2016, p. 44) valoriza a importância da experiência com o tempo como medição técnica e/ou percepção humana, em uma “cronopoética” que funciona histórica e culturalmente, como “*symbolic ordering of time*”¹⁰. Ernst (2022, p. 51) afirma que “[m]edia archaeology more radically breaks out of the hermeneutic circle in favor of an analysis of the non-discursive techno-processual event itself”¹¹, destacando as múltiplas possibilidades que decorrem do próprio evento midiático, seja ele qual for.

Nesse sentido, a conhecida suposição do crítico literário e teórico da mídia Friedrich A. Kittler, em seu livro seminal *Gramofone, filme, typewriter* [1986], de que as mídias funcionam como agentes arquivistas da determinação de uma situação cultural (ver Kittler, 2019), abre caminho para uma compreensão mais ampla de outros arqueólogos da mídia sobre uma mudança na abordagem das formas rígidas de sequencialidade. Na mesma linha, Ernst (ver 2016) aborda as mídias como expansões de possibilidades técnicas e orgânicas, fornecendo assim uma premissa sustentada de que as pessoas também são expansões midiáticas orgânicas. Dessa forma os arquivos históricos desafiarão o discurso linear sequencial tanto do próprio tempo quanto dos fatos e eventos e de seu significado em diversificadas formas de naturocultura.

Voltando a “Kew Gardens”: Virginia Woolf convida a uma experiência ativa de leitura que considera o potencial criativo nela envolvido – o de preenchimento das cenas implícitas ou aparentemente inacabadas, dos fragmentos de vida apresentados no conto. Muito já foi escrito sobre a recepção e o público das obras literárias, mas é de especial relevância para este artigo o que Kittler (2019, p. 75)

⁹ “Método foucaultiano de crítica do discurso da história”.

¹⁰ “[O]rdenação simbólica do tempo”.

¹¹ “A arqueologia da mídia rompe mais radicalmente com o círculo hermenêutico em favor de uma análise do próprio evento tecnológico-processual não discursivo”.

diz sobre a justaposição dos atos de escrever e ler: “Na era das mídias, o escritor é mais fascinado pelas superações técnicas de leitura do que as da escrita”. Isto posto, o que Woolf realiza a torna próxima da tríade kittleriana apresentada a seguir, cuja base está na terminologia da psicanálise de Jacques Lacan. Os estudiosos da mídia Adalberto Müller e Erick Felinto (2019, p. 11), ao comentarem as propostas do teórico alemão, reconhecem o processo de criação e recepção em três tecnologias midiáticas específicas, e já mencionadas neste artigo: “o ‘gramofone’ registra e manipula o real, o ‘filme’ reinventa o Imaginário na mesma medida que se submete a ele, e a ‘typewriter’ não deixa de introduzir (e de ser penetrada por) o simbólico nas novas formas de escrita”. Os três domínios de representação e da experiência conectam-se às tecnologias de gravação, movimento e criação de narrativas. O resultado dessa prática híbrida de leitura e escrita é, em Woolf, uma obra literária transmídia que se desenvolve em um conto que aproxima os processos criativos humanos e técnicos em sua própria estrutura.

Com o gramofone literário em mente, é possível ir além quando são retomadas também as questões sonoras: em *A afinação do mundo* [1977], livro central para o estabelecimento dos estudos do som como uma área de investigação, o autor Murray Schafer imprime o conceito de paisagem sonora como base fundamental para as conversas sobre quaisquer sonoridades. Segundo o pesquisador, “a paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico” (Schafer, 2011, p. 23), o que pode contemplar culturas sonoras diversificadas. Segundo Schafer (2011, p. 71), a paisagem sonora pode ter características sistemáticas quando analisada pela apresentação ou não de perspectiva (é de nota aqui que Schafer toma de empréstimo mais outro termo da história da arte, da pintura: depois da paisagem, agora temos a perspectiva). Na paisagem sonora “*hi-fi*”, com emissores de som bem definidos e identificáveis, “há perspectiva – figura e fundo”; já na “*lo-fi*”, “perde-se a perspectiva. Na esquina de uma rua, no centro de uma cidade moderna, não há distância, há somente presença. Há fala cruzada em todos os canais” (Schafer, 2011, p. 72).

Ainda com Schafer, recorda-se que a simultaneidade de sinais da experiência da modernidade urbana resulta em um índice de ruído maior do que aquele de informação. Poder-se-ia então afirmar que a paisagem sonora *lo-fi* seria aquilo registrado pelos recortes de narração de Virginia Woolf no espaço dos Kew Gardens. No entanto, o que é trazido no conto vai além da discussão um tanto engessada proposta por Schafer em sua insistência com a identificação dos pontos de fuga da pintura ocidental canônica, e no caráter prescritivo adotado por tal prática. Se Woolf reconhece, por meio de sua narradora, que “na atual paisagem sonora *lo-fi*, a razão sinal/ruído é de um por um, e já não é possível saber o que deve ser ouvido” (Schafer, 2011, p. 107), há também aí um potencial imenso de criação e de atuações sociais e performáticas.

E assim, epistemologicamente, propõe-se uma mudança de postura de escuta e de seu registro acústico-literário: da paisagem ao território. A filósofa da ciência

Vinciane Despret (2022, p. 52), em seu livro *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*, aponta que “*el territorio crea modos de atención particulares: todo está territorializado, tanto quien recibe los mensajes como quien los emite. Se entra de concierto en un nuevo tipo de código*”¹². Despret ressalta que há uma troca constante de comunicação e informação entre emissores no que ela reconhece como território, o que coincide com a ruptura da centralidade de sujeitos e receptores e de suas agências, contrário ao que convencionalmente é chamado de paisagem, termo vinculado à prática artística subjugada ao olhar e ao recorte do autor como individualidade marcada. Como já demonstrado nas citações a passagens do conto, a montagem textual sonora de “Kew Gardens” é permeada pela incidência de diversos fatores capazes de desencadear reações à narradora, às personagens à deriva, e aos elementos não humanos também emissores e receptores.

Com isso, o que poderia ser lido como uma paisagem sonora *lo-fi*, cheia de ruído e suposta falta de informação, torna-se um território, seguindo Despret. Indo além, ao encontro do interesse deste artigo: um território sonoro. Em uma imagem importante, pois estabelece diálogo com elementos citados no conto de Woolf (lembremos do “pássaro mecânico” justaposto à figura do “aeroplano” na citação trazida algumas páginas acima), a filósofa fala da importância da performatividade sonora, do canto, para a própria existência de uma possibilidade territorial para os pássaros. Ao estudar minuciosamente os movimentos ornitológicos, Despret (2022, p. 52; destaques da autora) encontra um “*comportamiento territorial [que] es ante todo un comportamiento expresivo. El territorio es **materia de expresión***”, feito de “*intenciones espectaculares*”¹³.

Intenções espetaculares: curiosa formulação. Se inicialmente contraintuitiva às leituras que valorizam os elementos mais sutis da prosa impressionista de Woolf, alternativamente encontra ecos históricos no espaço dos RBG Kew, certamente refletidos no desenrolar do tecido literário e do interesse de sua autora. Tudo no lugar remete a comportamentos expressivos e a possibilidades de alguma forma de espetáculo: a organização das espécies, a variedade do acervo, a multiplicidade das formas de vida (não humanas e humanas), a proximidade de jardins nativos a uma enorme capital imperial. O assombro da guerra, que aparece mencionada no conto como matéria de inquietude e desamparo emocional – “agora, com esta guerra, os temas espirituais estão rolando entre as colinas como um trovão” (Woolf, 2015, p. 233-245) – aproxima o espaço de lazer urbano do histórico bélico inerente ao Reino Unido em sua vasta história de conflitos armados. E os jardins são mais uma representação, em microcosmo, da naturocultura do país.

¹² “[O] território cria modos de atenção particulares: tudo está territorializado, tanto quem recebe as mensagens como quem as emite. Entra-se, em acordo, em um novo tipo de código”.

¹³ “[C]omportamiento territorial [que] é, acima de tudo, um comportamento expressivo. O território é matéria de expressão”, feito de “intenções espetaculares”.

Tornando ao amparo dado por Melba Cuddy-Keane: ao se ocupar da representação sonora politextural, Woolf reconhece, na montagem da relação espacial das cenas do conto e na produção de presença daqueles que dele fazem parte, uma espécie de organismo vivo que é ocupado por aqueles que ali coabitam. Nas cenas de “Kew Gardens” presentifica-se a soma, a contribuição no reconhecimento da adição de texturas de vida, reiterando a afirmação do território sonoro. Novamente com Despret (2022, p. 35; destaques da autora):

*Si hay territorios que dependen de ser cantados, o más precisamente, que **solo dependen** de ser cantados, si hay territorios que dependen de ser marcados por simulacros de presencia, territorios que devienen cuerpos y cuerpos que se extienden a lugares de vida, si hay lugares de vida que devienen cantos o cantos que crean un sitio, si hay potencias del sonido y potencias de olores, hay sin ninguna duda gran cantidad de modos de ser del habitar; que multiplican los mundos*¹⁴.

Vinciane Despret reconhece na complexidade das possibilidades de manifestação de presença, e nos diversos movimentos de vida, uma instalação do território como código de convivência. A filósofa ainda menciona que, com os territórios, “*cuando se opera un pasaje demasiado rápido de los animales a los humanos, se termine atribuyéndoles a los primeros nuestra concepción del territorio como propiedad. Se trata de multiplicar los mundos, no de reducirlos a los nuestros*”¹⁵ (Despret, 2022, p. 36).

Encaminha-se a finalização desta argumentação com a união dos elementos apresentados neste artigo através da menção ao pesquisador Michael Goddard (2014, p. 2), que nos diz que a arqueologia da mídia direcionou sua “*attention to the material ecologies of human, non-human and machinic entities, the inorganic, organic and (...) geological strata that underlie technical media systems and networks*”¹⁶. Assim incorremos na multiplicação de mundos e no reconhecimento de territórios naturoculturais que respondem por práticas artísticas e comunicacionais

¹⁴ “Se existem territórios que dependem de serem cantados, ou mais precisamente, que **dependem apenas** de serem cantados, se existem territórios que dependem de serem marcados por simulacros de presença, territórios que se tornam corpos e corpos que se estendem a lugares de vida, se existem lugares de vida que se tornam cantos ou cantos que criam um lugar, se existem potências do som e potências dos cheiros, há, sem dúvida, uma grande quantidade de modos de ser do habitar, que multiplicam os mundos”.

¹⁵ “Quando se faz uma transição muito rápida dos animais para os seres humanos, acaba-se atribuindo aos primeiros nossa concepção do território como propriedade. Trata-se de multiplicar os mundos, não de reduzi-los aos nossos”.

¹⁶ “[A]tenção às ecologias materiais das entidades humanas, não humanas e mecânicas, aos estratos inorgânicos, orgânicos e (...) geológicos que sustentam os sistemas e redes técnicos das mídias”.

tanto na obra de Virginia Woolf quanto em vivências contemporâneas já no século XXI.

Sons de pessoas conversando, um caracol em uma travessia, pássaros se movendo, vento, avião, ruídos de motores e trocas de marcha de veículos, maquinário industrial em geral; enfim, o burburinho da cidade sobreposto e em diálogo com a vivência acústica, e sensorial como um todo, dos jardins botânicos. Os sons do mundo naturocultural percebidos, gravados, editados e montados textualmente pela narradora de “Kew Gardens” reforçam a percepção da virada de século que toma as tecnologias industriais como ponte entre a subjetividade e o coletivo. E Virginia Woolf, através do recurso recorrente do trato das politexturas sonoras em seu texto literário, assim representa a diversidade de texturas de vida.

IGLESIAS QUADRADO, L. *Textures of life: drifting sound territories and natureculture at “Kew Gardens”*. **Itinerários**, Araraquara, n. 61, p. 313-325, jul./dez. 2025.

■ **ABSTRACT:** *This article presents a reading of the short story “Kew Gardens” (1919), written by English author Virginia Woolf, taking into account assumptions from sound studies, literary criticism, and environmental humanities. Firstly, it is argued that the Kew Royal Botanic Gardens, botanical and mycological gardens in London that give the story its name and date back to British colonial and imperialist expeditions, appear as a historical stage for social experiments and, through their fictionalization in Woolf’s hands, literary ones. This work assumes, supported by Haraway (2008) and Puig de la Bellacasa (2010), that Woolf’s narrator edits the representation of a natureculture of the early decades of the twentieth century by juxtaposing living beings with the noisy industrial presence of human machinery without distinction, through a moving narrative perspective that brings together and distances drifting strollers from the non-human inhabitants who live there. Finally, we propose an analysis of the formal construction of the fictional text through close reading of excerpts with the support of media archaeology concepts by Ernst (2016) and Kittler (2019) based on the notions of polytextural sounds and literature, by Cuddy-Keane (2000), and performative territories, by Despret (2022).*

■ **KEYWORDS:** *Virginia Woolf. Media archaeology. Natureculture. Territory. Sound studies.*

REFERÊNCIAS

AVIS-RIORDAN, Katie. Surprising historical facts about Kew Gardens. **Royal Botanic Gardens, Kew**, Londres, 17 julho 2019. Disponível em: <https://www.kew.org/read-and-watch/kew-gardens-surprising-historical-facts>. Acesso em: 10 setembro 2025.

CASTRO, Azucena. Introducción. In: _____ (org.). **Futuros multiespecie**: prácticas vinculantes para un planeta en emergencia. Estocolmo: Bartlebooth, 2023. p. 15-30.

CUDDY-KEANE, Melba. Virginia Woolf, sound technologies, and the new aurality. In: CAUGHIE, Pamela L. (org.). **Virginia Woolf in the age of mechanical reproduction**. Nova York: Garland, 2000. p. 69-96.

DESPRET, Vinciane. **Habitar como un pájaro**: modos de hacer y pensar los territorios. Tradução de Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus, 2022.

ENNS, Anthony. Media history versus media archaeology: German media theory and Wolfgang Ernst's *Chronopoetics*. In: Ernst, Wolfgang. **Chronopoetics**: the temporal being and operativity of technological media. Londres e Nova York: Rowman & Littlefield International, 2016.

ERNST, Wolfgang. **Chronopoetics**: the temporal being and operativity of technological media. Londres e Nova York: Rowman & Littlefield International, 2016.

_____. Micro-drama / techno-trauma: Between theatre as cultural form and true media theatre. In: RAPCSAK, Balazs; NIXON, Mark; SCHWEIGHAUSER, Philipp (orgs.). **Beckett and Media**. Manchester: Manchester University Press, 2022.

GODDARD, Michael. Opening up the black boxes: media archaeology, 'anarcheology' and media materiality. **New Media & Society**, s.l., vol. 17, n. 11, p. 1-16, 2014.

HARAWAY, Donna J. **When species meet**. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press, 2008.

KITTLER, Friedrich A. **Gramofone, filme, typewriter**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores e Daniel Martineschen. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019.

MÜLLER, Adalberto; FELINTO, Erick. Prefácio à edição brasileira. In: KITTLER, Friedrich A. **Gramofone, filme, typewriter**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores e Daniel Martineschen. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019.

PUIG DE LA BELLACASA, María. Ethical doings in naturecultures. **Ethics, place & environment: a journal of philosophy & geography**, Londres, vol. 13, n. 2, p. 151-169, 2010.

ROYAL BOTANIC GARDENS, Kew. Our manifesto for change 2021-2030. **Royal Botanic Gardens, Kew**, Londres, 2 março 2021. Disponível em: <https://www.kew.org/about-us/press-media/manifesto-for-change-2021>. Acesso em: 10 setembro 2025.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

STERNE, Jonathan. **The audible past**: cultural origins of sound reproduction. Durham e Londres: Duke University Press, 2003.

THE BEATLES. I am the Walrus. *In*: _____. **Magical Mystery Tour**. Londres: Parlophone, Capitol, 1967. 1 LP. 36’35”. fx. 6.

WOOLF, Virginia. Kew Gardens. *In*: _____. **A marca na parede e outros contos**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 196-304. [livro virtual]



VARIA

CARICATURA E SÁTIRA NA PEÇA *O HOMÚNCULO – TRAGÉDIA JOCOSA*, DE NATÁLIA CORREIA

Rui Tavares de Faria*

■ **RESUMO:** Natália Correia (1923-1993) publica, em 1965, a peça *O Homúnculo – Trágédia Jocosa*, uma sátira política do Estado Novo (1933-1974), que foi automaticamente proibida pela censura. Nesta obra, a dramaturga serve-se da caricatura de Salazar e dos seus apoiantes para tecer uma crítica à opressão e à falta de liberdade que se vivia em Portugal, durante o período da ditadura, sem descurar a veia jocosa conseguida por meio do cómico. No presente artigo, apresenta-se, primeiramente, uma contextualização histórica do Estado Novo para, num segundo momento, se caracterizar as caricaturas elaboradas por Natália Correia com vista à denúncia e à sátira política. Procura-se mostrar como o teatro se assume de particular relevância ao serviço da crítica sociopolítica pelo modo como recria e representa a realidade. No caso da peça de Natália, assiste-se a um processo de recriação assente na caricatura, do qual não se isentam nem o tom jocoso nem os vários tipos de cómico (de linguagem, de carácter e de situação).

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Caricatura. Sátira. Natália Correia. *O Homúnculo*. Denúncia.

Introdução

No panorama da literatura portuguesa, e em particular do teatro, o recurso à caricatura com efeitos paródicos remonta a Gil Vicente (c. 1465 – c. 1536). A criação de personagens-tipo, na sua maioria retratos humanos representativos de vícios éticos, constitui uma estratégia com potencial para o processo caricatural no âmbito do teatro cómico. Concretiza-se, assim, a sátira que, no caso da produção vicentina, tem fins moralizadores. Depois de Gil Vicente, são poucas as produções dramáticas que até ao século XX recorrem à caricatura para parodiar uma dada figura ou situação.

Excetuando alguns indícios caricaturais na produção cômica de António José da Silva (1705-1739) ou na obra dramática de Almeida Garrett (1799-1853), é preciso chegar-se às primeiras décadas de novecentos para que a caricatura com

* UAc – Universidade dos Açores. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas. Ponta Delgada – Açores – Portugal. 9500-321 – rui.mv.faria@uac.pt

objetivos satíricos se torne mais recorrente na dramaturgia portuguesa. Refira-se, a título exemplificativo, *A Ceia dos Cardeais* (1902), de Júlio Dantas (1876-1962), ou *O Doido e a Morte* (1923), de Raul Brandão (1867-1930), peças que, no primeiro quartel do século passado, parodiam e satirizam figuras e eventos por meio da caricatura que se desenha a partir do comportamento das *personae dramatis*.

Considerando que a caricatura é a “representação cômica ou satírica de traços singulares de pessoas, ambientes ou acontecimentos” (Ceia, 2009) que, pela distorção e/ou pelo exagero, pretende “obter um efeito cômico ou parodístico” (Ceia, 2009) e tendo em conta a produção dramática que, em Portugal, se edita durante o Estado Novo (1933-1974), importa deter a atenção em Natália Correia, particularmente na peça *O Homúnculo – Tragédia Jocosa*, de 1965, porque é representativa de uma sátira política que se constrói a partir das caricaturas do ditador e dos seus apoiantes, com vista a criticar os diferentes domínios sociais e ideológicos da época, desde a governação política à religião do Estado, ou desde a esfera militar ao âmbito educacional.

Motivada por objetivos que eram também comuns aos dramaturgos seus contemporâneos, como Manuel de Lima (1915-1976) ou Luís de Sttau Monteiro (1926-1933), e de certa forma a muitos escritores de outros tempos, Natália Correia concebe o teatro como tendo uma função política de intervenção, denunciando aquilo que acredita estar mal na sociedade sua coetânea e criticando a inépcia dos seus compatriotas relativamente à promoção da igualdade e à instituição da liberdade. A dramaturgia nataliana visa despertar as consciências face à opressão social, à pobreza económica, ao atraso cultural em que Portugal se encontra, principalmente desde os anos 30 do século XX, década em que se instaura o Estado Novo, regime governativo que deve a António Oliveira Salazar (1889-1970) o seu carácter totalitário e antidemocrático.

Neste sentido, impõe-se, num primeiro momento, uma breve contextualização do modo como Portugal se encontra durante a ditadura salazarista, dando conta da situação socioeconómica, política, religiosa, militar e educativa, para, depois, se proceder à análise das caricaturas concebidas por Natália Correia na sua peça enquanto representações cômicas dos âmbitos atrás enumerados. Assim, torna-se possível destacar os efeitos satíricos que sustentam a denúncia e apoiam a crítica política da autora que viu proibidas pela censura a circulação e a representação teatral da sua peça, mal se soube da respetiva edição. Vítima, como tantos outros, da falta de liberdade de expressão e pensamento, Natália Correia não se inibe de reconfigurar grotescamente o ditador, convertendo-o num homúnculo, e de lhe associar o estado de opressão que se vive no Portugal do seu tempo.

Em nome do nacionalismo: o Estado Novo – ditadura, opressão e conservadorismo.

O golpe militar de 1926 constitui a solução encontrada para pôr fim aos graves problemas que assolavam Portugal, problemas de ordem política e governativa, com repercussões nefastas na economia do país e, concomitantemente, no tecido social. Contudo, a falta de consensos entre e sobre os militares inviabiliza a ansiada estabilidade nacional e, consagrado pela Constituição de 1933, nasce o Estado Novo, regime ditatorial, conservador e nacionalista que perdura até 1974. Segundo as palavras de Salazar, aquando da sessão inaugural do 1.º Congresso da União Nacional, a 26 de maio de 1934,

O movimento imposto pela opinião pública e realizado pelo Exército e pela Armada em 28 de maio de 1926 tendia a proscrever definitivamente o liberalismo, o individualismo e as lutas partidárias e pessoais. Mas a transformação da vida dum país, tão desorganizado como estava o nosso, embora dependa, em alto grau, de se conseguirem melhores condições económicas e financeiras, tinha de ser dominada por uma nova ideologia política, jurídica e social que tivesse a eficácia de destruir ou corrigir as anteriores [...]. Essa doutrina foi criada no período ditatorial, e está consubstanciada na Constituição, no Ato Colonial, [...] no Estatuto do Trabalhador Nacional e no programa da União. Tem sido desenvolvida e continuará a sê-lo em diplomas, instituições e factos que, por sua vez, constituem a evolução prática para que foi instituída. (1961, p. 161)

Ora, a “nova ideologia política, jurídica e social” recentemente instaurada em Portugal acaba por revelar-se num prolongamento do “período ditatorial”, uma vez que se instala uma estrutura governativa, tutelada por Salazar, caracterizada por um forte autoritarismo do Estado e pelo controlo apertado das liberdades individuais. Sob o pretexto de que a atuação livre das pessoas, em matéria de expressão e pensamento, contrariava os interesses da Nação, o governante repudia o liberalismo, a democracia e o parlamentarismo, e adota uma atitude autocrática com implicações nos variados domínios da esfera social portuguesa.

No âmbito da governação política – na aceção moderna do termo –, importa referir que a operacionalização da “nova ideologia” se serve de fórmulas e estruturas político-institucionais decalcadas dos modelos fascistas, especialmente do italiano.¹ Apesar de Salazar sancionar o carácter violento e pagão dos totalitarismos fascistas instituído na Alemanha de Adolf Hitler (1889-1945) e na Itália de Benito Mussolini (1883-1945), o Estado Novo não deixa de traduzir um projeto totalizante para a sociedade portuguesa, na base do qual se encontram

¹ Para um estudo mais aprofundado do assunto, *vide* Costa Pinto 2000, Pinto 2014.

o conservadorismo e a tradição. Para isso, o ditador português toma para sua importante aliada a Igreja Católica.

Da aliança entre o Estado e a Igreja resulta uma governação política que impõe valores e conceitos morais inquestionáveis, como a tríada “Deus, a Pátria e a Família”. No discurso proferido no Mosteiro da Batalha, datado de 14 de agosto de 1936, Salazar dirige-se à audiência nos termos seguintes:

Estamos no convento piedosamente erigido em comemoração da batalha [de Aljubarrota], e assim chamado por esse motivo, rente à igreja onde gerações de crentes se revezam em oração, a dois passos da capela do fundador onde repousam D. João I, D. Filipa de Lencastre, os filhos (como se o carinho dos pais e a devoção filial mesmo na terra sobrevivessem à morte) – família heroica, “íclita geração”, toda sacrificada ao serviço da Pátria no estudo, nas guerras, nas descobertas e conquistas, na governação [...].

Não sei que tenhamos em Portugal ambiente de maior espiritualidade, onde a nossa alma mais penetrada se sinta de elevados sentimentos: Deus, a Pátria, a Família, o dever, o sacrifício, o desinteresse, a paz dos mortos tem aqui representações ou projeções sensíveis, tocantes, sem que ao mesmo tempo deixe de respirar-se o ar alvoraçado das vitórias.

Nós somos filhos e agentes duma civilização milenária que tem vindo a elevar e converter os povos a uma conceção superior da própria vida, a fazer homens pelo domínio do espírito sobre a matéria, pelo domínio da razão sobre os instintos. Eu não desejaria por isso que nesta romagem, para exaltação do sentimento da independência nacional, deixassem de ser considerados aqueles outros elementos humanos e sobre-humanos com os quais podem e devem coexistir as pátrias, e em cujo ambiente e defesa há de florescer o nosso nacionalismo. [...]

Viestes de todos os cantos do País e representais Portugal inteiro. Escutai. Pairei sobre nós o espírito heroico de Nuno Álvares; parecem mesmo ouvir-se vozes de comando, o retinir das armas, estrondos de batalha: “ainda não”, responderia calmo. Mas, quando preciso, à chamada que vos seja feita para lutardes sob a sua bandeira, não deixará um só de vós – sei-o bem – de responder: presente! (1961, p. 258)

Além da imposição de uma crença religiosa do Estado,² Salazar procura de alguma forma apagar os vestígios do anticlericalismo da Primeira República, defendendo que tal medida é prova de nacionalismo. Certo é que, ao longo do Estado Novo, a Igreja Católica goza de privilégios que a tornam não numa instituição de culto e fé, mas numa entidade de natureza inquisitorial, que atua junto do ditador,

² Para um estudo mais aprofundado do assunto, *vide* Santos 2012.

prestando-lhe obediência e impondo a ideologia opressora preconizada para o regime à massa popular, que tem a palavra doutrinária como verdade absoluta e incontestável. Fica a dever-se ao Cardeal Manuel Gonçalves Cerejeira (1888-1977), 14.º Patriarca de Lisboa com o nome de D. Manuel II, a imagem de uma Igreja Católica punitiva e castradora, que recupera os ideais de um cristianismo primitivo.

O sucesso da união entre o Estado e a Igreja conta, ainda, com o apoio de uma valência importante: a educação.³ Num país onde grassa a falta de alfabetização, é, pois, normal que as imposições ditatoriais do governo e os dogmas eclesiásticos não sejam postos em causa. O acesso aos níveis superiores da educação e da instrução está circunscrito a uma percentagem diminuta da população. Apenas os que têm posses financeiras ou os que beneficiam de algum apoio ou patronato conseguem diplomar-se na universidade. E neste número de diplomados inscrevem-se uns quantos apoiantes do regime salazarista. O próprio Cardeal Cerejeira foi inclusivamente Professor na Universidade de Coimbra, de 1919 a 1928. Se é fácil manipular as massas analfabetas, é de igual modo fácil atrair e industrializar as camadas escolarizadas, mais não fosse através da sedução por um dado cargo ou posto nas instituições do Estado.

O aparelho militar⁴ e as forças de segurança são também âmbitos aliados do ditador. Considerando, pelo menos, quatro artigos do *Ato Colonial*, de 1930, a saber: o art.º 2 e o art. 3.º do Título I, o art.º 22.º do Título II e o art.º 35.º do Título IV, a atuação das tropas portuguesas nas antigas colónias africanas constitui uma forma repressora da liberdade humana. Sob o pretexto de “civilizar as populações indígenas”, segundo se lê no art.º 2.º do Título I, os militares desrespeitam os povos dos territórios colonizados, submetendo-os a maus-tratos e à escravização. Atendendo a que, durante o Estado Novo, Portugal não toma parte de conflitos bélicos internacionais, como a Guerra Civil Espanhola ou a II Guerra Mundial, não se justifica a presença de tropas no território nacional, mas no Império Colonial Português.

Em território nacional, o governo conta com a polícia política – Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), designada, depois de 1945, de Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) – que se encarrega do processo da censura.⁵ Trata-se de uma valência repressiva que, à semelhança do que sucedia noutros regimes ditatoriais, fortalece o regime salazarista. A censura prévia à imprensa, ao teatro, ao cinema, à rádio e, mais tarde, à televisão abrange assuntos políticos, militares, morais e religiosos, assumindo, por conseguinte, o carácter de uma ditadura intelectual. Os opositores do regime são presos, torturados e

³ Para um estudo mais aprofundado do assunto, *vide* Pereira 2014, Serrão 2018.

⁴ Para um estudo mais aprofundado do assunto, *vide* Faria 2001, Rodrigues 2013.

⁵ Para um estudo aprofundado do assunto, *vide* Pimentel 2011.

até assassinados pela polícia política. Pela proteção e impunidade de que os seus membros auferiam, a PIDE foi um órgão poderoso na vida nacional.

Perante um país assim governado, é inevitável que a grande maioria da população portuguesa manifeste desânimo e anseie por um regime democrático. As desigualdades sociais acentuam-se, mas o número de casos de miséria é ocultado pelas instituições governamentais e censórias; os desafidores da política ditatorial e defensores da liberdade atuam clandestinamente, temendo pelas próprias vidas, mas sujeitos muitas vezes à denúncia dos delatores infiltrados; Portugal transforma-se num país agrícola, dependente das produções internas e submetendo famílias inteiras ao jugo pesado do trabalho nos campos e nas pastagens. Para a consolidação do Estado Novo, muito contribuiu o êxito das medidas financeiras e económicas marcadas pelo forte intervencionismo e pela autarcia. Apesar do desânimo quase generalizado da população portuguesa, Salazar vangloriava-se dos orçamentos equilibrados, da moeda fortalecida, do crescimento da produção cerealífera, das obras públicas implementadas, da ausência de conflitos laborais favorecida pelo corporativismo.

É, pois, este o cenário que Natália Correia transpõe para a peça de 1965, através da caricatura e da sátira. Segundo o testemunho da autora,

achando-se na plenitude das suas funções ditatoriais o autocrata visado em *O Homúnculo*, escolhi a via do riso para desmascarar o seu mito, que supersticiosamente subjugava mesmo aqueles que diziam abominá-lo. Ora, o riso é profético. (Correia, 2015, p. 681)

A caricatura do ditador e dos seus apoiantes

Como representação cômica, a caricatura de Salazar constrói-se, em *O Homúnculo*, a partir de vários âmbitos, não se cingindo a um retrato físico grotesco e distorcido. Em primeiro lugar, repare-se no nome da personagem a que corresponde a caricatura do ditador: “Salarim”. A dramaturga portuguesa nomeia o protagonista da sua peça por meio de um decalque linguístico que se processa pela repetição das duas primeiras sílabas do sobrenome do governante, i.e., “Sala-”. A última sílaba, “-zar”, formada por uma vogal aberta sobre a qual recai o acento tónico da palavra, tendo, por isso, maior força fónica se comparada com as duas primeiras, é substituída por “-rim”, segmento que não tem a mesma pujança sonora e parece comportar uma variação em grau, o diminutivo. Salazar, o imponente político português, vê-se desde logo reduzido na peça de Natália por uma espécie de metamorfose onomástica, que se concretiza em “Salarim”. Não há registo em nenhum dicionário da língua portuguesa da entrada “Salarim”; trata-se de um termo inventado pela autora.

Seguidamente, atente-se na descrição do aspeto físico da figura. A didascália inicial apresenta-o como tendo um “nariz (ou bico) arqueado e dois olhos de fogo muito juntos, situados no alto da cabeça” (2023, p. 463). Trata-se de um retrato estranho e disforme, mas que não deixa de espelhar alguns traços singulares da figura de Salazar. Os testemunhos fotográficos e plásticos que existem do rosto do governante português permitem verificar que ele tinha, na verdade, um nariz destacado e ligeiramente aquilino e, perante esta evidência fisionómica, a posição dos olhos parece afastar-se daquilo que é anatomicamente equilibrado. Portanto, a caricatura desenhada por Natália salienta, de modo exagerado e distorcido, estes elementos do rosto de Salazar.

Mas a deformação física não se esgota no “nariz arqueado” e nos “dois olhos [...] muito juntos, situados no alto da cabeça”, Natália associa o nariz ao “bico” de ave e qualifica os olhos como sendo “de fogo”. Enquanto em relação ao primeiro aspeto ainda se permanece, aparentemente, no domínio do retrato físico, porque o “bico” faz parte do corpo da ave, o segundo elemento sugere uma caricatura ética. A “olhos de fogo” associa-se *grosso modo* a ideia de maldade, de carácter malévolo; do mesmo modo que a atribuição de um “bico” de ave a uma figura humana pode indiciar uma leitura além do significado *ad litteram*. Aos tagarelas é costume aproximá-los dos galináceos, equiparando as falas e as conversas humanas – sobretudo se desinteressantes, repetitivas, convertidas em verborreia – ao cacarejo das aves. Mas a figuração de um indivíduo com bico de pássaro lembra, também, as máscaras usadas pelos médicos durante a peste bubónica. Ora, considerando a caricatura de Salazar assim elaborada, é caso para ser tomado por uma criatura cruel que, recorrendo a uma demagogia que se confunde com a tagarelice, se protege do que quer que seja através do seu rosto convertido numa máscara com bico de ave. Como o próprio Salarim afirma no início do III Quadro, “Sou uma personagem” (2023, p. 476) e, como tal, sujeita-se dramaticamente à cirurgia criativa ministrada pelo bisturi da caricatura nas mãos de Natália Correia.

No âmbito psicológico, a caricatura de Salazar faz-se por meio de certas didascálias, através do processo de autocaracterização pela boca de Salarim e pela heterocaracterização a cargo das outras *personae dramatis*. Como “o ataque cómico-satírico próprio da caricatura é desvelado e mais óbvio e não precisa de nenhuma proteção retórica” (Ceia, 2009), Natália dispensa a ironia e dispõe do sentido denotativo dos termos que constroem o retrato caricatural do alvo da sua invetiva. Assim sendo, é o próprio Salarim quem considera “incontroverso poder” (2023, p. 464) a força governativa que tem nas suas mãos, “após setenta e seis anos, nove meses, quatro dias, treze horas, quarenta e dois minutos e sete segundos de um poder incontestado [...]” (2023, p. 464)

Apesar de autocrata, ditador e governante totalitário, Salazar-Salarim manifesta insegurança, o que acentua a caricatura do seu carácter. Exemplo disso é a sua dependência relativamente ao Bobo:

Salarim roja-se aos pés do Bobo e beija-lhe as mãos sofregamente.

Salarim: Ainda bem que vieste! O meu pobre cérebro é uma lâmpada prestes a apagar-se. Bendito sejas por me trazeres o azeite do teu espírito. (2023, p. 466)

Na verdade, ao assumir que tem um “pobre cérebro”, o ditador revela que está destituído de capacidades autónomas para a governação, “é uma lâmpada prestes a apagar-se.” A sua atuação sujeita-se às ideias de Mnemésicus, o bobo-precetor que passa a desempenhar um papel importante em termos de manipulação do pensamento de Salazar-Salarim.

Mas a dimensão grotesca da caricatura do governante intensifica-se no final do Quadro III, quando Salarim, levado por um acesso psicótico, mata o Bobo e não se reconhece: “**Salarim:** [...] Apenas sobrevivo como um saco que se esvaziou. Oh! Oh! Quem sou eu? Quem sou eu?” (2023, p. 477).

O processo a que Natália sujeita a caricatura de Salazar traduz-se num auto-aniquilamento que a própria personagem enceta. Desconhecendo a sua identidade significa anular-se natural e voluntariamente. Eis o que a dramaturga pretende que aconteça na realidade. Todavia, encerrar o retrato caricatural do ditador nestes termos levaria a que *O Homúnculo* perdesse *ex abrupto* o seu traço jocoso e, por isso, a metamorfose prossegue. No Quadro IV, Salarim apresenta-se “descomposto, desgrehado, com os olhos esgazeados e vazios de expressão.” (2023, p. 479). O “fogo” que saía do seu olhar, segundo a didascália do início da peça, parece ter-se apagado por completo e, nas palavras do Bispo, “Salarim hoje não é mais do que uma sombra, uma aparência, uma alma perdida, vagabunda.” (2023, p. 479)

Mas, contrariamente ao que é suposto fazerem “uma sombra, uma aparência, uma alma perdida, vagabunda”, i.e., existirem na errância e na penumbra, Salarim adota a posição do patriota e procura ser útil à nação. A caricatura atinge o auge do grotesco e do ridículo quando ele, dirigindo-se ao General, “(como um autómato)” (2023, p. 480), diz: “As aves ruins dão cabo dos cereais. Eu sou um patriota. Tenho obrigação de ser útil às searas. Tenho obrigação de ser um espantalho...” (2023, p. 480). A estrutura silogística a que Salarim recorre, dando mostras de que os ensinamentos do falecido Bobo foram bem consolidados, serve os objetivos de Natália na conceção de uma caricatura cómica do ditador. De acordo com a informação da didascália que inicia o último quadro dramático de *O Homúnculo*, “manifestamente, Salarim permanece em atitude de espantalho massacrado por bandos de pássaros, até ao fim da peça.” (2023, p. 481)

Natália Correia dá cumprimento ao propósito de criticar o governo do Estado Novo na pessoa do seu líder, reduzindo-o à insignificância de um “espantalho”:

Salazar, como o Salarim que na minha peça é a andrajosa realidade interior do seu reinado, matando a memória para vencer o tempo, ficou apenas vivo na

sua ilusão demencial de continuar a ser o chefe que já não era. Puro espantinho exibido pelos que, à sombra do seu mito, queriam dar seguimento à obra ditatorial que ele construíra. (Correia, 2015, p. 681)

Quanto à caricatura dos supostos apoiantes do ditador, também a dramaturga não se inibiu de os retratar grotescamente, fazendo por mostrar que não há um desfasamento tal entre a realidade e as máscaras com que concebe as figuras do Bispo, do Bobo e do General. Enquanto representantes de três esferas diferentes – a Igreja, a educação e o poder militar respetivamente –, essas personagens configuram tipos sociais cuja atuação é igualmente alvo da crítica e da denúncia política desencadeada por Natália na peça *O Homúnculo*.

O Bispo, que é a máscara do Cardeal Manuel Gonçalves Cerejeira (1988-1977), surge em cena conjuntamente com Salarim. Na didascália inicial, a dramaturga apresenta o clérigo nos seguintes termos: “O Bispo, ricamente paramentado, ocupa uma cadeira episcopal. [...] É volumoso e imponente como convém a um bispo” (2023, p. 463). A caricatura está desenhada e obedece a um paradigma convencional: “ricamente paramentado”, “volumoso e imponente.” Esta é a imagem da Igreja que perdura ao longo dos séculos e que não raras vezes é objeto de crítica por parte de escritores e artistas de todos os tempos.⁶

Se, ao nível físico, Natália caricaturou o Bispo de acordo com o que a tradição literária foi impondo, em matéria de cómico e/ou ridículo, ao nível psicológico e comportamental, a personagem continua a ilustrar traços convencionais. O seu discurso concretiza-se através de uma “voz afeita à eloquência num desastrado falsete.” (2023, p. 464), ou seja, o Bispo exprime-se num tom alto, acima do chamado registo modal, como se estivesse a pregar no púlpito, mesmo quando o momento não se presta a uma oratória eclesiástica. Salarim diz-lhe: “Essa tua inépcia para a mastigação mental é de resto a base do nosso entendimento. Por isso, só a tua estupidez me entenece.” (2023, p. 465)

Equiparado a um papagaio pelo governante, precisamente porque age e reage como uma ave tagarela que se limita a repetir frases feitas “em alicante falsete” (2023, p. 464), o Bispo é claramente uma personagem cómica. Um momento alto desta configuração dá-se quando Salarim “tenta fazer festas na boca do Bispo acompanhando esse gesto daqueles sons idiotas que as pessoas emitem para atrair a simpatia dos bichos” (2023, p. 465) e, inesperadamente, “o Bispo morde-lhe a mão.” (2023, p. 465). Trata-se de um episódio caricato que desencadeia de imediato o riso.

Quando não se expressa por meio da verborreia que Salarim condena, o Bispo adota um comportamento infantil com o objetivo de “atrapalhar” (2023, p. 465)

⁶ Cite-se, a título de exemplo, os clérigos dos romances de Eça de Queirós (Cf. *O Crime do Padre Amaro* e *Os Maias*) ou a representação em cerâmica da figura do Padre por Bordalo Pinheiro.

o seu interlocutor e chama ao ditador de “lagarta” (2023, p. 465), uma espécie de insulto em jeito de rixa como o que é habitual suceder às crianças em momentos de brincadeira nos pátios e recreios dos recintos escolares.

Por outro lado, o Bispo também se revela manipulador, pondo a máscara do clérigo (falsamente) bem-intencionado que pretende salvar as almas da maldição do inferno. É no diálogo com o General, no Quadro II, que a caricatura da personagem se confunde com uma certa conduta religiosa que a Natália importa denunciar: o carácter duvidoso daqueles que, dizendo apregoar a palavra de Deus, acabam por promover uma doutrina conivente com os interesses políticos e se dedicam à manipulação das massas com o objetivo de as subjugarem à autoridade do tirano-ditador ou à dos seus próprios proveitos. É neste último aspeto que se inscreve a conversa que o Bispo tem com o General:

Bispo (*à parte, com a sua voz normal – normalmente falsa – que manterá até ao fim desta cena*): Tenho que aliciar para a minha causa este borda-d’água falante. (*Sai do esconderijo e dirige-se ao General.*) Deus te abençoe, meu filho.

General: Ah! É Vossa Excelência Reverendíssima! (*Beija o anel do Bispo.*)

Bispo (*à parte*): Ainda bem que esta besta nunca percebeu que o Salarim me toma por um papagaio. Sempre há de haver uma razão para que os simples sejam os primeiros a entrar no reino de Deus. Esta parece-me uma razão definitiva. (*Alto*) Ainda bem que te encontro, meu filho. Preocupo-me muito com a tua alma. É com pavor que a vejo afastar-se cada vez mais dos caminhos de Deus.

General: Isso não é possível. Como sabe, apesar de general, sou ministro da Agricultura. Nunca matei uma mosca.

Bispo: Esse déspota não respeita a vocação de ninguém.

General: Não tenho razão de queixa. A agricultura é tão conservadora como a carreira militar, com a vantagem de ser menos arriscada.

Bispo: Se tens medo da morte pensa na salvação da tua alma. Não feches os ouvidos ao apelo do Senhor. Ele chama-te para o seu exército.

General (*confuso*): É estranho. Estava convencido de que a lavoura era uma atividade bastante cristã.

Bispo: Assim é, meu filho, (*melífluo*) quando o diabo não interfere.

General: O diabo metido na agricultura? Francamente, não compreendo.

Bispo: Sim, o diabo. Foi ele que transformou a tua espada em charrua. Ou melhor, disse este segredo ao ouvido do seu discípulo Salarim: com charruas não se fazem revoluções.

General: Isso é muito metafísico. Escapa à minha compreensão.

Bispo (*à parte*): Apre! Estes caserneiros não têm nenhuma imaginação. Tenho que recorrer à técnica do milagre. (*Tira sub-repticiamente debaixo da sobrepeliz uma máscara com um par de cornos que afivela ao rosto e começa a cantar e a bailar à volta do General.*)

Trá lá rá
a vida é bela:
mais um ministro
para a minha panela.

Que rica pocilga
a de el-rei Salarim:
engorda os suínos
e dá-os a mim.

General: Tarrenego, porco sujo! Vade retro, Satanás! Acuda-me, Excelência Reverendíssima!

O Bispo tira a máscara e esconde-a debaixo da sobrepeliz com a mesma desenvoltura com a que tirou. (2023, p. 469-471)

Além de ilustrar a caricatura do Bispo como manipulador e demagogo, o diálogo transcrito também se presta a apresentar a figura do General, outro dos supostos apoiantes de el-rei Salarim. Traça-se do militar um retrato ridículo, em tudo contrário ao que se espera de uma alta patente do exército.⁷ Nas palavras do prelado, ele é um “borda-d’água falante”, uma “besta”, um “simples”, um “caserneiro”, o mesmo é dizer uma criatura desprovida de entendimento e sem sentido prático sobre os factos. O próprio admite que a conversa do Bispo “escapa à [sua] compreensão.” Neste sentido, a representação cômica que se constrói em torno desta *persona dramatis* revela a caricatura do militar estupidificado e subserviente.

O General acumula, também, o cargo de “ministro da Agricultura” e tece comparações despropositadas entre a vida militar e a prática agrícola. Curioso é o facto de, no Estado Novo, este cargo/organismo ter sido extinto. A pasta da agricultura passa a ser tutelada pelo Ministério da Economia até 1974.⁸ Com isso Natália estará a tentar distanciar-se do contexto histórico que está na génese da peça *O Homúnculo* ou, pelo contrário, estará a denunciar uma situação que se lhe afigura desfasada da verdadeira realidade, para mais quando o ditador concebe Portugal como um país voltado para a agricultura e para atividades socioeconómicas afins, como a pecuária e a criação de gado?⁹

⁷ Cf. Faria 2001.

⁸ *Ver* Ministério da Agricultura - Arquivo Nacional da Torre do Tombo - DigitArq.

⁹ Para um estudo aprofundado da questão, *vide* Pires 2021.

Por meio da caricatura do General, a dramaturga não só crítica o conluio que se instaura, durante o Estado Novo, entre o poder executivo e o aparelho militar, como também ironiza acerca do perfil ético dos indivíduos que exibem as altas patentes e desempenham cargos de governação e não passam de recursos nas mãos dos déspotas. São personagens convertidas em marionetas que, tal como os bonecos de madeira articulados, se manipulam e dispõem segundo os desejos e os interesses do tirano.

Representação diferente destina Natália ao Bobo Mnemésicus e não o coloca ao nível de um fantoche nas mãos de el-rei Salarim. Quando a personagem entra em cena, “*vem vestido de catedrático. Traz debaixo do braço um tratado de Mnemónica ou Método Facilíssimo Para Decorar Muito em Pouco Tempo, de um autor cego.*” (2023, p. 466) À semelhança do que sucede com Salarim, também relativamente ao Bobo a dramaturga constrói uma caricatura através do nome que lhe é atribuído. “Mnemésicus” é uma termo alatinado que Natália inventou a partir do adjetivo “mnemónico”, querendo com isso significar aquele que atua conforme aos preceitos da mnemónica, aquele que ajuda a lembrar e se serve do método da memorização para se efetivar a aprendizagem. Assim retratado, o Bobo é a caricatura do mestre que não estimula a reflexão nos discípulos, mas, pelo contrário, adota uma metodologia de aprendizagem assente na memorização e consequente reprodução do que foi decorado. O indivíduo sujeito ao “*Método Facilíssimo Para Decorar Muito em Pouco Tempo*” converte-se, portanto, num autómato.

Na lição que dá a el-rei Salarim, o Bobo impõe-se com autoritarismo irredutível, não só pelo modo como dá instruções ao seu pupilo (“De pé, como um monarca!”, 2023, p. 466), mas também ao relembrar-lhe que “um rei não tem dúvidas. No caso de tê-las, não as deve exteriorizar” (2023, p. 466). Assiste-se a uma inversão de papéis na relação que se estabelece entre o governante da Mortocália e o precetor. O primeiro, um tirano e autocrata, submete-se à autoridade do segundo, o que reforça a caricatura do mestre-escola severo e imponente de que o Bobo é a representação.

Mas a máscara do catedrático que tem por missão instruir na mnemónica os seus aprendizes cai, quando o Bobo se encontra com o General e o Bispo. Aí a sua caricatura ganha novos contornos: Mnemésicus revela a sua natureza ética e prontifica-se a congeminar com os outros dois “apoiantes” de el-rei Salarim a forma como este último há de ser deposto. Trata-se, na verdade, de uma figura sem escrúpulos – como também não os têm o prelado e o militar – que tem por “dono” “a força” (2023, p. 473). O ensino e a instrução são os meios para o Bobo alcançar os seus objetivos, os quais não coincidem com os que, naturalmente, estão na base da educação e da aprendizagem.

A sátira política: denúncia e crítica

Para além dos efeitos cômicos que as várias caricaturas desencadeiam na ação da peça *O Homúnculo*, o recurso à sátira é outro procedimento adotado por Natália Correia para denunciar e criticar o regime do Estado Novo. Usada como forma de intervenção política, com o objetivo de suscitar mudanças a partir da exposição ao ridículo de governos, figuras públicas e situações sociais diversas, a sátira assume-se como um mecanismo de censura que “não admite qualquer possibilidade de regeneração do objeto satirizado, interessando-lhe apenas a destruição como modelo desse objeto.” (Ceia, 2009). No caso de *O Homúnculo*, assim como noutras obras de Natália Correia, “encontramos uma consciência social muito aguda que não pede apenas sentimentos aos leitores [e aos espetadores]; reclama ações e por isso não abdica da ironia, do humor e da sátira.” (Nogueira, 2011, p. 435-436)

Neste sentido, a dramaturga satiriza vários domínios sociopolíticos, desde a governação tirânica de el-rei Salarim ao exercício da demagogia, desde a economia à cultura e à esfera militar, desde a educação e o ensino à crença religiosa. Nada parece escapar ao olhar crítico de Natália Correia. O impacto que a sua obra teve no Portugal do Estado Novo foi tal que lhe valeu a perseguição assídua da censura e a acusação judicial que se traduziu em condenação à prisão, sob pena suspensa.

No âmbito da governação, a sátira de *O Homúnculo* recai na figura do ditador, que se toma por uma espécie de criatura divina, o todo-poderoso que tudo pode. Trata-se de um regime autocrático que, atuando sob o pretexto do nacionalismo, prejudica a população da Mortocália, porque lhe retira a liberdade e a subjugação à tirania. Um exemplo ilustrativo desta situação ocorre num dos momentos da lição do Bobo Mnemésicus a el-rei Salarim:

Bobo: [...] Discurso em mortocalês?

Salarim: Mnemonizo: discurso em alemão é *Rede* que lembra a palavra mortocalesa rede, que significa tecido de malha para apanhar com um discurso peixes, aves, feras e tolos. Discurso em mortocalês: rede.

Bobo (*fechando o livro*): Muito bem. Agora tens o pleno domínio da palavra. Usa-a. Quero ver como está esse raciocínio.

Salarim: Jesus nasceu nas palhinhas. Todos os homens ambiciosos nascem nas palhinhas. Eu sou um homem ambicioso. (*Alvorçado pela conclusão*) Eu sou Jesus!

Bispo (*à parte, voz normal*): Jesus! Isto é demais para os meus ouvidos canónicos. (2023, p. 466-467)

É também nessa lição que el-rei discípulo faz um retrato da economia e da cultura do reino, depois de solicitado pelo mestre:

Salarim: A economia é tradicionalmente inglesa. Somos da área do esterlino. A luz elétrica é inglesa, o telefone é inglês, os transportes públicos são ingleses. Mas há sempre que contar com a oposição dos eternos descontentes. Quando não se governa é fácil invocar o argumento do nacionalismo. (2023, p. 467)

[...] O sofrimento, esse, deve ser nacional. Senão, não resta nada para oferecer ao turista.

Bobo: É de uma lógica inatacável. Entramos assim no folclore.

Salarim: Precisamente, o folclore. Neste campo não conheço nada de mais excitante para o turista do que os trajes nacionais. Entendi por conseguinte tornar obrigatório o uso das pitorescas camisas de onze varas.¹⁰ (2023, p. 468)

Satiriza-se, por um lado, um cenário irreal: a influência estrangeira na economia nacional, quando no Estado Novo cessaram as importações e as exportações. Pelo outro, ironiza-se sobre o que há “para oferecer ao turista”: o sofrimento e a etnologia, em particular o folclore e “o uso das pitorescas camisas de onze varas”.

Paralelamente, a lição do Bobo constitui a sátira a um certo modelo educacional que se desenvolve e concretiza pela mnemónica. O ensino que se faz por meio da memorização não estimula a reflexão, o mesmo é dizer que silencia o pensamento próprio. É, aliás, prática comum dos regimes ditatoriais privar os indivíduos da liberdade a todos os níveis; não se lhes tira o direito à educação, mas impõe-se-lhes o magistercentrismo. A palavra do mestre – industriada pelas instâncias políticas da tirania – é inquestionável e o modo como é transmitida não permite ao discípulo duvidar da autoridade pessoal e intelectual do *magister*. Natália critica, desse modo, o sistema educativo e académico vigente durante o Estado Novo. A figura do “catedrático” é inatacável e a sujeição aos seus ensinamentos e doutrinas resulta numa aprendizagem que cria autómatos e não cidadãos conscientes do seu papel numa sociedade oprimida.

Da esfera do ensino e da educação a sátira estende-se também ao âmbito militar. Durante a ditadura salazarista, o conflito bélico em que os militares portugueses estiveram envolvidos foi a Guerra Colonial, iniciada em 1961 pelos movimentos nacionalistas emergentes das colónias africanas de Portugal, conflito que cessa com o golpe militar de 1974. Em solo português vivia-se pacificamente; assim o assinala o General da peça nataliana, que chega ridiculamente a comparar a agricultura à carreira que se faz no exército (Cf. 2023, p. 470). O motivo da guerra em Portugal é outro, segundo refere o Bispo:

¹⁰ A camisa de onze varas deve a sua designação à antiga medida inglesa, a vara, equivalente a um metro e dez centímetros. Era o comprimento, determinado por lei, para a camisola que os condenados à morte deviam vestir ao subir no patíbulo.

Bispo: [...] A guerra é precisa para trazer a paz. Mas o facto é que agora estamos em paz. O inimigo a combater é a fome. É preciso criar condições de vida de forma a manter a pedra angular da caridade cristã: dar de comer a quem tem fome. E, depois, devemos pensar no futuro do homem ameaçado pela abundância trazida pela máquina e pela satisfação social. O descontentamento e a sua subalimentação são o que resta de espiritual no horizonte humano. Finalmente as prisões e os hospitais da Assistência constituem a última esperança da vida moderna. A agricultura garante-nos um certo estado de indigência necessário à vida do espírito. É portanto nela que está o futuro do país. Façamos deste princípio o evangelho social e no céu da Mortocália voarão anjos. (2023, p. 478)

A intervenção do prelado ilustra a sátira do poder que a Igreja tem em termos de manipulação e demagogia, com vista à obtenção de privilégios políticos e sociais. Efetivamente, como nota Armando Nascimento Rosa, “o objetivo do Bispo (alegoria do poder eclesial) é manipular o General (personificação do poder militar) para aniquilar o Bobo Mnemésicus (o poder intelectual), eliminando assim a influência deste junto do ditador Salarim, para que só o Bispo ocupe esse lugar.” (2023, p. 75) E para isso a personagem olha aos meios para atingir os fins pretendidos. Cauteloso, mas dissimulado, o Bispo impõe os valores cristãos católicos ao serviço da sua argumentação, deles dispondo, “(melífluo)” (2023, p. 470), com a finalidade de convencer o interlocutor a aderir à sua causa (aparentemente oculta).

Considerações finais

Comprometida com a sociedade do seu tempo, em particular com a denúncia e o combate à opressão imposta pelo Estado Novo, em Portugal, de 1933 a 1974, Natália Correia transpõe para o teatro a realidade contra a qual se insurge. Recorre, portanto, à caricatura e à sátira para recriar o cenário histórico-político da ditadura salazarista num “tragédia jocosa”. No fundo, é como se a dramaturga procurasse atenuar, através do riso, o estado de repressão a que está sujeito o Portugal do seu tempo. Um riso garantido por uma série de ironias e com uma boa dosagem de sarcasmo.

O Homúnculo mostra como “a dramaturgia portuguesa procurou, malgrado as limitações culturais impostas pelo fechamento do país, estratégias específicas para exprimir o amordaçamento.” (Vasques, 1998, p. 151) Mesmo sabendo que poderia ser vítima das mais cruéis represálias, Natália Correia não teme expor aos seus contemporâneos “a boçalidade do facto político que [a todos] subjugava” (Correia, s/d, p. 3), ridicularizando a figura do ditador e dos seus apoiantes, submetendo-os a “um recorte de surrealismo expressionista [que] exhibe, de forma bem legível, a correspondente tipificação alegórica.” (Nascimento Rosa, 2023, p. 73). Assim sendo, processa-se uma sátira que, além de denunciar os efeitos sociais da ditadura, procura despertar no leitor/espetador a necessidade de uma mudança urgente.

FARIA, R. T.. Caricature and Satire in the play *O Homúnculo – Tragédia Jocosa*, by Natália Correia. **Itinerários**, Araraquara, n. 61, p. 329-345, jul./dez. 2025.

■ **ABSTRACT:** *In 1965, Natália Correia (1923-1993) published the play O Homúnculo – Tragédia Jocosa, a political satire of Estado Novo (1933-1974), which was automatically banned by censorship. In this play, the author uses the caricature of Salazar and his supporters to criticize the oppression and lack of freedom that was experienced in Portugal during the period of the dictatorship, without neglecting the jocular vein achieved through the comic. In this article, a historical contextualization of the Estado Novo is presented, to characterize the caricatures elaborated by Natália Correia with a view to denunciation and political satire. It seeks to show how theatre is particularly important at the service of socio-political criticism by the way it recreates and represents reality. In the case of Natália's play, we are witnessing a process of recreation based on caricature, from which neither the jocular tone nor the various types of comics (of language, character and situation) are exempt.*

■ **KEYWORDS:** *Caricature. Satire. Natália Correia. O Homúnculo. Criticism.*

REFERÊNCIAS

CORREIA, Natália. **Não Percas a Rosa. Diário e algo mais (25 de abril de 1974 – 20 de dezembro de 1975)/ Ó Liberdade, Brancura do Relâmpago. Crônicas (15 de julho de 1974 – 22 de março de 1976)**. Pesquisa e introdução de Ângela de Almeida. Organização e notas de Vladimiro Nunes. Lisboa: Ponto de Fuga, 2015.

CORREIA, Natália. **Obra dramática completa**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2023.

CORREIA, Natália. Pedem-me que diga algo sobre as devastações que a censura fez na minha obra. Manuscrito inédito (5 pp.). Arquivo de Natália Correia. Ponta Delgada: Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada (Ms.D9/3017), s/d.

COSTA PINTO, António. O império do professor: Salazar e a elite ministerial do Estado Novo (1933-1945). **Análise Social**, vol. XXXV (157), p. 1-22, 2000.

FARIA, Telmo. Os Militares e a Política no Estado Novo. In: MARTINS, Fernando, **Diplomacia e Guerra**. Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora, 2001, p. 225-232.

FERNANDES, Bruno. O golpe militar de 28 de maio de 1926: o início da ditadura em Portugal. **História. National Geographic Portugal**, 2024. Disponível em: [http:// www. nationalgeographic.pt](http://www.nationalgeographic.pt). Acesso em: 20 de dezembro de 2024.

NASCIMENTO ROSA, Armando. Eros e Pólis, Poesia e Utopia. Um olhar sobre a dramaturgia nataliana. Introdução crítica. In: CORREIA, Natália, **Obra dramática completa**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2023, p. 11-163.

NOGUEIRA, Carlos. **A Sátira na Poesia Portuguesa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2011.

PEREIRA, Maria Paula. A Escola Portuguesa ao serviço do Estado Novo: as Lições de História de Portugal do Boletim do Ensino Primário Oficial e o Projeto Ideológico do Salazarismo. **Da Investigação às práticas** 4(1), 2014, p. 63 - 85.

PIMENTEL, Irene Flunser. A Polícia Política do Estado Novo Português – PIDE/DGS. História, justiça e memória. **Acervo** 24, n. 1, 2011, p. 139-156.

PINTO, Alexandra Guedes. O discurso da ditadura: ditadura, ordem e desordem em António de Oliveira Salazar. **Forma breve**, 2014, p. 313-343.

PIRES, Leonardo Aboim. Os “homens bons” da terra: a Corporação da Lavoura e a política agrária do Estado Novo. **Revista Portuguesa de História** LII, 2021, p. 239-262.

RODRIGUES, Luís Nuno. Militares e Política: a Abrilada de 1961 e a Resistência do Salazarismo. **Ler História** 65: p. 39-56, 2013.

SALAZAR, António Oliveira. **Discursos e notas políticas. Volume I: Discursos (1928-1943)**. Coimbra: Coimbra Editora, 1961.

SALAZAR, António Oliveira. **Discursos e notas políticas. Volume II: Discursos e notas políticas (1935-1937)**. Coimbra: Coimbra Editora, 1961.

SANTOS, Paula Alexandre Fernandes Borges dos. **A Política do Estado Novo (1933-1974): Estado, leis, governação e interesses religiosos**. [Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História Contemporânea]. Universidade Nova de Lisboa, 2012.

SERRÃO, Vanda Maria de Bragança. **O Ensino durante o Estado Novo em Portugal: O papel do professor**. [Relatório de Estágio no âmbito do Mestrado em Ensino da História no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário]. Universidade de Lisboa, 2018.

VASQUES, Eugénia. **Jorge de Sena. Uma Ideia e Teatro (1938-71)**. Lisboa: Cosmos, 1998.



ENTREVISTAS

***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 insistentemente 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 – mariaaoliv@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 andrógina 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 arquivam 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 eroticamente 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 Caughie 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 CAUGHIE, 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 diluíssem seu senso de oposição, o carro não só *re-arm*a 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 quebradeira de copos de cerveja e um quiprocó 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 atropalhando 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 reprodutoras 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

A HUNDRED YEARS OF VIRGINIA WOOLF'S MRS. DALLOWAY: A CONVERSATION WITH MARK HUSSEY ON WAR, LITERATURE, AND THE POLITICS OF THE PRESENT

Mark HUSSEY*
Maria Aparecida de OLIVEIRA**
Patricia MAROUVO***
Victor SANTIAGO****

As *Mrs Dalloway* (1925) reaches its first centenary, the novel feels remarkably close to us, politically acute, stylistically daring, and uncannily attuned to the psychic fractures of modern life. Few scholars have illuminated this proximity with as much depth, nuance, and intellectual generosity as Mark Hussey, whose decades-long engagement with Virginia Woolf has decisively shaped the field of Woolf and Modernist studies. His scholarship traces Woolf's artistry across fiction, essays, letters, diaries, and the shifting landscapes of her reception, consistently demonstrating how her writing continues to speak to the crises, dissonances, and ethical dilemmas of the twentieth and twenty-first centuries.

Hussey's critical legacy is inseparable from his insistence that Woolf's work must be read not as an artefact sealed within its historical moment but as a living, mobile form, capable of absorbing, refracting, and resisting the social systems it depicts. His analyses often illuminate the very forces that *Mrs Dalloway* lays bare: the pervasiveness of institutional power, the mechanisms of surveillance and discipline, the fragility of democratic life, and the tenuous bonds of empathy that hold a fractured society together. This becomes particularly clear in his readings of Woolf's engagement with war, trauma, and the long afterlives of conflict. In

* Distinguished Professor Emeritus. Pace University, New York – NY – USA – markh102@gmail.com

** Federal University of Paraíba (UFPB) – Department of Modern Foreign Languages – João Pessoa – Paraíba – Brazil – 58045-230 – mariaaoliv@yahoo.com

*** Rio de Janeiro State University (UERJ) – Institute of Languages – Department of Anglo-Germanic Languages – Rio de Janeiro – RJ – Brazil – 20550-013 – patriciamarouvo@yahoo.com.br.

**** Federal University of Acre (UFAC) – Center for Education, Languages, and Arts (CELA) – BR-364, Km 04 – Industrial District – Rio Branco – AC – Brazil – 69920-900 – victor.santiago@ufac.br

these studies, Hussey shows how Woolf's fiction anticipates many of the political and ethical questions that underpin contemporary criticism, particularly those concerned with violence, nationalism, and the shaping of subjectivity in moments of collective crisis. These concerns are central to *Mrs Dalloway*, a novel haunted by the deferred effects of World War I and the lingering psychic wounds that, as Hussey notes, remain painfully resonant in our own era.

When this interview was conducted, *Mrs Dalloway: Biography of a Novel*, Hussey's new project, had not yet been published. Now, as we present this conversation, Hussey's book has already appeared, released in May 2025 by Manchester University Press to mark the exact centenary of the novel. Beyond this significant contribution, Hussey's distinguished career has produced a substantial body of scholarship that has shaped Woolf studies and modernist criticism for decades. He is the General Editor of the Harcourt Annotated Edition of the Works of Virginia Woolf, for which he prepared the annotated edition of *To the Lighthouse* (1927), and he has served on the editorial board of the Cambridge Edition of the Works of Virginia Woolf, editing *Between the Acts* (1941). His broader work on Woolf includes influential titles such as *Virginia Woolf A-Z* (1996), *Virginia Woolf and War: Fiction, Reality, and Myth* (1991), and numerous essays that have become essential reference points for scholars of modernism, war studies, and the cultural history of Bloomsbury.

Hussey's scholarship extends beyond Woolf. His major biography *Clive Bell and the Making of Modernism* (2022) repositions Bell within the intertwined histories of aesthetics, criticism, and modernist art, while *Modernism's Print Cultures* (co-authored with Faye Hammill, 2016) examines the material and cultural networks that shaped literary modernism. Together, these works testify to Hussey's long-standing commitment to understanding the aesthetic, political, and material conditions that define modernist writing and its afterlives.

It is precisely this breadth of vision, combined with a lifelong attentiveness to Woolf's formal and political innovations, that makes Hussey's perspective especially resonant at this centenary moment. His analyses of *Mrs Dalloway* in particular - its atmosphere of dread, its interplay between private consciousness and public life, its exploration of empathy as a fragile ethical force, and its sustained meditation on war, trauma, and the violences of the social system - offer invaluable insights into why the novel remains a vital text for thinking through the anxieties, urgencies, and ethical questions of our own time. The interview that follows is therefore grounded in the enduring relevance of *Mrs Dalloway*, a novel whose meanings continue to expand and whose critical biography Hussey has now so compellingly illuminated.

OLIVEIRA, MAROUVO and SANTIAGO: As *Mrs Dalloway* reaches its centenary, how do you perceive the novel's exploration of psychological

fragmentation, societal pressures, and individual consciousness resonating in a world increasingly polarized by authoritarian, fascist ideologies? Can Woolf's novel be viewed as a form of literary resistance to hegemonic power structures today?

HUSSEY: The short answer to the last question is yes: I would agree that *Mrs. Dalloway* is a “form of literary resistance,” not least because reading itself is under assault by forces similar to those that targeted books earlier in the twentieth century for their ‘forbidden’ content. Certain “hegemonic power structures” present in the novel are still very much in effect; it seems to me that *Mrs. Dalloway* has perhaps become even more meaningful as a “form of literary resistance” today than it may have been at any time in the past hundred years. Woolf was explicit about her intention to “criticise the social system” in her fourth novel, to “show it at work at its most intense.” There are only a few moments in *Mrs. Dalloway*, however, where that criticism is explicit or direct. Mostly, the novel *shows* with extraordinary subtlety the dynamic operations of a system that is pervasive in its effects. The social system is institutionalized in myriad forms, but also works at the level of individual consciousness. In a sort of pre-Foucauldian analysis, Woolf in *Mrs. Dalloway* examines the practice of medicine, the status of the military, the policed norms of gender and sexuality, the effects of education, the divisions of economic class, the visibility and effects of various forms of media and culture, the role of the monarchy in Britain, and the ‘spirit of religion’. Each of these contributes to the maintenance of that “social system” within which all the novel’s characters are enmeshed; none can be isolated from the others. It is a dynamic system—always “at work.”

Recently, Elon Musk—the man who many believe literally purchased the presidency of the United States in 2024—stated in an interview his belief that “the fundamental weakness of Western civilization is empathy.” The *failure* of empathy has been quickly institutionalized as policy in the USA since January 2025, most visibly in the demonization of immigrants and non-white people as undeserving of care or understanding (such rhetoric is not, obviously, confined to the United States). This failure is reflected also in the eugenicist pronouncements of Robert F. Kennedy, Jr. If we think of empathy as the ability to see the world from the perspective of another, to *imagine* ourselves in another’s position, then (a) this is what *Mrs. Dalloway* is concerned with to a large extent, and (b) the act of reading itself can provide opportunities for empathy through the free indirect discourse by which Woolf invites readers into her characters’ subjectivity.

Despite more than six years having passed since the Armistice that ended hostilities in November 1918, the First World War’s effects (as well as those of the pandemic that immediately followed it) linger just below the surface of everyday life in *Mrs. Dalloway*—“This late age of the world’s experience had bred in them

all, all men and women, a well of tears.” Glances exchanged amongst strangers out shopping on this June morning, prompted by rumors of royalty passing in a mysterious motor car, wordlessly summon communal thoughts of “the dead.” As she steps out of her house, Clarissa feels a sense of dread—“something awful was about to happen”—a premonition echoed a few pages later by Septimus when he thinks to himself, “The world has raised its whip; where will it descend?” It is this sense of dread, experienced by both the “sane” Clarissa and the “insane” Septimus, that still resonates today in a world riven by violence and inequality.

One of the most overt instances of Woolf’s criticism of the social system occurs when Sir William Bradshaw explains to the Smiths that Septimus should be shut away until he can develop a “sense of proportion.” The disciplinary power of the medical establishment is reflected in the fact that Sir William “had to support him police and the good of society, which, he remarked very quietly, would take care, down in Surrey, that these unsocial impulses, bred more than anything by the lack of good blood, were held in control.” The eugenicist phrase “lack of good blood” makes for chilling reading now, a time when the successful candidate for the US presidency in 2024 said of immigrants: “They’re poisoning the blood of our country. That’s what they’ve done. They poison mental institutions and prisons all over the world, not just in South America, not just to three or four countries that we think about, but all over the world. They’re coming into our country from Africa, from Asia, all over the world.” The consequence of this language has been seen in the first few months of 2025 as people are snatched from American streets and “disappeared” without any recourse: “He swooped; he devoured. He shut people up.”

The lack of empathy, the will to dominate, reappears throughout *Mrs. Dalloway* in a variety of forms. When she sees him across the room at her party, Clarissa senses with a shudder that Bradshaw is capable of “forcing your soul,” reviving her earlier premonition that “something awful was about to happen.” The social system that Woolf wanted her novel to reveal “at work” is a web that connects along its filaments a variety of interconnected forces: the ability (for example) to get letters published in *The Times* that encourage the emigration of “young people of both sexes born of respectable parents” connects with conversations at a party in Westminster which follows a lunch in Mayfair; patriotic feelings stirred in passersby when they believe they might be close to royalty are also emblemized in bronze statuary celebrating imperial conquests. Clarissa’s feeling “that it was very, very dangerous to live even one day” is pervasive these days.

OLIVEIRA, MAROUVO and SANTIAGO: Woolf’s portrayal of mental health struggles and societal alienation feels especially poignant in the aftermath of the COVID-19 pandemic. How do you think the novel’s treatment of trauma, isolation, and human connection speaks to contemporary readers navigating the consequences of such a global crisis?

HUSSEY:

“I am alone; I am alone! she cried, by the fountain in Regent’s Park.”

“He has left me; I am alone for ever, she thought, folding her hands upon her knee.”

“That was it: to be alone forever. That was the doom pronounced in Milan when he came into the room and saw them cutting out buckram shapes with their scissors; to be alone forever.”

In many countries, the experience of dying alone dominated narratives of the Covid-19 pandemic. Exacerbating the dread engendered by the virus itself was the isolation it imposed, with loved ones barred from attending the bedsides of those who succumbed to the disease. While admittedly more existential in nature than the isolation imposed by disease, the aloneness conveyed by the three quotations above (Rezia, Clarissa, and Septimus, respectively) resonates with our particular “late age of the world’s experience” differently than it would have prior to 2020.

I’m sure you’re aware of Elizabeth Outka’s book *Viral Modernism*, which was published just months before the lockdowns of the Covid-19 pandemic. Outka argues that several key modernist texts—*Mrs. Dalloway* among them—can be read as ‘pandemic’ works, but that the carnage of the First World War has usually overshadowed that element in critical understandings of them. Clarissa’s “heart, affected, they said, by influenza,” is the reason her husband ensures that she rests after lunch. She “has grown very white since her illness.” The tolling bells, Outka argues, would have summoned for contemporary readers the death knells of the pandemic years that immediately followed the War.

For those re-reading *Mrs. Dalloway* in 2020, or reading it for the first time because it was being referred to so widely—sometimes jokingly in social media posts such as “Mrs Dalloway said she would buy the sanitizer herself”—its sensations of invisible danger, the experiences of loss, of being cut off from other people—“here was one room, there another”—caught the mood of the time. Outka explains how Woolf’s narrative method itself was adapted to the novel’s moods. Woolf created “a narrative perspective that could move as nimbly among bodies as a virus, a plot defined less by linear timelines and more by temporal and experiential fluidity, and a structure that could express the delirious, hallucinatory reality that infused the culture.”

A counternarrative to the isolation imposed by Covid-19 was, of course, that we are all bound, one to another, by invisible ties. The pandemic made some dependencies, connections, more visible than they usually were. Clarissa feels herself “laid out like a mist” between people she knows best, but also that her “self” spreads “ever so wide,” into places and people she is unaware of. At her party, hearing of Septimus’s suicide shocks her into a moment of identification with the stranger. “Always her body went through it first, when she was told, suddenly,

of an accident,” and so she empathizes with Septimus’s fall from the window onto the rusty spikes below. The effect on Clarissa is to evoke in her a reflection on the failures of her own life: she has a powerful sense of “something” that “mattered” that she has too often allowed to be obscured, “defaced” as she puts it to herself. All through the novel, shattered Septimus has stammered his overwhelming desire to *communicate*, but communicate what? He cannot say. Clarissa, though, is suddenly attuned to Septimus: “Death was an attempt to communicate; people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded, one was alone.” When she wonders if Septimus had “plunged holding his treasure,” the narrative echoes a moment she has recalled from her youth earlier in the novel, when the “treasure” bestowed on her by Sally Seton’s kiss had evoked in Clarissa Othello’s line, “if it were now to die, ‘twere now to be most happy.”

Alone with her contemplation of what the young man’s death means to her, Clarissa suddenly notices (again) an old woman going to bed in the house opposite hers. This woman puts out her light (another echo from *Othello*), and Clarissa returns to her party. It is sentimental, perhaps, to imagine how Clarissa might have been changed by her response to the death of the stranger, Septimus, because soon after this scene the novel ends. Sara Ahmed’s reading of the scene, in *Living a Feminist Life*, speaks trenchantly to why this novel resonates so profoundly in our current world-historical moment; it is not simply that Clarissa is being empathetic, but that at this moment, a death becomes real or material because it has been allowed in. A death spreads as words into worlds. What is striking about *Mrs. Dalloway* is how suffering enters her consciousness from the edges, through the arrival of another, who is a stranger, an intruder, who has not been invited into the room. Suffering enters not simply or only as self-consciousness—as consciousness of one’s own suffering—but as a heightening of consciousness, a world-consciousness in which the suffering of those who do not belong disturbs the atmosphere (59–60).

Throughout the day, Clarissa has mounted a kind of internal resistance to those who mock her parties. “Here was one room; there another” is an emblem of isolation, and her effort is, she says to herself, “to combine, to create.” Although people’s experience of time during the pandemic lockdowns is beginning to be identified by researchers as having been affected by a number of factors other than just confinement and lack of variety in daily routine, there is a consensus that a common effect on the 3 billion people who were confined to their homes in 2020 has been a distortion of the perception of the passage of time. It is common nowadays to “forget” the order of things that occurred in those days and since, as if the pandemic created some kind of hole in the fabric of time passing.

Five years after the pandemic, perhaps readers of *Mrs. Dalloway* might pay attention to the novel’s being set five years after the end of World War I. As Clarissa walks to the flower shop, her thought that the War “was over” is interrupted—

contradicted—by her memories of the dead. And Septimus, as Sir William tells Richard Dalloway at the party, suffers from “the deferred effects of shell shock.” What has Septimus been doing in the five years since the end of the War? He brings his bride back to London; is “advanced to a post of considerable responsibility” by his employer; refuses to have the child Lucrezia so desperately longs for; and descends deeper into his sense that the world is without meaning and that human beings are vile. Sir William records that his patient was “attaching meanings to words of a symbolical kind,” in this case the word “war.” *Mrs. Dalloway* implicitly examines what Freud named *nachträglichkeit*: for Septimus, the ordinary locations and events of life are imbued with the trauma he suffered at the Italian front five years earlier. Perhaps many are now experiencing the “deferred effects” of the pandemic, five years later.

It is a cliché to say that much modernist literature is concerned with the experience of lived time, often portrayed against a background of chronological time. Clarissa has been so ill that it has affected her appearance and she requires continuing daily rest to avoid stressing her heart. She experiences several moments in the novel when she seems to fall, in a sense, out of time: for example, she “felt very young; at the same time unspeakably aged. She sliced like a knife through everything; at the same time was outside, looking on.” She “feared time itself,” the “dwindling” of her life, but also, with Peter Walsh, feels that “it was as if the five acts of a play that had been very exciting and moving were now over and she had lived a lifetime in them and had run away, had lived with Peter, and it was now over.” At another moment, “she was a child, throwing bread to the ducks, between her parents, and at the same time a grown woman coming to her parents who stood by the lake.”

Your question about how contemporary readers navigate the consequences of the pandemic has led me to reflect on the novel’s concern with time. Has Septimus somehow fallen out of time? He is trapped in the time of his trauma, haunted by the ghost of Evans, and appalled that he cannot feel, but simultaneously feels himself to have transcended time because among the “truths” he is desperate to communicate is that “there is no death.” *Mrs. Dalloway* has been called (by J. Hillis Miller) an All Souls’ Day, the day of the dead. It is full of ghosts, and many of the people we meet in the novel’s pages are weeping. Mr. Bowley has tears in his eyes; Peter Walsh bursts into tears—recalling the tears both he and Clarissa shed at Bourton that “extraordinary summer”; Clarissa cries; tears fill Septimus’s eyes as he looks at the aeroplane; Rezia recalls how he would cry at home (“the most dreadful thing of all, to see a man like Septimus, who had fought, who was brave, crying”); Rezia herself cries in Regent’s Park; Doris Kilman “nearly burst into tears” when she believes Clarissa was laughing at her. The “well of tears” catches these survivors unawares, reminding them of a trauma the consequences of which are yet to be resolved.

OLIVEIRA, MAROUVO and SANTIAGO: Considering the resurgence of conservative discourses around womanhood and femininity in the 21st century, what relevant discussions does Woolf's treatment of the angel in the house in *Mrs. Dalloway* still inspire? How does it engage with contemporary issues of gender, sexuality, and class, especially in light of current debates on intersectionality?

HUSSEY: Despite Peter Walsh's calling Clarissa "a perfect hostess," I have not usually thought of her as an example of "the angel in the house," though I know others do. The publisher of my recent book about *Mrs. Dalloway* described her as a "housewife," a term I questioned for its connotations—for me, at least—of someone who performs domestic tasks. Apart from going to the flower shop to choose flowers for her party, Clarissa does not seem to contribute any labor whatsoever to the household! But as a woman who has just entered her fifties, Clarissa's feeling that she is invisible, "not even Clarissa any more," does resonate with contemporary discourses on women and aging. Furthermore, there is the by now familiar narrative of Clarissa as a woman who has repressed her desire for women and chosen the socially-approved life-course of marriage to a man. But I don't think I can comment on "current debates on intersectionality," because (other than the right-wing attack on the concept itself as a challenge to white supremacy) I'm not really familiar with them.

Woolf has been criticized for her representation of Doris Kilman. John Carey, for example, argued that due to her class prejudice, Woolf depicts Kilman "as a monster of spite, envy and unfulfilled desire." This has always seemed to me a naïve error, mistaking attitudes encountered in a work of fiction for those of the author herself. Kilman represents a social fact of the immediate post-First World War period in Britain, when there was a backlash against women in the workforce as well as an economic crisis that briefly affected the middle class. As Masami Usui pointed out in *Virginia Woolf and War*, Kilman and Rezia are both "victims of war." Clarissa is well aware that Kilman lost her job because, during the War, she refused to condemn all Germans.

Kilman's opinion is that Clarissa is "from the most worthless of all classes—the rich, with a smattering of culture." Her antipathy is communicated wordlessly to Clarissa, whose "pleasure in beauty, in friendship, in being well" and her enjoyment of her nicely appointed house is disturbed by Kilman's mere presence. It seems to me that Kilman is identified in the narrative with those who seek to "convert." That this is more sinister than simply Christian proselytizing is perhaps indicated by what Kilman thinks at the Army & Navy Stores about Elizabeth: "If she could grasp her, if she could clasp her, if she could make her hers absolutely and forever and then die; that was all she wanted." Richard Dalloway seeks to reassure his wife that their daughter's apparent infatuation with Kilman is a phase she will grow out

of (something that perhaps will remind Clarissa of her own youthful feelings for Sally), but Clarissa's suspicion seems warranted once the reader is made privy to Kilman's possessiveness. Her attitude stands in contrast to Clarissa's refusal to "say of anyone in the world now that they were this or were that."

Kilman does open to Elizabeth a sense of the possibilities that lie before her as a young woman coming of age after the War. Despite Elizabeth's consideration of such possibilities when she escapes from Kilman and jumps on the bus, any potential for their realization might be understood as undermined by our last sight of the Dalloways' daughter, in her party dress back home. It is clear that Kilman is well-educated (she has a degree), and a reader might set that against Clarissa's complete lack of any formal education: she "knew nothing; no language, no history; she scarcely read a book now, except memoirs in bed." Yet Kilman's view of Clarissa as "worthless" conforms to a caricature that denies her the inner life Woolf allows the character. During the day of the novel, Clarissa has begun to question what she has made of her life, and her loneliness is no less real than Kilman's.

The "manliness" that Mr. Brewer desires his promising employee Septimus to acquire through playing football is the other side of the gender binary that makes Kilman self-conscious in the presence of women such as Clarissa. She is a woman over forty with a large bald forehead and shabby clothes, and hair that won't look nice no matter how she does it: does this elicit sympathy for a woman who cannot compete with slender girls of the 1920s in their sheath dresses and elegant gloves? Kilman thinks that women 'like' Clarissa escape the agony she feels, but should a reader necessarily agree? The "social system" is a gendered system that holds everyone in place. Septimus's "manliness" is acquired in the trenches. When Evans is killed, Septimus, "far from showing any emotion or recognising that here was the end of a friendship, congratulated himself upon feeling very little and very reasonably. The War had taught him." After the War, the absence of feeling is encouraged by Dr. Holmes who tells Septimus that he owes it to his wife to snap out of his "funk."

OLIVEIRA, MAROUVO and SANTIAGO: Woolf's formal innovation, particularly the structure of the one-day novel—has often been cited as a lasting influence. Do you see contemporary works, such as Rachel Cusk's *Arlington Park*, as drawing upon Woolf's achievements? What elements of her narrative method continue to resonate with today's fiction writers?

HUSSEY: Rachel Cusk's *Arlington Park* has affinities with *Mrs. Dalloway* beyond its taking place within a single day during which a character prepares to host a party. The five women on whom it centers return throughout the day to significant memories, experience epiphanies, and 'tunnel' into their pasts. At her dinner party, Christine Lanham proclaims, "You've got to love life ... You've got to love just—

being alive,” whilst her husband, Benedict, asks, “But how will anyone know you loved it?” That calls to mind, for me, Clarissa’s thought that “no one in the whole world would know how she had loved it all.” The interlude in the park in Cusk’s novel seems quite “Woolfian” to me. I suppose in a way it might be read as a fantastic extrapolation of Sally and Clarissa always speaking of marriage as a disaster (e.g. “Marriage is just another word for *hate*” says a sixth form girl). So yes, I think *Arlington Park* has strong connections with Woolf’s novel. There are other Dallowayesque echoes in Cusk’s *The Bradshaw Variations* too.

Monica Latham’s *A Poetics of Postmodernism and Neomodernism: Rewriting Mrs Dalloway* (Palgrave Macmillan, 2015) is the most important source for an answer to this question, but examples of writers whose fiction has clear affiliations to *Mrs. Dalloway* continue to proliferate. (Another source I drew on when I considered this question in my recent book is Alice Lowe’s pamphlet, *Beyond the Icon: Virginia Woolf in Contemporary Fiction* [Cecil Woolf, 2010].) There are many examples of “circadian” novels (taking place within one 24-hour period) but that does not necessarily mean they are indebted to *Mrs. Dalloway* (indeed, sometimes hostile critics believed—mistakenly—that Woolf herself was copying Joyce’s *Ulysses* in this aspect of her work). What seems to me the most salient characteristic of *Mrs. Dalloway* for contemporary writers is that sense of threat that I have already alluded to above. As I say in my book, there are many ways in which writers have refashioned and reimagined elements of *Mrs. Dalloway*—its structure, its mood, its themes—in a world where the anxieties and fears of Clarissa, as well as the trauma and terrors of Septimus, have become common psychological currency.

I suppose for most people it would be Michael Cunningham’s *The Hours* that comes immediately to mind when considering the “influence” of *Mrs. Dalloway* on contemporary writers. Cunningham skillfully replaces the trauma of war with the trauma of the AIDS crisis in his novel. More recently, although I don’t think it necessarily owes anything to *Mrs. Dalloway* specifically, Ali Smith’s *Companion Piece* finds a similar source of trauma in the Covid-19 pandemic: her protagonist at one point says, “I think we’re all under quite a lot of pressure.... I think there’s a lot of raw feeling in the air, and not just because there’s been so much illness. I think there’s a great deal of despair around, and even more anger than there was before.” It is the mood of *Mrs. Dalloway*, and it’s captured in many recent novels.

OLIVEIRA, MAROUVO and SANTIAGO: Your forthcoming book, *Mrs. Dalloway: Biography of a Novel*, traces the genesis, publication, and enduring reception of Woolf’s work from its earliest diary entries to its place in literary history today. In what ways does understanding the “life” of the novel—its creation, initial reception, and evolving afterlives—reshape or deepen our reading of *Mrs. Dalloway* at this centenary moment? How might this biographical approach help readers and scholars see the novel not as a static

masterpiece, but as a dynamic cultural artefact with urgent relevance in today's fractured world?

HUSSEY: I think that if readers did in fact regard it as a “static” masterpiece then it probably would not have had the afterlife it has had (& continues to have). I knew the “story” of Woolf’s writing the novel quite well, but only when I had to focus on its reception over the last hundred years did I realize quite how influential a work it has been. Having already written the biography of a person (Clive Bell), it was interesting for me to tackle the biography of a work of art, and to keep in mind that my “subject” was not Woolf herself but this novel. Typically, a person’s biography ends with their death, but in this case the subject is—like Orlando—apparently immortal!

In the introduction she wrote for the Modern Library edition of *Mrs. Dalloway*, Woolf stressed her belief that novels belong to their readers, despite whatever intentions their writer might have had. This is certainly borne out by the biography of the novel, which becomes, after 1925, the story of its readers. It would be true of any work of art, I’m sure, but the changing reception of *Mrs. Dalloway* by both critics and common readers over the past hundred years is an essential part of its biography and also a reflection of how different generations as well as different cultures, globally, have read it. Your questions have emphasized the contemporary “relevance” of the novel, and while I don’t think that is necessarily the criterion by which the worth of a work of art need be judged, it is certainly the case that *Mrs. Dalloway* does seem to speak to many concerns of contemporary artists and readers.

I assumed that anyone picking up the biography of *Mrs. Dalloway* would have either read, or at least have some familiarity with the novel, because I wasn’t thinking of it as a kind of guide for how to read it. Whether the biography will “reshape or deepen” anyone’s reading is a question only its readers can answer. It’s not a work of scholarship, by which I mean that although I have, inevitably, relied on the work of many, many Woolf scholars in telling the story of the novel, I resisted any urge to *interpret* the text myself. I suppose my selections of information are a kind of interpretation—what is left out might strike some readers as significant, though I am not thinking of anything specific here (and this will only apply to readers already steeped in Woolf scholarship!). *Mrs. Dalloway* is reimagined in so many ways. In fiction, obviously, but also in dance, in film, in memes, tattoos, poetry—it’s all of a piece with Woolf’s point that books belong to their readers.

OLIVEIRA, MAROUVO and SANTIAGO: In your book *Virginia Woolf and War: Fiction, Reality and Myth*, you present Woolf as a theorist and novelist of war, emphasizing its pervasive presence across her works. Considering the political, ethical, and aesthetic dimensions of her writing, how do you see her

addressing the intersections between war and gender, particularly in *Three Guineas*? How do her texts help us understand the nature of war and its entanglement with patriarchal, capitalist, and imperialist structures? What insights can we draw from Woolf's reflections on democracy and war, both in her time and ours? Finally, as a theorist and novelist of war, which authors do you believe most influenced her thinking?

HUSSEY: That essay collection (1991) was, as you say, intended to make the argument that Woolf was a “theorist and novelist of war,” which at the time was not at all a widely-held view. But to answer your questions would really require summoning decades of scholarship because there has been so much written since *Virginia Woolf and War* came out about those intersections between war and gender. There was also, of course, a great deal of scholarship on gender and war to draw upon already when that volume was put together (as its introduction—“Living in a War Zone”—makes clear).

I am not historian enough to make the case, but I have long believed that the First World War inaugurated an era of war that we are still living through. Keynes, as we know, argued that the conditions imposed on Germany by the Treaty of Versailles risked starting another conflict. He wrote *The Economic Consequences of the Peace* at Charleston, Vanessa Bell's home. Virginia Woolf was close to many pacifists, such as Roger Fry—who worked with the Quakers during the war—and her brother-in-law Clive Bell, whose pamphlet *Peace at Once* was censored by the government in 1915. After the War, she assisted Leonard with his research for *Empire and Commerce in Africa*, as well as with his work on the document that argued for the creation of what would eventually become the League of Nations (precursor to the UN). In January 1916, writing to Margaret Llewelyn Davies, Woolf described the *Times*'s reporting on the war as a “preposterous masculine fiction,” combining her insight that making war depended simultaneously on a specific notion of masculinity and a great deal of myth-making. When she reviewed Siegfried Sassoon's *Counter-attack and Other Poems* in 1918, Woolf wrote, “We know no other writer who has shown us as effectually as Mr Sassoon the terrible pictures which lie behind the colourless phrases of the newspapers.”

There are interesting correlations between *Mrs. Dalloway* and *Three Guineas*, I think, in that both texts demonstrate how the power of various institutions—the church, education, media—promulgates the thinking that leads to war. There was plenty of evidence in the 1930s, as her endnotes in *Three Guineas* document, to support Woolf's argument about the link between patriarchal and fascist tyranny. She draws out the lines of connection between, for example, St. Paul and Hitler and Mussolini. In *Mrs. Dalloway* Peter Walsh's frightening observation that “the rascals who get hanged for battering the brains of a girl out in a train do less harm on the whole than Hugh Whitbread” finds its echo in the comparison

in *Three Guineas* between the patriarchal attitudes to women found in both Nazi Germany and in England. (The parallels to be drawn between those attitudes and those expressed by the current American government show that we are still, as Woolf puts it, going round the mulberry tree.) Analyzing a report commissioned by the Church of England on the question of admitting women to the ministry, Woolf draws parallels between the Church leaders and Hitler and Mussolini, all of whom argue for women's subservient role as necessary to sustaining the social hierarchy they desire.

Three Guineas also echoes the theme of empathy that I mentioned earlier with respect to *Mrs. Dalloway*. Quoting from the biographies of various professional men, Woolf determines that the price of success in the professional world is to become a "cripple in a cave," devoid of all sensory experience. While she has been writing her letter to the barrister who has sought her help in preventing war, Woolf says, another picture has come into focus in the foreground of her mind's eye, supplanting the photographs of dead bodies and ruined houses. It is the "figure of a man," "Man himself," the "Tyrant or Dictator." This picture, she suggests, means that the private house and public world are connected; "that the tyrannies and servilities of the one are the tyrannies and servilities of the other": this connection must never be forgotten if the world is to be saved from war. I suppose, in a way, this draws a line from *Mrs. Dalloway* to *Three Guineas*: both "criticise the social system" and "show it at work." And both ask us to examine the operations of that system within the small domestic circle of our own lives as well as in the institutions and norms of the society at large.

In terms of a text that influenced her thinking, I would put forward Sophocles' *Antigone*—that "primer of resistance to masculine tyranny" as Woolf called it.



RESENHAS

CELEBRANDO VIRGINIA WOOLF (2024): UM DIALÓGO COM NOVOS CONTEXTOS

Flora Soutello Mendes SERGIO*

Publicado em 2024, *Celebrando Virginia Woolf* constitui vibrante testemunho da vitalidade do pensamento woolfiano em pleno século XXI. A coletânea surge então como resultado de um encontro acadêmico realizado remotamente em 2023, que reuniu pesquisadores de diversas regiões do Brasil com a proposta de discutir o imenso legado de Virginia Woolf sob uma perspectiva crítica, interseccional e contemporânea. Desse modo, a obra é composta por artigos que dialogam com a tradição modernista, os estudos de gênero e a teoria crítica, inserindo Woolf no centro de debates atuais sobre performatividade, memória, arte e dissidência.

Com o intuito de desestabilizar leituras cristalizadas de Woolf, especialmente aquelas que a aprisionam em uma moldura de melancolia ou a circunscrevem à alta cultura europeia, *Celebrando Virginia Woolf* é, para Victor Santiago e Bárbara Novais (2024, p. 14), sobretudo, um convite para festejar e “redescobrir a estética política e feminista de Woolf” (Santiago; Novais, 2024, p. 15), autora capaz de transitar entre o cânone e a cultura de massas, a literatura e a política, assim como o passado e o presente.

A coletânea distingue-se pela capacidade de entrelaçar o pensamento woolfiano com o de autores contemporâneos, a exemplo de Donna Haraway, Judith Butler e Sara Ahmed, criando vias de abertura para conversa e reorientações (*queer*) dentro de nosso presente, como acrescentam novamente Santiago e Novais (2024, p. 15). Ademais, tal associação é particularmente bem explorada no ensaio de abertura, ao propor a ideia de um “presente denso” (2024, p. 16): conceito harawayano que reconhece a complexidade e urgência de questões sociais contemporâneas como solo fértil e propício para reler a obra de Woolf.

Em “Uma elegia à imagieria” Ana Carolina de Azevedo Guedes busca explorar a tensão entre metáfora e ficção na obra de Woolf e ressalta como a autora é capaz de converter imagens em dispositivos de narratividade e política. Já em “Come and catch me if you can”, Ana Carolina Mesquita e Victor Santiago desafiam a ideia cristalizada de uma Woolf melancólica, apresentando-a como irônica, vibrante e

* Bolsista CAPES. Doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa. UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Educação e Humanidades – Instituto de Letras – Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20559-900 – florasoutello@gmail.com

até mesmo erótica. Os autores demonstram que tal chave de leitura ganha força à luz da crítica *queer* e da arte contemporânea, desfazendo o mito da escritora trágica e inadaptada.

O texto de Davi Pinho, por sua vez, faz uma leitura crítica de *O Quarto de Jacob*, articulando o conceito de despossessão teorizado por Judith Butler (Butler, 2019, p. 89) para pensar a fragmentação subjetiva e o esvaziamento de sentido no romance. A despossessão aqui é conceito vital para os vazios e silêncios estruturais da narrativa woolfiana. O escrito costura um diálogo que reflete a respeito do futuro político no Brasil de 2022 (os fantasmas do autor) com as discussões de Giorgio Agamben e Judith Butler sobre o sujeito e a precariedade.

Mais adiante, Maria Aparecida de Oliveira e Lucas Leite Borba exploram a sexualidade feminina não normativa em Woolf. Desse modo, o escrito revela como as obras *A Room of One's Own* e *Orlando* tecem uma crítica à heteronormatividade, antecipando discussões *queer* atuais. Os autores dialogam com teóricas como Adrienne Rich, Audre Lorde e Simone de Beauvoir para explorar como a autora propõe modos plurais de subjetivação feminina.

A coletânea também se destaca por sua atenção à tradução e à intermedialidade, incluindo estudos sobre cartas, ensaios e traduções. A exemplo de Mariana Gonçalves Coelho e Maria Rita Drumond Viana, que analisam as notas de tradução nas edições luso-brasileiras de *Love Letters: Vita and Virginia* (2021), refletindo sobre as tensões culturais e linguísticas que permeiam a mediação da intimidade e da sexualidade de Woolf: “a demonstração do desejo transparece pelas metáforas e jogos linguísticos elaborados por mulheres cuja expressão artística se dava pela manipulação de palavras” (Coelho; Viana, 2024, p. 220). Já o impacto de sua obra no cinema e nas artes visuais é revisitado com atenção à sua “mobilidade cultural” – conceito desenvolvido por Brenda Silver (1999, p. 4) –, que inclui desde adaptações cinematográficas como *Vita & Virginia* (2019), de Chanya Button até o recente documentário *Orlando, minha biografia política* (2023), de Paul Preciado.

Há presente na coletânea, ainda, trabalhos que estabelecem diálogos comparativos com a obra de Virginia Woolf. Mariana Pivanti em “As questões de gênero e do eu nos escritos de vida de Virginia Woolf e Hélène Cixous” explora os vínculos entre Woolf e a escritora francesa Hélène Cixous, estabelecendo paralelos entre suas respectivas poéticas e formas de escrever (e inscrever) o eu, em um movimento de deslocamento de uma perspectiva individualizada para um lugar de abertura ao outro e à alteridade.

Já Nícea Nogueira traça um paralelo entre Woolf e Laurence Sterne, revelando um experimentalismo narrativo em comum fundado na fragmentação, na ironia e na consciência da própria construção literária. Ao traçar esse paralelo, a pesquisadora ilumina afinidades estéticas entre autoras de períodos distintos, ressaltando como ambas subvertem expectativas narrativas tradicionais e produzem um efeito

de estranhamento no leitor. Gabriel Leibold, ademais, propõe um diálogo entre Virginia Woolf e Toni Morrison, discutindo o pertencimento literário e as “casas simbólicas” como espaços de resistência, memória e deslocamento. Em sua análise, Morrison e Woolf aparecem como autoras que elaboram espaços de abrigo e confronto, tensionando as relações entre identidade, comunidade e exclusão, e mostrando como a literatura pode ser lugar de elaboração de traumas históricos e de reinvenção das formas de habitar o mundo.

Por fim, o texto de Patrícia Marouvo, compara as obras *Mrs. Dalloway* e *Spring*, da escritora contemporânea Ali Smith. A autora destaca como Smith atualiza e reescreve a estética woolfiana à luz de questões como migração, colapso climático e política identitária. O ponto de partida é a cena da pedinte em *Mrs. Dalloway* (1925), cujo canto estranho e atemporal interrompe a narrativa, e a cena em *Spring* (2019), na qual Richard ouve um canto longínquo durante uma viagem à Escócia. Em ambas, a voz surge como elemento disruptivo, deslocando a linearidade narrativa e questionando estruturas simbólicas.

Celebrando Virginia Woolf não apenas reafirma a centralidade da autora no campo da crítica literária e dos estudos de gênero, como também desafia o leitor a repensar a função política da literatura. Ao propor um diálogo transversal entre teoria, crítica e arte, o livro se firma na recepção brasileira de Woolf. Trata-se de um trabalho que cumpre com rigor acadêmico e ousadia crítica a missão de reatualizar o pensamento de Virginia Woolf à luz de um presente em ebulição: feminista, *queer*, político, sensível. A coletânea é, como afirmam os organizadores, uma “festa” e como tal, celebra, problematiza e reinventa uma das vozes mais potentes da literatura.

SERGIO, Flora S. M. Celebrating Virginia Woolf (2024): a dialogue with new contexts. **Itinerários**, Araraquara, n. 61, p. 379-381, jul./dez. 2025.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Tradução: Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

COELHO, Mariana Gonçalves; VIANA, Maria Rita Drumond. In: SANTIAGO, Victor; NOVAIS, Bárbara; LEITE, Lucas; PIVANTI, Mariana. (orgs.). **Celebrando Virginia Woolf**. Rio de Janeiro: A_TEIA, 2024. p. 219-242.

HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble**: making in the Chthulucene. Durham: Duke University Press, 2016.

SANTIAGO, Victor; NOVAIS, Bárbara. *In*: SANTIAGO, Victor; NOVAIS, Bárbara; LEITE, Lucas; PIVANTI, Mariana. (orgs.). **Celebrando Virginia Woolf**. Rio de Janeiro: A_TEIA, 2024. p. 13-26.

SILVER, Brenda. **Virginia Woolf Icon**. Chicago: The University of Chicago Press. 1999.



ENTRE O NAVIO E O QUILOMBO: ECOLOGIA, RESISTÊNCIA E DECOLONIALIDADE NO PENSAMENTO DE MALCOM FERDINAND

Adaylson Wagner Sousa de VASCONCELOS*

A leitura de *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*, de Malcom Ferdinand (Ubu Editora, 2022), impõe-se como um convite à reflexão crítica sobre os dilemas contemporâneos que atravessam as relações entre natureza e humanidade. O autor, martinicano de formação e origem, elabora um discurso que busca deslocar o debate ambiental de seu tradicional eixo eurocêntrico, propondo um olhar que parte das experiências do Caribe para iluminar, de forma original, as conexões entre colonialismo, racismo e destruição ambiental. O livro não se satisfaz em apontar as insuficiências do ambientalismo clássico; ele se lança à tarefa de construir uma ecologia que seja, antes de tudo, decolonial, antirracista e feminista, recusando qualquer separação entre lutas sociais e lutas ecológicas.

A obra se estrutura a partir de uma metáfora central: o navio negreiro. Esse símbolo histórico, carregado de dor e resistência, serve a Ferdinand como imagem-chave para compreender o que denomina “habitar colonial da Terra”. No porão do navio, os corpos negros escravizados; no convés, os exploradores europeus. Essa divisão espacial não é apenas geográfica, mas sobretudo ontológica e política, pois separa os sujeitos do mundo em categorias distintas, relegando uns à morte e à exploração, enquanto outros se beneficiam da opressão e da extração dos recursos naturais. O navio negreiro, portanto, não é apenas uma alegoria do passado, mas uma chave de leitura para a persistência, no presente, das formas de dominação e exploração que estruturam o mundo moderno.

Ferdinand argumenta que a modernidade ocidental se funda em uma dupla fratura: a separação entre natureza e cultura, e a dissociação entre as lutas sociais e as lutas ambientais. Essa dupla fratura, segundo o autor, é responsável pela incapacidade do ambientalismo tradicional de reconhecer as raízes coloniais e racistas da crise ecológica, assim como pela dificuldade dos movimentos antirracistas e decoloniais de incorporar a dimensão ambiental em suas pautas.

* Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos. Doutor em Letras (UFPB, João Pessoa, Paraíba, Brasil). Professor substituto (IFPB, Monteiro, Paraíba, Brasil). E-mail: awsvasconcelos@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5472-8879>.

O resultado é um ambientalismo que, com frequência, invisibiliza o sofrimento dos povos negros, indígenas e camponeses, e uma luta antirracista que, às vezes, negligencia a destruição do meio ambiente e o sofrimento dos não-humanos.

A proposta de Ferdinand é pensar a ecologia a partir do mundo caribenho, onde as experiências de resistência, como a marronagem e o aquilombamento, oferecem alternativas concretas à lógica colonial. A resistência dos povos negros no Caribe, ao fugirem das plantations e criarem comunidades autônomas, demonstra que é possível inventar outros modos de habitar a Terra, baseados na solidariedade, na justiça e na relação harmoniosa com o meio ambiente. Essas experiências, para Ferdinand, são fundamentais para uma ecologia decolonial, pois mostram que a luta pela justiça ambiental é inseparável da luta pela justiça social e racial.

Um dos pontos altos do livro é a crítica de Ferdinand ao conceito de Antropoceno. O autor argumenta que o termo, ao generalizar a responsabilidade pela crise ambiental para toda a humanidade, invisibiliza as diferenças históricas e estruturais entre os grupos sociais. Em vez do Antropoceno, Ferdinand propõe o Plantationceno e o Negroceno, conceitos que destacam o papel central da escravidão, do racismo e da plantation na configuração da crise ecológica contemporânea. Esses conceitos permitem compreender que a destruição ambiental não é um fenômeno universal, mas resultado de um processo histórico específico, marcado pelo colonialismo e pela exploração dos corpos e dos territórios negros e indígenas.

A análise de Ferdinand também se volta para a metáfora da Arca de Noé, presente em muitos discursos ambientalistas. Para o autor, a ideia de salvar apenas alguns, deixando outros para trás, reproduz a lógica colonial de exclusão e dominação. Em contraste, Ferdinand propõe a imagem do navio-mundo, um navio sem porão, onde todos possam ocupar o convés da justiça. Essa proposta é uma crítica radical às soluções tecnocráticas e salvacionistas, que ignoram as desigualdades sociais e raciais, e uma defesa de uma ecologia que seja, antes de tudo, inclusiva e democrática.

A escrita de Ferdinand é marcada por uma densidade teórica que se mistura com relatos históricos e experiências concretas de resistência. O autor recorre à literatura, à filosofia, à antropologia e à ciência política para construir uma narrativa que conecta diferentes tempos e espaços, mostrando que a crise ecológica não é um problema isolado, mas resultado de uma história de violência e exploração. A escrita de Ferdinand é, assim, uma escrita militante, que busca não apenas interpretar o mundo, mas transformá-lo, propondo caminhos para uma ecologia verdadeiramente decolonial e emancipatória.

A crítica ao “habitar colonial da Terra” é um dos eixos centrais do livro. Ferdinand argumenta que o colonialismo não se limita à dominação política e econômica, mas implica uma transformação radical das paisagens e dos modos de vida. A plantation, como modelo de organização do espaço e da produção, é a expressão máxima desse habitar colonial, que reduz a Terra a um mero recurso a

ser explorado, ignorando as relações de interdependência entre humanos e não-humanos. O resultado é uma terra sem mundo, onde as relações de solidariedade e cuidado são substituídas pela lógica da extração e da exploração.

A ecologia decolonial proposta por Ferdinand busca, portanto, desconstruir os agenciamentos políticos que mantêm o porão da modernidade, propondo um novo modo de habitar a Terra, baseado na justiça, na solidariedade e no respeito às diferenças. O autor defende que a luta ecológica deve incorporar o antirracismo, o feminismo e o antiespecismo como questões fundantes, rejeitando qualquer tentativa de separar a justiça ambiental da justiça social. Para Ferdinand, a crise ecológica é, antes de tudo, uma crise de justiça, e só pode ser enfrentada a partir de uma perspectiva decolonial e interseccional.

A obra dialoga com uma tradição crítica que inclui autores como Sylvia Wynter, Michel-Rolph Trouillot e Eric Williams, mas também com pensadores contemporâneos do campo da justiça ambiental e da ecologia política. O livro é, assim, uma contribuição original e urgente para os estudos sociais, culturais e ambientais, oferecendo ferramentas conceituais e políticas para repensar a relação entre humanos e não-humanos, entre natureza e cultura, entre passado e presente. A proposta de Ferdinand é radical: só é possível enfrentar a crise ecológica se reconhecermos e superarmos as heranças coloniais e racistas que estruturam o mundo moderno.

A escrita de Ferdinand é marcada por uma atenção cuidadosa à linguagem e às metáforas, que não são meros recursos retóricos, mas instrumentos de análise e de transformação política. O autor recorre a imagens fortes, como o navio negroiro, a plantation e o quilombo, para mostrar como a história colonial se inscreve no espaço e no corpo, produzindo formas de vida e de morte. A escrita de Ferdinand é, assim, uma escrita do corpo, que reconhece a dor e a resistência dos sujeitos subalternizados, mais também a sua capacidade de inventar outros mundos e outras formas de habitar a Terra.

A crítica de Ferdinand ao ambientalismo tradicional não se limita a apontar suas limitações, mas propõe caminhos concretos para uma ecologia que seja, antes de tudo, decolonial e emancipatória. O autor mostra que a luta ecológica deve incorporar as lutas sociais e raciais, rejeitando qualquer tentativa de separar a justiça ambiental da justiça social. Para Ferdinand, a crise ecológica é, antes de tudo, uma crise de justiça, e só pode ser enfrentada a partir de uma perspectiva decolonial e interseccional. O livro é, assim, uma obra fundamental para repensar a relação entre humanos e natureza, e uma referência obrigatória para todos aqueles que buscam construir um mundo mais justo e solidário.

A contribuição de Ferdinand para a ecologia política é marcada pela originalidade de suas propostas e pela profundidade de sua análise. O autor não se contenta em diagnosticar os problemas; ele aponta caminhos concretos para a ação política, defendendo que a luta ecológica deve ser, antes de tudo, uma luta pela

justiça, que incorpore as experiências dos povos colonizados e subalternizados. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho* é, portanto, um convite à reflexão crítica e à ação transformadora, mostrando que só é possível superar a crise ecológica se reconhecermos e superarmos as heranças coloniais e racistas que estruturam o mundo moderno.

REFERÊNCIA

FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial**: pensar a partir do mundo caribenho. Tradução de Letícia Mei. São Paulo: Ubu Editora, 2022. 320 p.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Androginia, p. 253
Anjo do Lar, p. 253
Arqueologia da mídia, p. 313
As ondas, p. 111
Autobiografia, p. 253
Autoedição, p. 235
Autoria Feminina, p. 273
Biografia, p. 217
Caricatura, p. 329
Casa, p. 89
Casa-Museu Eva Klabin, p. 289
Cômodo, p. 89
Conto, p. 187
Crítica feminista, p. 25
Crítica Literária, p. 273
Crítica literária lésbica, p. 149
Crossover, p. 217
Denúncia, p. 329
Diários, p. 205
Ecocrítica, p. 53
Ecofeminismo, p. 53
Ensaio, p. 273
Ensaio e ensaísmo, p. 235
Estudos de gênero, p. 111
Estudos editoriais, p. 235
Estudos feministas, p. 149
Estudos sonoros, p. 313
Fantástico, p. 187
Feminismo *killjoy*, p. 71
Fluxo de consciência, p. 149
Gênero, p. 25
História da Tradução, p. 167
História Editorial, p. 167
Imaginação, p. 187
Infelicidade, p. 71
Jacob's Room, p. 89
Leitura e escrita, p. 205
Literatura de autoria feminina, p. 149
Literatura e outras artes, p. 289
Literatura infantil, p. 217
Literatura inglesa, p. 53
Literatura moderna, p. 25
Loucura feminina, p. 25
Metaficção, p. 205
Miss Kilman, p. 71
Mitologia greco-romana, p. 111
Modernidade, p. 129
Modernismo, p. 129, , p. 187, p. 217
Mrs. Dalloway, p. 37, p. 53, p. 71, p. 89, p. 111, p. 129, p. 167, p. 289
Natália Correia, p. 329
Naturocultura, p. 313
O Homúnculo, p. 329
Patriarcado, p. 129
Sátira, p. 329
Sociedade patriarcal, p. 205

Sound Objects, p. 37

Soundscape, p. 37

Território, p. 313

The common reader (1925), p. 235

Virginia Woolf, p. 25, p. 37, p. 53,
p. 71, p. 89, p. 111, p. 129, p. 149,
p. 167, p. 187, p. 205, p. 217, p. 235,
p. 253, p. 273, p. 289, p. 313

SUBJECT INDEX

- Androgyny*, p. 253
Angel in the House, p. 253
Autobiography, p. 253
Biography, p. 217
Book History, p. 167
Caricature, p. 329
Children's literature, p. 217
Criticism, p. 329
Crossover, p. 217
Diaries, p. 205
Ecocriticism, p. 53
Ecofeminism, p. 53
Editing Studies, p. 235
English literature, p. 53
Essay, p. 273
Essays and essayism, p. 235
Fantastic, p. 187
Female Authorship, p. 273
Female madness, p. 25
Feminist criticism, p. 25
Feminist killjoy, p. 71
Feminist studies, p. 149
Gender studies, p. 111
Gender, p. 25
Greco-Roman mythology, p. 111
House museum, p. 289
House, p. 89
Imagination, p. 187
Jacob's Room, p. 89
Lesbian literary criticism, p. 149
Literary Criticism, p. 273
Literature and other arts, p. 289
Media archaeology, p. 313
Metafiction, p. 205
Miss Kilman, p. 71
Modern literature, p. 25
Modernism, p. 129, , p. 187, p. 217
Modernity, p. 129
Mrs. Dalloway, p. 37, p. 53, p. 71, p. 89, p. 111, p. 129, p. 167, p. 289
Natália Correia, p. 329
Natureculture, p. 313
O Homúnculo, p. 329
Patriarchal society, p. 205
Patriarchy, p. 129
Reading and writing, p. 205
Room, p. 89
Satire, p. 329
Self-editing, p. 235
Short story, p. 187
Sound Objects, p. 37
Sound studies, p. 313
Soundscape, p. 37
Stream-of-consciousness, p. 149
Territory, p. 313
The common reader (1925), p. 235

The waves, p. 111

Translation History, p. 167

Unhappiness, p. 71

Virginia Woolf, p. 25, p. 37, p. 53,

p. 71, p. 89, p. 111, p. 129, p. 149,
p. 167, p. 187, p. 205, p. 217, p. 235,
p. 253, p. 273, p. 289, p. 313

Women's literature, p. 149

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

ALEVATO DO AMARAL, Vitor, p. 289
ANDRADE, Jessica Wilches Ziegler de, p. 111
AZERÊDO, Genilda, p. 205
DRUMOND VIANA, Maria Rita, p. 235
FARIA, Carla Lento, p. 187
FARIA, Rui Tavares de, p. 329
GOMYDE, Monalisa Almeida Cesetti, p. 149
GUEDES, Ana Carolina de Azevedo, p. 37
GUIDA, Angela, p. 53
HUSSEY, Mark, p. 363
IGLESIAS QUADRADO, Lauro, p. 313
LACERDA, Myllena Ribeiro, p. 167
LEIBOLD, Gabriel, p. 89
MACHADO, Daniel Almeida, p. 53
MAGRI, Guilherme, p. 217
MAROUVO, Patricia, p. 349, p. 363
MENESES, Allana Cristina Sales, p. 25
NAVAS, Diana, p. 217
NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida, p. 273
OLIVEIRA, Maria Aparecida de, p. 349, p. 363
PINHO, Davi, p. 349
PIVANTI, Mariana, p. 235
REIS JÚNIOR, Fábio dos, p. 71
SANTIAGO, Victor, p. 349, p. 363
SERGIO, Flora Soutello Mendes, p. 379
SILVA, Maria das Graças Gomes Villa da, p. 129
VASCONCELOS, Adaylson Wagner Sousa de, p. 383
VELOSO, Kaio Moreira, p. 235

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As citações

de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...] esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outro personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã

- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura
- 43 – Literaturas de língua italiana
- 44 – Fronteiras e deslocamentos na literatura brasileira
- 45 – Letras clássicas: tradução e recepção
- 46 – Literatura Negra Brasileira
- 47 – O Gótico e as Mulheres
- 48 – Literatura e sexualidades dissidentes
- 49 – O cinema e os seus duplos
- 50 – 1964 e suas representações
- 51 – Sob o ponto de vista da floresta
- 52 – Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo
- 53 – Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo
- 54 – Literaturas de expressão feminina: ecos do século XIX
- 55 – Literaturas de expressão feminina: além do tempo e do espaço
- 56 – Naturalismo/naturalismos, do século XIX ao XXI: questões de forma, classe, raça e gênero na literatura
- 57 – Afetos, diálogos e resiliências: A literatura portuguesa e as literaturas de língua portuguesa no mundo pós-pandemia
- 58 – ABRAPLIP – Afetos, diálogos e resiliências: A literatura portuguesa e as literaturas de língua portuguesa no mundo pós-pandemia
- 59.1 – CONFLUÊNCIAS E SENDAS LITERÁRIAS: perspectivas e diálogos nas literaturas de língua portuguesa
- 59.2 – CONFLUÊNCIAS E SENDAS LITERÁRIAS: perspectivas e diálogos nas literaturas de língua portuguesa
- 60 – HELDER MACEDO: uma homenagem ao escritor, ao crítico, ao poeta



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

