



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOSENILDO FERREIRA TEÓFILO DA SILVA

***THINKING THROUGH OUR MOTHERS AND SISTERS: O PROBLEMA DA
ESCRITA FEMININA E DA TRADIÇÃO NA OBRA ENSAÍSTICA DE VIRGINIA
WOOLF***

FORTALEZA
2024

JOSENILDO FERREIRA TEÓFILO DA SILVA

*THINKING THROUGH OUR MOTHERS AND SISTERS: O PROBLEMA DA ESCRITA
FEMININA E DA TRADIÇÃO NA OBRA ENSAÍSTICA DE VIRGINIA WOOLF*

Tese ou Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Odalice de Castro Silva.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S58t

Silva, Josenildo Ferreira Teófilo da.

Thinking through our mothers and sisters : o problema da escrita feminina e da tradição na obra ensaística de Virginia Woolf / Josenildo Ferreira Teófilo da Silva. – 2024.
249 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.

Orientação: Profa. Dra. Odalice de Castro Silva.

1. Virginia Woolf. 2. Tradição. 3. Escrita Feminina. 4. Ensaística. I. Título.

CDD 400

JOSENILDO FERREIRA TEÓFILO DA SILVA

THINKING THROUGH OUR MOTHERS AND SISTERS: O PROBLEMA DA ESCRITA
FEMININA E DA TRADIÇÃO NA OBRA ENSAÍSTICA DE VIRGINIA WOOLF

Tese ou Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 28/05/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Odalice de Castro Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Dr^ª. Denise Noronha Lima
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof^ª. Dr^ª. Terezinha Marta de Paula Peres
Instituto Municipal de Pesquisa, Administração e Recursos Humanos (IMPARH)

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Deus.

Aos meus pais, Maria do Carmo e José Teófilo.

AGRADECIMENTOS

Destacar o nome daqueles que estiveram, direta ou indiretamente, relacionados com o desenvolvimento desta pesquisa se apresenta como uma tarefa árdua e difícil, mas ousou mencionar alguns nomes como o da Prof^ª. Dr^ª. Odalice de Castro Silva, por sua excelente orientação e por ter depositado toda credibilidade e apoio em meu trabalho como pesquisador. Agradeço aos professores participantes da banca examinadora, Prof^ª. Dr^ª. Denise

Noronha Lima, Prof^ª. Dr^ª. Terezinha Marta de Paula Peres, Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva e Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão, pelo tempo disponibilizado, pela leitura atenciosa e pelas valiosas colaborações e sugestões.

Agradeço às minhas amigas e companheiras de doutorado, Edinaura Linhares, Mellyssa Coêlho e Karine Miranda, por me mostrarem que por mais que achemos solitária nossa jornada, nunca estamos verdadeiramente sós.

Ao Paulo César, por todo apoio, carinho e paciência durante as longas horas de escuta e discussão. Ao meu psicanalista e amigo, Nelson Vidal, por ter me ajudado a sempre seguir em frente e nunca desistir, mesmo nos momentos mais conturbados.

Por fim, agradeço a todos os meus professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, pelas importantes reflexões, críticas e sugestões recebidas durante as aulas do curso de doutorado. Aos secretários, Diego Marques e Victor Matos, por todo auxílio e orientação nos momentos em que precisei.

“But let us bear in mind a piece of advice that an eminent Victorian who was also an eminent pedestrian once gave to walkers: ‘Whenever you see a board up with ‘Trespassers will be prosecuted’, trespass at once’. Let us trespass at once. Literature is no one’s private ground; literature is common ground. It is not cut up into nations; there are no wars there. Let us trespass freely and fearlessly and find our own way for themselves.” (WOOLF, 1947, p. 125).

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo discutir, por meio de uma análise da obra ensaística de Virginia Woolf (1882-1941), algumas das principais causas que levaram as mulheres a uma situação de silenciamento ou até mesmo de apagamento de suas figuras por uma historiografia literária, dominada, em grande parte, por um discurso patriarcal hegemônico. Com isso, essas mulheres acabaram assumindo uma posição de subalternidade em relação a um cânone essencialmente masculino e que geralmente as relegava a um espaço periférico, isto é, à margem de um sistema que via a tentativa dessas mulheres de se estabelecer como escritoras profissionais com certa desconfiança e indiferença. Nossa intenção consiste em discutir os vários caminhos que Virginia Woolf propõe para essa mulher romancista em sua luta por liberdade econômica e intelectual, rompendo, assim, com os obstáculos e privações instituídos por uma sentença demasiado “masculina”, repleta de ódio e ressentimento. Tomando como base a leitura de importantes ensaios e resenhas produzidas pela autora ao longo de sua carreira como crítica literária, buscamos estabelecer um diálogo entre o seu projeto político e artístico, refletindo sobre os alicerces que fundamentam o feminismo humanista de Virginia Woolf, principalmente no que se refere à sua teoria da chamada “mente andrógina”, ou seja, uma mente em que masculino e feminino cooperam entre si em perfeita harmonia e equilíbrio. Para tanto, nos valem das discussões apresentadas por T. S. Eliot (1919), Sandra Gilbert e Susan Gubar (1985), sobre o conceito de tradição e heranças parentais do romance; Elaine Showalter (1981) e Herbert Marder (1968), sobre a questão da crítica feminista em Virginia Woolf; e, em especial, Hélène Cixous (2002), com seu conceito de *écriture féminine*, explorado em seu ensaio *O riso da Medusa*.

Palavras-chave: Virginia Woolf; tradição; escrita feminina; ensaística.

ABSTRACT

This research aims at discussing through an analysis of Virginia Woolf's (1882-1941) essayistic oeuvre some of the main causes that led women to be silenced or even erased by a literary historiography largely dominated by a hegemonic patriarchal discourse. As a result, these women ended up assuming a position of subalternity in relation to an essentially male canon, which generally relegated them to a peripheral space, in other words, to the margins of a system that viewed these women's attempts to establish themselves as professional writers with a certain amount of suspicion and indifference. Our intention consists of discussing the various paths that Virginia Woolf proposes for this woman novelist in her struggle for economic and intellectual freedom, thus breaking with the obstacles and deprivations instituted by an excessively "masculine" sentence, full of hatred and resentment. Based on the reading of important essays and reviews produced by the author throughout her career as a literary critic, we seek to establish a dialogue between her political and artistic project, reflecting on the foundations of Virginia Woolf's humanist feminism, especially with regard to her theory of the so-called "androgynous mind", i.e. a mind in which masculine and feminine cooperate with each other in perfect harmony and balance. To this end, we draw on the discussions presented by T. S. Eliot (1919), Sandra Gilbert and Susan Gubar (1985), on the concept of tradition and parental inheritance in the novel; Elaine Showalter (1981) and Herbert Marder (1968), on the question of feminist criticism in Virginia Woolf; and, in particular, H el ene Cixous (2002), with her concept of * criture f eminine* explored in her essay *The Laughter of Medusa*.

Keywords: Virginia Woolf; tradition; women writing; essayistic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Julia Stephen ensinando a lição para seus filhos (c. 1894)	60
Figura 2 – <i>The Annunciation</i> , Edward Burne-Jones (1879)	70
Figura 3 – Lady Hester Stanhope montada em seu cavalo (1846)	115

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	VIRGINIA WOOLF E A CONSTRUÇÃO DE UMA VOZ CRÍTICA	30
2.1	Tornando-se uma escritora: a escrita como profissionalização	30
2.2	Os princípios da educação de uma filha de homem instruído	51
2.3	A descoberta da escrita como um processo de construção identitária	75
3	VIRGINIA WOOLF E A EMERGÊNCIA DE UMA NOVA TRADIÇÃO	94
3.1	Da instrução à mesa de chá aos princípios da escrita ensaística	94
3.2	A obscuridade, a excentricidade e a emergência de uma tradição	109
3.3	A escrita feminina e a busca por uma matrilinearidade literária	128
4	VIRGINIA WOOLF E A CRIAÇÃO DE UMA SENTENÇA FEMININA	153
4.1	A escritora <i>flâneuse</i> e os espaços interditos ao feminino	153
4.2	O patriarcalismo e o problema da sentença masculina	175
4.3	A mente andrógina e a criação de uma nova sentença	201
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	234
	REFERÊNCIAS	239
	ANEXO A – PÁGINA DA PRIMEIRA EDIÇÃO DA REVISTA <i>TIT-BITS</i> FUNDADA POR GEORGE NEWNES, EM 22 DE OUTUBRO DE 1881	247
	ANEXO B – PÁGINA DATILOGRAFADA DE MELYMBROSIA (211: L16/4) COM CORREÇÕES FEITAS À MÃO POR VIRGINIA WOOLF POSTERIORMENTE	248
	ANEXO C – SOBRECAPA (<i>DUST JACKET</i>) DESENHADA POR VANESSA BELL PARA A PUBLICAÇÃO DE <i>A ROOM OF ONE'S OWN</i> (1929) / RELÓGIO DO SALÃO DE LEITURA DO BRITISH MUSEUM	249

1 INTRODUÇÃO

Ao discutir os contextos sociais, históricos e artísticos que vieram, durante as primeiras décadas do século XX, a definir o que costumeiramente chamamos de mundo moderno, o crítico inglês Malcolm Bradbury, em seu livro *O Mundo Moderno: dez grandes escritores* (1989), destaca, em meio a uma lista majoritariamente masculina, um único nome feminino, a saber, o da escritora inglesa Virginia Woolf (1882–1941). Para Bradbury, Virginia Woolf se tornou um dos principais pilares da ficção moderna ao buscar, por meio de um experimentalismo tanto formal quanto temático que empreendeu em romances como *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) e *The Waves* (1931), ou em contos como “The Mark on the Wall” (1919), “Kew Gardens” (1919) e “The Lady in the Looking-Glass: A Reflection” (1929), um novo caminho para a escrita ficcional do século XX (BRADBURY, 1989, p. 200).

Seguindo, de certo modo, a premissa aclamada pelo poeta norte-americano Ezra Pound (1885–1972) e sintetizada em sua famosa máxima “*Make it new*” (“Torne novo”), Virginia Woolf reivindicou, em seu projeto literário, a necessidade de se construir uma nova literatura, mais atual e condizente com as necessidades de seu tempo presente, que possibilitasse ao escritor moderno romper com as tradicionais estruturas oitocentistas, não para simplesmente abandoná-las, mas para recriá-las por meio de novas formas. Em outras palavras, Virginia Woolf apontou para a importância de se estabelecer um novo caminho para a literatura, especialmente a produzida em língua inglesa, diferente daquele que vinha sendo trilhado desde o fim do século XIX e início do XX, ainda fortemente influenciado pela tradição vitoriana, e que teve, segundo a escritora, nas vozes de Arnold Bennett (1867–1931), John Galsworthy (1867–1933) e H. G. Wells (1866–1946) seus principais representantes.

Em 10 de abril de 1919, Virginia Woolf publicou no *Times Literary Supplement* um ensaio intitulado “Modern Novels”, ensaio este que revisou posteriormente para sua primeira coletânea de artigos e resenhas críticas, *The Common Reader* (1925), agora com o título que o tornou consagrado, “Modern Fiction”. Nas duas versões deste ensaio, Virginia Woolf procurou descrever os rumos que a produção literária de seus contemporâneos estava tomando nestes primeiros anos do século XX. De acordo com a autora, era possível distinguir pelo menos duas grandes vertentes que dominavam o cenário literário inglês na época, uma que ela denominou de *materialista* e a outra de *espiritualista* (WOOLF, 1988, p. 34). Essas duas vertentes se diferenciavam não só no modo como compreendiam o processo de criação ficcional, como também na forma como se relacionavam com o passado, sobretudo, no que diz respeito à tradição literária vitoriana.

A primeira vertente, de caráter materialista, como assim Virginia Woolf a definiu, foi representada pela obra dos três escritores anteriormente citados – John Galsworthy, H. G. Wells e Arnold Bennett –, sendo este último descrito como líder do grupo, e cuja obra tornou-se o principal objeto de discussão da autora em vários dos textos que produziu ao longo de sua carreira como jornalista e crítica literária. Para Virginia Woolf, suas obras se caracterizavam como materialistas justamente por se preocuparem apenas com o aspecto externo e aparente da matéria ficcional, que ela chamou de “*body*” (“corpo”), já na versão revisada de “Modern Fiction”, concebendo, assim, personagens e tramas que seriam muito bem construídos do ponto de vista estrutural, mas que falhavam em representar aquilo que há de mais substancial em nossas existências, que ela denominou, em contraposição, de “*spirit*” (“espírito”):

Se tentássemos formular o que queremos dizer em uma só palavra, deveríamos afirmar que esses três escritores são materialistas. É por estarem preocupados não com o *espírito*, mas com o *corpo*, que eles nos decepcionam e nos deixam com a sensação de quanto mais cedo a ficção inglesa lhes der as costas, tão polidamente quanto for possível, e seguir, mesmo que seja para o deserto, melhor será para sua alma (WOOLF, 1953, p. 151, grifo nosso).¹

Desse modo, os materialistas, segundo a autora, se preocupavam em representar, através de suas obras, realidades ficcionais em que as relações humanas eram analisadas somente em sua superficialidade aparente e transitória, isto é, na sua exterioridade, como se olhássemos o transcorrer da experiência vivida a uma certa distância e tão somente pelo lado de fora (MEPHAM, 1991, p. 70). Daí a ênfase no aspecto corpóreo da ficção, na sua organização estrutural, como uma casa que, em seu exterior, torna-se admirável devido à sua solidez e bela aparência, mas que é incapaz de nos mostrar o menor sinal que seja de vida proveniente de seu interior, mesmo que nos esforcemos bastante em olhar por entre os vidros de suas janelas.

Ao se referir à série de romances produzidos por Arnold Bennett e que ficaram conhecidos por *The Five Towns Novels*², devido à região fictícia criada pelo autor para servir

¹ “If we tried to formulate our meaning in one word we should say that these three writers are materialists. It is because they are concerned not with the spirit but with the body that they have disappointed us, and left us with the feeling that the sooner English fiction turns its back upon them, as politely as may be, and marches, if only into the desert, the better for its soul”. As traduções de citações e trechos originais foram realizadas pelo autor da presente pesquisa, salvo os momentos em que é indicado o uso de uma tradução específica de uma obra crítica ou literária publicada em Língua Portuguesa.

² O escritor Enoch Arnold Bennett nasceu em 27 de maio de 1867, na cidade de Hanley, situada no distrito de Staffordshire, no noroeste da Inglaterra. Hanley, juntamente com outras cinco cidades (Tunstall, Burslem, Stoke, Fenton e Longton), foram reunidas, no início do século XX, em uma única região que passou a ser chamada de Stoke-on-Trent. Partindo de suas experiências de juventude, Bennett decidiu criar uma região fictícia para suas narrativas baseada nessas localidades, modificando não só os seus nomes (Turnhill, Bursley, Hanbridge, Knype e Longshaw), como também optando por omitir uma delas, Fenton, para que o conjunto se chamasse “The Five Towns” ao invés de “The Six Towns”, por soar, em sua opinião, mais harmonioso aos

de ambientação para grande parte de seus textos, Virginia Woolf chama nossa atenção para a habilidade e maestria com que Bennett constrói suas narrativas, dando ao leitor a impressão de que nenhum elemento, seja ele um prédio ou mesmo uma colina, encontra-se ali por acaso. Daí a dificuldade que a própria crítica da época enfrentava em apontar os problemas de seus livros, tão bem construídos eram os alicerces com que Bennett os fundamentava. Por esse motivo, seu projeto literário podia ser comparado a uma verdadeira arte de carpintaria (*craftsmanship*), criada pelo intelecto de um exímio artesão das palavras, consciente do processo de composição ficcional³. Contudo, para Virginia Woolf, era preciso questionar se por trás de estruturas tão bem construídas e organizadas, com uma solidez quase impenetrável, ainda assim podíamos encontrar algum resquício de vida pulsando em meio a suas palavras:

Mas o Sr. Bennett é talvez o maior culpado dos três, na medida em que é, de longe, o melhor artífice. Ele consegue fazer um livro tão bem construído e sólido em sua arte de carpintaria que se torna difícil para o mais rígido dos críticos ver por qual brecha

ouvidos.

³ Em janeiro de 1924, Virginia Woolf fora convidada a um jantar na casa da pintora norte-americana Ethel Sands (1873–1962), em Chelsea, onde teve a oportunidade de ser apresentada formalmente a Arnold Bennett. Em uma carta enviada a Sands na manhã seguinte, Virginia descreve a boa impressão que obteve do autor, apesar da relação conflituosa que vinha se desenvolvendo entre os dois nas sessões críticas dos semanários da época desde meados de 1923: “Quão encantador fora Arnold Bennett! Nunca mais direi uma palavra contra os seus livros. Essa é a pior parte de conhecer autores – estamos sempre aos seus pés” (How charming Arnold Bennett was! Never again will I say a word against his books. That’s the worst of meeting authors – one is always at their feet) (WOOLF, 1980, p. 86). Em um outro jantar na casa de Ethel Sands, em 01 de dezembro de 1930, Virginia Woolf descreve a sensação incômoda e constrangedora que sentiu ao ter que ficar a sós com Bennett em uma salinha dos fundos por um longo período, em um “encontro” que fora provavelmente idealizado pelo próprio autor para servir como uma espécie de “acerto de contas” entre os dois escritores: “Não, não consigo escrever aquela passagem difícil de *As Ondas* esta manhã (como as vidas deles pairam iluminadas contra o Palácio), tudo por conta de Arnold Bennett & da festa de Ethel [Sands]. Mal consigo escrever uma palavra após a outra. Lá fiquei por 2 horas, assim me pareceu, sozinha com B. na salinha dos fundos de Ethel. E esse encontro, estou convencida, foi tramado por B. para ‘se dispor em bons termos com a Sra. Woolf’ – quando, céus, bem se sabe que não dou a mínima se estou em bons termos com B. ou não B. eu digo; pois ele não consegue dizer C. Ele para – fecha os olhos – apoia-se na cadeira. Esperamos. “comece”, ele finalmente articula baixinho, sem qualquer perturbação. Mas o método se alonga intoleravelmente em um discurso pouco inspirado. É verdade, eu gosto dessa velha criatura: eu faço o meu melhor, como escritora, para detectar sinais de genialidade em seus olhos castanhos enevoados. [...] Mas ele é um escritor prodigioso – ele vive para as palavras. Agora ele está doente. Agora está um chato terrível – ele conta as mesmas histórias de novo & de novo. E em breve as pessoas dirão sobre mim, ‘Ele está morto’. Rapidamente eu disse ‘Quis dizer de seus livros?’ Não, de mim mesmo’ – ele respondeu, prevendo, eu suponho, uma vida mais longa do que eu imagino para seus livros” (No I cannot write that very difficult passage in *The Waves* this morning (how their lives hang lit up against the Palace) all because of Arnold Bennett & Ethel [Sands]’s party. I can hardly set one word after another. There I was for 2 hours, so it seemed, alone with B. in Ethel’s little back room. And this meeting I am convinced was engineered by B. to ‘get on good terms with Mrs. Woolf’ – when heaven knows I don’t care a rap if I’m on terms with B. or not B. I say; because he can’t say B. He ceases – shuts his eyes – leans back. One waits. ‘begin’ he at last articulates quietly, without any fluster. But the method lengthens out intolerably a rather uninspired discourse. Its true, I like the old creature: I do my best, as a writer, to detect signs of genius in his smoky brown eyes. [...] But he is a prodigious writer – he lives for words. Now he’s ill. Now he’s an awful bore – he tells the same stories over & over. And soon people will say of me ‘He’s dead’. I rashly said ‘Of your books?’ No, of me – he replied, attaching, I suppose, a longer life than I do to his books) (WOOLF, 1982b, p. 334-5). Pouco tempo depois desse encontro, Arnold Bennett viajou para a França, onde morreu em 27 de março de febre tifoide, devido à ingestão de água contaminada.

ou fissura a degradação consegue se infiltrar. Não há sequer uma corrente de ar por entre as frestas das janelas, ou mesmo uma rachadura nas tábuas. E, no entanto, se a vida se negasse a viver lá? Este é um risco que o criador de *The Old Wives' Tale*, George Cannon, Edwin Clayhanger, entre outras figuras ilustres, pretende muito bem alegar ter superado. Suas personagens vivem profusamente e até inesperadamente, mas falta perguntar como vivem e por que vivem? Parece-nos, cada vez mais, abandonando até mesmo a moradia bem construída em Five Towns, que passam o tempo em um confortável vagão de primeira classe, equipados com inumeráveis campainhas e botões; e o destino para o qual viajam tão luxuosamente torna-se, cada vez mais, inquestionavelmente um instante de eterna felicidade passado no melhor hotel de Brighton (WOOLF, 1988, p. 32).⁴

Os materialistas, em sua excessiva preocupação com a estrutura, buscavam, portanto, uma representação da realidade apenas em sua superficialidade aparente, construindo personagens e enredos que, em uma primeira instância, pareciam “reais” e “duradouros”, mas que, após uma leitura mais cuidadosa, logo se mostravam “efêmeros” e “ilusórios” (WOOLF, 1953, p. 153). Isto se deve, de acordo com Virginia Woolf, ao desperdício de energia que dedicavam em suas descrições minuciosas de coisas ditas triviais, como casas, roupas, lojas, veículos, etc. Não que estes elementos fossem dispensáveis dentro da narrativa, pois é importante sabermos em que contextos uma determinada personagem vive e se relaciona com outros indivíduos. Na verdade, o problema reside na ênfase que os materialistas deram a esses elementos, deixando de lado aspectos significativos da existência humana, principalmente no que se refere à realidade interna de suas personagens (MEPHAM, 1991, p. 70).

É neste sentido que Virginia Woolf define a obra de alguns escritores contemporâneos como James Joyce (1882–1941), Joseph Conrad (1857–1924) e D. H. Lawrence (1885–1930) de espiritualista, no sentido de que buscavam, em suas narrativas, ir além da superfície aparente da representação mimética, para, então, mergulhar nas regiões mais profundas e obscuras da mente de suas personagens, desvendando-lhes seus maiores medos e angústias. Segundo a autora, suas obras preocupavam-se em representar a interioridade do indivíduo como sujeito e de sua relação com outros indivíduos e objetos, de modo a extrair-lhe os sentidos que se mantêm escondidos sob o véu que recobre a realidade exterior, regida por regras e convenções sociais:

⁴ “But Mr. Bennett is perhaps the worst culprit of the three, inasmuch as he is by far the best workman. He can make a book so well constructed and solid in its craftsmanship that it is difficult for the most exacting of critics to see through what chink or crevice decay can creep in. There is not so much as a draught between the frames of the windows, or a crack in the boards. And yet – if life should refuse to live there? That is a risk which the creator of *The Old Wives' Tale*, George Cannon, Edwin Clayhanger, and hosts of the other figures, may well claim to have surmounted. His characters live abundantly, even unexpectedly, but it still remains to ask how do they live, and what do they live for? More and more they seem to us, deserting even the well-built villa in the Five Towns, to spend their time in some softly padded first class railway carriage, fitted with bells and buttons innumerable; and the destiny to which they travel so luxuriously becomes more and more unquestionably an eternity of bliss spent in the very best hotel in Brighton”.

Em um modo assim como este que procuramos definir o elemento que distingue a obra de vários jovens escritores, dentre os quais o Sr. James Joyce é o mais notável, da de seus predecessores. Ela tenta chegar mais próximo da vida e preservar mais aberta e precisamente o que lhes interessa e move, ignorando muitas das convenções que geralmente são adotadas pelos romancistas. [...] Em contraste com aqueles a quem denominamos de materialistas, o Sr. Joyce é espiritual; preocupado em revelar, a todo custo, as cintilações dessa chama interior que lampeja suas incontáveis mensagens pelo cérebro, ele rejeita com plena coragem tudo que lhe pareça adventício, mesmo que seja probabilidade ou coerência ou qualquer outro desses corrimões nos quais nos seguramos em busca de apoio quando deixamos nossas imaginações livres (WOOLF, 1988, p. 33-4).⁵

O interesse desses escritores espiritualistas consistia, portanto, em explorar e analisar os sentidos da experiência humana adentrando as regiões mais ocultas e conturbadas de nossa *psique*, que Virginia Woolf denominou, em “Modern Fiction”, de “*dark places of psychology*”⁶ (recônditos obscuros da psicologia), fazendo, desse modo, com que suas narrativas nos mostrassem uma representação da existência que fosse além da superfície factual e aparente da realidade (WOOLF, 1953, p. 156). Era preciso que o escritor espiritualista tivesse a coragem e a determinação para mergulhar o mais fundo que pudesse na *consciência* de suas personagens, buscando registrar não os fatos ou acontecimentos em si, mas as impressões e os diversos sentidos que estes imprimiam em suas mentes:

Registremos os átomos à medida que caem na mente, na ordem que caem, tracemos o padrão, por mais desconexo e incoerente que possa parecer, que cada visão ou incidente imprime na consciência. Não tomemos por certo que a vida existe mais completamente no que é normalmente considerado grande do que no que é normalmente considerado pequeno (WOOLF, 1988, p. 34).⁷

Grande parte dessa definição dada por Virginia Woolf em relação à obra de seus contemporâneos espiritualistas passou a ser utilizada pela crítica para caracterizar seus romances mais experimentais. Contudo, é importante observar, como afirma John Mepham, em seu livro *Virginia Woolf: A Literary Life* (1991), que a primeira versão de seu ensaio “Modern Novels” foi escrita em 1919, quando a autora havia publicado somente um romance, *The Voyage*

⁵ “In some such fashion as this do we see to define the element which distinguishes the work of several young writers, among whom Mr. James Joyce is the most notable, from that of their predecessors. It attempts to come closer to life, and to preserve more sincerely and exactly what interests and moves them by discarding most of the conventions which are commonly observed by the novelists. [...] In contrast to those whom we have called materialists Mr. Joyce is spiritual; concerned at all costs to reveal the flickerings of that innermost flame which flashes its myriad messages through the brain, he disregards with complete courage whatever seems to him adventitious, though it be probability or coherence or any other of the handrails to which we cling for support when we set our imaginations free”.

⁶ Na primeira versão de “Modern Novels”, de 1919, Virginia Woolf utiliza a expressão no singular “*dark region of psychology*” (região obscura da psicologia) para se referir à consciência.

⁷ “Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small”.

Out (1915), e ainda estava no processo de revisão de seu segundo, *Night and Day* (1919), ambos escritos dentro de uma perspectiva mais tradicional (MEPHAM, 1991, p. 68). O máximo de experimentalismo, no que diz respeito à utilização de novas técnicas narrativas, podia ser observado apenas em dois contos escritos em 1917, “The Mark on the Wall” e “Kew Gardens”⁸. Desse modo, de acordo com o autor, torna-se complicado associar os princípios que Virginia Woolf descreveu para a obra dos espiritualistas a seus próprios textos e filia-la, em um primeiro momento, a essa vertente literária, tendo em vista que só em meados de 1920 é que a escritora daria início a seu primeiro romance experimental, *Jacob’s Room*, publicado em outubro de 1922.

Para John Mepham, os argumentos que Virginia Woolf desenvolve em seu ensaio são, na verdade, fruto de suas observações tomadas a partir da leitura crítica que fez dos romances experimentais de James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) e *Ulysses* (1922), cujos primeiros capítulos já estavam sendo publicados pela revista norte-americana *The Little Review* desde março de 1918 (MEPHAM, 1991, p. 72). Por este motivo, Virginia Woolf elenca Joyce como o principal representante da vertente espiritualista, defendendo a ideia de que seus romances se aproximam do que ela considera como a matéria primordial da ficção, isto é, a vida (*life*) em si.

Essa vida, que em outros momentos de seu ensaio ela também chama de espírito (*spirit*), verdade (*truth*) ou realidade (*reality*) propriamente dita, se constitui a partir da relação entre o sujeito e o mundo, ou seja, durante o ato concreto da experiência humana, na busca de um sentido para o vivido, mesmo que este se apresente para nós de modo confuso e fragmentado. A vida manifesta-se, portanto, no cerne da existência, além das camadas mais superficiais da realidade externa, representada, sobretudo, pelo convencionalismo das relações sociais. Com efeito, ela reside em nosso interior, escondida nas regiões mais profundas e obscuras de nossa consciência, formada a partir de nossa interação com os outros e com nós mesmos. Ela se revela, segundo Virginia Woolf, sob a forma de um fluxo incessante de

⁸ A primeira referência ao conto “Kew Gardens” data de uma carta da escritora neozelandesa Katherine Mansfield (1888–1923) a Virginia Woolf em agosto de 1917, na qual descreve suas impressões positivas a respeito da leitura do texto: “Sim, seu Canteiro de Flores é *muito* bom. Há uma luz serena, trêmula e oscilante sobre tudo e uma sensação daqueles casais se dissolvendo na atmosfera brilhante que me fascina” (Yes, your Flower Bed is *very* good. There’s a still, quivering changing light over it all and a sense of those couples dissolving in the bright air which fascinates me) (MANSFIELD *apud* WOOLF, 2006, p. 297). Contudo, sua publicação só ocorreu em 12 de maio de 1919, em uma edição ilustrada com duas xilogravuras de sua irmã mais velha, a pintora Vanessa Bell (1879–1961). “The Mark on the Wall”, por sua vez, foi publicado, à princípio, junto com outro texto, “Three Jews”, escrito por seu marido Leonard Woolf (1880–1969), em uma edição intitulada *Two Stories*, em julho de 1917. Essa edição foi também a primeira impressão da Hogarth Press. Em junho de 1919, Virginia Woolf publicou o seu conto novamente, agora sozinho e com algumas pequenas alterações em sua escrita.

instantes, de impressões e sentimentos que nos envolvem por inteiro, sejam eles oriundos de grandes acontecimentos ou mesmo de situações banais que vivenciamos na ordinariade do cotidiano:

Examine por um momento uma mente comum em um dia comum. A mente recebe uma miríade de impressões – triviais, fantásticas, evanescentes, ou gravadas com a dureza do aço. De todos os lados elas chegam, uma ducha incessante de inumeráveis átomos; e, à medida que caem, à medida que se ajustam à vida de segunda ou terça-feira, o acento cai de modo diferente do antigo; o momento de importância não vem daqui, mas dali [...]. A vida não é uma série de óculos simetricamente dispostos; mas um halo luminoso, um invólucro semitransparente que nos envolve do começo da consciência ao fim. Não é dever do romancista expressar esta variedade, este espírito desconhecido e incircunscrito, seja qual for a aberração ou complexidade que ele possa mostrar, com o mínimo de mistura do que lhe é estranho e externo quanto for possível? Não estamos pedindo simplesmente por coragem e sinceridade; estamos sugerindo que a matéria apropriada da ficção é um pouco diferente da que o costume nos fez acreditar ser (WOOLF, 1953, p. 154).⁹

Com isso, podemos observar que o que diferencia a produção literária dos espiritualistas da dos materialistas consiste justamente no modo como cada um deles tenta se aproximar dessa vida para, em seguida, representá-la através de suas narrativas. Em outros termos, a diferença entre esses dois grupos configura-se como uma problemática de natureza representacional, isto é, mimética, tendo em vista que suas abordagens e métodos de criação literária podem ser tomados não só como distintos, mas também como opostos. Enquanto os espiritualistas buscam apreender a vida a partir de um mergulho nos territórios ocultos da consciência, interessando-se, assim, em captar a vida interior (*inner life*) de suas personagens, os materialistas restringem-se apenas em descrever a vida exterior (*outer life*), ou seja, a realidade social das mesmas.

Por essa razão, de acordo com Virginia Woolf, as ferramentas utilizadas pelos materialistas para representar a realidade tornaram-se insuficientes e inadequadas em relação às novas necessidades que emergiam, durante as primeiras décadas do século XX, para a arte da ficção. Seus textos traduziam a ideia de uma literatura atrasada e estagnada, ainda presa aos modelos e convenções do passado. Em sua ânsia em construir narrativas bem organizadas e estruturadas, preocupando-se apenas com a aparência das realidades que representavam, os

⁹ “Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad of impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there [...]. Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; but a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. It is not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? We are not pleading merely for courage and sincerity; we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it”.

materialistas acabaram deixando escapar aspectos significativos da realidade interior, revestindo, assim, a vida em vestimentas ultrapassadas e inadequadas (*ill-fitting vestments*) para a nova moda que se anunciava desde o início do século:

Temos que admitir que estamos sendo exigentes e, mais ainda, que temos dificuldade em justificar nosso descontentamento com uma explicação do que consiste isso que exigimos. Formulamos nossa questão de modo diferente em diferentes momentos. Mas ela ressurgue mais persistentemente quando largamos o romance terminado no auge de um suspiro – Valeu a pena? Qual é o sentido de tudo isso? Será que, devido a um desses desvios que o espírito humano parece fazer de tempo em tempo, o Sr. Bennett afastou-se, com seu magnífico aparato de captar a vida, apenas uma ou duas polegadas para o lado errado? A vida escapa; e talvez sem a vida nada mais valha a pena. É uma confissão de imprecisão ter de usar uma figura como esta, mas dificilmente melhoramos o problema se falarmos, como os críticos estão inclinados a fazer, de realidade. Admitindo a imprecisão, vamos arriscar a opinião de que para nós, neste momento, a forma de ficção mais em voga perde mais frequentemente do que assegura aquilo que estamos procurando. *Quer a chamemos de vida ou espírito, verdade ou realidade, isso, a coisa essencial, moveu-se ou partiu, e se recusa a estar contida ainda em vestimentas tão inadequadas quanto as que fornecemos* (WOOLF, 1988, p. 32-3, grifo nosso).¹⁰

Para Virginia Woolf, os materialistas eram os responsáveis por conduzirem a literatura inglesa para uma terra desértica e estéril a partir de seus princípios engessados e métodos ineficazes de apreensão da vida interior. Desta forma, quanto mais rápido os jovens escritores se afastassem dos modelos explorados em seus romances, melhor seria para a própria subsistência da narrativa ficcional como mecanismo de representação da realidade. No entanto, em um ensaio publicado em 28 de março de 1923, no *Cassell's Weekly*, sob o título “Is the Novel Decaying?”, Arnold Bennett expressou uma opinião contrária à de Virginia Woolf, defendendo a ideia que esta nova geração de escritores, que, para ele, encontrava-se muito mais preocupada em impressionar o público leitor com artifícios e arroubos de originalidade, fracassou em construir narrativas com personagens “reais” e convincentes. Segundo Bennett, deste ponto decorreria, portanto, uma escassez de talento entre os jovens escritores, que seriam incapazes de dar continuidade ao legado deixado pelos grandes mestres da velha geração:

Se eu tivesse ouvido uma vez, mas ouvi umas cinquenta vezes, durante o último ano, a queixa de que nenhum dos jovens romancistas, com promessa de importância

¹⁰ “We have to admit that we are exacting, and, further, that we find it difficult to justify our discontent by explaining what it is that we exact. We frame our question differently at different times. But it reappears most persistently as we drop the finished novel on the crest of a sigh – Is it worth while? What is the point of it all? Can it be that owing to one those little deviations which the human spirit seems to make from time to time Mr. Bennett has come down with this magnificent apparatus for catching life just an inch or two on the wrong side? Life escapes; and perhaps without life nothing else is worth while. It is a confession of vagueness to have to make use of such a figure as this, but we scarcely better the matter by speaking, as critics are prone to do of reality. Admitting the vagueness, let us hazard the opinion that for us at this moment the form of fiction most in vogue more often misses than secures the thing we seek. Whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing, has moved off, or on, and refuses to be contained any longer in such ill-fitting vestments as we provide”.

primordial, surgiu para ocupar o lugar dos grandes de meia-idade. [...] Acredito que temos hoje um número de jovens romancistas que exibem todo tipo de boas qualidades – originalidade de visão, engenhosidade de apresentação, bom-senso e estilo. Mas, eles me parecem estar muito mais preocupados com detalhes do que com a criação de suas personagens individuais. Estão tão ocupados com estados da sociedade que quase esquecem que toda sociedade consiste em indivíduos; e eles atribuem um grande peso à perspicácia, que é talvez a menor de todas as qualidades artísticas (BENNETT, 1968, p. 87-8).¹¹

Neste ensaio, Bennett afirma que o principal alicerce que sustenta a boa ficção se apoia no processo de criação de personagens (*character-creating*) individuais e autênticas, que dão ao leitor a impressão de intimidade e familiaridade. Outros elementos como o enredo e o estilo também são importantes, mas sozinhos não sustentam uma narrativa sólida e verossímil. Para Bennett, são as personagens bem construídas, sejam elas principais ou secundárias, que conseguem deixar em nossas mentes a sensação de que a vida é tal qual como elas a representaram, confiável e fidedigna. Como exemplo, o autor cita a série de livros criados em torno da personagem Sherlock Holmes, do escritor escocês Arthur Conan Doyle (1859–1930), alegando que nestas narrativas não é em si a figura do protagonista, mas sim a de seu companheiro, o Dr. John H. Watson, que sustenta a história e a torna crível para sua legião de leitores:

O primeiro ponto é que o romance precisa parecer verdadeiro. Ele não pode parecer verdadeiro se as personagens não parecem reais. Estilo conta; enredo conta; invenção conta; originalidade de perspectiva conta; vasta informação conta; grande empatia conta; mas nada disso conta mais do que o convencimento das personagens. Se as personagens são reais, o romance terá uma chance; se não forem, o esquecimento será sua porção. As histórias de Sherlock Holmes ainda têm um certo prestígio. Por causa da engenhosidade dos enredos? Não. Por causa do convencimento da personagem principal? Não. O homem é uma figura convencional. O motivo está no convencimento do assistente Watson. Watson possui uma vida real. Sua autenticidade convence a todos, e os livros nos quais ele aparece sobrevivem por causa dele (BENNETT, 1968, p. 87).¹²

¹¹ “If we have heard once I have heard it fifty times during the past year, the complaint that no young novelists with promise of first-rate importance are rising up to take the place of the important middle-aged. [...] I think that we have to-day a number of young novelists who display all manner of good qualities – originality of view, ingenuity of presentment, sound common sense, and style. But they appear to me to be interested more in details than in the full creation of their individual characters. They are so busy with states of society as to half-forget that any society consists of individuals; and they attach too much weight to cleverness, which is perhaps the lowest of all artistic qualities”.

¹² “The first thing is, that the novel should seem to be true. It cannot seem true if the characters do not seem to be real. Style counts; plot counts; invention counts; originality of outlook counts; wide information counts; wide sympathy counts; but none of these counts anything like so much as the convincingness of the characters. If the characters are real, the novel will have a chance; if the they are not, oblivion will be its portion. The Sherlock Holmes stories have still a certain slight prestige. Because of the ingenuity of the plots? No. Because of the convincingness of the principal character? No. The man is a conventional figure. The reason is in the convincingness of the assistant Watson. Watson has real life. His authenticity convinces every one, and the books in which he appears survive by reason of him”.

Entretanto, ao se referir ao romance recém-publicado de Virginia Woolf, *Jacob's Room*, Arnold Bennett o descreve como um livro abarrotado de elementos originais e cuja forma, totalmente diferente da usada pela escritora em seus romances anteriores, acabou provocando, ao seu ver, um alarde desnecessário entre os críticos da época. Para o autor, as personagens de Virginia Woolf, dentre elas o próprio protagonista que dá nome ao romance, não se sustentam como construções firmes e convincentes, perdendo-se em meio ao excesso de ineditismo que a autora procura empregar dentro de seu texto. Este romance seria, assim, um exemplo do tipo de narrativa exagerada e preocupada em demasia com detalhes dispensáveis e formulações sintáticas incomuns que se tornava, segundo Bennett, cada vez mais popular entre os novos escritores:

Raramente li um livro mais inteligente do que *O quarto de Jacob* de Virginia Woolf, um romance que causou uma grande agitação em um mundo pequeno. Está recheado e repleto de originalidade, e é primorosamente escrito. Mas as personagens não sobrevivem vitalmente na mente, porque a autora ficou obcecada com detalhes de originalidade e inteligência. Considero este livro como característico dos novos romancistas que têm ganhado recentemente a atenção dos alertas e curiosos (BENNETT, 1968, p. 88).¹³

Quando a crítica de Bennett foi publicada, Virginia Woolf já estava dando início ao processo de escrita de seu quarto romance, *The Hours*, posteriormente renomeado *Mrs. Dalloway*, e cuja forma seria desenvolvida a partir de um refinamento das técnicas narrativas que a autora havia explorado em *Jacob's Room*. No entanto, ao refletir sobre a avaliação de Bennett sobre sua capacidade de criar personagens verossímeis e que sobrevivem na mente de seus leitores, Virginia Woolf, em um trecho de seu diário de 19 de junho de 1923, buscou justificar seu projeto alegando que o tipo de “realismo” que almejava alcançar nestes textos mais experimentais era diferente daquele praticado por Bennett. Para a autora, suas narrativas procuravam representar a realidade por meio de um processo de “des-substancialização” (*insubstantise*) do real, ou seja, fazendo emergir a substância fundamental que reside por trás das camadas mais superficiais da realidade factual:

Estou escrevendo *The Hours* de uma emoção profunda? É claro que a parte da loucura me tenta demais, faz minha mente estremecer tanto que mal consigo conceber passar as próximas semanas assim. É uma questão, no entanto, destas personagens. Pessoas, como Arnold Bennett, dizem que não consigo criar, ou não criei em QJ, personagens que sobrevivam. Minha resposta é – mas deixo isso para o *Nation*: é apenas o velho argumento de que hoje a personagem está reduzida a fragmentos: o velho argumento

¹³ “I have seldom read a cleverer book than Virginia Woolf’s *Jacob’s Room*, a novel which has made a great stir in a small world. It is packed and bursting with originality, and it is exquisitely written. But the characters do not vitally survive in the mind, because the author has been obsessed by details of originality and cleverness. I regard this book as characteristic of the new novelists who have recently gained the attention of the alert and the curious”.

pós-Dostoiévski. Ouso dizer que é verdade, contudo, que não tenho esse dom da “realidade”. Eu des-substancializo, até certo ponto intencionalmente, desconfiando da realidade – de sua vulgaridade. Mas indo adiante. Terei eu o poder de transmitir a verdadeira realidade? Ou escrevo ensaios sobre mim mesma? Responda a estas perguntas como tento fazer, no sentido grosseiro, & ainda assim esta agitação permanecerá (WOOLF, 1981, p. 248).¹⁴

Além disso, Virginia Woolf resolveu rebater as críticas de Bennett em um pequeno ensaio publicado em 1º de dezembro de 1923 no *Nation and Athenaeum*, como já havia apontado em seu diário, com o título “Mr. Bennett and Mrs. Brown”¹⁵. Neste ensaio, a escritora retoma muitas das discussões já levantadas em seu texto “Modern Fiction”, principalmente no que diz respeito à produção literária de Bennett e de seus companheiros materialistas. No entanto, Virginia Woolf decide abandonar neste ensaio a velha nomenclatura estabelecida a partir da dicotomia entre materialismo e espiritualismo, para, então, adotar uma classificação mais condizente com as transformações políticas, econômicas e artísticas que a sociedade inglesa enfrentava desde as últimas décadas do século XIX.

Para muitos, a era vitoriana não havia chegado efetivamente ao fim com a morte de sua representante, a rainha Vitória (1819–1901), em 22 de janeiro de 1901. O conservadorismo e a rigidez dos valores vitorianos ainda podiam ser percebidos durante os anos do reinado de seu filho, Eduardo VII (1841–1910). Essa sensação de continuidade e permanência esteve diretamente relacionada à postura política adotada pelo novo rei, que optou em seguir os mesmos princípios e convicções que haviam sido defendidos por sua mãe. No entanto, essa atmosfera de estabilidade e equilíbrio começou a entrar em crise já por volta de 1910, um pouco antes da morte de Eduardo VII. Transformações de ordem política, como a crise constitucional no Parlamento e a luta dos nacionalistas irlandeses por independência, e de ordem social, como

¹⁴ “Am I writing *The Hours* from deep emotion? Of course the mad part tries me so much, makes my mind squint so badly that I can hardly face spending the next weeks as it. It’s a question though of these characters. People, like Arnold Bennett, say I can’t create, or didn’t in *J’s R*, characters that survive. My answer is – but I leave that to the *Nation*: its only the old argument that character is dissipated into shreds now: the old post-Dostoevsky argument. I daresay its true, however, that I haven’t that ‘reality’ gift. I insubstantise, wilfully to some extent, distrusting reality – its cheapness. But to get further. Have I the power of conveying the true reality? Or do I write essays about myself? Answer these questions as I may, in the uncomplimentary sense, & still there remains this excitement”.

¹⁵ A primeira versão deste ensaio foi publicada em 17 de novembro de 1923 na seção “Literary Review”, do jornal norte-americano *New York Evening Post*. Em seguida, ele foi reimpresso no jornal britânico *Nation and Athenaeum*, em 1º de dezembro de 1923, e no jornal americano *Boston Living Age*, em 2 de fevereiro de 1924. Uma segunda versão estendida do ensaio foi preparada pela autora para uma palestra na *The Cambridge Heretics Club*, uma sociedade de estudantes mulheres de Cambridge que se reuniam para discutir filosofia, arte e religião, realizada em 18 de maio de 1924, sob o título “Character in Fiction”. Logo após, Woolf publica o texto de sua conferência na *Criterion*, revista criada por seu amigo e também poeta modernista T. S. Eliot (1888–1965), na edição de julho de 1924. Em 30 de outubro de 1924, Virginia Woolf publica esta segunda versão em uma edição especial lançada por sua própria editora, The Hogarth Press, retomando o título original que havia dado à primeira versão de seu texto, “Mr. Bennett and Mrs. Brown”.

a ascensão do movimento sufragista e das lutas sindicais entre a classe trabalhadora, anunciavam o surgimento de uma nova era, de um novo período na história da Inglaterra que começava finalmente a se distanciar dos velhos ideais vitorianos (KENNEY, JR., 1977, p. 49).

Com isso em mente, Virginia Woolf decide chamar os escritores materialistas de *eduardianos*, no sentido de que seus romances conseguiram traduzir esta atmosfera de continuidade e permanência difundida durante o reinado de Eduardo VII. Em contrapartida, os escritores espiritualistas passaram a ser chamados de *georgianos*, em referência ao reinado de George V (1865–1936), e à atitude de experimentalismo e ruptura com os valores da tradição vitoriana que buscavam representar através de seus textos (WOOLF, 1988, p. 385). Desse modo, enquanto os eduardianos preocupavam-se em construir uma literatura mais tradicional e firmada nos velhos princípios do romance realista, os georgianos, em um verdadeiro “fascínio pela heresia”, usando aqui uma expressão cunhada pelo historiador alemão Peter Gay (1923–2015), em seu livro *Modernismo: o fascínio da heresia* (2009, p. 20), procuravam criar uma nova literatura, mais experimental e introspectiva.

Contudo, é preciso que tenhamos um pouco de cuidado ao lidar com essa diferenciação entre os dois grupos. Ao afirmar que os eduardianos caracterizam-se por uma relação de continuidade com o passado, sobretudo, com a tradição vitoriana, ao passo que os georgianos anseiam em romper suas ligações com a mesma, Virginia Woolf não quis defender a ideia de que a literatura vitoriana deva ser abandonada ou “destruída” para se criar algo novo e original. Na realidade, o problema não reside no passado em si, mas no modo como nos relacionamos com ele, como o compreendemos e o (re)significamos em nosso momento presente. Para Virginia Woolf, o novo não é simplesmente a negação ou destruição do velho, mas a sua matéria fundamental, recriada a partir de novos sentidos e valores que lhe são atribuídos nas diferentes leituras que se realizam ao longo da história.

É desta forma que Virginia Woolf compreende a literatura eduardiana como uma produção estagnada e infecunda, na medida em que seus autores se preocupam apenas em retomar as formas e modelos do passado sem, no entanto, recriá-los de acordo com as necessidades de seu tempo presente. Os georgianos, por outro lado, reconhecem a importância que grandes nomes da literatura vitoriana, como Thomas Hardy (1840–1928) e Henry James (1843–1916), tiveram para o processo de renovação do romance inglês no século XX. De fato, eles os tomam como seus principais mestres e mentores na arte da ficção. Porém, como discípulos rebeldes e inconformados que eram, não procuram simplesmente reproduzir seus ensinamentos, preferindo seguir muito mais o caminho da subversão e da desordem, do que o

do conformismo e da obediência tal qual vinha sendo percorrido por Arnold Bennett e os demais eduardianos (WOOLF, 1988, p. 387).

Tanto em “Modern Novels” como nas diferentes versões de “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, Virginia Woolf descreve a era vitoriana como um período rico e próspero, devido à grande produção de romances que surpreendiam, não só por suas edições volumosas, mas também pelo alto grau de refinamento e requinte com que eram escritos. Alguns autores vitorianos, dentre eles os dois acima citados, ainda se encontravam vivos durante a virada do século e em plena atividade, produzindo obras que, de certo modo, já anunciavam mudanças significativas que seriam exploradas anos mais tarde pelos escritores georgianos. Romances como *The Wings of the Dove* (1902), *The Ambassadors* (1903) e *The Golden Bowl* (1904), os últimos três livros publicados por Henry James antes de sua morte, desafiavam a crítica da época com suas narrativas simples, no sentido de que não apresentavam enredos com grandes acontecimentos ou reviravoltas, mas que chamavam a atenção pelo modo como exploravam e discutiam a realidade subjetiva de suas personagens (GAY, 2009, p. 194).

Com efeito, o interesse pelos diferentes estados da consciência e da natureza interior das personagens dentro dos romances não surgiu propriamente com a literatura experimental do século XX. Já em 1888, por exemplo, o escritor francês Édouard Dujardin (1861–1949), em seu romance *Les lauriers sont coupés*, havia desenvolvido um texto, cujo foco não se centrava na narrativa em si, mas na maneira como os pensamentos e as sensações do protagonista, um jovem estudante de direito chamado Daniel Prince, iam sendo apresentados sob a forma de um jorro de frases e diálogos, muitas vezes confusos, e que questionavam o uso clássico da pontuação. Desta forma, Dujardin, ainda no final do século XIX, já começava a explorar uma das técnicas narrativas que se tornaria, décadas depois, uma das mais caras aos escritores modernistas, a saber, o chamado monólogo interior (*monologue intérieur*).

Também por volta de 1890, o psicólogo norte-americano William James (1842–1910), irmão mais velho do escritor Henry James, publicou uma de suas obras mais significativas, *The Principles of Psychology*, fruto de mais de uma década de intensa pesquisa sobre a consciência humana e seu funcionamento. De acordo com James, os diferentes fenômenos da realidade empírica seriam percebidos e ordenados por nossa consciência, não de forma compartimentada, como se nossos pensamentos e sentimentos fossem dispostos em várias caixas divididas pelo tipo de informação que carregam, mas sim como uma espécie de rio que flui incessantemente, isto é, como uma torrente de pensamentos em que uma ideia ou sensação leva a outra, e depois a outra, e assim por diante (JAMES, 1983, p. 119). A esse “rio” ininterrupto de pensamentos William James deu o nome de “fluxo de pensamento” (*stream of*

thought), do qual derivou-se, posteriormente, o termo “fluxo de consciência” (*stream of consciousness*) cunhado pela teoria literária e vastamente explorado pelo romance do século XX.

Além disso, entre os anos de 1912 a 1920, começaram também a ser publicadas na Inglaterra as primeiras traduções diretas do russo das obras de Fiódor Dostoiévski (1821–1881) e Anton Tchekhov (1860–1904), graças ao trabalho de Constance Garnett (1861–1946), estudiosa e pesquisadora da literatura russa oitocentista¹⁶. Aos poucos, outros autores, como Ivan Turguêniev (1818–1883) e Liev Tolstói (1828–1910), também passaram a ser traduzidos. Suas obras causavam nos escritores da época uma mistura de admiração e de inquietude, devido a suas narrativas intimistas e, sobretudo, existenciais, que pareciam mergulhar fundo nas regiões mais sombrias e tenebrosas da mente humana, expondo uma faceta nossa que, muitas vezes, lutamos para manter escondida.

Para Virginia Woolf, os escritores russos haviam conseguido em seus textos, já nas últimas décadas do século XIX, o que os escritores georgianos ainda tentavam alcançar em relação ao estudo da consciência em plena década de 1920. Suas narrativas buscavam extrair aquela substância fundamental que reside no cerne da realidade que Virginia Woolf havia apontado no trecho de seu diário de junho de 1923. Daí a tentativa de Woolf de aproximar o seu projeto literário à produção desses escritores russos, justamente por tentarem “des-substancializar” a realidade, tal como ela almejava fazer através de seus romances. Em um ensaio intitulado “More Dostoevsky”, por exemplo, publicado em 22 de fevereiro de 1917 no *Times Literary Supplement*, Virginia Woolf ressalta:

[...] se tentarmos construir posteriormente nossos processos mentais, descobriremos que as ligações entre um pensamento e outro ficam submergidas. A corrente está mergulhada longe do olhar e apenas os pontos principais emergem para marcar o curso. Sozinho entre os escritores, Dostoiévski possui o poder de reconstruir esses estados mais ágeis e complicados da mente, de repensar a linha de pensamento inteira em toda a sua velocidade, seja quando ela brilha na luz, seja quando cai na escuridão; pois ele é capaz de seguir não apenas a vívida linha do pensamento alcançado, mas também

¹⁶ Além das traduções de Constance Garnett, Virginia Woolf e seu marido, Leonard Woolf, em parceria com o tradutor ucraniano Samuel Solomonovich Koteliansky (1880–1955) (também conhecido como “Kot”) traduziram e publicaram algumas obras importantes diretamente do russo para o inglês através da Hogarth Press, editora fundada pelo casal Woolf desde meados de 1917. Apesar do conhecimento limitado e da dificuldade, principalmente por parte de Virginia em compreender a complexidade da gramática russa, tanto ela como Leonard acabaram contribuindo, direta ou indiretamente, com a tradução de textos como “Stavrogin’s Confession” (1922) (três capítulos inéditos de *The Possessed*, também conhecido pelo título *The Devils*) e “The Plan of The Life of a Great Sinner” (1922), de Fiódor Dostoiévski, *Talks with Tolstoi* (1923), do compositor russo Aleksandr Gol’denveizer (1875–1961), *Reminiscences of Anton Chekhov* (1921), *Tolstoi’s Love Letters* (1923), dentre outras obras publicados pela Hogarth Press ao longo da década de 1920.

de sugerir o obscuro e populoso submundo da consciência da mente, onde desejos e impulsos movem-se cegamente por baixo da superfície (WOOLF, 1979a, p. 142).¹⁷

Em outro ensaio publicado no *Times Literary Supplement* em 20 de julho de 1922, sob o título “On Re-reading Novels”, Virginia Woolf procurou sintetizar essa relação conturbada entre os escritores georgianos e a geração imediatamente anterior ao discutir a necessidade que esses jovens escritores, em sua atitude de rebeldia para com os preceitos e ensinamentos defendidos por seus “pais” eduardianos, sentiram em compreender e retomar as raízes de sua ancestralidade através de uma (re)leitura de seus “avós” e “bisavós” vitorianos. Para Virginia Woolf, essa nova leitura, indicada no ensaio pelo anúncio de novas edições de romances vitorianos que vinham sendo relançadas, representa não só uma oportunidade de (re)ler essas obras do passado, como também de ressignificá-las através de uma nova óptica, buscando assim uma outra forma de “prazer”, diferente daquela obtida durante a primeira leitura, capaz de encorajar esses escritores a criar “novas formas” para a ficção que pudessem captar a substancialidade de nossa existência, tal como haviam feito os escritores russos, em meio àquilo que Virginia Woolf chamou de “frenética dança da vida moderna” (*crowded dance of modern life*)¹⁸:

Apesar de serem travessos, os netos, ao que parece, se dão muito bem com os avós; e a visão de sua concórdia aponta inevitavelmente para o posterior rompimento entre as gerações, um rompimento mais completo do que o outro, e talvez mais importante. O fracasso dos eduardianos, comparativo, mas ainda assim catastrófico – essa é uma questão que espera ser discutida. Como o ano de 1860 foi um ano de berços vazios; como o reinado de Eduardo VII foi estéril em poetas, romancistas ou críticos; como se seguiu que os georgianos leram os romances russos em traduções; como eles se beneficiaram e sofreram; quão diferente uma história que poderíamos ter contado hoje teria sido se houvessem heróis vivos para adorar e destruir – tudo isso nos parece significativo em vista das novas edições dos livros antigos. Os georgianos, ao que parece, se encontram na estranha condição de buscar por consolo e orientação não em

¹⁷ “[...] if we try to construct our mental processes later, we find that the links between one thought and another are submerged. The chain is sunk out of sight and only the leading points emerge to mark the course. Alone among writers Dostoevsky has the power of reconstructing these most swift and complicated states of mind, of rethinking the whole train of thought in all its speed, now as it flashes into light, now as it lapses into darkness; for he is able to follow not only the vivid streak of achieved thought, but to suggest the dim and populous underworld of the mind’s consciousness where desires and impulses are moving blindly beneath the sod”.

¹⁸ Essa expressão foi utilizada por Virginia Woolf em seu ensaio “Life and the Novelist”, publicado no *New York Tribune*, em 07 de novembro de 1926. Ela serviu de título para o segundo volume de uma coletânea de seus ensaios editados pela professora Rachel Bowlby e publicados pela editora Penguin, no início da década de 1990. O primeiro volume, intitulado *A Woman’s Essays: Selected Essays* (1992), buscou reunir ensaios e resenhas críticas da autora voltados mais especificamente para questões feministas e sobre a escrita de autoria feminina, enquanto o segundo volume, *The Crowded Dance of Modern Life: Selected Essays* (1993), buscou se concentrar em textos em que Virginia Woolf havia discutido, de modo mais direto, sobre o problema da criação de novas formas para o romance moderno, bem como sobre a obra de alguns escritores contemporâneos. Essas edições contribuíram para a difusão entre o grande público de uma pequena parcela da obra ensaística de Virginia Woolf que ainda vinha sendo (re)descoberta nesse período. Contudo, essa divisão temática reflete a postura que muitos críticos adotaram então de compreender o pensamento político-feminista woolfiano como algo separado de seus ideais estéticos e literários.

seus pais, que estão vivos, mas em seus avós, que estão mortos. E assim, muito provavelmente, nos depararemos, um dia desses, com um jovem lendo Meredith pela primeira vez (WOOLF, 1947, p. 126).¹⁹

Em outras palavras, Virginia Woolf reivindica a necessidade, por parte dos escritores georgianos, de encontrarem novos caminhos que possibilitem a criação de “novas formas para nossas novas sensações”²⁰ (WOOLF, 1958, p. 30), através de uma atitude de experimentalismo, tanto formal quanto estético, que não buscava simplesmente reproduzir esses valores e princípios difundidos pela literatura vitoriana, mas que tentavam ressignificá-los por meio de uma nova “visão” (*vision*), capaz de transcender nosso olhar para além do meramente factual, mergulhando fundo na substancialidade da vida, ou como Virginia Woolf havia apontado, captando os átomos à medida que caem na tessitura da existência, em meio à ordinariedade de uma segunda ou terça-feira qualquer:

Em todo o caso, o problema que se apresenta diante do romancista no momento presente, como supomos que deve ter se colocado no passado, consiste em encontrar meios de ser livre para registrar o que lhe aprouver. Ele precisa ter a coragem de dizer que o que lhe interessa já não é “isso”, mas “aquilo”: a partir desse “aquilo” é que ele deve construir o seu trabalho. Pois para os modernos “aquilo”, o ponto de interesse, reside muito provavelmente nos recônditos obscuros da psicologia. Imediatamente, então, o acento cai de modo um pouco diferente; a ênfase é posta sobre algo até então ignorado; imediatamente uma diferente ideia de forma se torna necessária, difícil para nós de ser apreendida, incompreensível para nossos predecessores (WOOLF, 1953, p. 156-7).²¹

No entanto, ao voltar o seu olhar para o passado na tentativa de compreender a influência que esses autores tiveram não só sobre ela, como também sobre seus companheiros contemporâneos, Virginia Woolf se viu diante de uma outra questão intimamente ligada à ideia de tradição e que ela mesma tentou discutir juntamente com o problema da criação de novas formas para narrativa moderna, a saber, a dificuldade de apontar, dentre esses grandes escritores

¹⁹ “In spite of the mischief-makers, the grandchildren, it seems, get along very nicely with the grandparents; and the sight of their concord points inevitably to the later breach between the generations, a breach more complete than the other, and perhaps more momentous. The failure of the Edwardians, comparative yet disastrous – that is a question which waits to be discussed. How the year 1860 was a year of empty cradles; how the reign of Edward the Seventh was barren of poet, novelist, or critic; how it followed that the Georgians read Russian novels in translations; how they benefited and suffered; how different a story we might have told to-day had there been living heroes to worship and destroy – all this we find significant in view of the new editions of the old books. The Georgians, it seems, are in the odd predicament of turning for solace and guidance not to their parents who are alive, but to their grandparents who are dead. And so, as likely as not, we shall be faced one of these days by a young man reading Meredith for the first time”.

²⁰ “[...] new forms for our new sensations”.

²¹ “However this may be, the problem before the novelist at present, as we suppose it to have been in the past, is to contrive means of being free to set down what he chooses. He has to have the courage to say that what interests him is no longer ‘this’ but ‘that’: out of ‘that’ alone must he construct his work. For the moderns ‘that’, the point of interest, lies very likely in the dark places of psychology. At once, therefore, the accent falls a little differently; the emphasis is upon something hitherto ignored; at once a different outline of form becomes necessary, difficult for us to grasp, incomprehensible to our predecessors”.

que lançaram suas sombras sobre o momento presente, nomes femininos, isto é, de escritoras mulheres que tivessem, de alguma forma, se estabelecido dentro dessa tradição como profissionais. Essa escassez ou mesmo ausência de uma literatura de autoria feminina na historiografia literária tornou-se uma preocupação fundamental dentro do projeto estético e político de Virginia Woolf, tendo em vista que ao analisar sua própria condição particular como uma mulher das letras, em plena primeira metade do século XX, se viu diante de uma série de obstáculos instituídos por um discurso de “ódio” e “ressentimento” propagados por um patriarcalismo que não via com bons olhos a entrada de mulheres dentro do sistema literário.

Ao se debruçar sobre questões referentes à natureza do romance moderno, Virginia Woolf percebeu que, antes mesmo de se pensar sobre a criação de novas formas, era preciso compreender as origens e motivações por trás dessas lacunas deixadas pela história no que diz respeito ao lugar social, político e artisticamente ocupado pelas mulheres no decorrer dos séculos. Para Virginia Woolf, tornava-se imprescindível, portanto, discutir as razões que levaram ao silenciamento ou até mesmo ao apagamento dessas vozes femininas dentro de uma tradição que praticamente as legou a um estado de subalternidade e marginalidade frente a um discurso patriarcal hegemônico (BARRETT, 1993, p. xvi). Dessa perspectiva, Virginia Woolf também se questionou sobre a própria filiação parental do romance como um gênero que parecia ser provido apenas de uma patrilinearidade literária, considerando que sua herança materna se manteve, por muito tempo, praticamente negligenciada ou desconhecida. Relegadas às sombras do esquecimento e do anonimato – “De fato, me aventuraria a dizer que o Anônimo [*Anon*], que escreveu tantos poemas sem assiná-los, era frequentemente uma mulher”²² (WOOLF, 1993, p. 45) –, essas mulheres buscaram romper com esse discurso opressor, reivindicando para si o direito de ocuparem dentro da sociedade moderna espaços, tanto físicos quanto simbólicos, que até então eram exclusivos para os homens.

Desse modo, podemos observar que o conceito de tradição, para Virginia Woolf, não se restringe apenas a uma compreensão dessa dialética estabelecida entre o novo e o velho, entre o momento presente e o passado, mas que também perpassa por um entendimento sobre a conflituosa relação entre a mulher oprimida e o homem opressor, entre aquela que é silenciada e aquele que silencia, entre aquela que ocupa as margens da sociedade e aquele que reside em seu centro, sendo esse masculino inclusive o responsável pela própria escrita da história. Em outras palavras, ao se pensar sobre a necessidade de se criar novos caminhos para o romance

²² “Indeed, I would venture to guess that Anon, who wrote so many poems without signing them, was often a woman”.

moderno, a partir desse olhar que se volta tanto para a frente quanto para trás, tal como a imagem de um Jano bifronte, Virginia Woolf também reivindica a urgência de refletirmos sobre a natureza desses espaços vazios deixados por nossas mães, avós, filhas e irmãs literárias que acabaram sendo subjugadas por aquilo que a escritora norte-americana Gertrude Stein (1874–1946) denominou, ao longo de sua obra, de “poética patriarcal” (*patriarchal poetry*).

É com isso em mente que procuramos discutir, nesta Tese de Doutorado, de que forma Virginia Woolf buscou repensar essa tradição literária a partir dos espaços de silenciamento e ausência, de apagamento e anonimato que foram instituídos socialmente às mulheres, procurando compreender as estratégias de coerção e limitação utilizadas por uma estrutura social opressora, baseada principalmente em um discurso patriarcal que tinha como objetivo restringir a atuação feminina apenas à esfera doméstica, descrevendo a mulher como uma figura “sacra” e “celestial”, cuja função primordial era justamente a de proteger o lar e a família como pilares da sociedade burguesa. Dessa forma, procuramos analisar a proposta de Virginia Woolf em resgatar uma tradição literária de autoria feminina através de um exame das condições materiais, econômicas, culturais e sociais que influenciaram a obra daquelas mulheres que ela descreveu como as “matriarcas” da literatura inglesa, isto é, que lutaram para conquistar o seu lugar como escritoras profissionais mesmo contra um sistema que as rejeitava e que tratava os seus textos com indiferença e desconfiança.

No entanto, é preciso tomarmos cuidado com a própria ideia de “masculino” e “feminino” dentro do pensamento woolfiano, uma vez que seu projeto crítico buscava repensar esses conceitos a partir de uma nova dinâmica, como veremos ao longo deste trabalho, tentando estabelecer, desse modo, um estado de cooperação entre os sexos, e não de segregação e afastamento como alguns tentaram defender. Pois tanto o “masculino” como o “feminino”, de acordo com Virginia Woolf, precisavam ser ressignificados em relação aos valores dessa sociedade patriarcal, de modo a criar uma nova força imaginativa, de natureza “bissexual” ou “andrógina”, capaz de apontar um novo caminho para a escrita moderna (BARRETT, 1993, p. xviii). Ao compreender que tanto homens como mulheres são vítimas desse discurso patriarcal opressor, Virginia Woolf propõe como saída a busca por um caminho alternativo, que não privilegia nem o masculino, nem o feminino, mas que se apresenta como uma síntese integradora dessas duas entidades em um todo uno, coeso e indivisível que ela passou a chamar, dentro de seus ensaios, de mente andrógina.

Dessa forma, buscamos refletir sobre essas questões levantadas pela obra de Virginia Woolf voltando nossa atenção principalmente para a sua produção como jornalista e crítica literária, funções estas que a autora exerceu, em momentos com maior ou menor

intensidade, desde 1904 até semanas antes de sua morte, em 28 de março de 1941. A partir de uma discussão em torno de alguns de seus ensaios críticos, resenhas, notas, dentre outros gêneros pertencentes ao universo jornalístico, procuramos examinar alguns aspectos importantes que compõem o pensamento feminista de Virginia Woolf, pensamento esse que deve ser compreendido, como aponta Herbert Marder em seu livro *Feminism & Art: A Study of Virginia Woolf* (1968), em um sentido mais amplo, ou seja, não se limitando a uma causa específica referente à história da luta dos direitos das mulheres, considerando o caráter inclusivo e humanista característico de seu projeto político e artístico (MARDER, 1968, p. 04).

Entretanto, é importante destacar que apesar de nosso objeto de pesquisa se centrar na obra ensaística e jornalística de Virginia Woolf, buscamos, sempre que necessário, estabelecer um diálogo com outros textos da autora, sejam eles de natureza ficcional, como romances e contos, ou não-ficcionais, como cartas, diários e escritos de caráter (auto)biográfico. Com isso, procuramos explorar uma parcela da obra da escritora que, muitas vezes, acabou sendo negligenciada ou menosprezada por parte da crítica, tanto brasileira quanto internacional, na medida em que consideraram seus textos críticos apenas como um suporte para esclarecer ou justificar determinados aspectos de sua obra ficcional.

De acordo com Elena Gualtieri, em seu livro *Virginia Woolf's Essays: Sketching the Past* (2000), esse sentimento depreciativo em torno do ensaio e da resenha jornalística como produções “menores” e que, portanto, deviam ser vistas apenas como textos complementares e de apoio às obras “maiores” de um autor, isto é, seus romances, remonta a uma tradição em língua inglesa que tende a ver esses gêneros “como um fenômeno literário de segunda ordem que se preocupa mais com questões autobiográficas do que com questões mais filosóficas” (GUALTIERI, 2000, p. 03)²³. Desse modo, o ensaio passa a ser visto como uma forma marginalizada de literatura, cuja preocupação reside muito mais em questões de ordem individual, relacionadas a inquietações particulares de um “eu”, do que com problemáticas universais referentes à natureza humana como um todo, ideia esta que Virginia Woolf irá confrontar, mostrando que tanto o ensaio quanto a resenha, assim como outros textos jornalísticos, possuem uma autonomia e importância próprias.

Nesse sentido, nosso trabalho procura se inserir dentro de uma linha analítica que busca compreender a obra jornalística e ensaística de Virginia Woolf não como uma produção secundária e complementar, mas como um espaço no qual podemos refletir não só sobre pontos

²³ “... as a second-order literary phenomenon that is concerned with autobiographical questions rather than more philosophical issues”.

significativos de sua poética, como também sobre problemáticas de ordem social, política e cultural que marcaram esse período de transição do final da era vitoriana para o início do século XX. A imagem de Virginia Woolf com a qual pretendemos dialogar nesse trabalho, portanto, não se restringe apenas à sua faceta como crítica, mas também como romancista, leitora, mulher, estudiosa da história da literatura inglesa e, em especial, como testemunha de um mundo em transformação, isto é, em constante conflito entre o novo e o convencional.

2 VIRGINIA WOOLF E A CONSTRUÇÃO DE UMA VOZ CRÍTICA

Neste capítulo buscamos discutir algumas questões apresentadas por Virginia Woolf em sua ensaística no que diz respeito aos obstáculos enfrentados pelas mulheres na virada do século XIX para o XX quando tentaram se estabelecer como escritoras profissionais, bem como em outras profissões liberais até então exercidas majoritariamente por homens. Partindo de uma reflexão sobre as diferenças na educação daqueles que ela chamou de filhos e filhas de homens instruídos, representada por uma desigualdade entre os sexos, procuramos refletir sobre os argumentos que levaram a autora a comparar a opressão vivenciada pelas mulheres dentro da esfera doméstica com as tiranias do estado fascista, criando, desse modo, uma aproximação entre patriarcalismo e autoritarismo.

2.1 Tornando-se uma escritora: a escrita como profissionalização

Em um pequeno ensaio intitulado “Professions for Women”, lido para os membros do Conselho Juvenil (*Junior Council*) da *London and National Society for Women's Service* (L&NSWS)²⁴, em 21 de janeiro de 1931, Virginia Woolf nos apresenta algumas questões, de ordem material e ideológica, que as mulheres, em plena primeira metade do século XX, ainda precisavam enfrentar caso quisessem entrar no mercado de trabalho e, assim, se firmar como profissionais em áreas antes dominadas exclusiva ou majoritariamente por homens. Tomando como base suas próprias experiências como crítica e romancista, Virginia Woolf tece uma reflexão acerca do papel da mulher na história, em especial, na história da literatura, evocando os nomes daquelas que, séculos antes, haviam preparado o terreno e aberto o caminho para que

²⁴ Sociedade formada inicialmente com ideais sufragistas e que após a conquista do voto feminino em território britânico, em meados de 1918 (direito dado a princípio somente às mulheres acima de 30 anos), passou a se dedicar à luta em prol da inserção das mulheres no mercado de trabalho. No período em que Virginia Woolf fora convidada a dar essa palestra, juntamente com sua amiga e compositora Ethel Smyth (1858–1944), sobre a temática “Music and Literature” (“Música e Literatura”), a então secretária da associação era Philippa (Pippa) Strachey (1872–1968), irmã do escritor e biógrafo Lytton Strachey (1880–1932). Em seu diário de 23 de janeiro de 1931, Virginia Woolf faz uma pequena descrição do evento: “Duzentas pessoas; jovens mulheres bem vestidas, entusiasmadas & em grande parte bonitas. Ethel vestida com seu quimono azul & peruca. Eu, ao seu lado. Seu discurso, enérgico & direto: o meu, bastante condensado e alusivo. Mas tudo bem” (WOOLF, 1983, p. 07) (Two hundred people; well dressed, keen, & often beautiful young women. Ethel in her blue kimono & wig. I by her side. Her speech rollicking & direct: mine too compressed & allusive. Never mind). Em relação às diferentes versões de “Professions for Women”, quatro sobreviveram – um holografo com dezessete páginas; uma outra versão revisada e datilografada com vinte e cinco páginas, ambos presentes na *Berg Collection*, coleção administrada pela *The New York Public Library*; o primeiro ensaio que faria parte de seu romance *The Pargiters*; e a versão mais conhecida e reduzida do ensaio que fora publicada postumamente na coletânea *The Death of the Moth and Other Essays*, em junho de 1942 (HUSSEY, 1995, p. 218).

ela e outras mulheres pudessem enveredar pelo campo da ficção e dele retirar sua principal fonte de sustento:

Quando a secretária de vocês me convidou para vir aqui, ela me disse que esta Sociedade se preocupa com a contratação de mulheres e sugeriu que eu lhes contasse alguma coisa sobre minhas próprias experiências profissionais. É verdade que sou uma mulher; é verdade que estou empregada; mas que experiências profissionais tive eu? É difícil dizer. Minha profissão é a literatura; e nesta profissão há menos experiências para as mulheres do que em qualquer outra, com a exceção do palco – menos, quero dizer, que sejam peculiares às mulheres. Pois o caminho foi aberto muitos anos atrás – por Fanny Burney, por Aphra Behn, por Harriet Martineau, por Jane Austen, por George Eliot – muitas mulheres famosas e muitas outras desconhecidas e esquecidas vieram antes de mim, tornando o terreno mais plano, e regulando meus passos (WOOLF, 1942, p. 235).²⁵

Retomando pontos importantes de duas falas anteriores de 1928, uma para o *Newnham College* e outra para o *Girton College*²⁶, e que deram origem ao seu famoso ensaio feminista *A Room of One's Own* (1929), Virginia Woolf apontou para a necessidade de se repensar a tradição literária a partir de uma outra perspectiva, isto é, através da obra dessas escritoras que, entre o anonimato e o uso de pseudônimos, lutaram para que seus textos se estabelecessem dentro de um sistema que as via com certa desconfiança e reserva. Para Virginia Woolf era preciso, portanto, pensar a literatura não apenas por meio dos grandes escritores homens e de suas obras monumentais, mas também por meio de suas “matriarcas” (*mothers*), ou seja, daquelas mulheres que, mesmo sob a acusação de se assemelharem apenas a “uma intelectualzinha com ânsias para escrevinhar” (WOOLF, 1993, p. 55)²⁷, ainda assim resistiram

²⁵ “When your secretary invited me to come here, she told me that your Society is concerned with the employment of women and she suggested that I might tell you something about my own professional experiences. It is true I am a woman; it is true I am employed; but what professional experiences have I had? It is difficult to say. My profession is literature; and in that profession there are fewer experiences for women than in any other, with the exception of the stage – fewer, I mean, that are peculiar to women. For the road was cut many years ago – by Fanny Burney, by Aphra Behn, by Harriet Martineau, by Jane Austen, by George Eliot – many famous women, and many more unknown and forgotten, have been before me, making the path smooth, and regulating my steps”.

²⁶ Primeiras faculdades em Cambridge voltadas exclusivamente para a formação acadêmica de mulheres da classe média. O *Girton College* foi fundado em 1869 pelas sufragistas Emily Davies (1830–1921) e Barbara Bodichon (1827–1891), enquanto o *Newnham College* foi fundado alguns anos depois, em 1871, tendo como uma de suas principais idealizadoras a escritora Millicent Garrett Fawcett (1847–1929). Mesmo com a construção dessas faculdades, vale salientar que o direito de acesso ao diploma universitário e às suas diferentes titulações só foram permitidos a essas mulheres, em Cambridge, a partir de 1948, após um longo período de luta e protestos respondidos com violentas retaliações por parte de estudantes e professores da própria universidade.

²⁷ “[...] a blue-stocking with an itch for scribbling”. O termo “blue-stocking”, usado aqui por Virginia Woolf de modo irônico, faz referência a uma sociedade criada por volta de 1750, no Reino Unido, por um grupo de mulheres aristocratas e intelectuais (alguns poucos homens também fizeram parte desse grupo) que se reuniam na casa da escritora Elizabeth Montagu (1718–1800), sob o pretexto de discutir diferentes questões, tais como o problema do acesso das mulheres pertencentes às classes mais abastadas a uma educação superior formal. Essa sociedade também buscava dar apoio às mulheres que almejavam conquistar um espaço profissional dentro do campo da literatura, sejam como romancistas ou mesmo como críticas.

e abriram o caminho para que a escrita se tornasse acessível como um modo de profissionalização a outras mulheres que vieram depois e que buscaram se firmar como escritoras:

Mas qualquer que tenha sido o efeito que o desencorajamento e a crítica tiveram sobre a escrita delas – e eu acredito que tiveram um efeito bem grande –, isso foi desimportante se comparado com a outra dificuldade que as acometeu [...] quando elas vieram a colocar seus pensamentos no papel – isto é, que elas não tinham nenhuma tradição atrás delas, ou uma tão curta e parcial que era de pouca ajuda. *Pois, olhamos para trás por meio de nossas mães quando somos mulheres.* [...] De fato, uma vez que a liberdade e a plenitude de expressão se integram à essência da arte, tal ausência de tradição, tal escassez e inadequação de instrumentos devem ter afetado enormemente a escrita das mulheres (WOOLF, 1993, p. 69-70, grifo nosso).²⁸

Desse modo, Virginia Woolf compreende a literatura como um espaço em que presente e passado dialogam constantemente entre si, estabelecendo uma relação dialética que nos faz perceber que o surgimento de uma obra não consiste em um acontecimento isolado e à parte de toda uma tradição, ou seja, como uma voz que ecoa solitária em meio a uma terra desértica onde não é possível ouvirmos nenhum sinal de resposta. Pelo contrário, para Virginia Woolf a literatura seria o resultado de uma consciência de um passado que se faz sentir com toda sua força no momento presente, pois esta estrada pela qual os novos escritores se aventuram só se tornou acessível porque outros a haviam desbravado anteriormente, deixando para trás a sinalização de seus passos.

Contudo, como afirma o poeta T. S. Eliot, em seu ensaio “Tradition and Individual Talent”, publicado na revista *The Egoist* em setembro de 1919, essa consciência histórica (*historical sense*) que todo novo escritor deve almejar, caso queria produzir algo genuinamente novo e original, não representa um mero conhecimento a respeito da existência desses escritores do passado, como se fosse suficiente apenas sabermos que um dia eles escreveram obras importantes para o período e a sociedade em que viveram. Longe disso, essa consciência histórica denota um sentimento de simultaneidade, isto é, de uma escrita que traz em si não só a marca dessas vozes do presente, como também daquelas que, por séculos de produção literária, têm reverberado em nossos ouvidos desde os tempos de Homero:

A tradição é uma questão de significância muito mais ampla. Ela não pode ser herdada, e se você a almeja deve obtê-la por meio de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, a consciência histórica, que podemos considerar quase indispensável

²⁸ “But whatever effect discouragement and criticism had upon their writing – and I believe that they had a very great effect – that was unimportant compared with the other difficulty which faced them [...] when they came to set their thoughts on paper – that is that they had no tradition behind them, or one so short and partial that it was of little help. For we think back through our mothers if we are women. [...] Indeed, since freedom and fullness of expression are of the essence of the art, such a lack of tradition, such a scarcity and inadequacy of tools, must have told enormously upon the writing of women”.

a qualquer um que queira continuar a ser um poeta depois dos seus vinte e cinco anos; e a consciência histórica envolve uma percepção, não apenas da preteridade do passado, mas de sua presença; a consciência histórica compele um homem a escrever não unicamente com sua própria geração em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura da Europa desde Homero e, dentro dela, toda a literatura de seu próprio país possuem uma existência simultânea e compõem uma ordem simultânea. Esta consciência histórica, que é uma consciência tanto da atemporalidade como da temporalidade, e da atemporalidade e da temporalidade juntas, é o que torna um escritor tradicional. E é o que, ao mesmo tempo, torna um escritor mais precisamente ciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade (ELIOT, 1997, p. 40-1).²⁹

Tanto para Virginia Woolf como para T. S. Eliot, esse novo escritor não seria capaz de criar sozinho, não podendo, portanto, construir sua significação dentro de uma tradição literária se não for em relação àqueles que vieram antes dele e que desbravaram os caminhos deste território até então inexplorado e “selvagem” da linguagem. A obra de um escritor contemporâneo precisa ser colocada lado a lado à obra dos grandes escritores já mortos para que nós, como leitores, as comparemos e apreciemos suas diferentes formas e sentidos e, assim, possamos compreender de que modo o surgimento dessa nova obra consegue alterar a ordem simultânea que constitui a literatura como uma coletividade de vozes, tendo sempre em vista que o presente modifica o passado, do mesmo modo como o passado influencia nossa percepção do presente:

Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem seu sentido completo sozinho. Sua significação, sua apreciação consiste na apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Você não pode estimá-lo sozinho; você deve situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não unicamente histórico, crítico. A necessidade de que ele se adeque, de que ele seja coerente, não é unilateral; o que acontece quando uma nova obra de arte é criada é algo que acontece simultaneamente a todas as obras de arte que a precederam. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre eles, que é modificada pela introdução da nova (da realmente nova) obra de arte entre eles. A ordem existente está completa antes da nova obra surgir; para que a ordem persista depois da inserção da novidade, *toda* a ordem existente deve ser, mesmo que ligeiramente, alterada; e assim as relações, proporções, valores de cada obra de arte em relação ao todo são reajustados; e esta é a conformidade entre o velho e o novo (ELIOT, 1997, p. 41).³⁰

²⁹ “Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity”.

³⁰ “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really

No entanto, pensar nessa consciência histórica em relação a uma tradição literária pode ser uma tarefa difícil, como argumenta Virginia Woolf, principalmente quando nos voltamos para a questão do lugar ocupado pelas mulheres escritoras dentro de uma historiografia que tantas vezes se caracterizou como um espaço de silenciamento e apagamento das identidades femininas. Para Virginia Woolf, os novos escritores, independentemente de serem homens ou mulheres, precisavam voltar o seu olhar para o passado não somente para reaver o seu diálogo com uma linhagem paterna já há tanto conhecida, mas sobretudo para resgatar sua ligação com uma ancestralidade materna que acabou sendo obscurecida e desprezada no decorrer dos séculos. Desse modo, o problema residiria justamente na escassez dessa tradição feminina, representada por uma série de descontinuidades e espaços vazios. Daí a necessidade, como aponta Virginia Woolf, de se (re)construir essa matrilinearidade tantas vezes tomada como ilegível por um discurso patriarcal que tentou enfatizar muito mais a influência paterna do que a materna em relação às origens dessa filiação literária herdada pelo novo escritor ou escritora. É neste sentido que Virginia Woolf afirma que:

[...] se *Orgulho e Preconceito* importa, e *Middlemarch*, e *Villette* e *O Morro dos Ventos Uivantes* importam, então importa muito mais do que eu posso provar em uma hora de discurso que as mulheres em geral, e não somente as aristocráticas solitárias trancadas em suas casas de campo entre seus fólhos e admiradores, se dedicaram a escrever. Sem essas precursoras, Jane Austen e as Brontës e George Eliot não poderiam ter produzido, do mesmo modo que Shakespeare não teria produzido sem Marlowe, ou Marlowe sem Chaucer, ou Chaucer sem aqueles poetas esquecidos que abriram os caminhos e domaram a selvageria natural da língua. Pois obras de arte não são acontecimentos únicos e solitários; elas são o produto de anos de pensamento em comum, de pensar por meio de uma coletividade, pois a experiência da massa está por trás de uma única voz. Jane Austen deveria ter colocado uma coroa de flores sobre o túmulo de Fanny Burney, e George Eliot ter homenageado a sombra robusta de Eliza Carter – a valente senhora que amarrou uma sineta à sua cama com o intuito de que pudesse acordar cedo e aprender grego. Todas as mulheres juntas deveriam depositar flores sobre o túmulo de Aphra Behn que se situa muito escandalosamente, porém ainda assim apropriadamente, na Abadia de Westminster, por ter sido quem conquistou para elas o direito de dizerem o que pensam (WOOLF, 1993, p. 59-60).³¹

new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new”.

³¹ “[...] if *Pride and Prejudice* matters, and *Middlemarch* and *Villette* and *Wuthering Heights* matter, then it matters far more than I can prove in an hour’s discourse that women generally, and not merely the lonely aristocrat shut up in her country house among her folios and her flatterers, took to writing. Without those forerunners, Jane Austen and the Brontës and George Eliot could no more have written than Shakespeare could have written without Marlowe, or Marlowe without Chaucer, or Chaucer without those forgotten poets who paved the ways and tamed the natural savagery of the tongue. For masterpieces are not single and solitary births; they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice. Jane Austen should have laid a wreath upon the grave of Fanny Burney, and George Eliot done homage to the robust shade of Eliza Carter – the valiant old woman who tied a bell to her bedstead in order that she might wake early and learn Greek. All women together ought to let flowers fall upon the tomb of Aphra Behn, which is, most scandalously but rather appropriately, in Westminster Abbey, for

É importante destacar que, para Virginia Woolf, a questão não consiste em abolir do cânone o grande volume de escritores homens e suas obras que marcaram séculos de produção literária para que, assim, ele possa ser substituído por um outro composto apenas por mulheres. O que Virginia Woolf aponta aqui é justamente para a necessidade de se (re)pensar criticamente essa tradição, resgatando das sombras e do esquecimento essas escritoras de cartas, diários, poemas, contos e romances, que acabaram sendo negligenciadas e ignoradas pela historiografia literária (HAWKES, 1981, p. 48). Dessa forma, ao voltarmos nosso olhar para a vida e o trabalho dessas mulheres, que Virginia Woolf denominou de “obscuras” (“*obscure*”) justamente por viverem à margem da história e da tradição, seria possível construirmos um novo olhar em relação ao passado, refletindo sobre as dificuldades que elas tiveram que superar para conseguir escrever e das causas que as levaram ao anonimato ou a um lugar de menor prestígio dentro do sistema literário:

No entanto, graças à labuta dessas *mulheres obscuras* no passado, de quem eu gostaria que soubéssemos mais, graças, curiosamente, a duas guerras, a da Crimeia, que permitiu que Florence Nightingale saísse de sua sala de estar, e a Guerra Europeia, que abriu as portas para a mulher comum cerca de sessenta anos depois, esses males estão em via de serem superados. Caso contrário, vocês não estariam aqui esta noite, e suas chances de ganharem quinhentas libras por ano, por mais precárias que receio que ainda sejam, seriam reduzidas ao extremo (WOOLF, 1993, p. 97, grifo nosso).³²

Em uma resenha publicada em 17 de outubro de 1918, no *Times Literary Supplement*, em resposta ao livro *The Women Novelists* (1918), do crítico inglês R. Brimley Johnson (1867 – 1932), Virginia Woolf destaca a importância de compreendermos os fatores que levaram as mulheres a uma posição desprivilegiada dentro da tradição não somente como uma problemática de ordem literária, mas também como uma questão de história social, ou seja, refletindo acerca dos diferentes papéis exercidos por essas mulheres em uma sociedade que as via como inferiores e cujo espaço de atuação as restringia apenas à esfera doméstica (WOOLF, 1976, p. 24).

Virginia Woolf relembra, por exemplo, as adversidades enfrentadas pela romancista Frances (Funny) Burney (1752–1840), que teve seus primeiros escritos queimados a pedido de sua madrastra, por os considerar impróprios à moral de uma jovem dama, ou por Jane Austen

it was she who earned them the right to speak their minds”.

³² “However, thanks to the toils of those obscure women in the past, of whom I wish we knew more, thanks, curiously enough to two wars, the Crimean which let Florence Nightingale out of her drawing-room, and the European War which opened the doors to the average woman some sixty years later, these evils are in the way to be bettered. Otherwise you would not be here tonight, and your chance of earning five hundred pounds a year, precarious as I am afraid that it still is, would be minute in the extreme”.

(1775–1817), que precisava esconder seus trabalhos debaixo de um livro ou almofada toda vez que alguém entrava na sala, tendo ainda que fingir que estava bordando para não ser incomodada, ou mesmo por Charlotte Brontë (1816–1855) que, além de precisar usar um pseudônimo para publicar seus livros³³, inúmeras vezes teve de interromper seu trabalho de escrita para realizar alguma atividade doméstica. Nem por isso, como ressalta Virginia Woolf, seus textos são movidos por um sentimento de ódio ou ressentimento em relação aos homens. Na verdade, quando tecem algum comentário sobre o lugar da mulher na sociedade inglesa, levando em conta o momento histórico em que cada esteve inserida, o fazem de modo crítico e analítico, buscando compreender as circunstâncias que geraram essas diferenças sociais entre homens e mulheres e suas consequências econômicas, políticas e culturais:

A questão não é somente de literatura, mas, em larga medida, de história social. Qual, por exemplo, foi a origem da extraordinária explosão, no século XVIII, de romances escritos por mulheres? Por que começou neste período, e não no tempo da renascença elisabetana? Seria o motivo, que finalmente as impulsionou a escrever, um desejo de corrigir a visão corrente sobre seu gênero, expressa em tantos volumes e por tantos séculos por escritores homens? Se for assim, sua arte é dotada de um elemento que deve estar ausente do trabalho de todos os escritores anteriores. É bastante claro, no entanto, que o trabalho de Miss Burney, a mãe da ficção inglesa, não foi inspirado por qualquer desejo singular de reparar um ressentimento: a riqueza do cenário humano, como a filha do Dr Burney teve a chance de observar, proporcionou um estímulo suficiente; porém, por mais forte que o impulso de escrever tenha se tornado, ele teve de início que se deparar com uma oposição não apenas de circunstância, mas de opinião (WOOLF, 1976, p. 24-5).³⁴

Para Virginia Woolf, as obras dessas escritoras se tornam fundamentais para pensarmos a tradição como uma construção histórica e social, isto é, que precisa ser reavaliada e ressignificada a partir de uma consciência dessas vozes que, muitas vezes, acabaram sendo marginalizadas ou silenciadas por uma estrutura de base patriarcal e conservadora. Alguns obstáculos já haviam sido superados quando Woolf profere, em meados da década de 1930, sua assertiva como uma profissional das letras – “*Minha profissão é a literatura*”³⁵ (WOOLF, 1942,

³³ No início de sua carreira literária, Charlotte Brontë teve que escrever sob o pseudônimo masculino Currer Bell. Suas irmãs, Emily Brontë (1818–1848) e Anne Brontë (1820–1849), também tiveram que utilizar pseudônimos masculinos (Ellis e Acton Bell, respectivamente) durante o processo de publicação de suas obras.

³⁴ “The question is one not merely of literature, but to a large extent of social history. What, for example, was the origin of the extraordinary outburst in the eighteenth century of novel writing by women? Why did it begin then, and not in the time of the Elizabethan renaissance? Was the motive which finally determined them to write a desire to correct the current view of their sex expressed in so many volumes and for so many ages by male writers? If so, their art is at once possessed of an element which should be absent from the work of all previous writers. It is clear enough, however, that the work of Miss Burney, the mother of English fiction, was not inspired by any single wish to redress a grievance: the richness of the human scene as Dr Burney’s daughter had the chance of observing it provided a sufficient stimulus; but however strong the impulse to write had become, it had at the outset to meet opposition not only of circumstance but of opinion”.

³⁵ “[...] My profession is literature”.

p. 235, grifo nosso). Escrever já não era mais visto como uma atividade imoral e inadequada para uma mulher que quisesse se “fazer respeitável”. Sua pena já não comprometia tanto a ordem e o equilíbrio do lar. Contudo, inúmeros desafios ainda precisavam ser superados, principalmente no que diz respeito a aspectos de natureza mais material, como um espaço particular onde pudesse escrever sem interrupções e julgamentos, além de uma certa quantia que a ajudasse a se manter em seu trabalho.

Em *A Room of One's Own*, Virginia Woolf desenvolve melhor esses argumentos, defendendo a ideia de que as mulheres só poderiam alcançar uma certa liberdade intelectual e profissional a partir do momento em que começassem a reivindicar para si o direito de possuírem um quarto ou uma sala só delas, ou seja, um espaço onde pudessem criar sem qualquer receio de serem incomodadas ou inquiridas por alguém a respeito da natureza de seu trabalho. A conquista desse espaço particular representaria, portanto, um passo significativo em seu processo de emancipação, na medida em que ele se constituiria não somente como um lugar físico propriamente dito, delimitado por paredes e uma porta com fechadura, mobiliado com cadeiras, estantes de livros e uma escrivaninha com gavetas, mas principalmente como um lugar simbólico, no qual essa escritora poderia exercer seu livre-pensamento e senso crítico acerca de sua realidade circundante:

Mas havia uma cerca depois dessa e uma outra cerca depois daquela. Se ela tinha o poder de manter-se firme, eu tinha minhas dúvidas, pois os aplausos e os gritos eram um desgaste para os nervos. Mas ela fez o seu melhor. [...] Dê a ela mais outros cem anos, concluí, lendo o último capítulo – os narizes e os ombros descobertos das pessoas apareciam sob um céu estrelado, pois alguém havia puxado a cortina da sala de estar – dê-lhe um quarto só seu e quinhentas libras por ano, deixem-na falar o que pensa e ponham de lado metade do que ela hoje apresenta, e ela escreverá um livro melhor qualquer dia desses (WOOLF, 1993, p. 85).³⁶

Esse quarto só seu simboliza, portanto, o direito dessas mulheres por uma voz que possa ser ouvida e respeitada dentro de um sistema que, de vários modos, procurou silenciá-las, com o argumento de que não era possível encontrar nada de relevante ou significativo em seus discursos. Configura-se como um espaço próprio, tal como o que os homens possuíam para realizar seus trabalhos e leituras; um espaço no qual essas mulheres, ao deixarem temporariamente de lado questões domésticas e conjugais, podiam, enfim, dialogar consigo mesmas e expressar o resultado de suas considerações por meio de sua escrita. Em outras

³⁶ “But there was a fence beyond that and a fence beyond that. Whether she had the staying power I was doubtful, for the clapping and the crying were fraying to the nerves. But she did her best. [...] Give her another hundred years, I concluded, reading the last chapter – people’s noses and bare shoulders showed naked against a starry sky, for someone had twitched the curtain in the drawing-room – give her a room of her own and five hundred a year, let her speak her mind and leave out half that she now puts in, and she will write a better book one of these days”.

palavras, como afirma Ana Maria Machado, em prefácio a uma das traduções em português de *A Room of One's Own*, a aquisição de um quarto, ou qualquer outro cômodo que servisse como um espaço particular de trabalho, representa, assim, a possibilidade dessa mulher escritora, em uma primeira instância, de trancar-se dentro de si mesma, ouvindo e tomando consciência da força de sua própria voz, para finalmente fazer-se livre através de sua escrita:

Seu título quase se tornou um clichê, embora se refira apenas a uma parte dos requisitos fundamentais que a autora aponta para que uma mulher possa ser escritora – um teto todo seu. Um aposento onde a mulher possa se fechar. Desde então, tal exigência é sempre citada quando se fala na escrita feminina. [...] Um teto todo seu significa um espaço próprio para trabalhar, como os homens têm a seu dispor quando escrevem, um local que seja respeitado, sem interrupções domésticas ou conjugais, sempre a cortar o fio da meada dos pensamentos e a exigir respostas para “A minha camisa está passada?” ou “A que horas sai o almoço?” ou “Mamãe, vem me limpar...”. Significa além de um espaço, também um tempo próprio, sem interferências externas. E, evidentemente, também pressupõe privacidade, sem bisbilhotice ou curiosidade e ninguém a espiar por cima do ombro o que vai sendo escrito ou a página recém-terminada posta de lado (MACHADO, 2019, p. 7-8).

No entanto, era preciso também que essa escritora procurasse, além de um espaço só seu, conquistar uma certa quantia em dinheiro que lhe garantisse uma autonomia financeira, isto é, uma possibilidade não só de investir em seu trabalho a partir da compra de materiais de escrita e livros que a ajudassem em sua formação, como também de pagar suas próprias contas, decidindo, por ela mesma, em quais questões seu dinheiro deveria ser gasto. O dinheiro traduz, dessa forma, seu poder de escolha, de tomar decisões frente ao que ela determina como prioridade, de ter sua força de trabalho reconhecida através de um cheque depositado em sua conta no fim do mês depois de um artigo ou livro publicado. Em outras palavras, configura-se como uma forma de legitimação de seu trabalho como uma escritora profissional, na medida em que sua escrita deixa de ser vista pejorativamente como um *hobby*, que serve apenas para passar o tempo, e começa a ser compreendida como um trabalho sério e complexo que merece, portanto, ser gratificado, tal como ocorria com os homens.

Em “Professions for Women”, Virginia Woolf reitera ainda que

Mesmo quando o caminho está nominalmente aberto – quando não há nada que impeça que uma mulher se torne uma médica, uma advogada, uma funcionária pública – há muitos fantasmas e obstáculos, acredito eu, emergindo em seu caminho. Discuti-los e defini-los é, penso, de grande valor e importância [...]. Toda a questão, como a vejo – aqui neste salão, rodeada por mulheres que praticam, pela primeira vez na história, não sei quantas profissões diferentes – é algo de um interesse e importância extraordinários. Vocês ganharam quartos só seus na casa que até agora pertenciam exclusivamente aos homens. Vocês são capazes, embora não sem grande trabalho e esforço, de pagar o aluguel. Vocês estão ganhando suas quinhentas libras por ano. Mas esta liberdade é apenas o começo; o quarto pertence a vocês, mas ele ainda está vazio. Ele precisa ser mobiliado; precisa ser decorado; precisa ser dividido. Como vocês irão mobiliá-lo, como irão decorá-lo? Com quem vocês irão dividi-lo, e sob quais termos? Estas, penso eu, são questões da maior importância e interesse. Pela primeira vez na

história vocês são capazes de fazê-las; pela primeira vez vocês são capazes de decidir por vocês mesmas como podem ser as respostas (WOOLF, 1942, p. 241-2).³⁷

No entanto, é importante ressaltar que, ao apontar esses aspectos materiais como pontos significativos para o processo de emancipação profissional das mulheres, Virginia Woolf recorre principalmente às suas próprias experiências, descrevendo os vários entraves que teve que superar até finalmente ser reconhecida como uma escritora de peso. Sua conquista de um espaço particular e de uma quantia que lhe permitisse uma certa liberdade financeira, até mesmo quando decidiu se casar em meados de 1912, foi alcançada de modo lento e árduo, não podendo, muitas vezes, escolher sobre o que escreveria ou tendo que se sujeitar a regras e convenções que limitavam e determinavam o que ela poderia ou não dizer, sobretudo, quando se tratava da obra crítica ou ficcional de um escritor homem (MEPHAM, 1991, p. 18).

Muito antes de se estabelecer como romancista, com a publicação de seu primeiro romance, *The Voyage Out*, em março de 1915, Virginia Woolf já havia se encaminhado para o campo do jornalismo e da crítica literária, espaços esses ainda quase que inteiramente masculinos e que buscavam, muitas vezes, restringir a atuação das mulheres somente às páginas das seções denominadas “Suplementos Femininos” (*Women Supplements*). Esses cadernos, desde a segunda metade do século XIX, vinham sendo produzidos como um modo de reforçar princípios e valores vitorianos que enalteciam a estrutura familiar burguesa como um modelo ideal, no qual caberia ao homem os interesses pertencentes à esfera pública e política, e à mulher os interesses relacionados à manutenção e à harmonia do lar. Segundo Ros Ballaster et al,

De modo mais geral, o desenvolvimento da revista projetada para ser lida pela família de classe média (homens, mulheres e crianças) foi um importante elemento em um processo mais amplo de redefinição do lazer ou do gosto em termos do racional e do privado, ou do doméstico, como algo distinto do público. Neste ideal, o contexto do lar centrado na mulher foi tomado como a norma. Diferentes tipos de revistas se situaram diferentemente em relação a este conceito normativo de família com suas divisões de gênero; apenas poucas explicitamente identificaram as mulheres como seu público leitor exclusivo (BALLASTER et al, 1991, p. 76).³⁸

³⁷ “Even when the path is nominally open – when there is nothing to prevent a woman from being a doctor, a lawyer, a civil servant – there are many phantoms and obstacles, as I believe, looming in her way. To discuss and define them is I think of great value and importance [...]. The whole position, as I see it – here in this hall surrounded by women practising for the first time in history I know not how many different professions – is one of extraordinary interest and importance. You have won rooms of your own in the house hitherto exclusively owned by men. You are able, though not without great labour and effort, to pay the rent. You are earning your five hundred pounds a year. But this freedom is only a beginning; the room is your own, but it is still bare. It has to be furnished; it has to be decorated; it has to be shared. How are you going to furnish it, how are you going to decorate it? With whom are you going to share it, and upon what terms? These, I think, are questions of the utmost importance and interest. For the first time in history you are able to ask them; for the first time you are able to decide for yourselves what the answers should be”.

³⁸ “At the most general level, the development of the magazine designed to be read by the middle-class family (men, women and children) was an important element in a wider process of redefining leisure or pleasure in terms of the rational and the private, or domestic, as distinct from the public. In this ideal the context of the

Virginia Woolf inicia sua carreira nesses cadernos tendo que lidar não só com o anonimato, pois muitos de seus primeiros artigos e resenhas críticas foram publicados sem uma identificação de autoria, como também com uma opinião depreciativa, defendida por alguns críticos na época, que afirmava que as mulheres eram intelectualmente inferiores aos homens e que, portanto, seriam incapazes de elaborar um discurso analítico sólido e bem fundamentado. Um dos adeptos desse pensamento foi justamente o escritor Arnold Bennett que, em uma coletânea de ensaios intitulada *Our Women: Chapters on the sex-discord* (1920), reforçou essa ideia de que as mulheres seriam dotadas de uma espécie de carência intelectual que as impossibilitaria, assim, de produzir obras, sejam artísticas, filosóficas ou críticas, relevantes:

Entretanto, devemos nos apoderar e proclamar a verdade novamente. E a verdade é que intelectualmente e criativamente o homem é superior à mulher, e na região do intelecto criativo há coisas que os homens quase sempre fazem, mas que as mulheres não fazem e dão praticamente nenhum sinal de um dia serem capazes de fazer [...]. Com a possível exceção de Emily Brontë, nenhuma romancista mulher já produziu um romance equiparável aos grandes romances dos homens. (Podemos talvez ser entusiastas com Jane Austen sem colocar *Orgulho e Preconceito* na mesma categoria que *Anna Karenina* ou *The Woodlanders*). Nenhuma mulher de modo algum produziu uma pintura ou uma escultura que fosse melhor do que uma de segunda categoria, ou uma música que fosse melhor do que uma de segunda categoria. Nem mulher alguma se aproximou do mais alto na crítica. Alguém pode citar uma filósofa mulher célebre; ou uma mulher que tenha feito uma descoberta científica de primeira categoria; ou uma mulher que tenha chegado a uma generalização de primeira categoria de qualquer tipo? (BENNETT, 1920, p. 112-3).³⁹

O livro de Bennett teve como objetivo principal discutir os impactos sociais e econômicos causados pelo processo de inserção das mulheres em diferentes áreas profissionais, antes ocupadas apenas por homens, e suas implicações naquilo que o autor chama de “discordância entre os sexos”. Sua intenção é mostrar que, mesmo que as mulheres tenham ocupado esses espaços e através de seus trabalhos tenham adquirido uma certa liberdade financeira, sua capacidade criativa e intelectual ainda se apresentava como inferior frente até mesmo ao mais medíocre dos intelectos masculinos. Bennett argumenta que nem o acesso à

women-centred home was taken as the norm. Different kinds of magazines located themselves differently in relation to this normative concept of the family with its gender divisions; only a few explicitly identified women as their exclusive readership”.

³⁹ “Nevertheless one must seize and proclaim the truth again. And the truth is that intellectually and creatively man is the superior of woman, and that in the region of creative intellect there are things which men almost habitually do but which women have not done and give practically no sign of ever being able to do [...]. With the possible exception of Emily Brontë no woman novelist has yet produced a novel to equal the great novels of men. (One may be enthusiastic for Jane Austen without putting *Pride and Prejudice* in the same category with *Anna Karenina* or *The Woodlanders*). No woman at all has achieved either painting or sculpture that is better than second-rate, or music that is better than second-rate. Nor has any woman come anywhere near the top in criticism. Can anybody name a celebrated woman philosopher; or a woman who has made a first-rate scientific discovery; or a woman who has arrived at a first-rate generalisation of any sort?”.

educação, como ocorria no caso da pintura e da música, atividades estas que, segundo o autor, sempre estiveram à disposição das mulheres, seria capaz de revelar uma obra realizada por uma delas que se equiparasse ou superasse a de um homem em termos de qualidade e execução:

Por anos as mulheres tiveram toda oportunidade que a educação pode fornecer para se destacar criativamente na pintura e na música. Centenas de mulheres dedicam metade de suas vidas a pintar em condições exatamente similares às condições dos homens. Os institutos de música estão lotados de mulheres que estudam exatamente como os homens estudam. Que resultado em criação é visível? Quanto à ficção, as mulheres têm há muito se especializado nela. Provavelmente, há mais mulheres romancistas do que homens hoje. Mas nenhuma mulher romancista moderna conseguiu um destaque mundial. Inúmeras mulheres têm a oportunidade e a liberdade e o aparato de se tornarem filósofas, mas o mundo não descobriu uma mulher filósofa que possa ser honestamente posta no centésimo lugar depois dos primeiros noventa e nove filósofos do outro gênero (BENNETT, 1920, p. 113-4).⁴⁰

Mesmo não definindo essa diferença de intelecto entre homens e mulheres como uma condição natural e biológica propriamente dita, Bennett recorre em várias partes de seu texto à teoria evolucionista de Charles Darwin (1809–1882) como forma de justificar o fato de que, ao seu ver, homens e mulheres se diferenciariam justamente por terem passado por diferentes “estágios de evolução”, sobretudo no que se refere ao desenvolvimento de suas faculdades físicas e intelectivas. Enquanto os homens teriam alcançado uma espécie de aprimoramento de suas capacidades críticas e analíticas, as mulheres teriam se inclinado para um campo mais sentimental e intuitivo, o que havia gerado nelas, segundo o autor, um senso de proteção e cuidado indispensáveis para a manutenção e o equilíbrio da vida doméstica (BENNETT, 1920, p. 14). Bennett conclui, assim, que do mesmo modo como homens e mulheres seriam diferentes fisicamente, eles também seriam em termos de intelectualidade e poder criativo, tendo as mulheres, inclusive, não só um fascínio por essa superioridade masculina, como também uma certa “disposição para a dominação”, isto é, como se fosse uma condição natural e inerente às mulheres o desejo de serem dominadas e subjugadas pelos homens:

Em criação, em síntese, em crítica, em puro intelecto, as mulheres, mesmo as mais excepcionais e as mais favorecidas, nunca se aproximaram das realizações dos homens. Não se trata de uma pequena diferença, como, por exemplo, a diferença entre os tamanhos relativamente proporcionais dos cérebros masculino e feminino – é uma questão de uma diferença enorme e constitucional, uma diferença que estupidamente

⁴⁰ “For ages women have had every opportunity that education can furnish to shine creatively in painting and in music. Thousands of women give half their lives to painting in conditions exactly similar to the conditions for males. The musical institutes are packed with women who study exactly as men study. What result in creation is visible? As for fiction, women have long specialised in it. Probably there are more women novelists than men to-day. But no modern woman-novelist has yet cut a world-figure. Innumerable women have had the leisure and the liberty and the apparatus to become philosophers, but the world has not discovered a woman-philosopher whom it could honestly place hundredth after the first ninety-nine philosophers of the other sex”.

permanece depois que cada provisão tenha sido feita pela desigualdade de oportunidades. Portanto, estou inclinado a pensar que nenhuma porção de educação e liberdade de ação irá claramente alterá-la. [...] Todo homem sabe em seu coração, e toda mulher sabe em seu coração, que o homem comum tem mais capacidade intelectual do que a mulher comum. É um fato imanente aos lares do mundo. É um fato tão notório quanto o fato de que um homem possui mais força física do que uma mulher. Assim como as mulheres admiram a superioridade física, também admiram a superioridade intelectual [...]. Capacidade intelectual superior significa, e sempre significou, dominação. As mulheres adoram ser dominadas. Elas não se sentem inteiramente felizes até que sejam dominadas, pelo menos em aparência [...]. Continuarei a afirmar não só que, mesmo neste ano tão avançado, as mulheres, como um sexo, adoram ser dominadas, mas que por algumas centenas de anos, se não para sempre, elas sempre amarão ser dominadas. Este desejo de serem dominadas é, em si, uma prova de inferioridade intelectual (BENNETT, 1920, p. 115-6).⁴¹

Em 2 de outubro de 1920, o crítico inglês e também membro do famoso Grupo de Bloomsbury, Desmond MacCarthy (1877–1952), publicou no *New Statesman* uma resenha a respeito do livro de Bennett, reforçando e defendendo muitos dos argumentos apresentados pelo escritor acerca de sua tese da inferioridade intelectual e criativa das mulheres. Utilizando o pseudônimo de “*Affable Hawk*” (“Falcão Afável”), MacCarthy retoma algumas passagens do texto de Bennett e tenta justificá-las a partir de uma ideia de que, ao longo da história da arte e do pensamento humano, raros foram os nomes de mulheres cujas obras trouxeram uma contribuição realmente significativa e equiparável às de um homem. Este fato, segundo o crítico, torna evidente a opinião de que a intelectualidade masculina, bem como sua capacidade criadora, constituiriam, portanto, uma espécie de padrão ou norma (*standard*), de modo que as mulheres que tivessem conseguido algum destaque no passado representariam somente uma mera exceção a essa regra:

Não consigo conceber ninguém que considere os fatos imparcialmente e chegue a quaisquer outras conclusões. Embora seja verdade que uma pequena porcentagem de mulheres seja tão inteligente quanto homens inteligentes, no geral o intelecto é uma especialidade masculina. Algumas mulheres, sem dúvida, possuem genialidade, mas genialidade em um grau menor do que Shakespeare, Newton, Michelangelo, Beethoven, Tolstói. A capacidade intelectual média das mulheres também parece bastante inferior. Se você transferir o intelecto de um homem inteligente, mas não de

⁴¹ “In creation, in synthesis, in criticism, in pure intellect women, even the most exceptional and the most favoured, have never approached the accomplishment of men. It is not a question of a slight difference, as for example the difference between the relative proportionate sizes of the male and the female brain – it is a question of an overwhelming and constitutional difference, a difference which stupendously remains after every allowance has been made for inequality of opportunity. Therefore I am inclined to think that no amount of education and liberty of action will sensibly alter it. [...] Every man knows in his heart, and every woman knows in her heart, that the average man has more intellectual power than the average woman. It is a fact immanent in the households of the world. It is a fact as notorious as the fact that a man has more physical strength than a woman. Just as women admire physical superiority, so they admire intellectual superiority [...]. Superior intellectual power means, and always did mean, domination. Women in the main love to be dominated. They are not entirely happy until they are dominated, at any rate in appearance [...]. I shall continue to assert not only that even in this very advanced year women as a sex love to be dominated, but that for some thousands of years, if not for ever, they always will love to be dominated. This desire to be dominated is in itself a proof of intellectual inferiority”.

uma inteligência notável, para uma mulher, você a tornará imediatamente uma mulher de inteligência notável, e suponho que o mesmo seja verdadeiro para a capacidade de organização geral: uma [Henry] Ford feminina seria uma das maravilhas do mundo (MACCARTHY *apud* WOOLF, 1995, p. 21-2).⁴²

Em 9 de outubro, Virginia Woolf publica no mesmo jornal uma carta em resposta às ideias de Bennett e MacCarthy. Nesta carta, a escritora mais uma vez invoca os nomes daquelas mulheres que, entre a fama e o anonimato, conseguiram superar algumas barreiras e se firmaram como escritoras e intelectuais notáveis ao longo dos séculos. A filósofa e dramaturga Margaret Cavendish (1623–1673), conhecida como duquesa de Newcastle, Jane Austen, a poetisa Kathleen Philips (1631/2–1664), a “*Matchless Orinda*” (Inigualável Orinda), Emily e Charlotte Brontë, a atriz e romancista Eliza Haywood (c. 1693–1756), George Eliot (1819–1880), pseudônimo de Marian Ann Evans, Aphra Behn (1640–1689), uma das primeiras mulheres a conseguir viver de sua escrita, Jane Grey (1536/7–1554), rainha por apenas nove dias e autora de epístolas, e Jane Harrison (1850–1928), grande estudiosa da cultura clássica, são algumas das mulheres que Woolf elenca como exemplos de notabilidade criativa e prova de que a questão da suposta inferioridade intelectual das mulheres apresenta-se, na verdade, muito mais como uma problemática de ordem social do que propriamente de natureza cognitiva (WOOLF, 1995, p. 25).

Para tanto, Virginia Woolf alude à figura de Safo (séc. VI a.C.), cuja poesia, para os antigos, era comparável, em termos de qualidade, à de grandes poetas como Arquíloco (680–645 a.C.) e até mesmo Homero (séc. VIII a. C.). Para Woolf, o caso de Safo comprovaria o quanto as condições sociais e culturais de um povo influenciariam no desenvolvimento de suas criações artísticas e filosóficas. Nesse sentido, a autora afirma que a dificuldade de encontrarmos obras representativas produzidas por mulheres se deve justamente ao fato de elas não terem tido, ao longo da história, o direito de criar e de se expressar livremente:

Começando por Safo. Nós não, como no caso hipotético de Burns sugerido por Falcão Afável, a julgamos meramente por seus fragmentos. Nós complementamos nosso julgamento com as opiniões daqueles para os quais seus trabalhos eram conhecidos na íntegra. É verdade que ela nasceu 2.500 anos atrás. De acordo com Falcão Afável, o fato de que nenhuma poetisa com sua genialidade tenha aparecido desde 600 a.C. até o século dezoito prova que, durante esse tempo, não houve nenhuma poetisa com genialidade potencial. Segue-se que a ausência de poetisas de mérito mediano durante esse período prova que não houve escritoras de mediania potencial [...]. Para explicar

⁴² “I cannot conceive anybody who considers facts impartially coming to any other conclusions. Though it is true that a small percentage of women are as clever as clever men, on the whole intellect is a masculine speciality. Some women undoubtedly have genius, but genius in a lesser degree than Shakespeare, Newton, Michael Angelo, Beethoven, Tolstoy. The average intellectual power of women also seems a good deal lower. If you transferred the intellect of a clever but not remarkably clever man to a woman, you would make her at once a remarkably clever woman, and I expect the same is true of general organizing capacity: a feminine [Henry] Ford would be one of the world’s wonders”.

a ausência completa não só de boas mulheres escritoras, mas também de mulheres escritoras ruins, não consigo conceber uma razão a não ser que haja alguma restrição externa sobre suas capacidades. Pois Falcão Afável admite que sempre houve mulheres com habilidades de segunda ou terceira categoria. Por que, a não ser que fossem forçadamente proibidas, elas não expressariam esses talentos na escrita, na música ou na pintura? (WOOLF, 1995, p. 28-9).⁴³

De acordo com Virginia Woolf, é importante ressaltar que Safo só se tornou uma célebre poetisa devido, em grande parte, às circunstâncias em que a sociedade na qual ela viveu estava organizada, isto é, uma sociedade que possivelmente proporcionava às mulheres uma maior liberdade doméstica e um acesso a uma educação básica. Com isso em mente, Virginia Woolf extrai uma citação do livro *Studies of the Greek Poets* (1893), do crítico e poeta John Addington Symonds (1840–1893), na qual o autor descreve a importância que o contexto social eólio teve na formação poética de Safo, principalmente quando o comparamos com outras regiões da Grécia antiga:

O caso de Safo, embora tão remoto, lança, eu penso, uma pequena luz sobre o problema. Eu cito J. A. Symonds: “Várias circunstâncias contribuíram para ajudar no desenvolvimento da poesia lírica em Lesbos. Os costumes dos eólios permitiram maior liberdade social e doméstica do que era habitual na Grécia. As mulheres eólias não ficavam confinadas ao harém como as jônias, nem submetidas à rigorosa disciplina das espartanas. Enquanto misturavam-se livremente com a sociedade masculina, elas eram altamente educadas e acostumadas a expressar seus sentimentos em um grau desconhecido em qualquer outro lugar na história – até, na verdade, o presente momento” (1893, Vol. I, p. 291) (WOOLF, 1995, p. 29-30).⁴⁴

Em oposição à afirmação de Bennett e MacCarthy, quando estes alegam que as mulheres sempre viveram sob as mesmas condições que os homens, tendo as mesmas oportunidades de crescimento e liberdade para criar, Virginia Woolf, anos depois, em *A Room of One's Own*, decide desenvolver uma figura fictícia em torno do grande poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare (1564 – 1616), como forma de ilustrar essas diferenças sociais e

⁴³ “To begin with Sappho. We do not, as in the hypothetical case of Burns suggested by Affable Hawk, judge her merely by her fragments. We supplement our judgement by the opinions of those to whom her works were known in their entirety. It is true that she was born 2.500 years ago. According to Affable Hawk the fact that no poetess of her genius has appeared from 600 BC to the eighteenth century proves that during that time there were no poetesses of potential genius. It follows that the absence of poetesses of moderate merit during that period proves that there were no women writers of potential mediocrity [...]. To account for the complete lack not only of good women writers but also of bad women writers I can conceive no reason unless it be that there was some external restraint upon their powers. For Affable Hawk admits that there have always been women of second or third rate ability. Why, unless they were forcibly prohibited, did they not express these gifts in writing, music, or painting?”

⁴⁴ “The case of Sappho, though so remote, throws, I think, a little light upon the problem. I quote J. A. Symonds: ‘Several circumstances contributed to aid the development of lyric poetry in Lesbos. The customs of the Aeolians permitted more social and domestic freedom than was common in Greece. Aeolian women were not confined to the harem like Ionians, or subjected to the rigorous discipline of the Spartans. While mixing freely with male society, they were highly educated and accustomed to express their sentiments to an extent unknown elsewhere in history – until, indeed, the present time’ (1893, Vol. I, p. 291)”

culturais existentes entre homens e mulheres. Dessa forma, Virginia Woolf cria a personagem Judith Shakespeare, uma suposta irmã do poeta que seria tão talentosa e inteligente quanto ele, mas que não teria tido acesso às mesmas oportunidades que seu irmão simplesmente pelo fato de ser uma mulher:

Teria sido extremamente estranho, mesmo depois desta demonstração, que uma delas de repente tivesse escrito as peças de Shakespeare, concluí, e pensei naquele velho senhor que já falecera, mas que era um bispo, creio, que declarou que seria impossível para qualquer mulher do passado, presente, ou por vir, possuir o gênio de Shakespeare. Ele escreveu para os jornais sobre isso. [...] De quantas ideias estes senhores não se valem para que uma se salve! Como as fronteiras da ignorância se encolhiam quando eles se aproximavam! [...] Mulheres não podem escrever as peças de Shakespeare. Seja como for, não consegui parar de pensar, enquanto olhava para as obras de Shakespeare na estante, que o bispo estava certo pelo menos nisto; teria sido impossível, completa e inteiramente, para qualquer mulher ter escrito as peças de Shakespeare na época de Shakespeare. Deixe-me imaginar, já que fatos são tão difíceis de apurar, o que teria acontecido se Shakespeare tivesse tido uma irmã incrivelmente talentosa, chamada Judith, digamos (WOOLF, 1993, p. 42).⁴⁵

Enquanto ao jovem Shakespeare era dado, por exemplo, o direito de frequentar a escola, onde aprendeu grego e latim enquanto entrava em contato com os grandes clássicos, a sua irmã era vetada a possibilidade de estudar e aprender qualquer ofício que não estivesse relacionado ao âmbito doméstico ou matrimonial – “Mas ela não foi mandada para a escola. Ela não teve a chance de aprender gramática nem lógica, sequer a de ler Horácio e Virgílio”⁴⁶ (WOOLF, 1993, p. 43). Judith teve que aprender as primeiras letras com muita dificuldade e, caso quisesse ler, deveria pegar um livro às escondidas na estante de seu irmão e folheá-lo rapidamente, antes que seus pais a apanhassem e, assim, a repreendessem ordenando para que fosse imediatamente cuidar de algum afazer na cozinha.

Para escrever, Judith se refugiava no pequeno sótão de sua casa, tendo o cuidado de guardar bem ou até mesmo de queimar aquilo que produzia de modo que ninguém fosse capaz de censurá-la por estar se ocupando de uma atividade vista como “inútil” a uma jovem. Antes mesmo de se tornar adulta, seus pais já a haviam arranjado um casamento com o filho de um comerciante das redondezas, fato este ao qual Judith demonstrou certa relutância. Ao se rebelar

⁴⁵ “It would have been extremely odd, even upon this showing, had one of them suddenly written the plays of Shakespeare, I concluded, and I thought of that old gentleman, who is dead now, but was a bishop, I think, who declared that it was impossible for any woman, past, present, or to come, to have the genius of Shakespeare. He wrote to the papers about it. [...] How much thinking those old gentlemen used to save one! How the borders of ignorance shrank back at their approach! [...] Women cannot write the plays of Shakespeare. Be that as it may, I could not help thinking, as I looked at the works of Shakespeare on the shelf, that the bishop was right at least in this; it would have been impossible, completely and entirely, for any woman to have written the plays of Shakespeare in the age of Shakespeare. Let me imagine, since facts are so hard to come by, what would have happened had Shakespeare had a wonderfully gifted sister, called Judith, let us say”.

⁴⁶ “But she was not sent to school. She had no chance of learning grammar and logic, let alone of reading Horace and Virgil”.

contra essa condição, que poderia trazer vergonha e humilhação para toda a família, seu pai decidiu, então, castigá-la duramente, agredindo-a e implorando em seguida para que ela não o desafiasse mais em suas decisões. Confusa entre o dever para com sua família e o desejo de viver o seu sonho como artista, pois assim como seu irmão ela também já vinha demonstrando um certo talento para as rimas, Judith opta, então, por fugir de casa, em uma noite de verão, antes mesmo de completar 17 anos, receosa, mas ao mesmo tempo cheia de esperanças e expectativas quanto ao futuro.

Enquanto isso, seu irmão, após um relacionamento com uma jovem da vizinhança, teve que se casar às pressas, o que o forçou a ter que procurar um trabalho pelas ruas de Londres. Contudo, seu talento para a poesia e o teatro rapidamente lhe proporcionaram um emprego cuidando de cavalos na porta de um teatro, o que não demorou para que a partir de então ele começasse a aprender os traquejos do ofício até se tornar um exímio ator e, posteriormente, um dramaturgo conhecido e admirado em todo o reino. Judith, por sua vez, também procurou a mesma sorte que a de seu irmão, dirigindo-se até a porta do teatro com o objetivo de pedir uma oportunidade de trabalho como atriz. Entretanto, diferentemente do que ocorrera com seu irmão, todos riram de sua ousadia e atrevimento, alegando que para uma jovem como ela restaria apenas a infame possibilidade de perambular pelos becos escuros de Londres mendigando ou então se prostituindo.

Sem quaisquer perspectivas de poder exercer suas aptidões para a poesia do mesmo modo como fora permitido a seu irmão, Judith, cujo rosto se assemelhava ao do jovem poeta, viu-se completamente perdida e desesperada até o momento em que o crítico Nicholas (Nick) Greene⁴⁷, compadecido de sua pobre condição, decide acolhê-la em sua casa. No entanto, os dois acabam se envolvendo em um infeliz enlace amoroso, que finda com Judith sendo abandonada grávida. Diante de um destino tão desolador, Judith decide, então, em um ato extremo, dar cabo de sua própria vida, tendo seu nome, por fim, sido esquecido e totalmente obscurecido pela grandiosidade do de seu irmão.

⁴⁷ Nicholas (Nick) Greene é um famoso poeta e crítico elisabetano criado por Virginia Woolf em seu romance *Orlando*, publicado em outubro de 1928. Na narrativa, Nick Greene é convidado por Orlando à sua mansão para que este pudesse lhe apresentar o manuscrito do poema que vinha escrevendo, “The Oak Tree”, o qual Nick compara à tragédia *Cato*, do poeta inglês Joseph Addison (1672–1719). Na ocasião, Nick Greene acusa seus contemporâneos de não possuírem o que ele chama de “La Gloire”, ou como ele pronunciava “Glawr”, alegando que a poesia do presente estaria, deste modo, fadada a uma situação de declínio. Dentre os contemporâneos que ele ataca estaria justamente Shakespeare, como um representante dos poetas que se rendiam aos interesses particulares dos livreiros em troca de dinheiro. De acordo com Mark Hussey, um modelo provável para Nick Greene seria o dramaturgo elisabetano Robert Greene (1558–1592), conhecido por suas críticas negativas a seus colegas contemporâneos e que havia se referido a Shakespeare como “um corvo principiante” (*an upstart Crow*) em sua autobiografia *Greene’s Groatsworth of Wit*, publicada em 1592 (HUSSEY, 1995, p. 105).

Ao se questionar se seria possível que uma mulher, em plena era elisabetana, fosse capaz de criar poemas e peças tão boas quanto as de Shakespeare, Virginia Woolf acaba colocando em discussão o problema em torno do lugar social ocupado pelas mulheres ao longo da história. Apesar de Shakespeare e sua irmã fictícia terem as mesmas habilidades e interesses, de terem crescido dentro do mesmo espaço familiar e de terem lutado pelas mesmas oportunidades e direitos, seus destinos, como podemos muito bem observar, são bastante distintos. Ao primeiro coube a fama e o sucesso, com um nome eternizado e tido até hoje como sinônimo de qualidade poética. A Judith, no entanto, restou-lhe apenas a mendicância, o anonimato e o esquecimento. Quando afirma ter aptidão para a poesia e o teatro, ela é tratada por todos com incredulidade e desdém. Sua alternativa final é o suicídio, isto é, a escolha por uma morte sem significância, em uma noite qualquer de inverno⁴⁸, com seu corpo enterrado em uma vala sem qualquer sinal de prestígio:

Seria mais ou menos assim como a história iria se desenrolar, creio eu, se uma mulher na época de Shakespeare tivesse tido o gênio de Shakespeare [...]: é impensável que qualquer mulher na época de Shakespeare pudesse ter tido o gênio de Shakespeare. Pois um gênio como o de Shakespeare não nasce entre as pessoas trabalhadoras, sem instrução e humildes. Não nasceu na Inglaterra entre os saxões e os bretões. Não nasce hoje em meio às classes trabalhadoras. Como, então, poderia ter nascido entre as mulheres cujo trabalho começava [...] antes mesmo de deixarem o berço, que foram forçadas a ele por seus pais e presas a ele pelo poder da lei e dos costumes? Ainda assim um gênio como esse deve ter existido entre as mulheres do mesmo modo como deve ter existido entre as classes trabalhadoras. Uma vez ou outra uma Emily Brontë ou um Robert Burns irrompe e prova sua presença. Mas certamente ela nunca chegou ao papel (WOOLF, 1993, p. 44).⁴⁹

Virginia Woolf constrói Judith Shakespeare como uma metáfora, como um símbolo que representa todas essas mulheres cujo direito à voz foi impedido por circunstâncias sociais que as viam como inferiores e incapazes de expressar algo digno de relevância. Segundo Mark Hussey, a origem mais provável para a criação dessa personagem, por Virginia Woolf, pode ser encontrada no romance *Judith Shakespeare: Her Love Affairs and Other Adventures*, do escritor escocês William Black (1841–1898), publicado pela revista norte-americana *Harper's*

⁴⁸ É interessante observar a utilização por parte da autora das expressões “noite de verão” e “noite de inverno” para se referir no texto, respectivamente, ao momento em que Judith foge de casa, cheia de esperanças em relação ao seu futuro como artista, e ao momento em que decide se matar, desolada com seu destino cruel.

⁴⁹ “That, more or less, is how the story would run, I think, if a woman in Shakespeare’s day had had Shakespeare’s genius [...]: it is unthinkable that any woman in Shakespeare’s day should have had Shakespeare’s genius. For genius like Shakespeare’s is not born among labouring, uneducated, servile people. It was not born in England among the Saxons and the Britons. It is not born to-day among the working classes. How, then, could it have been born among women whose work began [...] almost before they were out of the nursery, who were forced to it by their parents and held to it by all the power of law and custom? Yet genius of a sort must have existed among women as it must have existed among the working classes. Now and again an Emily Brontë or a Robert Burns blazes out and proves its presence. But certainly it never got itself on to paper”.

Magazine, ao longo do ano de 1894 (HUSSEY, 1995, p. 252). No romance encontramos a figura de Judith (Quiney) Shakespeare, filha de William Shakespeare e Anne Hathaway (1556–1623) e irmã gêmea de Hamnet Shakespeare (1585–1596), que morrerá com apenas 11 anos de idade. A narrativa busca construir uma biografia ficcionalizada de Judith, centrando-se em pontos específicos de sua vida como, por exemplo, a polêmica em torno de seu casamento com Thomas Quiney (1589–1662/3), um vinicultor de Stratford-upon-Avon⁵⁰.

Outra fonte provável estaria presente no romance póstumo e inacabado da escritora sul-africana Olive Schreiner (1855–1920), *From Man to Man Or Perhaps Only*, de 1926. Neste romance nos deparamos com a história de duas irmãs, Rebekha e Bertie Kowie, filhas de um explorador inglês, John Kowie, e Lyndall, descrita como a filha de um chefe de uma comunidade tribal localizada na região do Cabo, na África do Sul. Lyndall, uma mulher de grande beleza e inteligência e que havia ensinado Rebekha a ler e escrever, morre durante o parto de Bertie, o que faz com que as meninas fiquem aos cuidados do pai que, inconformado com a morte da esposa, passa a tratar as filhas com total desprezo e indiferença. Com o avanço da narrativa que cobre um período de mais ou menos 40 anos, entre 1860 até a virada do século, nos deparamos com o destino que cada irmã irá tomando, tendo Rebekha se casado com um médico, Frank Muller, que se mostra um homem totalmente cruel e abusivo e que a agride física e psicologicamente em diversos momentos da narrativa.

Bertie, por sua vez, desenvolve um interesse para o desenho e a pintura, apresentando um talento notável, mas que não recebe nenhum incentivo ou apoio que lhe possibilite um aprimoramento de sua arte. Além do mais, ela se apaixona por um homem casado, Frank Ellis, um advogado bem-sucedido que, sob a promessa de se divorciar de sua esposa, a engravida e depois a abandona, deixando-a sozinha com seu filho, Waldo. Devido ao isolamento que sofre por parte dos membros de sua comunidade e sem a possibilidade de ter seu trabalho reconhecido, Bertie morre anos depois de tuberculose. Em seu sentimento de frustração enquanto uma mulher cujas potencialidades artísticas são menosprezadas e impedidas de florescerem, reconhecemos a figura de Judith Shakespeare na personagem e em seu destino

⁵⁰ Judith Shakespeare se casou com Thomas Quiney em 10 de fevereiro de 1616, durante o período conhecido como “Shrovetide” ou período da Pré-Quaresma (*Pre-Lenten Season*), no qual não eram permitidos os casamentos sem a obtenção de uma licença especial da Igreja, o que Thomas Quiney não havia conseguido. Seu ato acarretou em sua excomunhão, por volta de 12 de março do mesmo ano, fato este que acabou se agravando meses depois devido a uma condenação por adultério, em virtude de sua relação com uma mulher da região, Margaret Wheeler, a quem havia engravidado e que morrerá durante o trabalho de parto juntamente com o bebê. Todos estes fatos provavelmente contribuíram para que William Shakespeare reescrevesse seu testamento, deixando a maior parte de seu patrimônio para sua filha mais velha, Susanna (Hall) Shakespeare (1583–1649).

trágico, tendo em vista que ambas acabam sendo abandonadas por seus parceiros após engravidarem e morrem pouco tempo depois, estigmatizadas por uma sociedade que as julga e as sentencia a um estado de reclusão e silenciamento.

Bertie e Judith representam, assim, a ideia da mulher que poderia ter se tornado uma grande artista, mas que por circunstâncias sociais e históricas, teve seu talento tolhido e freado por um sistema patriarcal que condenava e isolava toda e qualquer mulher que almejasse subverter esta ordem. Suas mortes sinalizam, em certo sentido, a morte simbólica dessa mulher escritora, pintora, musicista que não teve a oportunidade de submergir de sua posição de obscuridade dentro de uma sociedade que, ao invés de incentivar, escarnecia de suas aptidões artísticas.

Em uma passagem do romance de Schreiner, por exemplo, encontramos Rebekha em uma conversa com Frank Ellis, amante de Bertie, na qual ela reflete sobre as adversidades que sua irmã e tantas outras mulheres enfrentavam como artistas. Nessa fala podemos reconhecer a semente por trás dessa ideia de várias Judiths, de várias irmãs de Shakespeare⁵¹, cujos trabalhos nunca chegaram a ser produzidos e que, muito possivelmente, veio a inspirar Virginia Woolf na construção de sua personagem:

O que a humanidade não perdeu com a supressão e sujeição do sexo mais fraco apenas pelo sexo musculosamente mais forte? Temos um Shakespeare; mas e os possíveis Shakespeares que poderíamos ter tido, que passaram sua vida desde a juventude fabricando vinho de groselha e fazendo pastéis para os gordos proprietários rurais comerem, sem nenhum vislumbre da liberdade de vida e de ação, necessária até para caçar veados nas florestas verdes, abafados sem uma linha escrita, simplesmente porque, sendo do sexo mais fraco, a vida não dava espaço para ação e compreensão

⁵¹ Na introdução a uma edição crítica de *A Room of One's Own*, a professora Anna Snaith aponta outras duas prováveis fontes para a inspiração de Judith Shakespeare – uma peça epônima do dramaturgo inglês Edward Aveling (1849–1898), adaptada do romance já referido de William Black e encenada em Londres em 6 de fevereiro de 1894, e o livro *Marriage as a Trade*, da sufragista Cicely Mary Hamilton (1872–1952), publicado em 1909, no qual a autora discute sobre as condições desfavoráveis que as mulheres enfrentavam ao se casarem sem uma fonte própria de sustento que lhes garantisse uma certa independência financeira (SNAITH, 2015, p. 19). Além disso, em uma versão que sobreviveu do manuscrito do texto de Virginia Woolf, ainda sob o título *Women & Fiction*, não encontramos em si a figura de Judith Shakespeare como metáfora dessa mulher escritora durante a era elisabetana, mas sim a de uma mulher que recebeu o nome da mãe de Shakespeare, Mary Arden (1537–1608), e que vivera em Warwickshire por volta de 1564: “é inútil tentar apreender a verdade acerca da mulher comum na época de Shakespeare. Por isso imaginar a mulher extraordinária é ainda mais difícil. Mas vamos tentar. Imaginemos uma criança muito extraordinária <Vamos chamá-la de Mary Arden> nascida em Warwickshire por volta de 1564 – não precisamos discutir por conta da data. Seu pai era um pequeno comerciante, talvez um açougueiro ou negociante de lã. ; Ele <que> se casou com uma herdeira <de bom nascimento> entretanto – tornou-se de certa importância na cidade, & a criança devemos chamá-la de Mary Arden. Eles eram, portanto, abastados o suficiente para que os filhos homens pudessem ter alguma educação” (it is hopeless to try to understand the truth about the average woman in Shres time. Therefore to imagine the extraordinary woman is still more difficult. But let us try. Let us imagine a very extraordinary child <Let us call her Mary Arden> born in Warwickshire about 1564 – we need not haggle about the date. Her father was a small tradesman, perhaps a butcher or a dealer in wool. ; He <who> married an heiress <of gentle birth> however – became of some importance in the town, & the child shall we call her Mary Arden. They were therefore well off enough for the sons to have some education” (WOOLF, 1992a, p. 73).

da vida? Aqui e ali, onde rainhas nasceram como governantes, os vastos poderes de governança e a perspicácia aguçada que o sexo possui foram demonstrados; mas o que dizer das milhões de pessoas da região em todas as épocas cujos vastos poderes de intelecto, discernimento e criação foram perdidos para nós porque eles eram fisicamente o sexo mais fraco, cuja linha de vida lhes foi rigidamente repartida pela vontade do mais forte, que governava a estrutura de suas sociedades? Que estadistas, que governantes e líderes, que inteligências criativas foram perdidas para a humanidade, porque não houve livre comércio nos poderes e dons do sexo muscularmente menor e mais fraco? (SCHREINER, 1927, p. 195-6).⁵²

Assim, diferentemente de Bennett e MacCarthy, que atribuíam a escassez de boas obras produzidas pelas mulheres a uma suposta inferioridade intelectual inerente ao espírito feminino, Virginia Woolf busca demonstrar que o problema reside, na verdade, nas inúmeras disparidades sociais existentes entre homens e mulheres ao longo dos séculos. Teria, como Virginia Woolf questiona, o coração de um poeta preso a um corpo feminino as mesmas condições e ferramentas para se expressar se o mesmo se encontrasse preso em um corpo masculino? Provavelmente, não. Mas mesmo assim, muito já havia sido feito quando a autora manifesta sua indagação. Escritoras como Jane Austen e Emily Brontë, dentre tantas outras cujos nomes se encontravam perdidos nas sombras e que começaram, pouco a pouco, a vir à tona, lutaram arduamente para que suas vozes fossem ouvidas e reconhecidas, abrindo, assim, o caminho para que outras se aventurassem não só no campo da literatura, como também em outras áreas profissionais e artísticas. Em sua resposta a MacCarthy, Virginia Woolf ainda reitera:

Minha divergência com Falcão Afável não é porque ele negue a atual igualdade intelectual entre homens e mulheres. É porque ele, com o Sr. Bennett, defende que a mente da mulher não é sensivelmente afetada pela educação e liberdade; que é incapaz das mais altas proezas; e que deve permanecer, para sempre, na condição em que se encontra agora. Devo repetir que o fato de as mulheres terem se aperfeiçoado (o que Falcão Afável parece agora admitir), mostra que elas podem se aperfeiçoar ainda mais; pois não consigo ver por que um limite deveria ser posto em seus aprimoramentos no século dezenove mais do que no século cento e dezenove. Mas não é apenas a educação que é necessária. É que as mulheres possam ter liberdade de experiência; que possam divergir dos homens sem medo e expressar suas diferenças abertamente [...]; que toda atividade da mente possa ser tão encorajada que sempre exista um núcleo de mulheres que pensem, inventem, imaginem e criem tão livremente quanto

⁵² “What has humanity not lost by the suppression and subjection of the weaker sex by the muscularly stronger sex alone? We have a Shakespeare; but what of the possible Shakespeares we might have had, who passed their life from youth upward brewing currant wine and making pastries for fat country squires to eat, with no glimpse of the freedom of life and action, necessary even to poach on deer in the green forests, stifled out without one line written, simply because, being of the weaker sex, life gave no room for action and grasp on life? Here and there, where queens have been born as rulers, the vast powers for governance and the keen insight the sex possesses have been shown; but what of the millions of the race in all ages whose vast powers of intellect and insight and creation have been lost to us because they were physically the weaker sex, whose line of life was rigidly apportioned to them at the will of the stronger, which governed the structure of their societies? What statesmen, what rulers and leaders, what creative intelligences have been lost to humanity, because there has been no free trade in the powers and gifts of the muscularly smaller and weaker sex?”.

os homens, e com tão pouco receio do ridículo e da condescendência (WOOLF, 1995, p. 32-3).⁵³

A profissionalização, para Virginia Woolf, passa, em suma, por todo esse processo. Ela está presente na conquista de um espaço particular, no direito de trancar-se sem ser interrompida, de ter sua escrita ou qualquer outro tipo de trabalho valorizado como algo sério e digno de ser remunerado. Não é à toa que Virginia Woolf declara, em *A Room of One's Own*, que a liberdade financeira é, em um primeiro momento, mais importante até mesmo do que o próprio direito ao voto, tendo em vista que é a partir do dinheiro que essa mulher consegue realizar suas próprias escolhas, tornando possível, desse modo, um rompimento com toda a rede de dependência material que ela possui com seus irmãos, maridos e filhos (WOOLF, 1993, p. 34).

Só assim, segundo Virginia Woolf, seria possível lutar por uma situação de igualdade entre os gêneros, ou seja, em que homens e mulheres possam mostrar sua capacidade criativa e intelectual sem receio e de modo verdadeiramente livre, isto é, sem um juízo de valor que institua que a obra de um seja, de um modo ou de outro, superior à obra do outro. Entretanto, como veremos mais adiante, essa liberdade financeira e material seria apenas um dos primeiros obstáculos a serem superados por essas mulheres, pois a partir do momento em que elas passam a se firmar como profissionais nas diversas áreas liberais, elas terão também que se deparar, logo em seguida, com um fantasma cuja voz irá lhes sussurrar insistentemente, em seus ouvidos, de que seus lugares não eram ali trabalhando, mas sim cuidando para que a sagrada estrutura familiar não entrasse, em hipótese alguma, em colapso.

2.2 Os princípios da educação de uma filha de homem instruído

Publicado em junho de 1938, em pleno período de ascensão do movimento fascista e às vésperas da Segunda Guerra Mundial (1939–1945), *Three Guineas* configura-se até hoje

⁵³ “My difference with Affable Hawk is not that he denies the present intellectual equality of men and women. It is that he, with Mr. Bennett, asserts that the mind of woman is not sensibly affected by education and liberty; that it is incapable of the highest achievements; and that it must remain for ever in the condition in which it now is. I must repeat that the fact that women have improved (which Affable Hawk now seems to admit), shows that they might still improve; for I cannot see why a limit should be set to their improvement in the nineteenth century rather than in the one hundred and nineteenth. But it is not education only that is needed. It is that women should have liberty of experience; that they should differ from men without fear and express their differences openly [...]; that all activity of the mind should be so encouraged that there will always be in existence a nucleus of women who think, invent, imagine, and create as freely as men do, and with as little fear of ridicule and condescension”.

como um dos ensaios mais extensos e polêmicos de Virginia Woolf, na medida em que a autora discute algumas das motivações de ordem política, econômica e social que nos levaram, ao longo dos séculos, a empreender inumeráveis guerras. Ao associar o servilismo doméstico sofrido por muitas mulheres durante a era vitoriana e o início do século XX às estruturas de poder e dominação que serviram de base para os regimes totalitários, Virginia Woolf procurou demonstrar de que modo o sistema patriarcal esteve diretamente relacionado ao militarismo e à manutenção da máquina bélica, chegando, inclusive, a afirmar que “as tiranias e servilidades de um seriam as tiranias e servilidades do outro”⁵⁴ (WOOLF, 1993, p. 270).

Em outras palavras, para Virginia Woolf, as opressões vivenciadas pelas mulheres na esfera privada, isto é, dentro da vida familiar e conjugal, estariam intimamente relacionadas aos eventos na esfera pública, marcada pela “agressividade, tirania e o insano amor pelo poder expressos” através do avanço de ideias fascistas e do que ela chamou de “um Hitlerismo subconsciente no coração dos homens”⁵⁵ (WOOLF, 1942, p. 245). Dessa forma, a crueldade visível na esfera pública seria como um reflexo dessa violência à qual as mulheres estiveram sujeitas por tanto tempo na intimidade do lar, como peças de uma mesma engrenagem, cujo objetivo seria justamente o de fomentar o autoritarismo e a subserviência, tanto em um âmbito mais restrito, quanto mais amplo.

É nesse sentido que Virginia Woolf defende a ideia de que a luta contra “a tirania do estado patriarcal” deveria se assemelhar à luta contra “a tirania do estado fascista”⁵⁶ (WOOLF, 1993, p. 227-8). A seu ver, seria a partir dessas injustiças e coerções domésticas que muitos dos princípios que sustentavam a base dos governos ditatoriais teriam se originado, fundamentando-se em uma espécie de medo que compromete e destrói a liberdade dentro da casa privada até se transformar em um outro maior, de caráter mais coletivo, e que faz com que as pessoas acreditem que a guerra seja o único meio possível para se alcançar a paz. Esse “medo público” (“*public fear*”), segundo Virginia Woolf, começou a adquirir, durante meados da década de 1930, uma forma mais bem definida, com nomes e feições masculinas, vestidos em uniformes militares suntuosos e repletos de condecorações, e com um olhar austero que expressava a força de seu poder e autoridade sobre aqueles a quem subjugava:

Tal, pois, é a conclusão à qual nossa investigação acerca da natureza do medo nos levou – o medo que inibe a liberdade na casa privada. Este medo, pequeno,

⁵⁴ “[...] the tyrannies and servilities of the one are the tyrannies and servilities of the other”.

⁵⁵ “[...] aggressiveness, tyranny, the insane love of power made manifest”; “[...] a subconscious Hitlerism in the hearts of men”.

⁵⁶ “[...] the tyranny of the patriarchal state”; “[...] the tyranny of the Fascist state”.

insignificante e privado como é, está relacionado a um outro medo, o medo público, que não é nem pequeno nem insignificante, o medo que o levou a nos pedir para ajudá-lo a evitar a guerra. [...] Pois, à medida que essa carta avançava, acrescentando fato após fato, outra imagem se sobrepôs em primeiro plano. É a figura de um homem; alguns dizem, outros negam, que ele é o próprio Homem, a quintessência da virilidade, o tipo perfeito do qual todos os outros são esboços imperfeitos. Ele é um homem, certamente. Seus olhos estão vidrados; seus olhos trucidam. Seu corpo, que se apoia em uma posição pouco natural, está firmemente envolto em um uniforme. Sobre o peito deste uniforme estão presas várias medalhas e outros símbolos místicos. Sua mão se apoia sobre uma espada. Ele é chamado, em alemão e italiano, de Führer ou Duce; em nossa própria língua, de Tirano ou Ditador (WOOLF, 1993, p. 270).⁵⁷

Para Virginia Woolf, esse desejo imbuído dentro do coração dos homens e que os compele a enaltecer a guerra como um meio para se alcançar glória e fama duradouras, traduzida pela quantidade de medalhas e insígnias que carregam no peito, teria suas origens, na verdade, em instintos antigos, fomentados por uma tradição e educação que, ao longo dos séculos, preconizou o elemento bélico como a expressão de uma virilidade que faz com que os homens se sintam superiores por meio de uma espécie de anseio em dominar e escravizar seus próprios semelhantes. Para tanto, em seu ensaio “Thoughts on Peace in an Air Raid”, publicado na revista norte-americana *New Republic* em outubro de 1940, Virginia Woolf nos apresenta uma citação retirada da autobiografia de um ex-soldado, Franklin Lushington (1892–1964), intitulada *Portrait of a Young Man* (1940), no qual o autor descreve que

‘Lutar contra um inimigo real, conquistar honra e glória infindáveis por atirar em completos estranhos, e voltar para casa com o peito coberto por medalhas e condecorações, isso era o ápice da minha esperança [...]. Era a isso que toda a minha vida até então tinha sido dedicada, minha educação, treinamento, tudo [...]’ (LUSHINGTON *apud* WOOLF, 1942, p. 246).⁵⁸

Esses instintos que emergem à consciência por meio das vozes dos alto-falantes que anunciam o perigo iminente de um ataque aéreo ou de uma bomba que está prestes a cair, ou mesmo do zumbido de um avião que mais parece o som de um marimbondo (*hornet*) que, a qualquer instante, pode irromper a proteção dos lares e, assim, atingir a todos com sua ferroadada mortal, tornam, segundo Virginia Woolf, o homem um escravo, um escravo de sua própria

⁵⁷ “Such then is the conclusion to which our enquiry into the nature of fear has brought us – the fear which forbids freedom in the private house. That fear, small, insignificant and private as it is, is connected with the other fear, the public fear, which is neither small nor insignificant, the fear which has led you to ask us to help you to prevent war. [...] For as this letter has gone on, adding fact to fact, another picture has imposed itself upon the foreground. It is the figure of a man; some say, others deny, that he is Man himself, the quintessence of virility, the perfect type of which all the others are imperfect adumbrations. He is a man certainly. His eyes are glazed; his eyes glare. His body, which is braced in an unnatural position, is tightly cased in a uniform. Upon the breast of that uniform are sewn several medals and other mystic symbols. His hand is upon a sword. He is called in German and Italian Führer or Duce; in our own language Tyrant or Dictator”.

⁵⁸ “‘To fight against a real enemy, to earn undying honour and glory by shooting total strangers, and to come home with my breast covered with medals and decorations, that was the summit of my hope [...]. It was for this that my whole life so far had been dedicated, my education, training, everything [...]’”.

vaidade, de uma virilidade que nada mais é do que aquele hitlerismo inconsciente disfarçado de glória e poder. Pois este homem que busca dominar e subjugar seus semelhantes, também é ele mesmo um escravo, uma vítima de uma tirania sutil, pois “Hitlers são fomentados por escravos” (WOOLF, 1942, p. 245). E, da mesma maneira como o zumbido dos aviões é capaz de interromper nossa torrente de pensamentos de paz e comunhão, um outro zumbido, oriundo de um marimbondo que adentra fundo em nossas mentes, nos faz perceber que, com efeito, não somos verdadeiramente livres, mas sim prisioneiros de um discurso que nos segrega, que nos põe uns contra os outros, que transforma um irmão ou uma irmã em um inimigo que deve, a partir de agora, ser eliminado a todo e qualquer custo:

Essa corrente flui rápida e furiosa. É transmitida em um jorro de palavras dos alto-falantes e dos políticos. Todos os dias eles nos dizem que somos um povo livre, lutando para defender a liberdade. É esta corrente que tem arrastado o jovem aviador para o alto do céu e o mantém circulando por entre as nuvens. Aqui embaixo, com um telhado a nos cobrir e uma máscara de gás em mãos, é nosso dever perfurar balões de gás e descobrir sementes de verdade. Não é verdade que somos livres. Somos ambos prisioneiros esta noite – ele trancado em sua máquina com uma arma em mãos; e nós deitados no escuro, com uma máscara de gás em mãos. Se fôssemos livres, deveríamos estar lá fora, dançando, no teatro, ou sentados à janela conversando. O que nos impede? ‘Hitler!’ – os alto-falantes gritam em uma só voz. Quem é Hitler? E o que ele é? Agressividade, tirania, o amor insano pelo poder manifestado, eles respondem. Destruam isso e vocês serão livres. [...] Somos igualmente prisioneiros esta noite – os homens ingleses em seus aviões, as mulheres inglesas em suas camas. Mas, se ele parar para pensar, pode ser morto; e nós também. Portanto, pensemos por ele. Tentemos trazer à consciência o hitlerismo inconsciente que nos mantém embaixo. É o desejo de agressão; o desejo de dominar e escravizar. Mesmo na escuridão podemos vê-lo tornar-se visível. [...] Eles são escravos que estão tentando escravizar. Se pudéssemos nos libertar da escravidão, deveríamos libertar os homens da tirania (WOOLF, 1942, p. 244-5).⁵⁹

Atrás desse hitlerismo disfarçado, acrescenta a autora, era possível também identificar os destroços de várias casas atingidas por bombas, que mais pareciam “um punhado de varetas suspensas no ar”, e de corpos humanos que, de tão mutilados, se assemelhavam ao “cadáver de um porco”⁶⁰ (WOOLF, 1993, p. 125). Consciente de sua realidade histórica,

⁵⁹ “That current flows fast and furious. It issues in a spate of words from the loudspeakers and the politicians. Every day they tell us that we are a free people, fighting to defend freedom. That is the current that has whirled the young airman up into the sky and keeps him circling there among the clouds. Down here, with a roof to cover us and a gas mask handy, it is our business to puncture gas bags and discover seeds of truth. It is not true that we are free. We are both prisoners tonight – he boxed up in his machine with a gun handy; we lying in the dark with a gas mask handy. If we were free we should be out in the open, dancing, at the play, or sitting at the window talking together. What is it that prevent us? ‘Hitler!’ the loudspeakers cry with one voice. Who is Hitler? What is he? Aggressiveness, tyranny, the insane love of power made manifest, they reply. Destroy that, and you will be free. [...] We are equally prisoners tonight – the Englishmen in their planes, the Englishwomen in their beds. But if he stops to think he may be killed; and we too. So let us think for him. Let us try to drag up into consciousness the subconscious Hitlerism that holds us down. It is the desire for aggression; the desire to dominate and enslave. Even in the darkness we can see that made visible. [...] They are slaves who are trying to enslave. If we could free ourselves from slavery we should free men from tyranny”.

⁶⁰ “[...] a bunch of spilikins suspended in mid-air”; “[...] body of a pig”.

Virginia Woolf sabia que era preciso combater o fascismo e todas as formas de opressão e barbárie que dele emanavam. Porém, ela não conseguia encontrar nenhum sentido na guerra e em toda sua destruição e carnificina, preferindo, assim, aderir a uma postura mais pacifista e antibélica, o que lhe custou uma série de más interpretações e críticas na época da publicação de seu ensaio.

Apoiada sobre a imagem do que ela definiu como “outsider”⁶¹, isto é, como alguém que vive do lado de fora do sistema, Virginia Woolf argumentou que a guerra nada mais era do que um capricho da arrogância humana, especificamente da personalidade masculina, que a utilizava como um meio de nutrir sua vaidade e de reforçar os diferentes mecanismos de dominação dentro das estruturas patriarcais:

A guerra, como o resultado de forças impessoais, está, o senhor irá concordar, além do entendimento da mente pouco treinada. Mas a guerra como o resultado da natureza humana é outra coisa. Não tivesse o senhor acreditado que a natureza humana, as razões, as emoções de um homem e de uma mulher comuns levam à guerra, não teria escrito pedindo por nossa ajuda. O senhor deve ter argumentado, homens e mulheres, aqui e agora, são capazes de fazer valer suas vontades; eles não são peões e marionetes dançando por uma corda controlada por mãos invisíveis. Eles podem agir e pensar por eles mesmos. [...] Mas aqui, novamente, outra dificuldade nos confronta. Pois, embora muitos instintos sejam mantidos em comum entre ambos os gêneros, lutar tem sido sempre hábito do homem, não da mulher. A lei e a prática têm desenvolvido essa diferença, seja inata ou acidental. Raramente um ser humano, no curso da história, foi acometido pelo rifle de uma mulher; a vasta maioria dos pássaros e animais têm sido mortos por vocês, não por nós; é difícil julgar aquilo que não compartilhamos (WOOLF, 1993, p. 120).⁶²

Pensado inicialmente para ser uma continuação de *A Room of One's Own*⁶³, *Three Guineas* surgiu como uma resposta às inquietações políticas de Virginia Woolf em relação à

⁶¹ “Outsider” pode ser traduzido como “estrangeiro”, “forasteiro”, isto é, como alguém que vem do lado de fora e que, portanto, não pertence originalmente a um determinado sistema ou grupo. Como o termo abrange uma série de nuances, decidimos, então, não traduzi-lo.

⁶² “War, as the result of impersonal forces, is you will agree beyond the grasp of the untrained mind. But war as the result of human nature is another thing. Had you not believed that human nature, the reasons, the emotions of the ordinary man and woman, lead to war, you would not have written asking for our help. You must have argued, men and women, here and now, are able to exert their wills; they are not pawns and puppets dancing on a string held by invisible hands. They can act, and think for themselves. [...] But here again another difficulty confronts us. For though many instincts are held more or less in common by both sexes, to fight has always been the man's habit, not the woman's. Law and practice have developed that difference, whether innate or accidental. Scarcely a human being in the course of history has fallen to a woman's rifle; the vast majority of birds and beasts have been killed by you, not by us; it is difficult to judge what we do not share”.

⁶³ A princípio, *Three Guineas* foi idealizado como um livro que daria continuidade às discussões levantadas pela escritora acerca da condição social das mulheres em *A Room of One's Own*. Influenciada pela conferência que deu para a *National Society for Women's Service*, em 21 de janeiro de 1931, à qual nos referimos no tópico anterior, e que deu origem ao ensaio “Professions for Women”, Virginia Woolf decidiu recolher uma série de citações retiradas de jornais, livros e biografias que pudessem lhe ajudar a sistematizar suas opiniões políticas, não só sobre o *status* econômico e social das mulheres, como também sobre a guerra, assunto que vinha dominando as discussões ao longo de toda a década de 1930. A partir de então, Woolf decidiu escrever um romance em que ficção e crítica pudessem se misturar, uma “*novel-essay*”, com capítulos intercalados e que se

guerra, “esta ficção masculina absurda”⁶⁴ (WOOLF, 1978, p. 76), e sua relação com as várias adversidades que as mulheres tiveram que superar para adquirir uma certa independência econômica e intelectual. Escrito sob a forma de uma longa carta dirigida a um advogado (*barrister*) de meia-idade fictício, que havia enviado uma outra carta, três anos antes, à narradora, perguntando-lhe “Como, em sua opinião, podemos evitar a guerra?”⁶⁵ (WOOLF, 1993, p. 117), *Three Guineas* desenvolve uma crítica incisiva ao tipo de educação convencional que era dada aos jovens, educação essa que não só enaltecia a guerra e transformava em heróis aqueles que dela participavam, como também tratava a subjugação feminina como algo natural e aceitável (MARDER, 1968, p. 28).

É a partir dessa questão que a narradora começa a responder a carta do advogado, estabelecendo algumas diferenças significativas entre ela e seu destinatário. Uma dessas diferenças reside justamente no fato de que ele, como um homem distinto oriundo da classe média, teve garantido o acesso a uma educação formal, concebida em colégios internos famosos e em universidades de prestígio como Oxbridge⁶⁶, enquanto a ela restava apenas uma educação precária e escassa, desenvolvida dentro do lar e, na maioria das vezes, voltada para o que Virginia Woolf caracterizou como “a única profissão importante disponível para nossa classe desde o começo dos tempos até o ano de 1919”⁶⁷ (WOOLF, 1993, p. 120), isto é, o casamento. Fazendo uma referência ao romance *Pendennis*⁶⁸, de William Thackeray (1811–1863), publicado entre os anos de 1848 e 1850, Virginia Woolf retoma a ideia do chamado “*Arthur’s Education Fund*” (A. E. F.) (Fundo de Educação de Arthur), para ilustrar as desigualdades que existiam em relação à educação dos homens e mulheres. Nesse fundo, eram depositadas as

relacionariam entre si. Em 1932, surgiu a ideia, portanto, de seu romance *The Pargiters*, posteriormente renomeado *Here and Now*, que contaria a história de uma família, os Pargiters, desde 1880 até o começo dos anos 30. Não satisfeita com o rumo que seu livro estava tomando, ela optou, por fim, em separar os dois textos, o que acarretou na publicação de *The Years*, em 1937, e *Three Guineas*, em 1938. Em maio e junho de 1938, Virginia Woolf publicou, ainda, na revista norte-americana *The Atlantic Monthly*, uma versão mais reduzida de *Three Guineas* sob o título “Women Must Weep or Unite Against War”.

⁶⁴ “[...] this preposterous masculine fiction”.

⁶⁵ “How in your opinion are we to prevent war?”.

⁶⁶ Alguns autores gostam de se referir a esse universo acadêmico representado pelas universidades de Oxford e Cambridge utilizando a expressão ‘Oxbridge’. Virginia Woolf adota esse termo em muito de seus ensaios feministas, em especial, em *A Room of One’s Own*, quando descreve, por exemplo, a visita da narradora a um campus universitário tradicional, construído há muitos séculos.

⁶⁷ “[...] the one great profession open to our class since the dawn of time until the year 1919”. Virginia Woolf se refere aqui ao *Sex Disqualification (Removal) Act*, aprovado em 23 de dezembro de 1919 no Reino Unido. A partir dessa lei, foi permitido às mulheres o acesso a diferentes profissões liberais e cargos públicos, antes ocupados exclusivamente por homens.

⁶⁸ O título original completo é *The History of Pendennis: His Fortunes and Misfortunes, His Friends and His Greatest Enemy*.

economias da família para que os filhos, quando chegassem à idade escolar, pudessem dispor de uma educação versada e de boa qualidade, ao mesmo tempo, porém, em que as filhas deveriam ter sua formação sacrificada, sendo-lhes negado o direito de frequentar a escola ou a universidade. Quando muito, essas mulheres podiam desfrutar de um tutor particular que lhes ensinasse música, desenho ou alguma língua estrangeira, porém, isso só era possível quando sobrava um pouco do dinheiro que era destinado para as despesas gerais da casa:

Mas . . . esses [...] pontos assinalam um precipício, um abismo tão profundamente cravado entre nós que, por três anos ou mais, tenho estado sentada, do meu lado, me perguntando se é de alguma serventia tentar falar com o outro lado. Peçamos, então, a outra pessoa – trata-se de Mary Kingsley [uma etnógrafa inglesa famosa] – que fale por nós. ‘Não sei se alguma vez revelei a você o fato de que ter tido permissão para aprender alemão foi *toda* a educação paga que já tive. Duas mil libras foram gastas na de meu irmão, espero, ainda, que não em vão’ [*The Life of Mary Kingsley*, por Stephen Gwynn, p. 15]. Mary Kingsley não está falando somente por ela; ela está falando, também, por muitas das filhas de homens instruídos. E ela não está simplesmente falando por elas; ela está também apontando para um fato muito importante sobre elas, um fato que deve profundamente influenciar tudo que se segue: o fato do Fundo de Educação de Arthur. O senhor, que deve ter lido *Pendennis*, se lembrará como as misteriosas letras F. E. A. surgiam nos registros financeiros domésticos. [...] Dos Pastons aos Pendennises, todas as famílias instruídas, do século treze ao momento presente, têm depositado dinheiro nesta conta. Trata-se de um receptáculo voraz. Onde havia muitos filhos para educar, era preciso um grande esforço, por parte da família, para mantê-lo cheio (WOOLF, 1993, p. 118-9).⁶⁹

Ao utilizar a ideia desse fundo educacional como uma metáfora para discutir as disparidades existentes na educação desses filhos e filhas de “homens instruídos” (*educated men*), isto é, de classe média⁷⁰, Virginia Woolf estabelece uma diferença fundamental entre

⁶⁹ “But ... those [...] dots mark a precipice, a gulf so deeply cut between us that for three years and more I have been sitting on my side of it wondering whether it is any use to try to speak across it. Let us then ask someone else – it is Mary Kingsley [a famous English ethnographer] – to speak for us. ‘I don’t know if I ever revealed to you the fact that being allowed to learn German was *all* the paid-for education I ever had. Two thousand pounds was spent on my brother’s, I still hope not in vain’ [*The Life of Mary Kingsley*, by Stephen Gwynn, p. 15]. Mary Kingsley is not speaking for herself alone; she is speaking, still, for many of the daughters of educated men. And she is not merely speaking for them; she is also pointing to a very important fact about them, a fact that must profoundly influence all that follows: the fact of Arthur’s Education Fund. You, who have read *Pendennis*, will remember how the mysterious letters A. E. F. figured in the household ledgers. [...] From the Pastons to the Pendennises, all educated families from the thirteenth century to the present moment have paid money into that account. It is a voracious receptacle. Where there were many sons to educate it required a great effort on the part of the family to keep it full”.

⁷⁰ Em uma de suas várias notas explicativas ao longo de *Three Guineas*, Virginia Woolf faz uma ressalva em relação ao uso do termo “filha de um homem instruído” (*educated man’s daughter*) que, embora seja não de todo suficiente para abranger os sentidos que ela quis discutir, ainda assim é melhor do que a expressão “burguesa” (“*bourgeois*”), já que a esta jovem mulher não se aplicavam os mesmos privilégios desfrutados pelos membros do sexo masculino pertencentes à classe média: “Nossa ideologia é ainda tão inveteradamente antropocêntrica que tem sido necessário criar este termo canhestro – a filha do homem instruído – para descrever a classe cujos pais foram educados nas escolas públicas e universidades. Obviamente, se o termo ‘burguês’ se conforma ao irmão dela, é totalmente incorreto utilizá-lo para se referir a alguém que difere tão profundamente em relação a duas características primordiais da burguesia – capital e ambiente” (Our ideology is still so inveterately anthropocentric that has been necessary to coin this clumsy term – educated man’s daughter – to describe the class whose fathers have been educated at public schools and universities. Obviously,

aquilo que ela denominou de “educação paga” (“*paid-for education*”) e “educação não-paga” (“*unpaid-for education*”). Enquanto a primeira proporcionava aos homens a oportunidade de se desenvolverem intelectual e profissionalmente, preparando-os, assim, para que no futuro ingressassem nas mais diversas profissões liberais que a eles estavam disponíveis, a segunda restringia as mulheres a uma formação limitada e excludente, que as colocava à margem de uma sociedade que as via como seres inferiores e incapazes (MARDER, 1968, p. 29). É nesse sentido, portanto, que Virginia Woolf descreve essas filhas de homens instruídos e a si própria como *outsiders*, ou seja, como indivíduos que se encontravam à margem da esfera do poder e de todas as vantagens que uma educação formal poderia lhes assegurar:

Era com vista ao casamento que sua mente era ensinada. Era com vista ao casamento que ela tilintava ao piano, mas não lhe era permitido juntar-se a uma orquestra; esboçava cenas domésticas inocentes, mas não lhe era permitido estudar a partir dos nus; lia este livro, mas não lhe era permitido ler aquele, encantava e conversava. Era com vista ao casamento que seu corpo era educado; uma criada era-lhe providenciada; que as ruas eram-lhe interditadas; que os campos eram-lhe interditados; que a solidão era-lhe negada – tudo isso era imposto sobre ela a fim de que pudesse preservar seu corpo intacto a seu marido. Em suma, a ideia do casamento influenciava o que ela dizia, o que ela pensava, o que ela fazia. Como poderia isso ser diferente? O casamento era a única profissão disponível para ela (WOOLF, 1993, p. 159-60).⁷¹

Em várias oportunidades Virginia Woolf manifestou seu sentimento de frustração pelo fato de ela e sua irmã mais velha, a pintora Vanessa Bell, não terem tido acesso a uma educação mais apropriada, tal como a que seus irmãos puderam usufruir quando jovens – “Há muito a se dizer, certamente, sobre aquele costume respeitável que permite que a filha eduque a si mesma em casa, enquanto o filho é educado por outros fora”⁷² (WOOLF *apud* BELL, 1976, p. 205). Ao comparar, por exemplo, sua educação e experiência de vida a de outros homens, como a de seu marido, Leonard Woolf, ou de seus amigos, o economista Maynard Keynes (1883–1946), Desmond MacCarthy e o crítico de arte Clive Bell (1881–1964), Virginia Woolf ressaltou sua falta de conhecimento em determinados assuntos, atribuindo suas origens a uma

if the term ‘bourgeois’ fits her brother, it is grossly incorrect to use it of one who differs so profoundly in the two prime characteristics of the bourgeoisie – capital and environment) (WOOLF, 1993, p. 274).

⁷¹ “It was with a view to marriage that her mind was taught. It was with a view to marriage that she tinkled on the piano, but was not allowed to join an orchestra; sketched innocent domestic scenes, but was not allowed to study from the nude; read this book, but was not allowed to read that, charmed, and talked. It was with a view to marriage that her body was educated; a maid was provided for her; that the streets were shut to her; that the fields were shut to her; that solitude was denied her – all this was enforced upon her in order that she might preserve her body intact for her husband. In short, the thought of marriage influenced what she said, what she thought, what she did. How could it be otherwise? Marriage was the only profession open to her”.

⁷² “There is much to be said surely for that respectable custom which allows the daughter to educate herself at home, while the son is educated by others abroad”.

formação cheia de lacunas e desenvolvida, em sua maior parte, dentro de um ambiente doméstico:

Não sou a mais velha entre vocês. Não sou a mais amplamente vivida ou a mais ricamente provida de memórias. Maynard, Desmond, Clive e Leonard, todos vivem vidas ativas e movimentadas; todos, constantemente, estão em contato com pessoas importantes; todos, constantemente, afetam o curso da história de uma maneira ou de outra. [...] Quem sou eu [...]? Uma mera escrevinhadora; o que é pior, uma mera diletante de sonhos; alguém que não é nem peixe, carne, frango ou um bom arenque vermelho. [...] Visitei a maioria das capitais da Europa, é verdade; sei falar uma espécie de francês carregado e de italiano mestiço; mas, sou tão ignorante, tão inferiormente instruída que, se vocês me perguntarem a mais simples pergunta – por exemplo, onde fica a Guatemala? – serei obrigada a mudar de assunto (WOOLF, 1977b, p. 182).⁷³

Quando crianças, Vanessa e Virginia, juntamente com seus outros irmãos, Thoby (1880–1906) e Adrian Stephen (1883–1948), tiveram suas primeiras lições, provavelmente por questões financeiras, deixadas aos cuidados de seus pais, o biógrafo e crítico literário Sir Leslie Stephen (1832–1904) e sua esposa Julia Prinsep Stephen (1846–1895). Os dois acreditavam que seus métodos de ensino eram eficazes e suficientes para dar uma boa instrução aos meninos, antes que atingissem a idade para frequentar a escola, e às meninas, para que obtivessem um conhecimento geral sobre determinados conteúdos. Enquanto Julia tentava ensinar um pouco de latim, francês e história às crianças, o que nem sempre funcionava, Leslie procurava, meio que impacientemente, lhes ensinar alguns princípios básicos de aritmética. No entanto, Thoby foi o único dos filhos que conseguiu mostrar uma certa facilidade em compreender as explicações do pai. Vanessa e Virginia, por outro lado, tiveram, ao longo de todas suas vidas, dificuldades com números, tendo, muitas vezes, que fazer contas utilizando os dedos (BELL, 1997, p. 61).

Com Julia, a situação era similar. Apesar de ter aprendido um pouco de latim com ela, Virginia nunca se tornou fluente em nenhuma língua estrangeira moderna, falando, como vimos, “uma espécie de francês carregado”, ao passo que seus conhecimentos de história se revelavam escassos e tênues. Julia era uma mãe afetuosa, mas quando se tratava de ensinar seus filhos, podia demonstrar um temperamento um pouco exasperado (BELL, 1976, p. 26). Em uma foto retirada por volta de 1894 (figura 01), um ano antes de sua morte, a encontramos ensinando

⁷³ “I’m not the oldest of you. I am not the most widely lived or the most richly memoried. Maynard, Desmond, Clive and Leonard all live stirring and active lives; all constantly brush up against the great; all constantly affect the course of history one way or another. [...] Who am I [...]? A mere scribbler; what’s worse, a mere dabbler in dreams; one who is not fish, flesh, fowl or good red herring. [...] I have visited most of the capitals of Europe, it is true; I can speak a kind of dog French and mongrel Italian; but so ignorant am I, so badly educated, that if you ask me the simplest question – for instance, where is Guatemala? – I am forced to turn the conversation”.

seus filhos em plenas férias de verão em St. Ives, na costa da Cornualha. Em seu rosto vemos a seriedade com que tratava as lições dos filhos, ao mesmo tempo em que denota um cuidado e atenção para com os mais novos, Virginia e Adrian, que, na época, contavam, respectivamente, com 12 e 11 anos de idade. De um lado, encontramos Vanessa e Thoby concentrados na leitura de um texto, provavelmente sobre a história de algum rei ou rainha importantes da monarquia inglesa, enquanto Julia acompanha a leitura de Adrian ao lado de Virginia, que o escuta atentamente como se estivesse esperando o momento mais adequado para acrescentar à discussão uma pergunta ou mesmo uma de suas observações, que poderia mudar o rumo de toda a lição.

Figura 01 – Julia Stephen ensinando a lição para seus filhos (c. 1894)



Fonte: *Leslie Stephen's Photograph Album*, plate 38a, Smith College. Disponível em: <https://www.smith.edu/libraries/libs/rarebook/exhibitions/images/stephen/large38a.jpg>. Acesso em 20 de outubro de 2020.

Em suas memórias de infância, Virginia relembra esses momentos que, mesmo sendo frequentemente irritantes, ainda assim traziam consigo um significado especial, por estarem ao lado de uma pessoa que tanto amavam e que, infelizmente, havia partido cedo demais⁷⁴, deixando toda a família com um enorme sentimento de vazio:

Além de todas as suas outras tarefas, ela se encarregou de ensinar nossas lições e, assim, estabeleceu uma relação muito íntima e bastante difícil, pois ela era de um temperamento exasperado e o mínimo possível propensa a mimar seus filhos. [...]

⁷⁴ Julia Stephen morreu em 05 de maio de 1895, com apenas 49 anos, devido a complicações geradas por uma febre reumática. Julia foi enterrada três dias depois no *Highgate Cemetery*, ao lado de seu primeiro marido, o advogado Herbert Duckworth (1833–1870), que havia morrido prematuramente, em setembro de 1870, por causa do rompimento de um abscesso quando tentava colher um figo para Julia.

Mas, de nenhum outro modo, poderíamos ter aprendido, no pouco tempo que tínhamos, tanto sobre sua verdadeira natureza, obscurecida por nenhuma daquelas fantasias graciosas que se interpõe, geralmente, no abismo que reside entre uma mulher de meia-idade e seus filhos. Poderia ter sido melhor, pois certamente a teria cansado menos, se ela tivesse permitido que algumas daquelas obrigações pudessem ser retiradas dela. Mas ela era impulsiva, e também um pouco autoritária; tão consciente de sua própria dedicação veemente que mal podia acreditar que não houvesse algo que ela pudesse fazer mais rápido e mais eficiente do que outra pessoa (WOOLF, 1977b, p. 38-9).⁷⁵

Com a ida de Thoby, aos 10 anos, para a *Evelyn's Preparatory School*, em janeiro de 1891, as duas irmãs começaram a compartilhar grande parte de suas lições e a ter aulas que fossem mais condizentes com a educação de duas jovens “filhas de um pai instruído”, tal como Virginia havia definido. Como parte de suas formações – “uma vez que éramos meninas”⁷⁶ (BELL, 1997, p. 61) –, as duas tiveram aulas de música com Madame Innes Meo, conhecida entre as crianças como “*Old Pig*”, e que “esperava que suas alunas alcançassem tal destreza que pudessem tocar uma escala com uma moeda de seis *pence* sobre as articulações de seus dedos”⁷⁷ (BELL, 1976, p. 27). No entanto, elas não demonstravam nenhuma aptidão para a música e constantemente descreviam suas lições como monótonas e enfadonhas: “O resto da tarde foi passado com um suspense angustiante pelas já mencionadas vítimas dos artificios e crueldades de Madame Meo, correndo para a janela toda vez que ouvíamos a campainha”⁷⁸ (WOOLF et al, 2005, p. 141).

Outra modalidade que elas tiveram que aprender foi o canto, com Miss Mills, “uma conceituada professora do sistema tônico sol-fá naqueles dias”⁷⁹ (BELL, 1997, p. 61) e uma mulher extremamente religiosa. Em uma de suas aulas, ela decidiu perguntar às irmãs se alguma delas saberia explicar o real significado da *Good Friday* (Sexta-feira Santa), quando Virginia começou a rir compulsoriamente. As duas irmãs, sendo elas “pequenas pagãs”, não tinham a menor ideia do que esse dia representava e, ao ouvirem “algo (suponho que com precisão) a respeito de nosso Senhor sendo crucificado naquele dia, foi demais e Virginia teve que ser

⁷⁵ “In addition to all her other labours she took it on herself to teach us our lessons, and thus established a very close and rather trying relationship, for she was of a quick temper, and least of all inclined to spare her children. [...] But in no other way could we have learnt, in the short time we had, so much of her true nature, obscured by none of those graceful figments which interpose themselves generally in the gulf which lies between a middle-aged woman and her children. It might have been better, as it certainly would have tired her less, had she allowed that some of those duties could be discharged for her. But she was impetuous, and also a little imperious; so conscious of her own burning will that she could scarcely believe that there was not something quicker and more effective in her action than in another’s”.

⁷⁶ “[...] since we were girls”.

⁷⁷ “[...] expected her pupils to attain such deftness that they could play a scale with a sixpence on their knuckles”.

⁷⁸ “The rest of the afternoon was spent in anxious suspense by the afore mentioned victims to Madam Meo’s charms and horrors and in running to the window whenever they heard a bell”.

⁷⁹ “[...] a well-known teacher of the tonic sol-fa system in those days”.

rapidamente retirada, gritando de tanto rir”⁸⁰ (BELL, 1997, p. 61). Além de música e canto, as irmãs também precisaram frequentar as aulas de dança e etiqueta com a célebre Mrs. Wordsworth, que tinha um olho de vidro e sempre utilizava uma pequena vara de madeira para conduzir o compasso da música que suas alunas deviam acompanhar. Sob seu comando, cerca de sessenta a setenta alunas “saltavam de um lado para o outro, como se estivessem em transe”, enquanto Vanessa e Virginia “achavam aquilo um tédio e se retiravam, sempre que podiam, para longas estadias no banheiro”⁸¹ (BELL, 1976, p. 27).

Quando Vanessa começou a expressar um grande interesse pelo desenho e pela pintura⁸², Leslie Stephen decidiu, então, contratar um professor particular, Ebenezer Cooke (1837–1913). A escolha não poderia ter sido melhor. Cooke havia sido um importante pioneiro na reforma do ensino de arte na Inglaterra, sendo influenciado pelas ideias do pensador suíço Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827), que acreditava que os sentimentos e as emoções exerciam um papel significativo no processo de aprendizagem das crianças, e do pedagogo alemão Friedrich Froebel (1782–1852), fundador do conceito de *kindergarten* (jardim da infância). Cooke também havia frequentado as primeiras aulas de desenho do crítico de arte John Ruskin (1819–1900) na *Working Men’s College*, durante a década de 1850. Utilizando o método criado por Ruskin em seu livro *The Elements of Drawing*, publicado em 1857, Cooke procurou incentivar em Vanessa a importância da observação atenta da natureza e de um olhar mais independente e expressivo, o que, provavelmente, a ajudou a desenvolver mais tarde seu estilo particular de pintura (SPALDING, 1983, p. 17).

⁸⁰ “[...] little heathens; [...] something (I suppose accurately) about our Lord being crucified on that day, it was too much and Virginia had to be hurriedly banished, shrieking with laughter”.

⁸¹ “[...] jumped up and down, as though in a frenzy; [...] voted a thing a bore and retired whenever they dared to long sessions in the lavatory”.

⁸² Apesar de sir Leslie Stephen ter permitido que sua filha mais velha frequentasse aulas particulares de desenho e pintura, além de frequentemente ter organizado passeios a museus e exposições de arte com seus filhos quando estes ainda eram crianças, ele não conseguia ver com bons olhos a inclinação de Vanessa por essas atividades, principalmente por considerá-las uma perda de tempo quando comparadas ao interesse, por exemplo, de Virginia pela literatura. Mais ou menos por volta dos seus cinco anos de idade, Vanessa ganhou de presente uma caixa de giz de sua meia-irmã mais velha, Stella Duckworth (1869–1897), para que começasse a esboçar seus primeiros desenhos. Essa meia-irmã também acompanhava Vanessa em pequenos passeios ao jardim, com o objetivo de que Vanessa coletasse um pouco de argila para modelar. De acordo com Frances Spalding, “se o desejo de Vanessa por formas e linhas era evidente desde o princípio, deve ter parecido deslocado do mundo letrado e articulado no qual ela cresceu, mesmo que seu pai, por vezes, preenchesse as margens de seus livros de filosofia e ética com animais híbridos minuciosamente desenhados” (if Vanessa’s feeling for shape and line was evident from the start, it must have seemed out of place in the literate and articulate world in which she grew up, even if her father did sometimes fill the margins of his books on philosophy and ethics with minutely-drawn hybrid animals) (SPALDING, 1983, p. 8).

Virginia, por outro lado, dedicava-se seriamente às suas leituras e ao estudo da cultura clássica. Em 1897, ela começou a frequentar o *Ladies' Department* do *King's College*⁸³, onde teve aulas de grego e latim com o Dr. George C. W. Warr (1845–1901), conhecido por ter traduzido a *Oresteia*, de Ésquilo (c. 525/4 a.C.–456/5 a.C.), e outros textos clássicos para a língua inglesa. Em outubro de 1899, Virginia voltou a ter aulas particulares, agora sob a instrução de Clara Pater (1841–1910), irmã do escritor vitoriano Walter Pater (1839–1894), e que a incentivou a ler autores como Homero, Platão (c. 428/7 a.C.–348/7 a.C.) e Xenofonte (c. 430 a.C.–355 a.C.). No ano seguinte, sua formação sobre os clássicos ficou a cargo de Janet Case (1862–1937), em cujas aulas Virginia pôde encontrar um espaço propício ao desenvolvimento de seu senso crítico com relação àquilo que lia, não se restringindo apenas ao estudo de questões gramaticais da língua grega.

Ao ser instigada, por exemplo, a ler peças como *As Traquínias* (?430 a.C.), *Antígona* (442 a.C.) e *Édipo em Colono* (401 a.C.), todas escritas por Sófocles (c. 497/6 a.C.–406/5 a.C.), Virginia entrava em instigantes discussões com sua professora a respeito do pensamento dos gregos antigos, chegando, inclusive, a discordar sobre determinados pontos que sua professora lhe apresentava, fato este que Miss Case via não como uma afronta ou desrespeito, mas sim como uma oportunidade estimulante de reflexão entre as duas⁸⁴. Em um ensaio escrito em 1903, em seus diários de juventude, Virginia descreve alguns desses momentos de discussão que acabaram exercendo uma forte influência sobre ela:

Depois de um tempo, descobri sua linha de ensino, & meio que estabeleci minha oposição a ela – pelo menos, encontrei certas opiniões que ela mantinha muito vigorosamente – & que, quando contraditas, valiam uma boa discussão de meia hora.

⁸³ Em 1871, o *King's College* permitiu, pela primeira vez, que alguns de seus seminários se tornassem acessíveis às mulheres. Em 1885, foi criado o *Ladies' Department*, em Kensington Square, próximo de onde a família de Virginia Woolf morava. Esse departamento se transformou, em 1902, no *Women's Department*, sendo, assim, uma das primeiras e mais importantes iniciativas de levar uma educação formal à classe feminina na Inglaterra.

⁸⁴ Dessas discussões, surgiu uma bela e longa amizade entre professora e aluna, que perdurou até meados da década de 1930, quando Janet Case acabou falecendo devido a complicações de um câncer. Case também foi a responsável por incentivar a participação de Virginia, em meados de 1910, em questões relacionadas ao movimento sufragista e à luta em prol dos direitos das mulheres. Em uma carta de 1º de janeiro, Virginia a questiona: “Querida Srta. Case, seria de alguma ajuda se eu passasse uma tarde ou duas semanalmente endereçando envelopes para o Movimento Sufragista? Não sei nada a respeito da questão. Talvez você possa me enviar um panfleto, ou me dar o endereço do escritório. Eu não poderia fazer contas, nem discutir, ou discursar, mas poderia fazer o trabalho mais humilde se isso valesse de alguma coisa. Você me impressionou tanto outra noite acerca do problema em torno do estado atual das coisas que sinto que a ação é necessária. Sua posição pareceu para mim intolerável. A única maneira de melhorá-la é fazer alguma coisa, eu suponho” (Dear Miss Case, would it be any use if I spent an afternoon or two weekly in addressing envelopes for the Adult Suffragists? I dont know anything about the question. Perhaps you could send me a pamphlet, or give me the address of the office. I could neither do sums or argue, or speak, but I could do the humbler work if that is any good. You impressed me so much the other night with the wrongness of the present state of affairs that I feel that action is necessary. Your position seemed to me intolerable. The only way to better it is to do some thing I suppose) (WOOLF, 1975, p. 421).

Eu me contrapunha a elas; opiniões avançadas de uma longa vida no calor do momento, & para o meu deleite, ela me levava a sério – ou quando estava com preguiça, a instigava; cedia neste ponto, a deixava vencer em outro – & quando ela estava bastante convencida em alguma de suas teorias – deixava minha mente divagar. [...] Descobri que ela tinha suas próprias teorias sobre as Fúrias: [] por seis aulas, eu também tive teorias sobre as Fúrias: [] – & também sobre muitos outros assuntos (WOOLF, 1992b, p. 182).⁸⁵

Diante disso, podemos observar que mesmo não tendo acesso a uma educação universitária, Vanessa e Virginia conseguiram ir além de uma formação doméstica direcionada exclusivamente para o casamento, tal como era difundido entre os lares vitorianos. Apesar de seus pais, muitas vezes, expressarem uma visão mais conservadora no que dizia respeito à educação das mulheres, eles também buscaram incentivar as habilidades e inclinações de suas filhas para uma futura carreira profissional, no caso, a pintura para Vanessa, e a literatura para Virginia. Em um ensaio publicado em 28 de novembro de 1932, no *The Times*, sob o título “Leslie Stephen, the Philosopher at Home: A Daughter’s Memory”, por exemplo, Virginia Woolf destaca o apoio que ela e seus irmãos receberam de Leslie Stephen com relação à liberdade de poderem escolher quaisquer carreiras, com exceção da militar, que quisessem, liberdade essa que fez com que ele buscasse meios de complementar a formação de suas filhas, de tal modo que elas pudessem se dedicar seriamente às áreas que haviam escolhido:

As relações entre pais e filhos hoje têm uma liberdade que teria sido impossível com meu pai. Ele esperava um certo padrão de comportamento, inclusive de cerimônia, na vida familiar. Mas se liberdade significa o direito a pensar nossos próprios pensamentos e seguir nossos próprios anseios, então ninguém respeitou, e até mesmo insistiu, mais completamente na liberdade do que ele. Seus filhos, com exceção do exército e da marinha, podiam seguir qualquer profissão que escolhessem; suas filhas, embora se importasse pouco com a educação superior das mulheres, podiam gozar da mesma liberdade. Se em um momento, ele repreendia uma filha severamente por fumar um cigarro – fumar não era, em sua opinião, um hábito apropriado para o outro sexo –, ela tinha apenas que lhe perguntar se podia se tornar uma pintora, e ele lhe assegurava que, desde que levasse seu trabalho a sério, ele lhe daria toda a ajuda que podia. Ele não tinha um amor especial pela pintura; mas mantinha sua palavra. Uma liberdade daquele tipo valia por milhares de cigarros (WOOLF, 1987, p. 592).⁸⁶

⁸⁵ “After a time I found out her line of teaching, & rather set my back against it – at least I discovered certain opinions which she held very vigorously – & which when contradicted, were worth a good half hours discussion. I contradicted them; advanced life long opinions on the spur of the moment, & to my delight she took me quite seriously – or when I was in a lazy mood, drew her out; gave in at this point, led her on to another – & when she was fairly started on some theory of hers – let my mind stray. [...] I found out that she had theories of her own about the Furies: [] for six lessons I too had theories about the Furies: [] – & so with many other subjects”.

⁸⁶ “The relations between parents and children to-day have a freedom that would have been impossible with my father. He expected a certain standard of behaviour, even of ceremony, in family life. Yet if freedom means the right to think one’s own thoughts and to follow one’s own pursuits, then no one respected and indeed insisted upon freedom more completely than he did. His sons, with the exception of the Army and Navy, should follow whatever professions they chose; his daughters, though he cared a little enough for the higher education of women, should have the same liberty. If at one moment he rebuked a daughter sharply for smoking a cigarette – smoking was not in his opinion a nice habit in the other sex – she had only to ask him if she might become a painter, and he assured her that so long as she took her work seriously he would give her all the help he could.

Entretanto, suas opiniões acerca do *status* social das mulheres e de uma possível igualdade entre os gêneros, tanto em questões profissionais quanto intelectuais, revelava um ponto de vista, muitas vezes, contraditório. Com uma postura liberal, Leslie acreditava que deveria ser assegurado a homens e mulheres os mesmos direitos e condições que lhes permitissem utilizar livremente suas habilidades e intelecto, de forma a terem as mesmas oportunidades de desenvolvimento em qualquer que fosse a área em questão: “[...] Odeio ver as vidas de tantas mulheres serem desperdiçadas simplesmente porque não foram bem instruídas o suficiente para adquirirem um interesse independente em qualquer área”⁸⁷ (STEPHEN, 1996a, p. 214). Ao mesmo tempo, Leslie também defendia a importância do espaço doméstico para a manutenção do equilíbrio social, alegando, assim, a necessidade de conservar o poder de atuação das mulheres a essa esfera, enquanto aos homens continuaria a responsabilidade sobre a esfera pública (MARDER, 1968, p. 12).

Contudo, o que ele procurava sustentar em meio a essa visão contraditória era que o trabalho efetuado nas duas esferas deveria ter o mesmo valor e relevância, isto é, sem uma distinção que ponderasse qual deles seria o mais significativo ou indispensável para o bom funcionamento da sociedade. Em seu ensaio “Forgotten Benefactors”, publicado em 1896, Leslie usa como exemplo a história de uma mulher que havia dedicado sua vida ao serviço doméstico e que se sentia constrangida toda vez que comparava seus feitos aos de seu marido, que trabalhava decidindo questões políticas importantes:

Uma vez conheci, por exemplo, uma mulher cuja vida inteira foi dedicada aos afazeres domésticos, e que confessou a mim que tinha, às vezes, sentido um pouco de humilhação quando pensou o quão limitada era sua própria esfera de atuação, enquanto seu marido estava, diariamente, decidindo grandes questões de alta importância política. Algumas mulheres poderiam ter chegado à conclusão de que a exclusão das mulheres da atividade política era uma questão a ser minimizada; e tais pessoas podiam receber, com desdém, a sugestão de que a desobrigação das atividades domésticas poderia, possivelmente, ser tão importante quanto a desobrigação da mais notável função. [...] Ninguém, espero, poderia afirmar mais prontamente do que eu que as faculdades das mulheres precisam ser cultivadas de modo tão completo quanto for possível e que toda esfera, na qual suas faculdades possam ser eficientemente utilizadas, precisam tornar-se disponíveis a elas. Mas a doutrina, às vezes, confundida tacitamente com isso, que a esfera geralmente atribuída às mulheres é, necessariamente, menor ou menos importante do que as outras, não pode ser admitida, tendo em vista que a ideia contrária não pode ser aplicada (STEPHEN, 1896, p. 249-50).⁸⁸

He had no special love for painting; but he kept his word. Freedom of that sort was worth thousands of cigarettes”.

⁸⁷ “[...] I hate to see so many women’s lives wasted simply because they have not been trained well enough to take an independent interest in any study” (Carta de Leslie Stephen a Julia Stephen de 18 de julho de 1877).

⁸⁸ “I once knew, for example, a woman whose whole life was devoted to domestic duties, and who confessed to me that she had sometimes felt a touch of humiliation when she thought how narrow was her own sphere of

No entanto, na medida em que Leslie advoga por uma igualdade de direitos entre homens e mulheres, sustentando a ideia de que é preciso viabilizar um contexto em que elas possam ampliar suas competências e conhecimentos, ele também reivindica a necessidade de que as mulheres permaneçam no lar. Na verdade, sua preocupação reside justamente em demonstrar que o trabalho doméstico é tão importante e valioso quanto o trabalho de um advogado ou político, mas não ao ponto de que seja permitido a essa mulher que ocupe os mesmos cargos e funções que os homens ocupavam dentro da esfera pública. Sua defesa volta-se, portanto, para a preservação da vida familiar e de seus valores tradicionais, por isso, as mulheres, segundo ele, fariam parte do grupo que ele denominou de “*forgotten benefactors*”, ou seja, de “benfeitores esquecidos”, que tiveram suas ações desvalorizadas e preteridas em prol de uma ideia, a seu ver, equivocada:

Se for verdade, segue-se também que, para aquelas atividades que unem as famílias, que ajudam a ampliar o mais alto ideal de vida doméstica, temos uma grande dívida mais do que a qualquer outra conduta. E a isso acrescento que, como creio, os mais altos serviços dessa natureza são prestados por pessoas condenadas, ou talvez eu deva dizer reservadas, a viver na obscuridade; cujos muitos nomes em breve serão esquecidos, e que são totalmente suplantados por pessoas, cujos serviços, embora sem o mesmo valor, são, por sua natureza, mais públicos (STEPHEN, 1896, p. 245-6).⁸⁹

Como vimos no tópico anterior, Virginia também utiliza essa mesma noção de “*obscurity*” (“obscuridade”) ao se referir ao trabalho das mulheres que tentam se inserir dentro de um sistema profissional dominado, em sua maior parte, pelos homens. Porém, sua concepção pode ser lida como uma resposta crítica ao pensamento de Leslie Stephen, na medida em que afirma ser a vida doméstica, juntamente com seus ideais conservadores, um obstáculo para a liberdade econômica e intelectual das mulheres. Enquanto Leslie Stephen preconizava a estabilidade do lar, crendo ser a mulher o elemento central dessa estrutura, sua filha contestava

action, while her husband was daily deciding upon great questions of high political importance. Some women would have drawn the conclusion, that the exclusion of women from political activity was a grievance to be abated; and such people might receive with scorn the suggestion that the discharge of the domestic duty might possibly be as important as the discharge of the more conspicuous function. [...] No one, I hope, could assert more willingly than I, that the faculties of women should be cultivated as fully as possible, and that every sphere in which their faculties can be effectively applied should be thrown open to them. But the doctrine sometimes tacitly confounded with this, that the sphere generally assigned to women is necessarily lower or less important than others, is not to be admitted, because the contradictory may be misapplied”.

⁸⁹ “If this be true, it follows also that to those activities which knit families together, which help to enlarge the highest ideal of domestic life, we owe a greater debt than to any other kind of conduct. And to this I add that, as I believe, the highest services of this kind are rendered by persons condemned, or perhaps I should say privileged, to live in obscurity; whose very names will soon be forgotten, and who are entirely eclipsed by people whose services, though not equally valuable, are by their nature more public”.

a imagem que a era vitoriana havia criado sobre a família, atribuindo-lhe um aspecto “sagrado” e “divino”.

Durante a era vitoriana, a mulher era justamente educada para preservar e cuidar desses valores que sustentavam as relações dentro do ambiente familiar, como se fosse uma espécie de guardiã da vida doméstica, que deveria, sempre que possível, se sacrificar em nome do equilíbrio e da harmonia que regiam a santidade dessa instituição. Um exemplo dessa imagem pode ser observado em um longo poema narrativo intitulado *The Angel in the House*, no qual o poeta vitoriano Coventry Patmore (1823–1896) tece um retrato idealizado da mulher vitoriana como um anjo, cuja beleza resplandece pureza e castidade, inspirando, assim, bondade e dignidade em todos os homens ao seu redor. Publicado em quatro partes, entre os anos de 1854 a 1862⁹⁰, o poema teve como fonte de inspiração a primeira esposa de Patmore, Emily Augusta Andrews (1824–1862), vista como um modelo ideal de mãe e esposa, que sacrificava constantemente suas próprias necessidades e anseios em favor do bem-estar geral de seu marido e filhos:

Sua disposição é devota, / Seu semblante angelical; / As melhores coisas que os melhores acreditam / Estão em seu rosto tão delicadamente inscritas / Que os infieis, vendo-a, concebem / Não só o paraíso, mas a esperança dele; / Nenhum pensamento ocioso seu instinto encerra / [...] Pura dignidade, serenidade, simplicidade / Declaram afeições nobremente fixadas, / E impulso nasce de níveis adequados / De razão e espírito suavemente misturados. / [...] O Iníquo não ousa em sua presença falar, / Nem o impuro pensamento sua mácula revelar / [...] Em espírito e modos quão discreta; / Quão discreta em sua própria arte; / Quão simples e circumspecta; / Quão sutil e quão modesta; / [...] Quão amável e inocente / Seu prazer está em seu poder de encantar; / Quão humildemente cuidadosa para cativar, / Embora coroada com todos os desejos da alma, / Idoneidade conjugal reivindica, / Diversidade que nunca se esgota (PATMORE, 1920, p. 51-2).⁹¹

Sua devoção e sacrifício constituem, dessa forma, uma fonte de inspiração moral não só para aqueles que vivem sob a proteção de suas asas, mas também para a sociedade como um todo. É nesse sentido que seu amor se configura como um sentimento de elevação espiritual, que faz com que todos que a contemplem sejam tomados por um desejo de transformação, isto

⁹⁰ Publicado pela primeira vez em 1854, “The Angel in the House” teve outras continuações, a saber, “The Espousals”, em 1856, “Faithful for Ever”, em 1860, e “The Victories of Love”, publicado em 1862, ano da morte de Emily Andrews.

⁹¹ “Her disposition is devout, / Her countenance angelical; / The best things that the best believe / Are in her face so kindly writ / The faithless, seeing her, conceive / Not only heaven, but hope of it; / No idle thought her instinct shrouds / [...] Pure dignity, composure, ease / Declare affections nobly fix’d, / And impulse sprung from due degrees / Of sense and spirit sweetly mix’d. / [...] Wrong dares not in her presence speak, / Nor spotted thought its taint disclose / [...] In mind and manners how discreet; / How artless in her very art; / How candid in discourse; how sweet / The concord of her lips and heart; / How simple and how circumspect; / How subtle and how fancy-free; / [...] How amiable and innocent / Her pleasure in her power to charm; / How humbly careful to attract, / Though crown’d with all the soul desires, / Connubial aptitude exact, / Diversity that never tires”.

é, de se tornarem indivíduos melhores e mais virtuosos. Por esse motivo, Patmore descreve essa mulher de aspectos angelicais como alguém cuja imagem deveria ser posta sobre um pedestal para que, dessa maneira, todos pudessem adorá-la e venerá-la como uma santa ou uma deusa protetora do lar:

Devo admirar muito mais, não menos; / Sua beleza era uma graça divina; / Que fez um altar de seu rosto, / Não era corpóreo, embora fosse bela, / Mas uma luz bastante pura e intensa / Sem um nome, pelo qual o raro / E virtuoso espírito incendeia ao olhar. / [...] Minha felicidade não era idolatria / Sob os confins da vil terra curva, / Pois quando mais a amei logo / Por mais matéria divina eu ansiei. / [...] E pelo brilho em seu rosto / Vi que ela sentia que era admirada; / E, apesar da sorte comum do amor, / Um momento de afortunada delonga, / Para ajustar a pequena luva lilás, / Deu-me seu braço; e eu / [...] entrei na Igreja enquanto a torre ainda / Ressoava com o barulho do último carrilhão. / E quando nos ajoelhamos, ela parecia ser / Um anjo ensinando-me a rezar; / E durante toda a grande Liturgia / Meu espírito regozijou-se sem parar, / Sendo, ao menos uma vez, sustentado claramente acima de / Todas as margens e barreiras da ignorância, / Por esta brilhante maré de puro amor (PATMORE, 1920, p. 93-5).⁹²

Leslie Stephen, assim como outros intelectuais na época, aderiu a essa concepção da mulher vitoriana como entidade defensora da vida doméstica ilustrada por Patmore em seu poema. Como vimos, para Leslie Stephen, as relações familiares eram tidas como um fator essencial para a conservação da ordem social, sendo, portanto, necessário que as mulheres, cujo papel residia em manter a paz e a estabilidade dentro do lar, continuassem como dirigentes da esfera privada, tendo sua formação voltada precisamente para se alcançar esse fim. Em “Forgotten Benefactors”, Leslie também se refere a esse “anjo do lar” como um ser sublime, que tem seu valor reconhecido pelos momentos de sacrifício e renúncia aos quais se submeteu na tentativa de cumprir o seu dever:

Uma natureza elevada que se beneficiou ao passar pela fornalha adquire direitos não apenas sobre nosso amor, mas sobre nossa reverência. [...] A figura que eu tento fielmente descrever não é, felizmente, desconhecida. Todos, eu espero, conhecemos alguém que é instintivamente chamado à mente toda vez que há a necessidade de bondade amorosa, que parece tão óbvia e espontânea que nem mesmo ocorre ao permissor conectar a conduta com o autossacrifício. Tais pessoas aparecem para serem moldadas pela natureza por anjos ministeriais, e movem-se entre nós inconscientes de suas reivindicações a nossa devoção, e trazem luz às trevas com sua simples presença,

⁹² “I ought to admire much more, not less; / Her beauty was a godly grace; / Which made an altar of her face, / Was not of the flesh, though that was fair, / But a most pure and living light / Without a name, by which the rare / And virtuous spirit flamed to sight. / [...] My joy was no idolatry / Upon the ends of the vile earth bent, / For when I loved her most then I / Most yearn’d for more divine content. / [...] And by the radiance in her face / I saw she felt she was admired; / And, though the common luck of love, / A moment’s fortunate delay, / To fit the little lilac glove, / Gave me her arm; and I / [...] Enter’d the Church while yet the tower / Was noisy with the finish’d chime. / And when we knelt, she seem’d to be / An angel teaching me to pray; / And all through the high Liturgy / My spirit rejoiced without allay, / Being, for once, borne clearly above / All banks and bars of ignorance, / By this bright spring-tide of pure love”.

com tão pouca consideração de que eles merecem nossa gratidão quanto de que eles devem emergir da obscuridade (STEPHEN, 1896, p. 256-7).⁹³

Em outro trecho, ele ainda acrescenta: “Toda religião tem suas santas, e as honramos de diferentes maneiras, nem sempre totalmente edificantes. Mas aquele homem que não tem uma santa só sua é um desafortunado”⁹⁴ (STEPHEN, 1896, p. 164). Foi justamente deste modo que, em seu livro *The Mausoleum Book* (1977)⁹⁵, um esboço autobiográfico iniciado logo após a morte de sua segunda esposa, Julia Prinsep Stephen, em 1895, que Leslie a descreveu como uma “santa”⁹⁶, isto é, como uma figura beatífica cuja pureza e devoção trazia em si uma aura sagrada capaz de elevar o espírito de todos ao seu redor, guiando-os como um farol que orienta sua luz sempre em direção àquilo que é justo e virtuoso, daí a necessidade de colocá-la em uma espécie de pedestal, no centro do espaço familiar, de onde podiam reverenciá-la e, assim, se beneficiar de toda a sua bondade e compaixão, uma imagem por si complexa quando lembramos do agnosticismo de Leslie:

Eu a amava por razões que conhecia, mas que não podia expressar. “E”, eu disse, “você deve deixar-me dizer-lhe que sinto e sempre sentirei por você algo que só posso chamar de reverência e também amor. *Pense* em mim como um bobo se assim lhe aprouver. Não *diga* nada contra si mesma, pois não suportarei. Você vê que não possuo nenhuma Santa e você não deve ficar zangada se eu a colocar no lugar onde minhas Santas deveriam estar”. Ela foi, por razões muito sólidas, uma santa melhor para mim do que a santíssima Virgem (STEPHEN, 1977, p. 53).⁹⁷

⁹³ “A lofty nature which has profited by passing through the furnace acquires claims not only upon our love but upon our reverence. [...] The figure which I attempt truly to describe is happily not unfamiliar. We have all, I hope, known some one who is instinctively called to mind whenever there is need of the loving kindness which seems so obvious and spontaneous that it does not even occur to the bestower to connect the conduct with self-sacrifice. Such persons appear to be formed by nature for ministering angels, and move among us unconscious of their claims to our devotion, and bringing light into darkness by their simple presence with as little thought that they deserve our gratitude as that they ought to emerge from obscurity”.

⁹⁴ “Every religion has its saints, and honours them in various ways, not always altogether edifying. But that man is unfortunate who has not a saint of his own”.

⁹⁵ *The Mausoleum Book* foi escrito como uma forma de Leslie lidar com a perda de Julia, que havia falecido há poucos meses. O texto foi produzido com o intuito de recontar para seus filhos a história de sua vida desde a infância até o momento em que se casou com Julia, retomando pontos importantes de sua relação com o pai e os irmãos, além de questões referentes à sua vida profissional, religiosa (antes de se tornar agnóstico) e com suas duas esposas. O livro se encerra com um pequeno obituário descrevendo as mortes de muitos de seus amigos e uma sensação íntima de que seu fim também estava próximo. Em certa medida, esse livro serviu como apoio para a construção da personagem Mr. Ramsay, em *To the Lighthouse*, tendo vindo a público somente em 1977 em uma edição organizada por Allan Bell.

⁹⁶ Julia Stephen possuía uma cópia da quarta edição de *The Angel in the House*, datada de 1866, na qual encontramos a seguinte dedicatória: “Julia Jackson, com gentil consideração de Coventry Patmore” (Julia Jackson with the kind regard of Coventry Patmore). Julia recebeu vários de seus livros diretamente de Patmore ou por meio de sua mãe, Maria Jackson Pattle (1818–1882), que era uma grande admiradora do poeta. Provavelmente quando Virginia Woolf veio a desenvolver a figura do Anjo do Lar, em seu ensaio “Professions for Women”, ela tinha em mãos os volumes pertencentes à sua mãe (GILLESPIE *apud* STEPHEN, 1987, p. 11).

⁹⁷ “I loved her for reasons which I knew but would not express. ‘And’, I said, ‘you must let me tell you that I do and always shall feel for you something which I can only call reverence as well as love. *Think* me silly if you

Em consonância com essa descrição feita por Leslie em torno de sua esposa, podemos compará-la, por exemplo, à tela *The Annunciation* (1879) (figura 02), do pintor pré-raphaelita Edward Burne-Jones (1833–1898), e para qual Julia Stephen havia posado como modelo para Madonna, quando ela ainda se encontrava no início da gravidez de Vanessa, em seus trinta e três anos e recém-casada com Leslie. Esta pintura a óleo representa a cena bíblica da Anunciação, quando a jovem Maria recebe a visita do Anjo Gabriel informando-lhe de que dará à luz a um menino, Jesus, filho de Deus. A pintura tem um formato alongado, verticalizado, na qual estão dispostos dois planos separados por um longo portal que direciona nossa visão para o interior onde há outro espaço com uma porta retangular aberta e ligeiramente iluminada por um fraco ponto de luz:

Figura 02 – *The Annunciation*, Edward Burne-Jones (1879)



Fonte: Edward Burne-Jones, *The Annunciation – The Archangel Gabriel Visits Mary the Mother of Christ*, óleo sobre tela, 250 x 104,5cm, Lady Lever Art Gallery, Bebington, Reino Unido. Disponível em: [The Annunciation by Edward Burne-Jones | Obelisk Art History \(arthistoryproject.com\)](https://arthistoryproject.com/edward-burne-jones-the-annunciation).

Acesso em 09 de setembro de 2023.

please. Don't *say* anything against yourself for I won't stand it. You see I have not got any Saints and you must not be angry if I put you in the place where my Saints ought to be'. She was for very sound reasons a better saint for me than the blessed Virgin".

De um lado, no plano superior esquerdo, encontramos a figura do Anjo Gabriel cercado pelas folhas de uma planta que vai ascendendo e se tornando mais exuberante na medida em que se aproxima do ser angelical, seus pés não tocam o chão, e as palmas de suas mãos direcionam-se uma para baixo, em direção à Maria, enquanto a outra volta-se para cima, como se estivesse nos mostrando a ligação que está prestes a se estabelecer entre a vontade divina e o destino da jovem mortal. No plano inferior esquerdo, encontramos Maria que não olha diretamente para o anjo, mas que parece estar ouvindo atentamente suas palavras enquanto reflete a respeito de um futuro que a espera e para onde seu olhar, meio triste e vazio, se dirige. Trajada com um longo vestido branco, que simboliza a pureza de sua inocência e virgindade, sua mão esquerda agarra o vestido para que este não toque o chão, sinal de uma mundaneidade que ela precisa a partir de agora começar a se distanciar, ao passo que sua mão direita volta-se, com seus dedos timidamente tocando o peito, para a região próxima ao coração. Ao seu lado, há uma haste de pedra com um vaso utilizado para recolher água, o que poderia simbolizar o útero da virgem que agora se preenche com a expectativa do nascimento de um novo ser.

No canto superior, entre as duas partes separadas pelo arco que compõe o portal, vemos um retrato da cena do pecado original, quando Adão, persuadido por Eva que havia sido enganada pelo Demônio em forma de serpente, come do fruto proibido (símbolo frequentemente associado à perda da castidade por meio da união sexual entre o homem e a mulher), o que acarreta, por fim, na expulsão dos dois do Paraíso. A pintura parece nos mostrar que a pureza da Virgem deve ser enaltecida, ela é a escolhida entre tantas mulheres que carregam consigo o pecado de tempos remotos, pois a ela cabe agora tentar retratar de alguma maneira essa mácula presente no coração das mulheres, buscando ela mesma tornar-se um novo símbolo de esperança e virtude para a sociedade vitoriana como um todo.

Para Virginia Woolf, em contrapartida, a imagem e presença desse “anjo” nos lares ingleses no final do século XIX e início do XX era vista como algo bastante nocivo, pois reforçava um ideal de dependência e submissão que as mulheres precisavam seguir incontestavelmente. Em seu ensaio “Professions for Women”, ela se refere a esse “anjo” como um fantasma de uma mulher que, mesmo com o fim da era vitoriana, ainda se mantinha firme assombrando toda e qualquer residência em que uma “filha de um homem instruído” tentasse se libertar das amarras do sistema patriarcal:

E o fantasma era uma mulher, e quando eu vim a conhecê-la melhor, dei a ela o nome da heroína de um poema famoso, O Anjo do Lar. [...] Vocês, que pertencem a uma geração mais jovem e mais feliz, talvez não tenham ouvido falar sobre ela – talvez vocês não compreendam o que quero dizer por Anjo do Lar. A descreverei o mais resumidamente possível. Ela era extremamente simpática. Ela era imensamente

encantadora. Ela era absolutamente altruísta. Ela se sobressaía nas difíceis artimanhas da vida familiar. Ela se sacrificava diariamente. Se houvesse galinha, ela ficava com o pé; se houvesse uma corrente de ar, ela se sentava ali – em suma, ela estava tão condicionada que nunca tinha uma opinião ou um desejo só seu, mas preferia simpatizar sempre com as opiniões e desejos dos outros. Acima de tudo – preciso dizer –, ela era pura. Sua pureza era considerada sua maior beleza – seu enrubescimento, seu maior encanto. Naqueles dias – os últimos da Rainha Vitória –, toda casa tinha seu Anjo (WOOLF, 1942, p. 236-7).⁹⁸

Em uma versão anterior do ensaio, Virginia Woolf descreve esse “anjo” como um ideal de feminilidade instituído por um discurso dominante que também podia ser encontrado, por exemplo, por trás dos ideais imperialistas defendidas pela rainha Vitória ao longo de seu governo, o que reforçaria seu argumento de que a manifestação das tiranias encontradas no âmbito doméstico seria, na verdade, um reflexo daquelas tiranias presentes na esfera pública:

A vilã de minha história era uma mulher, e suponho que devo chamá-la, em homenagem a uma figura de um poema bem conhecido, de Anjo do Lar [...]. [*Ela era a mulher que os homens desejavam que as mulheres fossem*]. [...] Ela era um sonho, um fantasma – uma espécie de miragem como os lagos e as palmeiras que a natureza coloca no deserto para atrair a caravana. O Anjo do lar era o ideal de feminilidade criado pela imaginação de homens e mulheres em um determinado estágio de sua peregrinação para atraí-los através de um trecho muito empoeirado <da jornada>. Eles concordaram em aceitar este ideal, devido a razões que não posso abordar agora – elas têm a ver com o Império Britânico, nossas colônias, a Rainha Vitória, Lord Tennyson, a ascensão da classe média e assim por diante (WOOLF, 1977a, p. xxix-xxx).⁹⁹

Tomando como base suas próprias experiências profissionais no início de sua carreira como crítica literária, Virginia Woolf lembra dos inúmeros impasses com que teve que lidar quando precisava escrever uma resenha a respeito de alguma obra que tivesse sido produzida por um homem. De acordo com a autora, sempre que se inclinava com sua pena na tentativa de esboçar algum comentário mais incisivo e provavelmente menos favorável acerca de uma passagem em particular ou mesmo sobre a qualidade da obra como um todo, surgia-lhe

⁹⁸ “And the phantom was a woman, and when I came to know her better I called her after the heroine of a famous poem, *The Angel in the House*. [...] You who come of a younger and happier generation may not have heard of her – you may not know what I mean by the *Angel in the House*. I will describe her as shortly as I can. 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. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it – in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all – I need to say it – she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty – her blushes, her great grace. In those days – the last of Queen Victoria – every house had its *Angel*”.

⁹⁹ “The villain of my story was a woman, and I suppose to call her, after a figure in a well known poem, the *Angel in the House* [...]. [*She was the woman that men wished women to be*]. [...] She was a dream, a phantom – a kind of mirage like the pools and the palm trees which nature places in the desert to lure the caravan across. The *Angel in the house* was the ideal of womanhood created by the imaginations of men and women at a certain stage of their pilgrimage to lure them across a very dusty stretch <of the journey>. They agreed to accept this ideal, because for reasons I cannot now go into – they have to do with the British Empire, our colonies, Queen Victoria, Lord Tennyson, the growth of the middle class and so on”.

de imediato, de maneira furtiva e pelas costas, a figura espectral do “anjo do lar”: ““Você se encontra em uma posição muito estranha. Você é jovem e solteira. Mas está escrevendo para um jornal que pertence aos homens, que é editado por homens – *cujos principais apoiadores são homens*”” (WOOLF, 1977a, p. xxxi)¹⁰⁰. Seu objetivo consistia em sussurrar-lhe ao ouvido que tomasse mais cuidado com suas palavras, pois além de não ser um fato bem-visto que uma mulher demonstrasse ter uma opinião própria (*a mind of your own*) sobre determinados assuntos, também era seu dever fundamental elogiar e instigar o que houvesse de mais elevado na personalidade masculina¹⁰¹.

Se porventura, quando estivesse escrevendo sua crítica, se deparasse com algum elemento ou ‘aspecto’ que considerasse “problemático” em sua obra, o “anjo” advertia-lhe que era preciso descrevê-lo e analisá-lo pelo caminho da lisonja e da adulação, acentuando, sempre que possível, suas virtudes e potencialidades muito mais do que suas falhas, pois, segundo o “anjo”, o verdadeiro dever de uma mulher não consistia em criticar, mas sim em servir como um modelo de edificação moral e espiritual para todos os homens, não só no âmbito familiar como também social:

Mas esperem um instante. Artigos precisam ser sobre algo. O meu, como bem me lembro, foi sobre um romance de um homem famoso. E enquanto eu estava escrevendo aquela resenha, descobri que, se fosse resenhar livros, deveria travar uma batalha com um certo fantasma. [...] Era ela que costumava ficar entre mim e meu papel quando estava escrevendo resenhas. Era ela que me aborrecia e desperdiçava meu tempo e me atormentava tanto que, por fim, a matei. [...] E, quando comecei a escrever, me deparei com ela já nas primeiras palavras. A sombra de suas asas recaiu sobre minha página; ouvi o farfalhar de sua saia no quarto. Melhor dizendo, mal segurei minha pena em minha mão para resenhar aquele romance de um homem famoso, ela irrompeu por trás de mim e sussurrou: ‘Minha querida, você é uma jovem mulher. Você está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja compreensiva; seja terna; lisonjeie; engane; use todas as artes e artimanhas de nosso gênero. Nunca deixe que ninguém pense que você possui opinião própria. E, acima de tudo, seja pura’ (WOOLF, 1942, p. 236-7).¹⁰²

¹⁰⁰ ““You have got yourself into a very queer position. You are young and unmarried. But you are writing for a paper owned by men, edited by men – *whose chief supporters are men*””.

¹⁰¹ Nas versões anteriores do ensaio, Virginia Woolf revela o ‘autor famoso’ sobre o qual estava escrevendo sua resenha, tratando-se justamente do romancista Arnold Bennett: ““[...] você está inclusive resenhando um livro que foi escrito por um homem – um Sr. Arnold Bennett – Portanto o que quer que venha a dizer, deixe-o ser agradável aos homens”” ([...] you are even reviewing a book that has been written by a man – one Mr Arnold Bennett – Therefore whatever you say let it be pleasing to men) (WOOLF, 1977a, xxxi).

¹⁰² ““But wait a minute. Articles have to be about something. Mine, I seem to remember, was about a novel by a famous man. And while I was writing this review, I discovered that if I were going to review books I should need to do battle with a certain phantom. [...] It was she who used to come between me and my paper when I was writing reviews. It was she who bothered me and wasted my time and so tormented me that at last I killed her. [...] And when I came to write I encountered her with the vary first words. The shadow of her wings fell on my page; I heard the rustling of her skirts in the room. Directly, that is to say, I took my pen in hand to review that novel by a famous man, she slipped behind me and whispered: ‘My dear, you are a young woman. You are writing about a book that has been written by a man. Be sympathetic; be tender; flatter; deceive; use all the arts and wiles of our sex. Never let anybody guess that you have a mind of your own. Above all, be

Quando uma mulher, então, buscava adquirir uma certa autonomia financeira inserindo-se em alguma profissão liberal até então exercida somente por homens, esse “anjo” logo aparecia para reiterar-lhe que seus esforços e dedicação deviam ser voltados apenas à família e ao lar. A existência desse “anjo”, como observou Virginia Woolf, mostrou-se como um dos principais empecilhos ao desenvolvimento e à emancipação das mulheres logo após o fim da era vitoriana. Suas asserções e julgamentos refletiam ainda um ideal conservador que não via com bons olhos a inserção das mulheres no mercado de trabalho e, conseqüentemente, sua ocupação cada vez maior na esfera pública:

E ela fez que iria guiar minha pena. E agora relato o único ato no qual tomo algum crédito próprio, ainda que o crédito, na verdade, pertença a alguns de meus excelentes ancestrais que me deixaram uma certa soma em dinheiro – digamos, umas quinhentas libras anuais? – para que não fosse necessário que eu dependesse apenas de charme para viver. Voltei-me para ela e a agarrei pelo pescoço. Fiz o melhor que pude para matá-la. Minha desculpa, se eu tivesse que me apresentar em um tribunal, teria sido o de que agi em legítima defesa. Se não a tivesse matado, ela me mataria. Ela teria arrancado o coração de minha escrita. Pois, como descobri, quando pus minha pena sobre o papel, não é possível resenhar nem mesmo um romance sem que se tenha uma opinião própria, sem expressar o que se pensa ser a verdade sobre as relações humanas, a moralidade, o sexo. Todas essas questões, de acordo com o Anjo do Lar, não podem ser tratadas com liberdade e abertura pelas mulheres; elas devem agradecer, elas devem conciliar, elas devem – para ser franca – dizer mentiras se quiserem assim ter algum sucesso. Assim, toda vez que percebia a sombra de sua asa ou o resplendor de sua aura sobre minha página, eu pegava o tinteiro e o arremessava sobre ela. Ela morreu com dificuldade. Sua natureza fictícia foi-lhe de grande ajuda. Pois é muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade (WOOLF, 1942, p. 237-8).¹⁰³

De acordo com Virginia Woolf, era preciso, portanto, encontrar um meio de eliminar esse fantasma o quanto antes, pois se ele ainda persistisse em se fazer presente nos lares ingleses por mais tempo, nenhuma mulher seria capaz de pensar ou agir livremente. É nesse sentido que Virginia Woolf reivindica não só a si, mas também às suas ouvintes, a necessidade de se travar uma batalha incessante contra esse ser abstrato, contra sua desfaçatez em querer guiar-lhes as penas e o pensamento. Pois, como afirma a autora, matar um ser cuja irrealdade corpórea e

pure”.

¹⁰³ “And she made as if to guide my pen. I now record the one act for which I take some credit to myself, though the credit rightly belongs to some excellent ancestors of mine who left me a certain sum of money - shall we say five hundred pounds a year? - so that it was not necessary for me to depend solely on charm for my living. I turned upon her and caught her by the throat. I did my best to kill her. My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-defence. Had I not killed her she would have killed me. She would have plucked the heart out of my writing. 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. Thus, whenever I felt the shadow of her wing or the radiance of her halo upon my page, I took up the inkpot and flung it at her. She died hard. Her fictitious nature was of great assistance to her. It is far harder to kill a phantom than a reality”.

presença já há tanto se percebia intrincada em discursos normatizados por uma sociedade ainda fortemente presa aos velhos ideais oitocentistas, não se apresentava como uma tarefa simples nem isenta de consequências. Contudo, sua concretização era um ato que se fazia cada vez mais necessário caso as mulheres quisessem alcançar o direito de pensar, falar e escrever por si próprias, isto é, de maneira totalmente livre e sincera, sem medo de julgamentos e condenações.

2.3 A descoberta da escrita como um processo de construção identitária

Em suas notas sobre a infância, apresentadas em 16 de maio de 1949 ao *Memoir Club*¹⁰⁴, Vanessa Bell fez a seguinte declaração a respeito de sua irmã, já falecida desde março de 1941: “Não consigo lembrar de um tempo em que Virginia não quisesse ser uma escritora”¹⁰⁵ (BELL, 1997, p. 63). Nesse depoimento, é possível observar que, desde muito cedo, a escrita, em especial a escrita ficcional, teve um papel fundamental na construção de uma identidade em Virginia Woolf, bem como no modo como ela buscou compreender e se relacionar com o mundo ao seu redor. A engenhosidade com que a pequena “Ginia” ou “Ginny”, como era chamada entre seus familiares, lidava com as palavras e, com elas criava as mais diversas narrativas envolvendo tanto indivíduos reais como imaginários, nos revela que, muito antes de se tornar uma escritora profissional, ela já vinha meditando sobre questões importantes relacionadas à arte da ficção.

Em um trecho de seu diário de 19 de dezembro de 1938, por exemplo, ela afirma que essas preocupações com a escrita a acompanharam desde sua infância, quando rabiscava pequenas histórias no sofá da sala de visitas de St. Ives, tentando imitar o estilo de composição utilizado por autores como o romancista norte-americano Nathaniel Hawthorne (1804–1864):

¹⁰⁴ O *Memoir Club* foi instituído em março de 1920, como uma forma de reagrupamento dos primeiros membros do Grupo de Bloomsbury, conhecidos também como *Old Bloomsbury*, cujas reuniões haviam sido interrompidas em decorrência da Primeira Guerra Mundial (1914–1918). Esse grupo de amigos se reunia para jantar e, em seguida, eram escolhidos alguns membros para ler suas memórias e outros textos de caráter autobiográfico, que deviam ser compartilhados com toda a sinceridade e franqueza possíveis. Segundo Leonard Woolf, em sua autobiografia intitulada *Beginning Again*, o grupo era formado por treze membros, a saber, Vanessa Bell, Virginia Woolf, Adrian Stephen, Clive Bell, Leonard Woolf, Desmond MacCarthy, Molly MacCarthy (1882–1953), John Maynard Keynes, E. M. Forster (1879–1970), Roger Fry (1866–1934), Duncan Grant (1885–1978), Saxon Sydney-Turner (1880–1962) e Lytton Strachey. Em meados da década de 1930, o grupo teve a participação de novos membros, como no caso de David (*Bunny*) Garnett (1892–1981) e dos três filhos de Vanessa, Julian Bell (1908–1937), Quentin Bell (1910–1996) e Angelica Garnett (1918–2012) (WOOLF, 1963, p. 22).

¹⁰⁵ “I cannot remember a time when Virginia did not mean to be a writer”.

Isso levanta algumas questões; [...] questões acerca de meu interesse com a arte da escrita. De modo geral, a arte vai se tornando envolvente – mais? não, eu penso que ela vem me envolvendo desde que era uma pequena criatura, rabiscando uma história à maneira de Hawthorne sobre o sofá de pelúcia verde na sala de visitas em St. Ives, enquanto os adultos jantavam (WOOLF, 1985, p. 192).¹⁰⁶

Por volta de seus cinco anos de idade, Virginia criou o hábito de contar uma história toda noite a seu pai, hábito esse que contribuiu para dar início a uma tradição de leitura e contação de histórias dentro do universo familiar¹⁰⁷ – “Ginia me conta uma ‘história’ toda noite – ela não muda muito, mas ela parece gostar”¹⁰⁸ (STEPHEN, 1996b, p. 350). Em uma carta para sua esposa, datada de 17 de abril de 1887, Leslie descreve um momento em que Virginia, chamada carinhosamente por ele de *Br’er Fox* (Irmão Raposa)¹⁰⁹, devido a sua imaginação fértil, decidiu proferir um longo discurso em torno da narrativa de um corvo que ela havia encontrado em um livro: “Ginia disse que iria fazer um discurso hoje à noite. Ela ficou na janela e proferiu um longo falatório sobre um corvo e um livro até seus ouvintes começarem a tossir. Ela teria continuado até agora”¹¹⁰ (STEPHEN *apud* LEE, 1997, p. 107). Surpreso com a capacidade de articulação com as palavras demonstrada por sua filha mais nova, Leslie chegou a afirmar que um dia ela poderia se tornar uma escritora, com um estilo similar, talvez, ao da romancista e poetisa vitoriana Margaret Veley (1843–1887), com quem trabalhou durante os anos em que foi editor da *The Cornhill Magazine* – “Acredito que ela irá se assemelhar à Miss Veley”¹¹¹ (STEPHEN, 1996b, p. 351).

¹⁰⁶ “That raises some questions; [...] questions about my concern with the art of writing. On the whole the art becomes absorbing – more? no, I think its been absorbing ever since I was a little creature, scribbling a story in the manner of Hawthorne on the green plush sofa in the drawing room at St. Ives while the grown ups dined”.

¹⁰⁷ Leslie havia instituído a prática de ler em voz alta para seus filhos após o jantar. Suas leituras incluíam romances como *Tom Brown’s Schooldays* (1857), de Thomas Hughes (1822–1896), *Treasure Island* (1883), de Robert Louis Stevenson (1850–1894), a série de histórias conhecidas por *Waverley Novels*, de Sir Walter Scott (1771–1832), entre outras narrativas produzidas por autores como William Thackeray, Jane Austen e Nathaniel Hawthorne. Aos domingos, Leslie costumava dedicar sua leitura a grandes poetas como William Wordsworth (1770–1850), Alfred Tennyson (1809–1892), John Keats (1795–1821) e John Milton (1608–1674). Esses hábitos de leitura diária tiveram, portanto, uma forte influência na formação literária de Virginia Woolf que, como vemos, desde criança já havia tido contato com obras importantes da literatura em língua inglesa.

¹⁰⁸ “Ginia tells me a ‘story’ every night – it does not change much but she seems to enjoy it”.

¹⁰⁹ Dentre tantos outros apelidos que Leslie Stephen atribuía a seus filhos, houve um momento em que ele os chamava utilizando nomes de algumas personagens retiradas das histórias de Uncle Remus, personagem folclórico da cultura afro-americana, cujas narrativas foram compiladas e adaptadas em várias coletâneas pelo escritor e jornalista Joel Chandler Harris (1848–1908). Assim, Virginia era chamada de *Br’er Fox* (Irmão Raposa); Vanessa, de *Tar Baby*, que era uma boneca feita de piche e terebintina; Adrian, de *Br’er Rabbit* (Irmão Coelho); e, por fim, Thoby, que era chamado de *White Bull* (Touro Branco) (KING, 1994, p. 36).

¹¹⁰ “Ginia said she would make a speech tonight. She stood in the window and declaimed a long rigmarole about a crow and a book till her hearers coughed her down. She would have gone on until now”.

¹¹¹ “I think that she will approach Miss Veley”.

Mais tarde, quando Thoby chegou à idade de frequentar a escola, Virginia, com a ajuda de Vanessa, começou a inventar uma história seriada a respeito de seus vizinhos, os Dilkes, que não conseguiam pronunciar corretamente os “Rs” e que possuíam uma situação financeira melhor do que a de sua família (LEE, 1997, p. 107). De modo colaborativo, tal como ocorria quase um século antes em *Haworth Parsonage*¹¹², Vanessa dava início à história invocando, com uma voz arrastada parecida com a de Mrs. Dilke, sua pequena narradora: “Clemente¹¹³, querida criança” e, assim, Virginia criava os mais diversos enredos, como o que dizia que os Dilkes haviam descoberto, debaixo do assoalho do quarto das crianças, “imensas reservas de ouro”, o que lhes possibilitava comprar grandes quantidades de “ovos e bacon – nosso prato favorito”¹¹⁴ (BELL, 1997, p. 59).

Havia também a história de “Jim Joe and Harry Hoe”, contada durante os passeios ao *Kensington Gardens*, e que descrevia as peripécias de três irmãos que cuidavam de vários rebanhos de animais. Nas férias em St. Ives, Virginia e seus irmãos se divertiam criando histórias de terror, como a de “Beccage e Hollywinks; espíritos do mal que viviam na pilha de lixo; e desapareciam por um buraco na cerca de escalônia”¹¹⁵ (WOOLF, 1977b, p. 76-7). Anos depois, Virginia decidiu submeter um conto à revista semanal *Tit-Bits*, uma das preferidas dos irmãos Stephen, a respeito de uma jovem que se aventurava em uma viagem de navio, vista provavelmente como uma versão embrionária do que viria a ser o seu primeiro romance, *The Voyage Out*:

Eu acho que deve ter sido um bom negócio, mais tarde, quando ela enviou um conto para a *Tit Bits*, mantendo-o em segredo mortal de todos, menos de mim. *Tit Bits* era nosso semanário favorito, que costumávamos comprar junto com 3d de *Fry's Chocolate*, levando ambos para os *Kensington Gardens* para ler e comer juntos,

¹¹² *Haworth Parsonage* foi o lar das irmãs Brontë entre os anos de 1820 a 1861. As irmãs, quando crianças, também tinham o hábito de contar histórias na hora de dormir. Essas histórias, chamadas por elas de “our plays” (nossas peças), eram contadas de modo cooperativo entre as irmãs, sendo que em cada noite uma delas devia retomar a história de onde a outra parou, podendo, assim, alterar completamente os rumos de seu enredo (BOCK, 1992, p. 1).

¹¹³ Em a “Sketch of the Past”, Virginia Woolf utiliza o termo com uma escrita diferente: “Clémont”, enquanto Vanessa Bell, em suas memórias, utiliza o termo “Clemente”. O nome faz referência ao filho do casal Dilke, como uma idade aproximada a de Thoby na época, que se chamava Clement. A variação do nome provavelmente se deve a diferenças de pronúncia utilizadas pelas crianças Stephen em um tom irônico devido a condição financeira mais abastada de seus vizinhos. Na edição de 21 de dezembro de 1891 do *Hyde Park Gate News*, encontramos a seguinte referência: “‘Thoby já chegou’ está agora nas bocas e nas línguas e nos corações dos habitantes do 22 de H. P. G. Ele chegou na quinta-feira. O Sr. Clement Dilke também voltou para casa, embora bem mais cedo” (“Thoby has come’ is now in the mouths on the tounge and in the hearts of the inhabitants of 22 H. P. G. He did arrive on thursday. Mr Clement Dilke allso came home though at rather an earlier date) (WOOLF et al, 2005, p. 15).

¹¹⁴ “Clemente, dear child”; “[...] immense stores of gold”; “[...] eggs and bacon – our favourite dish”.

¹¹⁵ “Beccage and Hollywinks; spirits of evil who lived on the rubbish heap; and disappeared through a hole in the escallonia hedge”.

deitados na grama sob as árvores, nas tardes de verão. A história foi rejeitada – pelo que me lembro, era um relato extremamente romântico de uma jovem mulher em um navio – e o segredo se manteve até este dia (BELL, 1997, p. 65).¹¹⁶

Em 1891, Virginia empreendeu, juntamente com Vanessa e Thoby, a produção de um pequeno jornal familiar, intitulado *Hyde Park Gate News*, que buscava retratar, por meio de um tom cômico, cenas da vida cotidiana e doméstica da família Stephen, em sua residência no número 22 de Hyde Park Gate, no distinto bairro de Kensington. Usando como base alguns dos principais jornais e revistas da época, dentre eles a *Tit-Bits* (Anexo A), fundada em 22 de outubro de 1881 por George Newnes (1851–1910), e que trazia sessões com anedotas, histórias seriadas, curiosidades e, desde 1885, uma coluna para troca de correspondências entre os leitores¹¹⁷, os irmãos Stephen construíram um retrato instigante da rotina de uma família de classe média durante a última década do século XIX. Nessas descrições, encontramos a imagem de uma infância repleta de distrações e momentos de entretenimento, como as várias visitas ao zoológico, ao teatro e a um estúdio de *glass-blowing*¹¹⁸, dias de patinação no gelo, quando os lagos dos parques da cidade ficavam congelados, jogos de críquete e *rounders*¹¹⁹, *hide-and-peek* (esconde-esconde) e *Cat and Mouse* (pega-pega), nos jardins de St. Ives, bem como os passeios que faziam com Leslie para o farol de Godrevy, mais tarde, ficcionalizados por Virginia Woolf em seu romance *To the Lighthouse*¹²⁰ (LOWE, 2005, p. xiv).

O primeiro exemplar do *Hyde Park Gate News* data de 06 de abril de 1891, sendo a nona edição de uma sequência que era lançada às segundas-feiras, o que pressupõe, portanto, que a primeira edição deve ter surgido por volta de 09 de fevereiro do mesmo ano (BELL, 1976, p. 28). O jornal prosseguiu, com alguns intervalos, até 1895, com o último exemplar pertencente

¹¹⁶ “I think it must have been a good deal later that she sent a short story to *Tit Bits*, keeping it a deadly secret from all but me. *Tit Bits* was our favourite weekly, which we used to buy together with 3d worth of Fry’s Chocolate, taking both to Kensington Gardens to read and eat together, lying in the grass under the trees on summer afternoons. The story was refused – as far as I remember, it was a wildly romantic account of a young woman on a ship – and the secret kept till this day”.

¹¹⁷ Essa mesma estrutura pode ser observada em vários exemplares do *Hyde Park Gate News*, o que mostra que as crianças Stephen usaram a *Tit-Bits*, sua revista preferida, como principal modelo para a criação de seu jornal familiar.

¹¹⁸ Local onde se moldava o vidro por meio de uma técnica de sopro (*glass-blowing*).

¹¹⁹ Modalidade esportiva que utiliza bola e bastões em uma área dividida em quatro bases, nas quais os jogadores de duas equipes devem rebater a bola arremessada pela equipe adversária. Suas regras deram origem ao beisebol norte-americano.

¹²⁰ No exemplar de 12 de setembro de 1892, encontramos uma referência a um passeio que as crianças fizeram, no dia anterior, ao farol de Godrevy. O filho mais novo, Adrian Stephen, no entanto, não teve permissão para fazer o passeio, o que o deixou extremamente irritado. Virginia Woolf retomou muitos dos elementos desse episódio em seu romance *To the Lighthouse*, principalmente quando representou os sentimentos de frustração e ódio do pequeno James em relação a seu pai, Mr. Ramsay, quando este afirmou não ser possível visitar o farol, já que a seu ver, o bom tempo poderia mudar a qualquer momento (WOOLF et al, 2005, p. 109).

a 08 de abril, um mês antes da morte de Julia¹²¹. Idealizado justamente para que os adultos, em especial Leslie e Julia, pudessem ler e apreciar a produção de seus filhos¹²², o *Hyde Park Gate News* tornou-se uma produção colaborativa, apesar de que grande parte da caligrafia identificada, ao longo dos exemplares, ser atribuída à Virginia. Um exemplo dessa cooperação pode ser observado em um conto, intitulado “Ghost Story”, apresentado em uma edição especial no natal de 1891, em que as crianças narram a história de um viajante que, em meados de 1789, acaba indo parar em uma casa mal-assombrada, em St. Ives, habitada por um esqueleto infesto que se escondia debaixo da cama:

Ao norte da pequena cidade de St. Ives, Cornualha, havia duas casas que dizem ser assombradas. No ano de 1789, um jovem cavalheiro visitou St. Ives; ele não conseguia achar nenhum alojamento, exceto a casa assombrada; porém, sendo ele um jovem sujeito corajoso, disse: “Meio pão é melhor do que pão nenhum” e, dessa forma, dirigiu-se para a casa assombrada. Ele subiu as escadas e encontrou um quarto espaçoso com uma grande cama confortável. Ele entrou, mas logo foi importunado por uma batida contínua embaixo da cama e, às vezes, uma voz rouca dizia: “Saia da minha cama”. Logo, ele ficou enfurecido e, pegando um velho bacamarte, olhou debaixo da cama; lá, ele viu um esqueleto, cujo rosto estava desfigurado com ódio. [...] Ele atirou com o bacamarte e o esqueleto se levantou e o segurou pelo pescoço; o jovem rapaz, em vão, lutou para se soltar do aperto do esqueleto. O esqueleto sorriu com seu prazer macabro e deu um longo e baixo assobio. No mesmo instante, um enorme gato preto apareceu, que, a pedido de seu mestre, buscou uma multidão de ratos mortos e com eles, sufocou o jovem rapaz. Pela manhã, todo vestígio de gato, ratos e esqueleto havia desaparecido, mas o homem morto permaneceu (WOOLF et al, 2005, p. 18-9).¹²³

¹²¹ Tendo em vista os exemplares que foram preservados, encontramos a maior parte das edições pertencentes aos anos de 1891 e 1892, tendo, em seguida, sobrevivido apenas alguns exemplares do início de 1895. Com isso, não temos registros dos jornais referentes aos anos de 1893 e 1894.

¹²² Adrian Stephen, por sua vez, tentou criar sozinho jornais que pudessem rivalizar com o de seus outros irmãos. Dessa forma, ele lançou primeiramente *The Talland House Gazette*, e, depois, *The Corkscrew Gazette*, ambos sem nenhum êxito. Referências a esses jornais podem ser encontradas, respectivamente, nas edições de 27 de junho e 21 de novembro de 1892 do *Hyde Park Gate News*. Contudo, Quentin Bell também faz referência a um terceiro jornal, *The Pelican News*, que teria surgido no intervalo entre as duas tentativas anteriores (BELL, 1976, p. 116).

¹²³ “In the north of the little town St Ives Cornwall there are two houses said to be haunted. In the year 1789 a young gentleman visited St Ives he could get no lodging except the haunted house but he being a bold young chap said “Half a loaf is better than no bread” and accordingly went to the haunted house. He went upstairs and found a spacious bedroom with a large airy bed in it. He got into it but was soon disturbed by a continual knocking underneath the bed and at intervals a hoarse voice said “Get out of my bed” Soon he got enraged and siezing an old blunderbuss looked under the bed there he saw a skeleton whose face was distorted with anger. [...] He fired of the blunderbuss and the skeleton arose and seized him by the throat the young man vainly struggled to loose himself from the skeleton’s grasp The skeleton grinned in his ferocious pleasure and gave a long low whistle instantly a huge black cat appeared who at his masters bidding fetched a multitude of dead mice and with these suffocated the young man In the morning all trace of cat, mice, and skeleton had disappeared but the dead man remained”. Em todos os textos pertencentes ao *Hyde Park Gate News*, encontramos passagens em que o uso da pontuação foi negligenciado ou que a escrita de certas palavras se apresenta em desacordo com as normas de ortografia da língua inglesa. Desse modo, optamos em citar os trechos originais mantendo essas características específicas do texto, ao passo que nas traduções tentamos “corrigi-las” de modo a facilitar a compreensão durante a leitura.

Uma das primeiras narrativas seriadas com a qual nos deparamos em *Hyde Park Gate News* consiste em um conjunto de “Love Letters” (Cartas de amor) entre personagens fictícios, cujo objetivo residia em “mostrar aos jovens a maneira correta de expressar o que há em seus corações”¹²⁴ (WOOLF et al, 2005, p. 13). Criadas a partir da percepção infantil que Virginia e seus irmãos possuíam a respeito do relacionamento amoroso, essas cartas apresentam, de modo pitoresco, uma imagem do amor romântico como uma forma de relacionamento marcado por transações financeiras e trocas de interesses entre as famílias envolvidas, ou seja, como um mercado no qual o vencedor seria justamente aquele que conseguisse propor a melhor oferta. Esse modelo, que representava bem a ideia de matrimônio durante a era vitoriana, é retratado comicadamente em cartas como a de Nora Howard a seu amado, Tom Comton: “Meu caro Tom, te amo com a mesma paixão fervente com a qual meu pai olha para um rosbife”¹²⁵ (WOOLF et al, 2005, p. 17), ou como a correspondência trocada entre as personagens Roger Protheroe e Annie Foollhard:

R. Minha cara angélica Annie. Como não posso demonstrar meu amor por você por ações, tentarei e o demonstrarei por palavras. Você me deixará amarrar o nó que unirá nossos corações por toda eternidade? Vamos agora mudar para um assunto menos sentimental, a saber, minha situação pecuniária; meu pai prometeu me dar £5000 para começar e tenho inúmeras tias prestes a morrer a qualquer momento em meu benefício. Assim, você não precisa nunca se preocupar com pobreza ao meu lado, caso você aceite e ganhe meu coração ao mesmo tempo. [...] / Querido Sr. Protheroe. Apesar de sua situação pecuniária que, penso eu, é a única coisa atraente no senhor, digo-lhe francamente que estou noiva de um outro jovem rapaz, com o dobro de seus encantos e metade de seu dinheiro. Não sou uma pessoa de sentimentos e, portanto, minhas palavras podem soar rudes aos seus refinados ouvidos (WOOLF et al, 2005, p. 22).¹²⁶

Em *Hyde Park Gate News*, encontramos também a primeira referência de uma narrativa escrita assinada por Virginia Woolf (A. V. S.)¹²⁷. “A Midnight Ride”, como ela a denominou, apareceu nas edições de 25 de janeiro¹²⁸ e 1º de fevereiro de 1892, contando a história de uma pobre viúva, Mrs. Higgins, que recebe a notícia de que seu filho mais novo,

¹²⁴ “to show the young people the right way to express what is in their hearts”.

¹²⁵ “My own Tom I love you with that fervent passion with which my father regards Roast beef”.

¹²⁶ “R. My own angelic Annie As I can not show my love for you by deeds I will try and show it by words Will you let me tie the true love knot that shall bind our hearts together till Eternity. Lett us know turn to a less sentimental subject namely my pecuniary matters my father has promised to give me £5000 to start me with and I have numerous aunts to die any moment for my benefit. So you need never fear poverty in my hands if you will only enter them and my heart at the same time. [...] / Dear Mr Protheroe In spite of your pecuniary matters which I think is the only thing attractive about you I tell you plainly that I am engaged to another young fellow with twice your attractions and half your money I am not a person of sentiments and therefore my words may sound rough to your refined ear”.

¹²⁷ A abreviação representa o nome de solteira de Virginia Woolf, Adeline Virginia Stephen.

¹²⁸ Dia da comemoração de seu aniversário de dez anos.

Percy, com apenas 9 anos, encontra-se doente com *influenza* no colégio interno onde estuda. Mrs. Higgins decide, então, enviar seu filho Ben, de 16 anos, até a escola de Percy, com a ajuda de um cavalo, o Blue-fire, emprestado por seu vizinho, o fazendeiro Johnson. No impulso de chegar o mais rápido possível à escola de seu irmão, Ben esquece que, no meio do caminho, havia um grande pântano e, dessa forma, com a pouca visibilidade provocada pela escuridão da noite, seu cavalo acaba ficando preso no solo encharcado e lamacento: “Ele levantou-se e tentou empurrar Blue-fire, mas percebeu que ele apenas estava afundando cada vez mais a cada passo”¹²⁹ (WOOLF et al, 2005, p. 31). Não podendo prosseguir, Ben passa a noite no pântano, quando, na manhã seguinte, sua mãe, que se dirigia à escola de Percy, ouve os relinchos de Blue-fire e corre para socorrer seu filho.

Apesar de não ser uma história muito bem desenvolvida, do ponto de vista do enredo, ela nos mostra já uma certa habilidade da pequena “Ginia” em imaginar cenários e conflitos que pudessem chamar atenção de seu público leitor, ponto esse que será importante para o desenvolvimento de suas narrativas seguintes, como no caso da série “A Cockney’s Farming Experiences” e sua continuação, “The Experiences of a Paterfamilias”, apresentadas entre os dias 22 de agosto e 19 de dezembro de 1892. Produzida inicialmente em parceria com Thoby, a narrativa ficou quase que exclusivamente ao encargo de Virginia, tendo em vista que seu irmão já passava a maior parte de seus dias na *Evelyn’s School*, juntamente com Adrian. A série conta a história de um casal de *cockneys*¹³⁰ que decide comprar uma fazenda em Buckinghamshire, mesmo não sabendo nada sobre a vida no campo. E é precisamente nessa busca de adaptação a um novo estilo de vida que se fundamenta o componente cômico da narrativa, criando uma sequência de episódios engraçados e inusitados que fazem com que o leitor crie uma expectativa a respeito dos próximos incidentes sofridos pelo narrador e sua esposa, Harriet:

O dia depois de chegarmos à fazenda, minha esposa Harriet me pediu para ordenhar a vaca. Eu, depois de meia hora de trabalho árduo, consegui colocar cerca de meia polegada de leite no fundo da leiteira, que havia trazido comigo com esse propósito. Voltei para casa pensando que aquilo era tudo que uma vaca geralmente dava. Harriet riu de mim com gracejo e me pediu para tentar e lembrar que ela era uma dama. [...] Nós tomamos, então, o café da manhã; Harriet cozinhou dois ovos que estavam tão duros quanto tijolos; o meu era um ovo de passarinho; porém tive que comê-lo já que não tinha nada mais para comer, embora tenha me arrependido de fazer isso depois. [...] Depois, saí para inspecionar a vaca e descobri que tinha esquecido de dar comida

¹²⁹ “He got up and tried to lead Blue fire on but he found that he only sunk deeper at every step”.

¹³⁰ “Cockney” é um termo pejorativo usado para se referir aos habitantes da região de East End de Londres. De hábitos rurais, os *cockneys* possuem um sotaque característico que os identificam como grupo e que, muitas vezes, é interpretado como uma forma “inferior” ou “errada” de se falar o inglês padrão, usado nas áreas urbanas e centrais de Londres.

ou água a ela; então, voltei para casa e trouxe a torrada agora com manteiga e marmelada espalhadas e a dei para a vaca, mas ela se recusou a comê-lo (WOOLF et al, 2005, p. 98-9).¹³¹

Muitos desses artifícios foram, provavelmente, aprendidos por meio do contato que Virginia teve com as histórias infantis escritas por sua mãe, no decorrer da década de 1880. Enquanto Leslie havia criado o hábito de ler grandes clássicos da literatura para seus filhos, incentivando neles um senso crítico e avaliativo acerca dos enredos – “Ao final de um volume, meu pai sempre perguntava seriamente nossa opinião quanto à sua qualidade, e precisávamos dizer de qual das personagens tínhamos gostado mais e o porquê”¹³² (WOOLF, 1986, p. 128), Julia os divertia com histórias inventadas por ela mesma, mostrando a eles, assim, que era possível ser o autor de suas próprias narrativas, fato esse que, possivelmente, os instigou à criação de suas peças ficcionais em *Hyde Park Gate News* (DELL, 2015, p. 119). Tomando como base cenas do cotidiano das crianças, bem como de personagens reais pertencentes ao seu círculo familiar e que eram ficcionalizados¹³³ e transportados para um mundo fantástico, onde animais falavam e possuíam poderes mágicos, Julia estimulava suas faculdades imaginativas, indicando que ficção e realidade podiam se entrelaçar, formando, dessa forma, uma narrativa interessante e envolvente.

Um exemplo desse tipo de narrativa pode ser identificado no conto “Emlycaunt”, que narra a história de um menino, Tommy, que no dia de seu aniversário acaba sendo levado por um cavalinho de madeira a um mundo mágico, chamado Emlycaunt, onde os brinquedos, que possuem a forma de animais, ganham vida e conseguem se comunicar com as crianças puras de coração. Nesse dia, Tommy havia ido a um bazar com sua tia, Joan, para escolher um brinquedo de sua preferência como presente de aniversário. Em meio a várias opções, o garoto escolheu “um cavalo de balanço com manchas pretas e brancas”¹³⁴ (STEPHEN, 1987, p. 69),

¹³¹ “The day after we arrived at the farm my wife Harriet set me to milk the cow. I, after half an hour’s hard work managed to get about half an inch of milk at the bottom of the milk jug which I had brought with me for the purpose. I returned to the house thinking that that was all one cow usually gave. Harriet laughed at me spitefully and asked me to try and remember that she was a lady. [...] We then had breakfast and Harriet had boiled two eggs which were as hard as bricks and mine was a nest-egg but I had to eat it as there was nothing else to eat though I regretted having done so afterwards. [...] Afterwards I went out to inspect the cow and found that I had forgotten to give them any food or water so I returned to the house and brought out the burnt toast now spread with butter and marmalade and gave it to the cow but she refused to eat it”.

¹³² “At the end of a volume my father always gravely asked our opinion as to its merits, and we were required to say which of the characters we liked best and why”.

¹³³ Na história intitulada “The Monkey on the Moor”, por exemplo, encontramos um grupo de crianças que costumavam brincar na praia, cavando grandes buracos. A mais nova delas, e também a mais travessa, chamada “little Ginia”, chegou, inclusive, a enterrar seus sapatos e meias na areia. Essa história, como podemos observar, foi baseada nas férias de verão das crianças Stephen em St. Ives, integrando, assim, elementos biográficos e ficcionais em sua narrativa.

¹³⁴ “[...] a black and white spotted rocking horse”.

que infelizmente estava quebrado, mas que, mesmo assim, ele insistiu para que fosse o seu presente: “‘Não, titia. É este que eu quero’, disse Tommy, ‘Eu posso tê-lo? Posso montá-lo, agora, neste minuto?’”¹³⁵ (STEPHEN, 1987, p. 73). Ao montá-lo, no entanto, Tommy foi surpreendido pelo fato de seu cavalinho poder se mover pelas ruas da cidade como se fosse um cavalo de verdade:

Contudo, o cavalo de Tommy parecia ser capaz de se mover, pois assim que Tommy estava em suas costas, pulando para cima e para baixo, ele se viu pulando para fora da tenda, fora do bazar, até a rua! O cavalo não parou e, por estranho que pareça, ninguém tentou detê-lo. A rua estava muito escura e Tommy se sentiu bastante assustado, mas achou que, de alguma forma, o cavalo saberia o caminho para sua casa. [...] Ao pensar nisso, ele olhou para a direita e para a esquerda para ver a porta, da qual eles certamente deviam estar perto, mas esta não era uma rua que ele conhecesse, nem podia ver casa alguma. “Pare! Pare!”, ele gritou para o cavalo, mas o cavalo seguiu ao longo de uma rua estreita e escura. [...] Além disso, se ele descesse agora, o que poderia fazer? Ele não sabia onde estava, a cada minuto ele ficava mais e mais longe de sua casa. Ao pensar nisso, Tommy se sentiu um pouco triste; mas o cavalo o levou com tanta rapidez e satisfação que ele parou de se assustar e não quis mais parar. [...] O ar também parecia mais claro, a escuridão densa ficou para trás; e em frente havia uma luz mais clara. Não se via neve, e uma doce e fresca brisa que soprava em seu rosto parecia trazer consigo um cheiro de campos de feno. [...] “É muito estranho”, pensou Tommy; “Tenho *certeza* de que era inverno esta manhã e que a neve estava espessa em nosso jardim, e aqui as rosas selvagens já desabrocharam e os pássaros estão cantando – além disso, deveria ser noite e não é”. [...] O cavalo parou; Tommy desceu dando um tapinha nele para agradecê-lo por sua bela cavalgada e desejando muito que o cavalo pudesse lhe dizer que lugar estranho era aquele. “É Emlycaunt”, disse o cavalo, para a surpresa de Tommy. [...] “Emlycaunt é um lugar cheio de todos os animais com os quais as crianças foram gentis. Estaria muito mais cheio se as crianças fossem mais gentis –” e o cavalo suspirou (STEPHEN, 1987, p. 73-5).¹³⁶

Com um certo tom moralizante, Julia descreve Emlycaunt como um lugar fantástico e misterioso, no qual somente as crianças de bom coração e generosas podem entrar: “‘Você é um garotinho bom’, disse o cavalo. ‘Quando você veio até a tenda para me comprar, você me

¹³⁵ “[...] ‘No, Auntie. This is what I want’, said Tommy, ‘May I have it? May I get on it, now this minute?’”.

¹³⁶ “However, Tommy’s horse seemed able to move, for no sooner was Tommy on his back, bounding up and down, then he found himself bounding out of the stall, out of the Bazaar, into the street! The horse did not stop and strange to say, no one tried to stop it. The street was very dark and Tommy felt rather frightened but he thought that somehow the horse would know the way to his home. [...] As he thought of this, he looked right and left to see the door, which they surely must be near, but this was not a street he knew, nor could he see any house. ‘Stop! Stop!’ he cried to the horse, but the horse bounded on along a narrow dark road. [...] And besides, if he got down now, what should he do? He didn’t know where he was, every minute he was getting farther and farther away from his home. As Tommy thought this, he felt a little unhappy; but the horse carried him on so quickly and delightfully that he ceased to be frightened and did not wish to stop. [...] The air too seemed clearer, the thick darkness lay behind him; and in front was a clearer light. No snow could be seen and a fresh sweet breeze which blew on his face seemed to bring with it a scent of hay fields. [...] ‘It is very odd’, thought Tommy; ‘I am *sure* it was winter this morning and that the snow lay thick in our garden, and here the wild roses are out and the birds are singing – besides it ought to be evening and it isn’t’. [...] The horse stood still; Tommy got down, patting him to thank him for his nice ride and wishing very much that the horse could tell him what this strange place was. ‘It’s Emlycaunt’, said the horse, to Tommy’s surprise. [...] ‘Emlycaunt is a place full of all the animals the children have been kind to. It would be much fuller if children were kinder –’ and the horse sighed”.

acariciou e não puxou minha crina como todos os outros garotos tinham feito, mas você me montou gentilmente e, então, consegui chegar até aqui”¹³⁷ (STEPHEN, 1987, p. 75). Seu ensinamento consiste em mostrar às crianças que a obediência e o bom comportamento podem trazer-lhes grandes vantagens e surpresas, como a que o pequeno Tommy teve, ao ser recompensado por sua bondade (DELL, 2015, p. 120).

Essa e muitas outras histórias que Julia escreveu para seus filhos não foram publicadas enquanto esteve viva, apesar de encontrarmos referências de seu desejo em publicá-las, em uma edição especial com ilustrações que seriam feitas pelo próprio Leslie, em duas cartas, ambas de 1885¹³⁸. Essa intenção é visível nas várias correções que Julia fez nos manuscritos e nas versões diferentes que escrevia de uma mesma história. Segundo Alex Zwerdling, suas

histórias para crianças revelam um tipo diferente de profissionalismo. A maioria delas ficções bem estruturadas e cuidadosamente construídas de considerável extensão (vinte a cinquenta páginas de manuscrito). Elas existem em cópias legíveis de fácil leitura, às vezes em mais de uma versão, o que sugere uma revisão cuidadosa e uma determinação em preservá-los e talvez de colocá-los em circulação. [...] De qualquer modo, eles não são o trabalho de uma contadora de histórias amadora, mas de alguém que refletiu sobre caracterização, suspense e a forma narrativa com bastante cuidado e que escreve com uma encantadora inventividade e uma engenhosidade considerável. [...] Elas são parábolas funcionais escritas por alguém com uma fé inabalável na vida doméstica da classe média – os produtos de uma sensibilidade que é definitivamente racional, moralista e decididamente convencional. Mas dentro desses limites, elas são o trabalho de uma verdadeira escritora com um dom para a linguagem e um olhar astuto e observador (ZWERDLING, 1984, p. 4).¹³⁹

Apesar de não ser mencionada por alguns críticos como uma influência fundamental para o processo de formação literária de Virginia Woolf, é indiscutível o papel que Julia Stephen teve como um dos primeiros modelos de escritora, em certos aspectos, profissional, para uma jovem que, desde criança, já almejava se tornar uma autora – “Ela [...]

¹³⁷ “‘You are a kind little boy’, said the horse. ‘When you came to the stall to buy me, you stroked me and did not take hold of my mane as all the other boys have done, but you got up gently and so I was able to come off here’”.

¹³⁸ Essas cartas são datadas em 05 de fevereiro e 18 de julho de 1885. Na primeira carta, Leslie comenta com sua esposa sobre o interesse de Lucy Clifford (1846–1929), viúva do matemático William Kingdon Clifford (1845–1879), em publicar as histórias de Julia. Contudo, na segunda carta, Leslie menciona uma negociação que eles vinham fazendo com George Routledge (1812–1888), que acabou também não dando certo.

¹³⁹ “[...] stories for children reveal a different kind of professionalism. Most of them are fully formed and carefully constructed fictions of considerable length (twenty to fifty manuscript pages). They exist in easily readable fair copies, sometimes in more than one version, which suggests careful revision and a determination to preserve and perhaps circulate them. [...] In any case, they are not the work of an amateur storyteller but of someone who has thought about characterization, suspense, and narrative shape rather carefully and who writes with delightful inventiveness and considerable wit. [...] They are functional parables written by someone with an unshakable faith in middle-class domestic life – the products of a sensibility that is finally rational, moralistic, and firmly conventional. But within those limits, they are the work of a real writer with a flair for language and a shrewdly observant eye”.

será realmente uma autora com o tempo”¹⁴⁰ (STEPHEN *apud* HILL, 1981, p. 353). Quando, em *A Room of One's Own*, Virginia fala da importância de “olharmos para trás por meio de nossas mães”¹⁴¹, em parte ela também está se referindo a sua própria mãe e a todas as outras mulheres de sua família que, em plena era vitoriana, viveram entre o conflito de seguir o ideal de uma mãe e esposa perfeitas, simbolizada, como vimos, na figura do “Anjo do Lar”, e o de criar artisticamente conforme suas necessidades de expressão (DELL, 2015, p. 121). É justamente contra esse paradigma que Virginia Woolf sempre lutou, buscando superá-lo por meio de uma educação complementar que praticou no silêncio de seu quarto ou nas poltronas da biblioteca particular de seu pai.

Com sua mãe, Virginia aprendeu a se aventurar na arte da ficção, criando histórias a partir de sua própria experiência pessoal e, com isso, percebendo que tudo ao seu redor poderia se transformar em matéria-prima para suas narrativas. Com Leslie, por outro lado, sua formação se voltou para um lado mais técnico do estudo da literatura, bem como da crítica e da historiografia literárias. Desde a morte de Julia, Leslie se encarregou de cuidar da educação de Virginia, que, entre seus treze e quinze anos, pôde aprimorar seus conhecimentos não só sobre literatura, como também suas habilidades de escrita por meio de uma produção de pequenos ensaios que ela esboçava nas páginas de seu diário¹⁴². Esses ensaios atuavam como uma forma de exercício de escrita, no qual ela dissertava sobre algum ponto curioso que ela havia observado durante suas leituras, ou mesmo sobre algum evento doméstico que lhe chamara a atenção:

Gostaria, pelo bem deste livro [seu diário], que eu tivesse algo mais animado & pitoresco para escrever aqui; parece-me que todos os meus eventos foram descritos na mesma temperatura, em um tom bastante frio; eu não tive que usar muitos superlativos. Esbocei leves contornos com um lápis. Mas o único uso deste livro é que ele pode servir como um caderno de rascunhos; como um artista preenche suas páginas com recortes e fragmentos, estudos de vestuário – pernas, braços e narizes – úteis para ele, sem dúvida, mas sem significado algum para qualquer outra pessoa – assim eu [] pego minha caneta & traço aqui quaisquer formas que aconteça de surgirem em minha cabeça. É um exercício – treinamento para os olhos & as mãos – rudimentar, se ele resulta de um desejo honesto de expressar a verdade com quaisquer materiais que tenhamos em nossas mãos, não é desagradável – embora frequentemente eu tenha medo de parecer inculta. Dei início a esse plano há mais de um mês agora, e almejo [...] continuá-lo (WOOLF, 1992b, p. 186-7).¹⁴³

¹⁴⁰ “She [...] will really be an author in time”.

¹⁴¹ “[...] think back through our mothers”.

¹⁴² Esses escritos ensaísticos começaram a ser esboçados em seu diário de 1897. Ao invés de entradas, típicas do gênero diário, Virginia optou por organizar algumas passagens sob o formato de pequenos ensaios ou notas sobre o seu cotidiano. Por esse motivo, ela decidiu chamar seu diário de *book* (livro) e as entradas, muitas vezes com datas e títulos, de *chapters* (capítulos).

¹⁴³ “I wish for the sake of this book [her diary] that I had anything more brightly coloured & picturesque to write

Há muito Leslie já havia selecionado Virginia para ser sucessora no campo das letras. Em uma carta para sua esposa, de 03 de agosto de 1893, quando Virginia tinha apenas onze anos, Leslie expressou seu sentimento com relação a Virginia e a Thoby que, como filho homem mais velho, era esperado que assumisse a mesma carreira do pai. No entanto, enquanto a Thoby, em sua opinião, caberia um brilhante destino em Cambridge, seria com Virginia que o trabalho com a literatura teria continuidade: “[...] ele tem justamente o tipo de cérebro adequado que se revela em Cambridge. Algum dia, ele poderá se tornar Lorde Chanceler, mas não o quero como um autor. Isso é uma coisa para [...] Ginia, que se sairá melhor nessa linha”¹⁴⁴ (STEPHEN *apud* HILL, 1981, p. 351). Desde criança, portanto, Virginia era prevista para ser a “herdeira literária” de Leslie – “ela é, certamente, muito parecida comigo, eu sinto”¹⁴⁵ (STEPHEN *apud* HILL, 1981, p. 352). Em seus diários de 1897, encontramos uma vasta lista de referências a obras literárias, filosóficas, historiográficas e biográficas que seu pai lhe indicava como leituras fundamentais para sua formação, sem, contudo, atribuir a elas um caráter de obrigatoriedade:

Three Generations of English Women [Memoirs and Correspondence of Susannah Taylor, Sarah Austin, and Lady Duff Gordon, editado por Janet Ross] (volumes 2 e 3); [Life of] Carlyle de [James] Froude – aqui ela faz as seguintes anotações: ‘1º volume de Froude que é para ser lido devagar e, depois, irei reler todos os livros que ele [Leslie] me emprestou’; Queen Elizabeth de [Mandell] Creighton; Life of Scott de [John Gibson] Lockhart; The Newcomes [de William Thackeray]; Reminiscences de [Thomas] Carlyle; The Old Curiosity Shop [de Charles Dickens]; Essays in Ecclesiastical Biography de Sir James Stephen [bisavô de Virginia]; Felix Holt [, o Radical, de George Eliot]; John Halifax, Gentleman [de Dinah Maria Mulock]; Among My Books e My Study Windows de J. R. Lowell; A Tale of Two Cities de Charles Dickens; Silas Marner de George Eliot; The Life of Coleridge de James Dykes Campbell; The Heart of Princess Osra de Anthony Hope; três volumes de [Samuel] Pepys; History [of England, de Thomas] Macaulay; Barchester Towers [de Anthony Trollope]; um romance de Henry James; French Revolution de Carlyle, o seu Cromwell e sua Life of Sterling; um trabalho de Lady Barlow; Shirley de Charlotte Brontë; History of Rome de Thomas Arnold; A Deplorable Affair de W. E. Norris (BELL, 1976, p. 50-1).¹⁴⁶

here; it seems to me that all my events have been of the same temperate rather cold hued description; I haven't had to use many superlatives. I have sketched faint outlines with a pencil. But the only use of this book is that it shall serve for a sketch book; as an artist fills his pages with scraps & fragments, studies of drapery – legs, arms & noses – useful to him no doubt, but of no meaning to anyone else – so I [] take up my pen & trace here whatever shapes I happen to have in my head. It is an exercise – training for eye & hand – roughness if it results from an honest desire to put down the truth with whatever materials one has to hand, is not disagreeable – though often I am afraid decidedly uncouth. I have gone on this plan for something over a month now, & propose [...] to continue it

¹⁴⁴ “[...] he has just the kind of good sound brains that tell at Cambridge. Some day he may be Lord Chancellor, but I don't want him to be an author. That is a thing [...] Ginia will do well in that line”.

¹⁴⁵ “[...] she is certainly very like me, I feel”.

¹⁴⁶ “*Three Generations of English Women [Memoirs and Correspondence of Susannah Taylor, Sarah Austin, and Lady Duff Gordon, edited by Janet Ross] (volumes 2 and 3); [James] Froude's [Life of] Carlyle – here she*

Em 26 de março de 1887, Leslie havia apresentado um texto para a *The Students' Association of St. Andrews*, com o título “The Study of English Literature”, e no qual discutia acerca dos melhores caminhos que, a seu ver, era possível incentivar um jovem a ler e a conhecer mais sobre a história da literatura inglesa. Segundo Leslie, o estudo da literatura não podia se restringir apenas a questões de linguagem e estilo. Disciplinas como a História e a Filosofia seriam imprescindíveis para compreendermos os diferentes contextos de produção das obras literárias: “Uma boa educação para propósitos literários não é, de forma alguma, exclusivamente uma educação em literatura”¹⁴⁷ (STEPHEN, 1956, p. 36). Por esse motivo, muitos dos livros que, anos mais tarde, ele viria a indicar para Virginia não se limitaram unicamente a títulos literários, mas a uma vasta gama de obras, cujo objetivo era incitar em sua filha a ideia de que a literatura estava em constante diálogo com outras áreas do conhecimento. Em seu diário de 18 de maio de 1897, podemos constatar o entusiasmo com que Virginia fazia essas leituras complementares, chegando, inclusive, a comentar que, se fosse permitido a uma mulher fazer o exame para conquistar o título de Bacharel em Artes (*B. A. degree*), ela provavelmente teria algum êxito:

Eu peguei agora French Revolution de Carlyle – o 5º volume de Macaulay sendo devolvido ao seu lugar. Desta forma, ficarei farta de história. Já sou uma especialista em William [de Orange] (ouçam, ouçam!) & quando tiver dominado os dois volumes de C[arlyle]; eu serei elegível para o primeiro título de B. A. – se as mulheres tiverem sucesso (WOOLF, 1992b, p. 87).¹⁴⁸

Apesar de reconhecer em Leslie um legítimo arquétipo do patriarca vitoriano, muitas vezes autoritário e egocêntrico, Virginia demonstrou, em vários momentos de sua vida, um sentimento de gratidão pela formação que recebeu dele, formação essa que lhe deu as bases necessárias para seguir seu caminho como uma escritora profissional. Mesmo não concordando

makes the following notes: ‘1st volume of Froude which is to be read slowly and then I’m to re-read all the books that he [Leslie] has lent me’; [Mandell] Creighton’s *Queen Elizabeth*; [John Gibson] Lockhart’s *Life of Scott*; [William Thackeray’s] *The Newcomes*; [Thomas] Carlyle’s *Reminiscences*; [Charles Dickens’s] *The Old Curiosity Shop*; *Essays in Ecclesiastical Biography* by Sir James Stephen [Virginia’s great-grandfather]; [George Eliot’s] *Felix Holt* [, *the Radical*]; [Dinah Maria Mulock’s] *John Halifax, Gentleman*; *Among My Books* and *My Study Windows* by J. R. Lowell; [Charles Dickens’s] *A Tale of Two Cities*; [George Eliot’s] *Silas Marner*; *The Life of Coleridge* by James Dykes Campbell; *The Heart of Princess Osra* by Anthony Hope; three volumes of [Samuel] Pepys; [Thomas] Macaulay’s *History of England*; [Anthony Trollope’s] *Barchester Towers*; a novel by Henry James; Carlyle’s *French Revolution*, his *Cromwell* and his *Life of Sterling*; a work by Lady Barlow; [Charlotte Brontë’s] *Shirley*; Thomas Arnold’s *History of Rome*; *A Deplorable Affair* by W. E. Norris”.

¹⁴⁷ “A good education for literary purposes is by no means exclusively an education in literature”.

¹⁴⁸ “I have now got Carlyle’s French Revolution – the 5th volume of Macaulay being restored to its place. In this way I shall become surfeited with history. Already I am an expert upon William [of Orange] (Hear Hear!) & when I have mastered C[arlyle]’s 2 vols. I shall be eligible for the first B. A. degree – if the ladies succeed”.

com o acesso das mulheres a uma educação formal e universitária, Leslie procurou oferecer a Virginia a possibilidade de suprir um pouco de suas carências, através de um plano de leituras e de um passe livre a uma biblioteca vasta e sem qualquer tipo de restrição:

Mesmo hoje, pode haver pais que duvidariam do acerto em permitir a uma garota de quinze anos o livre acesso a uma biblioteca vasta e praticamente inexplorada. Mas meu pai permitiu. Havia certos fatos – muito sucintamente, muito timidamente ele se referiu a eles. No entanto, “Leia o que quiser”, dizia ele, e todos os seus livros, “muitos e sem valor”, como ele os chamava, mas certamente eles eram muitos e variados, podiam ser obtidos sem lhe pedir. Ler o que gostávamos porque gostávamos, nunca fingir admirar o que não admirávamos – esta era sua única lição na arte da leitura. Escrever com o menor número possível de palavras, tão claramente quanto possível, exatamente o que queríamos dizer – esta era sua única lição na arte da escrita. Todo o resto, devíamos aprender por nossa conta (WOOLF, 1986, p. 592-3).¹⁴⁹

Grande parte desses conselhos serão utilizados por Virginia no início de sua carreira como jornalista e crítica literária, iniciada logo após a morte de Leslie em 22 de fevereiro de 1904. Com a ajuda de sua amiga íntima Violet Dickinson (1865–1948), dezessete anos mais velha, Virginia pode finalmente colocar em prática seus conhecimentos em uma atividade remunerada que lhe daria o *status* de uma escritora profissional. Em meados de outubro de 1904, Violet havia apresentado Virginia a Margaret Lyttelton (1856–1907), editora-chefe, desde junho de 1903, das páginas femininas (*Women's Supplement*) do semanário anglo-católico *Guardian*. Interessada nos escritos de Virginia e sabendo que ela era filha de Sir Leslie Stephen, Sra. Lyttelton pediu, então, que ela lhe enviasse alguns textos para avaliação. Virginia enviou um ensaio sobre uma viagem que ela e seus irmãos haviam feito a Manorbier, na costa de Pembrokeshire, no País de Gales, ensaio esse que não chegou a ser publicado e cujo manuscrito acabou se perdendo. Em uma carta a Violet Dickinson, de 11 de novembro de 1904, podemos perceber um pouco da angústia sofrida por Virginia durante os dias em que ficou esperando uma resposta a respeito de seu texto:

Pelo menos não espero que a Sra. Lyttelton aceite este artigo – eu, estupidamente, não o datilografei – na verdade, o escrevi eu mesma de modo bastante apressado e ilegível, já que odeio copiar – e esqueci de dar meu endereço, ou de incluir um envelope selado para um retorno. Portanto, não acho que minhas chances sejam boas. Na pior das hipóteses, não quero a crítica sincera da Sra. L; quero seu cheque! Sei tudo sobre minhas virtudes e fraquezas melhor do que ela pode perceber olhando um artigo, mas seria um grande alívio saber que eu poderia fazer alguns *pence* facilmente dessa maneira – pois nossas cadernetas chegaram ontem à noite, e elas estão com saldo

¹⁴⁹ “Even to-day there may be parents who would doubt the wisdom of allowing a girl of fifteen the free run of a large and quite unexpurgated library. But my father allowed it. There were certain facts – very briefly, very shyly he referred to them. Yet ‘Read what you like’, he said, and all his books, ‘many and worthless’, as he called them, but certainly they were many and various, were to be had without asking. To read what one liked because one liked it, never to pretend to admire what one did not – that was his only lesson in the art of reading. To write in the fewest possible words, as clearly as possible, exactly what one meant – that was his only lesson in the art of writing. All the rest must be learnt for oneself”.

negativo. É tudo resultado dessa doença idiota [um colapso depois da morte de seu pai], e eu ficaria feliz em escrever algo que pagaria por alguns extras. Sinceramente, acho que posso escrever coisas melhores do que aquele artigo deplorável que você me enviou [Virginia havia enviado à Violet o artigo para que ela pudesse lê-lo]. Por que diabos ela ficaria com esse lixo? [...] Minha esperança é que ela diga que gostaria de ver outras coisas. Eu poderia facilmente reescrever algumas coisas antigas, ou escrever novas, se eu tiver tempo, melhores do que [o texto sobre] Manorbier que a enviei (WOOLF, 1975, p. 154-5).¹⁵⁰

Alguns dias depois dessa carta, a Sra. Lyttelton respondeu convidando Virginia a escrever um ensaio, em torno de 1500 palavras, para ser publicado no *Women's Supplement*. Surpresa com o convite e a recepção positiva de seu texto, ela escreveu a Violet, em 14 de novembro:

A Sra. Lyttelton deve ser uma mulher muito sensata. Traga a carta dela com você para o almoço, como se eu fosse tentar qualquer outro texto como o artigo sobre Manorbier; suas críticas, por mais rigorosas que sejam, valerão a pena. É claro, o texto sobre Manorbier era áspero como cânhamo, dadas as circunstâncias – e penso que, de qualquer forma, com uma mente renovada, devo melhorar agora. Mas 1.500 palavras me assustam bastante. Poderia escrever 3.000 duas vezes mais facilmente; 1500 é um artigo muito curto e teria que ser resumido. No entanto, estou muito feliz de ter a chance de ganhar um dinheiro honestamente para me importar com o que faço para ganhá-lo – e ela é muito generosa em me permitir qualquer assunto – pois isso me dá um grande campo (WOOLF, 1975, p. 155).¹⁵¹

Virginia submeteu um ensaio que recebeu o título de “Haworth, November, 1904”, escrito, segundo ela, em menos de duas horas, e que narrava sua visita a Haworth Parsonage, antiga residência das irmãs Brontë. O artigo foi publicado na edição de 21 de dezembro do *Guardian*. Nesse meio tempo, Sra. Lyttelton havia também lhe enviado uma cópia do romance *The Son of Royal Langbrith* (1904), do escritor norte-americano William Dean Howells (1837–1920), para que ela fizesse uma resenha, publicada uma semana antes do artigo sobre as Brontës, em 14 de dezembro. Para Andrew McNeillie, porém, há uma certa controvérsia a

¹⁵⁰ “I dont in the least expect Mrs Lyttelton to take that article – I stupidly didn’t typewrite it – indeed wrote it myself rather hurriedly and illegibly as I hate copying – and forgot to give my address, or to enclose a stamped envelope for return. So I dont think my chances are good. I dont in the least want Mrs L’s candid criticism; I want her cheque! I know all about my merits and failings better than she can from the sight of one article, but it would be a great relief to know that I could make a few pence easily in this way – as our passbooks came last night, and they are greatly overdrawn. It is all the result of this idiotic illness [a breakdown after her father’s death], and I should be glad to write something which would pay for small extras. I honestly think I can write better stuff than that wretched article you sent me [Virginia had sent Violet the article so that she could read it]. Why on earth does she take such trash? [...] My hope is that she will say she would like to see other things. I could easily re-write some old things, or write new ones, if I have time, better than the [the text about] Manorbier I sent her”.

¹⁵¹ “Mrs Lyttelton must be a very sensible woman. Do bring her letter with you to lunch, as if I’m to try any other paper with the Manorbier article her criticisms however stringent will be worth attending to. Of course Manorbier was rough as hemp, under the circumstances – and I think anyhow, with a renewed brain I ought to do better now. But 1,500 words rather apalls me. I could write 3,000 twice as easily; 1500 is a very short article, and would have to be boiled down. However I am too delighted to have a chance of turning an honest penny to mind what I do for it – and she is very generous to allow me any subject – as that gives me a large field”.

respeito do primeiro ensaio publicado por Virginia Woolf. Enquanto a maioria dos críticos geralmente aponta a resenha de Howells como sua primeira publicação, McNeillie defende a tese de que um texto sobre o livro *Social England*¹⁵², editado por Henry Duff Traill (1842–1900), teria sido, na verdade, seu escrito de estreia no semanário (MCNEILLIE, 1986, p. xii).

Essa polêmica esteve relacionada à dificuldade que os pesquisadores da obra crítica de Virginia Woolf enfrentaram para organizar uma lista com todos os títulos dos ensaios e resenhas produzidos pela autora, tendo em vista que muitos deles foram publicados anonimamente. Desde a segunda metade do século XIX, era comum que mulheres contribuíssem com críticas e artigos para os jornais, principalmente com a consolidação dos cadernos femininos, criados com objetivo de alcançar um novo tipo de público leitor. A princípio, esses cadernos traziam textos de utilidade doméstica, voltando-se para a preservação de valores que sustentavam o modelo de família vitoriana. Pouco a pouco, foram surgindo escritos voltados mais para questões artísticas e literárias, como no caso das resenhas críticas de obras contemporâneas. Essas resenhas, entretanto, quando eram produzidas por uma mulher, geralmente não eram assinadas e passavam por uma série de reduções e refreamentos durante a revisão editorial, justamente para que não expressassem opiniões muito desfavoráveis ao trabalho de um determinado escritor, especialmente quando este se tratava de um homem.

Essa situação, no entanto, podia se tornar um pouco mais agravante quando o autor em questão não era apenas um mero aspirante em início de carreira, mas sim um escritor cujo nome e trabalho já havia há bastante tempo se estabelecido e se consolidado dentro do cenário literário da época, como fora o caso de Henry James. Ainda em seus primeiros anos de trabalho para o *Guardian*, Virginia Woolf, que até então vinha se dedicando praticamente à análise da obra de autores “menores” e desconhecidos, recebeu a proposta por parte da Sra. Lyttelton de escrever uma resenha crítica sobre o romance mais recente de Henry James, *The Golden Bowl*, publicado em novembro de 1904. Sob o título “Mr Henry James’s Latest Novel”, a resenha escrita por Woolf foi lançada na edição do semanário de 22 de fevereiro do ano seguinte, porém, como veremos a seguir, não para total contento e satisfação de sua autora.

Henry James não era somente uma figura a qual Virginia Woolf admirava como escritora, descrevendo-o muitas vezes como um exímio mestre na arte da narrativa, principalmente no que diz respeito ao modo como ele lidava com diferentes pontos de vista

¹⁵² O título completo dessa obra é *Social England: a record for the progress of the people in religion, laws, learning, arts, industry, commerce, science, literature and manners, from the earliest times to the present day*, editado em seis volumes por H. D. Traill. McNeillie, no primeiro volume dos ensaios completos de Virginia Woolf que ele organizou, põe esse ensaio em uma seção chamada “Apocrypha” nos anexos. O texto foi publicado em 07 de dezembro, no *Guardian*.

dentro de uma mesma obra¹⁵³, mas também por sua estreita ligação com a família Stephen, tendo sido um amigo próximo de Leslie e um constante frequentador não só do nº 22 de Hyde Park Gate, como de Talland House, em St. Ives, durante a infância de Virginia e seus irmãos. Entretanto, essa relação de admiração e familiaridade com o autor não impediu que Virginia Woolf buscasse desenvolver uma crítica sincera e acurada a respeito de *The Golden Bowl*, o que acabou não agradando muito o corpo editorial do *Guardian*.

Ao longo de vários dias, Virginia Woolf havia se dedicado à leitura e análise minuciosa de passagens específicas do romance, sempre munida com um pequeno caderno no qual ia tomando notas e registrando comentários e suas impressões de leitura em torno de uma cena ou mesmo de uma personagem que tinha lhe chamado a atenção – “O livro poderia ser chamado um estudo sobre o altruísmo: quanto dano pessoas extremamente bem-educadas & de bom temperamento podem fazer umas às outras; todos com medo de ferir os sentimentos uns dos outros”¹⁵⁴ (WOOLF *apud* MCNEILLIE, p. 387). Toda essa dedicação e empenho resultou na composição de um texto denso e consideravelmente longo, repleto de referências e que acabou, no final, tendo que ser drasticamente reduzido quase à metade, sem falar nas alterações de palavras ou até mesmo de passagens inteiras por meio da intervenção direta da Sra. Lyttelton. Em uma passagem de seu diário, Woolf nos confidencia: “Uma nota da Sra. L. dizendo que a resenha estava um 1/3 muito longa: oh d[ane-se] tudo – Então eu devo cortá-la, estragá-la, & desperdiçar não sei quantas horas de trabalho, tudo porque os beneméritos Patronenses querem ler sobre parteiras”¹⁵⁵ (WOOLF, 1992b, p. 237).

¹⁵³ Segundo McNeillie, em sua introdução ao primeiro volume dos ensaios completos de Virginia Woolf, a influência de Henry James, não só no que diz respeito à sua produção durante as últimas décadas do século XIX, mas em especial aos seus três últimos romances, pode ser sentida na admiração e respeito que alguns daqueles que viriam a se tornar membros do famoso Grupo de Bloomsbury demonstraram em relação a sua obra. Um exemplo dessa admiração pode ser observado em uma carta enviada por Leonard Woolf a Lytton Strachey, em 23 de julho de 1905, enquanto aquele ainda se encontrava trabalhando como cadete no Serviço Civil do Ceilão (atual Sri Lanka): “Acabei de concluir *A taça de ouro* & estou estupefato. Ele nos inventou ou nós a ele? Ele usa *todas* nossas palavras em seu sentido mais técnico & não podemos ter retirado todas dele” (WOOLF *apud* MCNEILLIE, 1986, p. xiii) “I have just finished *The Golden Bowl* & am astounded. Did he invent us or we him? He uses *all* our words in their most technical sense & we cant have got them all from him”.

¹⁵⁴ “The book might be called a study of unselfishness: how much harm supremely well bred, & finely tempered people may do it [*sic*] each other; all in fear of hurting each other’s feelings”.

¹⁵⁵ “A note from Mrs L. to say the review is a 3rd too long: oh d— it all – So I must cut it down, spoil it, & waste I dont know how many hours work, all because the worthy Patronesses want to read about midwives”. Como dissemos anteriormente, o *Guardian* configurava-se como um semanário de bases anglo-católicas, cujo cerne editorial versava-se principalmente sobre questões de natureza moral e religiosa que estivessem diretamente relacionadas aos interesses da *High Church of England*. De maneira irônica, Virginia Woolf se refere inúmeras vezes em seu diário e cartas ao público do *Guardian* com o termo “Patronesses” (ou sua variação “Parsonesses”), como forma de criticar seu conservadorismo religioso e voltado para questões em torno dos valores domésticos vitorianos.

Em uma carta endereçada à Violet Dickinson, de fevereiro de 1905, Virginia Woolf reforça seu sentimento de indignação e frustração em relação ao que ela havia chamado de “olhar oficial” (*official eye*) no qual se baseava o mercado jornalístico e editorial da época, definindo-se não só como um mecanismo de controle, mas também, em alguns momentos, de censura, isto é, determinando aquilo que podia ou não ser dito acerca de uma obra ou autor, sobretudo quando este era um homem. Segundo a autora, este “olhar oficial” tinha como norte um público leitor cujos valores ainda se encontravam fortemente ligados a raízes morais vitorianas e conservadoras, preocupando-se, assim, muito mais com questões de ordem religiosa ou mesmo domésticas (como em sua referência à escrita de um ensaio sobre “parteiras”¹⁵⁶) do que questões de natureza estética e literária propriamente ditas:

Mas eu quero um pouco de popularidade comum neste momento – Gastei 5 dias de precioso tempo labutando por entre as sutilezas de Henry James para a Sra. Lyttelton, e escrevi uma fatigante resenha para ela; então vieram as ordens de cortá-la quase pela metade – *de uma só vez*, já que ela devia sair nas próximas semanas no Guardian, e os Parsonenses, suponho, preferem obstetrícia à literatura. Com isso, abdiquei de 10 minutos, tudo o que eu tinha, para dispor-me com uma tesoura: literalmente cortei duas folhas em pedaços, escrevi alguns rabiscos para unir as partes, e então despachei a coisa estropiada – com uma praga. Espero nunca mais vê-la novamente. Estava bastante boa antes do olhar oficial recair sobre ela; agora está sem qualquer valor, e não representa minimamente todo o esforço que depus sobre ela – e o livro merecia uma boa e cuidadosa resenha (WOOLF, 1975, p. 178).¹⁵⁷

Esse sentimento de descontentamento dialoga diretamente com o que Virginia Woolf havia discutido em seu ensaio “Professions for Women”, especificamente no que diz respeito à figura do “Anjo do Lar” que, assim como esse “olhar oficial”, buscava justamente estabelecer aquilo que podia ou não ser expresso pelo resenhista em relação à obra de um escritor homem. Aquilo que lhe era requerido não se constituía propriamente como uma crítica livre e honesta acerca de seus pontos fortes e fracos, mas sim como um espaço de adulação e enaltecimento manifesto por meio de uma escrita comedida e “domesticada”, segundo os padrões daquilo que se esperava que uma mulher dissesse no tocante ao trabalho de um homem. Foi precisamente com estas coerções e ainda sob o custo do anonimato que Virginia Woolf

¹⁵⁶ O termo faz referência ao artigo da *Association for Promoting Training and Supply of Midwives* (Associação pela Promoção e Suporte às Parteiras) que anunciava seu encontro anual e que foi impresso na página seguinte à que tinha saído a resenha de Virginia Woolf no *Guardian* (DAUGHERTY, 2010, p. 31).

¹⁵⁷ “But I want a little base popularity at this moment – I spent 5 days of precious time toiling through Henry James’s subtleties for Mrs Lyttelton, and write a very hardworking review for her; then come orders to cut out quite half of it – *at once*, as it has to go into next weeks Guardian, and the Parsonesses, I suppose, prefer midwifery, to literature. So I gave up 10 minutes all I had, to laying down about me with a pair of scissors: literally I cut two sheets to pieces, wrote a scrawl to mend them together, and so sent the maimed thing off – with a curse. I never hope to see it again. It was quite good before the official eye fell upon it; now it is worthless, and doesn’t in the least represent all the toil I put into it – and the book deserved a good, and careful review”.

iniciou sua carreira como escritora profissional, buscando pouco a pouco se estabelecer dentro de um sistema que ainda a via com certa relutância e desconfiança, isto é, como alguém cujas opiniões não podiam ser totalmente expressas sem que houvesse um certo cuidado e refreamento em suas palavras.

3 VIRGINIA WOOLF E A EMERGÊNCIA DE UMA NOVA TRADIÇÃO

Neste capítulo iremos discutir de que modo Virginia Woolf parte de sua própria experiência profissional como crítica literária para refletir sobre a relação conflituosa entre o escritor e seu editor, mais especificamente no que diz respeito às mulheres que precisavam se valer de uma escrita mais “domesticada” e “elogiosa” quando tinham que analisar a obra produzida por um homem. Ao questionar essa postura herdada da era vitoriana e perceptível no modo como as mulheres geralmente conduziam os encontros sociais à mesa de chá, a autora desenvolve os conceitos de obscuridade e excentricidade para ilustrar a condição de subalternidade e marginalização a qual elas estiveram sujeitas no decorrer da história. Com isso em mente, Virginia Woolf reforça a necessidade de repensarmos criticamente essa historiografia tradicional, buscando resgatar das sombras nossas raízes matrilineares que foram esquecidas ou negligenciadas por um discurso patriarcal dominante.

3.1 Da instrução à mesa de chá aos princípios da escrita ensaística

Na edição de 08 de abril de 1895 do *Hyde Park Gate News*, a última remanescente entre os manuscritos preservados e escrita cerca de um mês antes da morte de Julia Stephen, nos deparamos com uma pequena peça ficcional na qual nos é narrada a história de uma jovem escritora, ainda em início de carreira, que busca com certa angústia e apreensão encontrar alguma inspiração capaz de atribuir ao seu texto um caráter poético. Sentada sozinha em um quarto quase sem nenhum móvel, com uma pena entre os dedos que de vez em quando mergulha no tinteiro como se estivesse pronta para dar vida a uma frase perdida na dispersão de seus pensamentos, a jovem contempla silenciosamente a paisagem no lado de fora de sua janela durante um pôr do sol. A beleza da cena misturada à comovente melodia de uma velha canção escocesa, “Auld Lang Syne”¹⁵⁸, tocada por uma banda ao longe, a fazem lembrar de sua infância,

¹⁵⁸ A canção tradicional é uma referência a um poema escrito pelo poeta escocês Robert Burns (1759–1796), que foi adaptado em 1788 a um ritmo popular que passou a ser cantado pelos escoceses principalmente durante as festividades de final de ano. A canção também é conhecida pelo título “The Song Nobody Knows” que, em português, poderia ser traduzida como “A Canção que Ninguém Conhece”, devido ao fato de muitos conhecerem sua melodia, mas não saberem sua letra na íntegra. A expressão “Auld Lang Syne”, no escocês antigo, significa algo como “há muito tempo atrás” ou “nos bons e velhos tempos”.

de um tempo distante reavivado pela jovem esguia, aqui denominada por Virginia Woolf apenas como “Author”¹⁵⁹ (“Autora”), com uma certa dose de melancolia e saudosismo:

Cena – um quarto vazio, e sobre uma caixa preta está sentada uma mulher esguia, seus dedos agarram sua caneta que ela mergulha de vez em quando em seu tinteiro e então distraidamente esfrega em seu vestido. Ela está olhando pela janela. Uma igreja ergue-se ao longe, um álamo emaciado agita seus braços na brisa vespertina. O horizonte a oeste é composto por um plano – a sul, uma proeminência de chaminés de onde grinaldas de fumaça se erguem monotonamente, a norte, os contornos sombrios de árvores desoladas do Parque se erguem. O calendário pendurado sobre a lareira (devemos confiar no fogo) declara com autoridade que o sol irá se pôr às 6:42. A mulher esguia, que iremos chamar futuramente de Autora, já que aparentemente tem sido sua ocupação, está ansiosamente assistindo ao sol mergulhar por trás de uma faixa escura de nuvem. Ela almeja ser poética. Uma banda ao longe começa a tocar “Auld Lang Syne”. [...] A Autora pensa em sua infância. [...] Suas sobrancelhas se contraem, ela fixa seu olhar sobre a igreja, a linha que vai de sua narina até a boca se curva, seu nariz é iluminado pelo sol poente e brilha pateticamente (WOOLF et al., 2005, p. 199-200).¹⁶⁰

Sua divagação, no entanto, é interrompida pela chegada de uma senhora de meia-idade, cujo sorriso resplandecente, segundo a narradora, poderia ser muito bem um daqueles elaborados especialmente para um dentista, e que chega ao seu encontro na expectativa de saber como anda o desenvolvimento de seu trabalho. Desta forma, a senhora, descrita por Virginia Woolf como “Editor” (“Editora”), inicia seu diálogo indagando a jovem escritora a respeito do que ela havia conseguido produzir de seu texto até aquele dado momento. No entanto, quando esta lhe apresenta apenas uma folha em branco, prova de sua dificuldade em encontrar algo adequado sobre o qual pudesse se debruçar, percebemos a imediata mudança de expressão no rosto da “Editor” e sua decepção com a jovem, tendo em vista a extensa gama de assuntos que

¹⁵⁹ É interessante observar que Virginia Woolf não utiliza para suas duas personagens, nessa pequena esquete ficcional, nomes próprios que as identifiquem com indivíduos específicos. Ao contrário, a escritora opta por utilizar dois termos gerais e com iniciais maiúsculas, “Author” e “Editor”, provavelmente com o objetivo de representá-las como tipos que retratam, de maneira metafórica, a relação, muitas vezes conflituosa, entre o escritor e seu editor. Outro aspecto relevante nesta escolha reside no fato de Woolf não empregar os termos “Authoress” e “Editress”, usados em algumas situações para designar uma autora ou editora mulher, escolhendo ao invés os termos mais usuais no idioma, de modo a reforçar o seu caráter mais universal e simbólico.

¹⁶⁰ “Scene – a bare room, and on a black box sits a lank female, her fingers clutch her pen, which she dips from time to time in her ink pot and then absently rubs upon her dress. She is looking out of the window. A church rears itself in the distance, a gaunt poplar waves its arms in the evening breeze. The horizon at the west is composed of a flat – on the south a ledge of chimney pots from which wreaths of smoke rise monotonously, on the north the gloomy outlines of bleak Park trees rise. The calendar hanging over the fire-place (we must take the fire on trust) declares authoritatively that the sun will set at 6.42. The lank female, whom we will call for the future the Author that apparently being her occupation, is anxiously watching the sun dive behind a black stretch of cloud. She wishes to be poetical. A band in the distance begins to play Auld Lang Syne. [...] The Author thinks of her childhood. [...] Her eye brows become contracted, she fixes her eyes upon the church, the line which runs from her nostril to her mouth becomes curved, her nose is illumined by the setting sun and shines pathetically”.

o seu jornal lhe oferecia e sobre os quais ela poderia escrever, tais como história, filosofia, poesia, o sufrágio feminino, e até mesmo sobre experiências com animais em laboratório:

Os devaneios sentimentais da mulher, se eles haviam chegado até aquele estágio, foram interrompidos pela porta abrindo e por uma fria rajada de vento levantando seus poucos cabelos em protesto. Acredito que ela estava prestes a se irritar. [...] No geral, ela não parecia bonita ou amigável, e podíamos ter imaginado que a intrusa havia desaparecido rapidamente. Longe disso. A pessoa avançou para dentro do quarto e, quando ficou claro quem essa pessoa era, o rosto da Autora retomou sua expressão natural. A pessoa era uma senhora de meia-idade, eu diria por volta de seus 40 anos, eu pensaria por volta dos 50. Ela é uma pessoa alta e alegre, um sorriso ilumina seu rosto, o tipo de sorriso produzido especialmente para dentistas. “Está terminado? Você já o escreveu, minha querida?”, ela diz com uma voz radiante de genialidade. A Autora gosta de ser concisa e, se possível, dramática. Ela apontou com sua caneta para sua folha em branco, e quase triunfante observou a mudança no semblante da Editora. [...] “Lamentável. Com todos os assuntos sobre os quais você pode escrever em meu jornal, você não escolheu um. História – Filosofia – Sufrágio Feminino – Vivissecção – e Poesia.” (WOOLF et al., 2005, p. 200).¹⁶¹

Na medida em que avançamos um pouco mais na narrativa, observamos que o tipo de trabalho que havia sido requerido à jovem escritora se tratava especificamente de uma resenha crítica sobre um determinado livro de poesia¹⁶², assunto este que a “Author” não só desconhecia como também não se sentia muito confortável em discutir. Para ela, a poesia reivindicava de seu leitor e crítico uma certa postura sentimental, um mergulho em questões mais íntimas sobre a natureza humana que ela não conseguia acessar nem compreender muito bem. Daí o motivo de sua inquietação e dificuldade em assimilar as diferentes nuances que compõem a linguagem poética e sua realidade subjetiva:

“Poesia!” a Autora desdenhava a poesia. Ela havia lido o Sr. Swinburne e não foi capaz de compreendê-lo. Poesia que ela considerou ser uma indelicada exposição de seu íntimo. “Poesia!”, ela repetiu com um exasperado suspiro. ‘Há uma insuperável objeção a isso. Eu nunca escrevi uma linha de verso em minha vida. [...] A última frase foi pronunciada em um tom de perplexidade que teria convencido completamente uma pessoa comum (WOOLF et al., 2005, p. 200-1).¹⁶³

¹⁶¹ “The sentimental musings of the female, if they had arrived at that stage, were interrupted by the door opening and a cold draught of wind raising her few hairs in protest. I believe that she was about to be angry. [...] Altogether she did not look beautiful or aimiable, and one would have thought that the intruder would have disappeared quickly. Far from it. The person advanced into the room, and as it became apparent who that person was, the Author’s face resumed its natural expression. The person was a middle aged lady, I should say about 40 years old, I should think about 50. She is a tall cheery person, a smile lights up her face, the sort of smile manufactured especially for dentists. ‘Is it finished? Have you written it my dear?’ she says in a voice beaming with geniality. The Author likes to be terse and if possible, dramatic. She pointed with her pen to her blank paper, and almost triumphantly she watched for the change in the Editor’s countenance. [...] ‘Unfortunate. With all the subjects you may write upon in my paper you have not chosen one. History – Philosophy – Women’s Suffrage – Vivesection – and Poetry”.

¹⁶² Mais especificamente sobre alguma obra do poeta inglês vitoriano Charles Swinburne (1837–1909).

¹⁶³ “‘Poetry!’ the Author disdained poetry. She had read Mr Swinburne and she could not understand him. Poetry she considered to be an indelicate exhibition of your innards. ‘Poetry!’ she repeated with an indignant sniff. ‘There is one insurmount able objection to that. I have never written a line of verse in my life. [...] The last

Sua intenção, no entanto, acaba voltando-se para uma tentativa de produzir por ela mesma uma obra poética como uma forma de compreender com maior minúcia os diferentes mecanismos de funcionamento e construção desse tipo de linguagem. É neste momento que a “Editor”, ao perceber a angústia com a qual a jovem escritora estava envolta sem saber muito bem como dar início à escrita de suas primeiras linhas, decide então aconselhá-la e persuadi-la a utilizar um sistema pragmático de produção de versos que, como podemos observar a seguir, consistia em algo no mínimo curioso:

A Editora não era uma pessoa comum. Ela conhecia sua Autora muito bem. Ela sabia que uma boa dose de persuasão poderia induzir a Autora a acreditar em qualquer coisa. Ela não se importou com a observação da Autora e passou a explicar o sistema da poesia. ‘Todas essas coisas são mais ou menos uma questão de prática. Eu tinha uma amiga que não conseguia escrever uma linha para salvar sua vida. Ofereci a ela um *shilling* por estrofe – eis 20 estrofes prontas em apenas uma hora! Magnífico! bastante aceitáveis também – ela tinha um dicionário de rimas, uma coisa muito útil, minha querida’. Acredito que a Autora produziu uma centena de versos com a ajuda do dicionário de rimas. Decidimos não reproduzi-los aqui (WOOLF et al., 2005, p. 201).¹⁶⁴

Esta passagem nos revela, com uma ironia já em muitos aspectos familiar ao estilo adotado por Virginia Woolf décadas depois, a visão que uma jovem de apenas 13 anos tinha a respeito da relação entre um escritor e o seu editor, relação esta que, como vemos, não se baseava somente em preocupações de natureza estética, mas também de ordem econômica e mercadológica (BROSNAN, 1997, p. 39). Escrever, portanto, não consistia unicamente em uma questão de prática e domínio sobre a linguagem literária e suas especificidades, mas também podia ser concebida como uma atividade remunerável associada não só às necessidades financeiras de seu produtor, como também às de seus diferentes sistemas de veiculação, como jornais, revistas e editoras.

Nesta relação escritor/editor, o último é descrito como alguém experiente e ao mesmo tempo ardiloso, isto é, capaz de se valer de determinadas estratégias persuasivas que podem convencer o autor a conduzir seu texto de acordo com suas orientações ou interesses particulares. Para ajudar uma outra autora que sofria com bloqueio criativo, por exemplo, a

sentence was uttered in a tone of astonishment which would have completely convinced an ordinary person”.

¹⁶⁴ “The Editor was not an ordinary person. She knew her Author very well. She knew that a sufficient amount of persuasion would induce the Author to believe in anything. She took no notice of the Author’s remark and proceeded to explain the system of poetry. ‘All these things are more or less a matter of practice. I had a friend who could not write a line to save her life. I offered her a shilling a stanza – behold 20 stanzas ready in an hour’s time! Marvellous! quite passable ones too – she had a rhyming dictionary, a very useful thing, my dear.’ I believe that the Author produced some hundred verses with the help of the rhyming dictionary. We have decided not to reproduce them here”.

“Editor” utiliza a tática de oferecer-lhe um *shilling* por estrofe, o que resulta na produção repentina de um poema com cerca de 20 estrofes em apenas uma hora. Tudo isso com a ajuda também de um pequeno dicionário de rimas, o que demonstra que a preocupação maior neste caso não se centra necessariamente na qualidade do texto produzido, mas na sua extensão e na finalização em si de um produto que possa ser exposto rapidamente pelo mercado editorial.

Para Leila Brosnan, em seu livro *Reading Virginia Woolf's Essays and Journalism* (1997), a escolha por parte de Virginia Woolf em construir uma narrativa na qual pudessem ser discutidas determinadas questões referentes à relação, muitas vezes, conflituosa, entre escritor e editor demonstrava já, em certa medida, uma consciência que a jovem escritora possuía acerca do universo editorial e de suas demandas. Isso se deve provavelmente, segundo Brosnan, ao trabalho que exerceu nos últimos anos de produção do *Hyde Park Gate News*, quando ocupou ao mesmo tempo a função de sua principal colaboradora/autora e também editora, termos que utilizou constantemente para se referir a si mesma nas poucas edições que sobreviveram dessa fase mais madura do jornal em 1895.

É neste sentido que essa peça ficcional se configura, na visão da pesquisadora, como um componente fundamental para começarmos a compreender as bases do pensamento crítico de Virginia Woolf, ao passo que nos revela não só uma espécie de “autorreflexão” sobre seu próprio trabalho como autora, como também nos evidencia algumas de suas percepções em torno da problemática entre o que podemos chamar de liberdade criativa e as diversas exigências requeridas pelo mercado editorial, questões estas que ela mesma teve que aprender a lidar quando, em meados de 1904, deu início a sua carreira como jornalista e crítica literária:

Essa editora fictícia criada de uma das invenções adolescentes de Virginia Woolf para o *Hyde Park Gate News*, de fato, conhece sua “Autora” muito bem. Ela a conhece porque, como os leitores do jornal estavam já bastante cientes, ambas eram a criação de uma única figura, um indivíduo que atuava simultaneamente como editora do verdadeiro jornal e autora de seus conteúdos ficcionais; Virginia Stephen, com treze anos, era autora e editora, tanto com letra maiúscula quanto minúscula. Essa narrativa autorreflexiva revela a precocidade juvenil de Woolf e a natureza sofisticada de grande parte de sua posterior juvenília, mas também fornece um frutífero ponto de partida para explorar os produtos e a produção de Woolf como uma jornalista literária ao lado de condições práticas e implicações teóricas do jornalismo literário no início do século vinte. O artigo se mostra uma introdução tão sugestiva a uma leitura historicizada da obra de não-ficção de Woolf porque, em meio ao humor, Virginia Stephen dirige sua atenção precisamente para o nexos editor/autor, dinheiro/criatividade, questionando a autonomia da ‘arte’ do autor ao situá-la entre narrativas conjuntas de influência comercial e editorial (BROSNAN, 1997, p. 38).¹⁶⁵

¹⁶⁵ “This fictitious editor from one of Virginia Woolf’s adolescent inventions for the *Hyde Park Gate News*, does indeed know her ‘Author’ very well. She knows her because, as the readers of the paper were fully aware, both were the creation of a single figure, an individual who acted simultaneously as editor of the actual paper and author of its fictional contents; Virginia Stephen, aged thirteen, was author and editor, both in their capitalised and lower case manifestations. This self-reflexive narrative reveals Woolf’s youthful precocity and the

Após essa edição de 08 de abril de 1895, não encontramos mais nenhuma referência à produção do *Hyde Park Gate News*, sendo este provavelmente seu último trabalho escrito para um público mais amplo antes da publicação de seus primeiros artigos no *Guardian*, por volta de novembro/dezembro de 1904. Entretanto, é importante salientar que seu *status* agora não é mais o de alguém que ocupa ao mesmo tempo as funções de autor e editor de sua própria obra, mas sim o de uma aspirante a escritora profissional tentando compreender as difíceis sutilezas da escrita jornalística, “começando a compreender o sentido para diferentes possibilidades, diferentes frases, ritmos, gêneros”, isto é, como alguém que ainda “precisava aprender a disciplina dos prazos, do polimento para publicação, da extensão de palavras, da precisão e do tato”¹⁶⁶ (MEPHAM, 1991, p. 17). A função de editor, por sua vez, capaz, como vimos em sua peça ficcional, de agir tanto externamente ao texto, como um mecanismo regulador de sua produção, como internamente, na medida em que consegue influenciar aquilo que pode ou não ser dito a respeito de algo ou alguém, assume agora feições mais concretas por meio da figura da “Honorável Sra. Arthur Lyttelton”. Uma figura que, como vimos no final do capítulo anterior, irá assumir justamente a posição daquele “olhar oficial” (*official eye*), cujo poder e domínio passa a se manifestar agora de maneira muito mais tangível e incisiva sobre o autor e seu texto:

[...] não até o final de 1904, após a morte de seu pai, quando seu primeiro artigo foi publicado no *Guardian*, que Virginia Stephen quebrou o silêncio e retomou o encontro entre o autor e o editor, e nessa época circunstâncias tanto práticas quanto pessoais haviam mudado. O editor, que havia antes desfrutado do duplo *status* de poderoso constructo fictício dentro do texto e de todo-poderoso controlador externo do texto privado, era agora uma pessoa separada, a Honorável Sra. Arthur Lyttelton, cujo poder era tanto real quanto público. Da mesma forma, Virginia Stephen como a criadora das figuras intratextuais ‘Autora’ e ‘Editora’, que haviam sido então capazes de falar por meio de tantas vozes diferentes quanto ela quisesse, simultaneamente comentando sobre o processo de criação, não estava mais em uma posição de deleitar-se em demonstrações de sua própria inteligência e habilidade, sendo uma obscura, embora de boa linhagem, aspirante a escritora (BROSNAN, 1997, p. 39-40).¹⁶⁷

sophisticated nature of much of her later juvenilia, but it also provides a fruitful starting point from which to explore the products and production of Woolf as a literary journalist alongside the practical conditions and theoretical implications of early twentieth-century literary journalism. The article proves so suggestive an introduction to an historicised reading of Woolf’s non-fiction because, amidst the humour, Virginia Stephen directs her attention precisely at the editor/author, cash/creativity nexus, questioning the autonomy of the author’s ‘art’ by situating it between conjoined narratives of commercial and editorial influence”.

¹⁶⁶ “[...] beginning to get the feel for the different possibilities, different sentences, rhythms, genres”, [...] “needed to learn the disciplines of deadlines, polishing for publication, word length, precision and tact”.

¹⁶⁷ “[...] not until late 1904, after her father’s death, when her first article was published in the *Guardian*, did Virginia Stephen break the silence and reconvene the meeting of the author and the editor, and by this time practical as well as personal circumstances had changed. The editor, who had previously enjoyed the dual status of powerful fictive construct within the text and all-powerful external controller of the private text, was now a separate person, the Honourable Mrs Arthur Lyttelton, whose power was both real and public. Similarly,

Seu trabalho não consiste mais em descrever os principais acontecimentos que envolvem os membros de sua família ou aqueles visitantes assíduos de sua casa, chamados por ela e seus irmãos de “Hyde Park Gaters”, nem mesmo conta mais com a mesma liberdade de antes para desenvolver seus projetos criativos por meio dos pequenos esboços ficcionais que frequentemente publicava no jornal familiar. Sua nova posição como uma aspirante a escritora profissional a colocava agora em uma situação em que precisava lidar com um editor “real”, de carne e osso, que ora lhe pedia algo vago como um “artigo literário” sobre algum poeta menos conhecido – “A Sra. Lyttelton quer que eu escreva para ela um ‘artigo literário’, então eu vou sentar em um canto e empenhar-me sobre algum poeta menor melancólico”¹⁶⁸ (WOOLF, 1975, p. 193); ora lhe solicitava algo mais específico como uma resenha sobre o último romance de Henry James, *The Golden Bowl*, escrita entre 7 e 800 palavras – “Então li meu Henry James depois do chá – que precisa ser lido, & está muito cheio de palavras – 550 páginas em letras minúsculas [...], qu. devo resumir entre 7 ou 800 palavras!”¹⁶⁹ (WOOLF, 1992b, p. 234-5).

Entre os anos de 1904 a 1907, Virginia Woolf contribuiu com cerca de 30 trabalhos, entre ensaios e resenhas críticas, ao *Guardian*¹⁷⁰, o que acabou lhe proporcionando uma certa visibilidade dentro do cenário jornalístico e uma série de outras ligações com importantes nomes do mercado editorial. Jornais como o *National Review*, cujo editor Leopold Maxse¹⁷¹ (1864–1932) era um antigo amigo da família Stephen e com quem Virginia conseguiu a publicação de um ensaio, “Street Music”, em março de 1905; o *Academy & Literature*, no qual

Virginia Stephen as the creator of the in-text ‘Author’ and ‘Editor’, who had thus been able to speak in as many different voices as she chose, simultaneously commenting on the process of creation, was no longer in a position to luxuriate in demonstrations of her own wit and ability, being an obscure, if well-pedigreed, aspiring writer”.

¹⁶⁸ “Mrs Lyttelton wants me to write her a ‘literary article’ so I shall sit in a corner and wrestle with some melancholy minor poet”.

¹⁶⁹ “Then read my Henry James book after tea – which needs reading, & is very closely packed with words – 550 pages of small print [...], wh. I am to boil into 7 or 800 words!”.

¹⁷⁰ Seu período de maior contribuição ao semanário foi entre os anos de 1905 e 1906, quando é possível contabilizarmos cerca de 27 ensaios e resenhas críticas relacionados à escritora. Em fevereiro de 1907, Virginia Woolf publicou uma única resenha do livro *The Private Papers of Henry Ryecroft* (1903), do romancista inglês George Gissing (1857–1903), voltando a colaborar com o jornal apenas em abril de 1909, quando publicou um obituário de sua tia quacre Caroline Emelia Stephen (1834–1909), sendo esta sua última associação com o *Guardian* (MCNEILLIE, 1986, p. xii).

¹⁷¹ O editor e escritor político Leopold Maxse, conhecido apenas por Leo Maxse, foi um dos principais frequentadores de Talland House, em St. Ives, durante a década de 1890. Julia Stephen teve um papel importante no desenvolvimento de seu romance e futuro casamento com Katherine Lushington (1867–1922), também conhecida como Kitty Maxse. Kitty se tornou uma figura significativa na vida de Virginia Woolf após a morte de seus pais, sendo considerada por muitos críticos como o principal modelo tomado pela escritora para a construção de sua personagem Mrs. Dalloway, tanto em *The Voyage Out* como em seu romance homônimo.

publicou “The Decay of Essay-Writing” em fevereiro do mesmo ano; o semanário liberal *The Speaker*, onde publicou três ensaios no ano de 1906; e o *Cornhill*, jornal em que seu pai havia sido editor entre os anos de 1871 a 1882, e no qual a escritora conseguiu colaborar com algumas publicações em 1908, se tornaram um espaço crucial para o amadurecimento profissional de Virginia Woolf. Principalmente quando os consideramos como uma oportunidade que a escritora teve de consolidar seu nome dentro do contexto literário da época não como uma simples sombra de seu pai, mas como uma crítica cuja voz começava pouco a pouco a se tornar relevante, fato este que pode ser observado, por exemplo, na publicação de seus primeiros ensaios não mais assinados anonimamente.

De todas as suas ligações ao longo desses primeiros anos de formação profissional, talvez a que mais tenha lhe influenciado seja a parceria que manteve com Bruce Lyttelton Richmond (1871–1964), editor-chefe do *Times Literary Supplement* entre os anos de 1902 a 1938. Em seu diário de 16 de janeiro de 1905, Virginia Woolf fala sobre um telegrama enviado por Kitty Maxse, esposa de Leo Maxse, convidando-a para jantar em sua casa no nº 33 de Cromwell Road, em Kensington. Na ocasião Kitty aproveita para discutir com Virginia sobre seu trabalho na *National Review*, quando esta acaba conhecendo durante o jantar Sir Valentine Chirol (1852–1929), jornalista e diretor do departamento estrangeiro (*foreign department*) do *Times*, que vinha lendo seus artigos com a intenção de convidá-la possivelmente para escrever algo para o suplemento literário do jornal:

Um telegrama de Kitty me convidando para jantar, o que fiz, dirigindo por entre ruas brancas & reluzentes. Kitty sozinha – pediu-me para que escrevesse para o *Nat[ional Review]*: com base nas coisas mostradas a ela por Nessa – o que ficarei muito feliz em fazer. O Sr. Chirol do *Times* está lendo minhas coisas, com a possibilidade de me pedir para escrever para o *T[imes]*. [*Literary*] *Supplement*. K. muito charmosa (WOOLF, 1992b, p. 223).¹⁷²

No dia seguinte, encontramos uma referência a outro convite para jantar, agora enviado pelo Sr. e Sra. Crum¹⁷³, com o objetivo de apresentar Bruce Richmond a Virginia Woolf: “Convite para jantar com os Crums para conhecer B. Richmond do *Times!*”¹⁷⁴ (WOOLF, 1992b,

¹⁷² “A telegram from Kitty to ask me to dine, which I did, driving through white & gleaming streets. Kitty alone – asked me to write for the *Nat[ional Review]*: on the strength of the things shown her by Nessa – which I shall be very glad to do. Mr Chirol of the *Times* is reading my things, with a possible view to asking me to write for the *T[imes]*. [*Literary*] *Supplement*. K. very charming”.

¹⁷³ Walter (1864–1944) e Ella Crum (1863–1948) eram amigos próximos de Violet Dickinson. Ella Crum possuía também um cargo não remunerado no setor administrativo do *Morley College*, onde Virginia Woolf lecionou voluntariamente as disciplinas de História e Composição Escrita para um grupo de operários (composto por homens e mulheres) entre os anos de 1905 a 1907.

¹⁷⁴ “Invitation to dine with Crums to meet B. Richmond of the *Times!*”.

p. 224). O jantar ocorre no dia 26 de janeiro, com um encontro apressado entre os dois, porém, com a expectativa de concretização de uma parceria entre Virginia e o *Times* expressa em uma carta enviada por Kitty Maxse na manhã seguinte, informando que tanto Richmond quanto Chirol haviam gostado de seus textos e que iriam, portanto, convidá-la para publicar uma resenha já para as próximas edições:

Jantar ontem à noite nos Crums divertido [...]; B. Richmond tinha meu MSS [manuscrito] no bolso – mas não tive chance de conversar já que ele havia ido para o *Times* – Contudo, uma carta de Kitty esta manhã dizendo que ele & e o grande Sr. Chirol aprovaram, & que irei & e me encontrarei com eles para discutir – não sei bem o quê, mas espero que isso signifique que conseguirei mais trabalho, revisando, eu suponho (WOOLF, 1992b, p. 228).¹⁷⁵

O acordo é então discutido dias depois em uma reunião na casa da Sra. Crum durante a hora do chá, quando Richmond aproveita a ocasião para perguntar à Virginia sobre seu interesse em escrever para outros jornais, como no caso de *The Outlook*, que havia passado recentemente para a administração de James Louis Garvin (1868–1927):

[...] Saí [...] para a Sra. Crums, onde encontrei uma grande festa do chá acontecendo em vários cantos, com pessoas que eu não conhecia, exceto Bruce Richmond, que logo tratou de negócios. Primeiro falou-me sobre o *Outlook*, que havia acabado de começar, com o homem do *Nat. Review*, Garvin como editor, & um homem literário entusiasmado pelas questões literárias. Eu escreveria uma resenha para eles? Então eu disse que sim, com alegria – Depois ele me perguntou se ‘nós’, isto é, o *Times*, poderiam enviar-me livros para resenha também – Então eu disse que sim – & assim meu trabalho se estabeleceu, & suponho que em breve terei tanto quanto eu posso fazer – o que é certamente satisfatório (WOOLF, 1992b, p. 234).¹⁷⁶

Ao longo de um período de mais de trinta anos de parceria, inúmeros outros encontros como esse, à hora do chá, iriam ocorrer entre Virginia Woolf e Bruce Richmond, marcando sua principal e também mais conflituosa filiação com o universo jornalístico durante toda sua carreira como escritora. Podemos dizer que Richmond foi seu maior mentor na arte da escrita ensaística, ensinando-lhe a importância dos prazos e o laborioso ofício de alongar, encurtar, reescrever e repensar em outros caminhos aquilo que se desejava dizer em um ensaio ou resenha crítica. Foi com Richmond que sua escrita tornou-se mais refinada e lapidada, do

¹⁷⁵ “Dinner last night at Crums amusing [...]; B. Richmond had my MSS in his pocket – but I got no chance to talk as he went off to the Times – However a letter from Kitty this morning to say that he & the great Mr Chirol approve, & I am to come & meet them to discuss – I dont quite know what, but I hope it means that I am to get more work, reviewing I suppose”.

¹⁷⁶ “[...] I went out [...] to Mrs. Crums, where I found a large tea party going on in various corners, of people I did not know, except Bruce Richmond, who very soon came to business. First told me about the Outlook, which is just starting new, with the Nat. Review man, Garvin as Editor, & an enthusiastic literary man for the literary side. Would I write a review for them? So I said yes, with joy – Then he asked me if ‘we’, The Times, that is, might send on books for review also – So I said yes – & thus my work gets established, & I suppose I shall soon have as much as I can do – which is certainly satisfactory”.

ponto de vista estrutural, mas também, ao mesmo tempo, mais “domesticada” e “contida”, na medida em que a fez compreender que nem tudo o que achava sobre um determinado autor ou obra poderia ser expresso livremente no papel. Podemos comparar sua relação com Virginia Woolf, que foi-se estreitando no decorrer dos anos, com a que vimos entre a “Editor” e sua “Author” no conto de 1895, principalmente no que diz respeito ao cuidado com que Richmond teve com as necessidades e inseguranças de Virginia como escritora, tendo aprendido, muitas vezes, a hora certa de adverti-la por um trabalho não muito bom, ou até mesmo de encorajá-la em suas habilidades quando decidia encarregá-la da análise de uma obra mais séria e de maior relevância.

Um exemplo de como esse relacionamento entre os dois se desenvolveu pode ser observado em um caso ocorrido ainda em março de 1905, quando Richmond havia lhe enviado o livro *Catherine de Medici and the French Revolution* (1905), da escritora inglesa Edith Helen Sichel (1862–1914), para que ela pudesse resenhá-lo. No entanto, em seu diário de 16 de março, nos deparamos com uma breve descrição das dificuldades com que Virginia vinha enfrentando para concluir seu texto – “Comecei minha resenha de Sichel para o *Times*, mas ela tem sido trabalhosa” –, sobretudo devido à sua falta de familiaridade com o tema em questão: “Então trabalhei – e escrevi duas páginas, o que não é metade do que devo escrever. É um trabalho árduo revisar quando você não conhece o assunto”¹⁷⁷ (WOOLF, 1992b, p. 252-3). Mesmo assim, no dia seguinte ela consegue concluí-lo ainda que com um certo sentimento de insatisfação com o resultado obtido: “Trabalhei na resenha bestial por toda a manhã – & terminei, suponho – mas é ruim, acredito, & espero recebê-la de volta em minhas mãos”¹⁷⁸ (WOOLF, 1992b, p. 253). A análise de seu editor, contudo, chega somente algumas semanas depois, por volta de 25 de abril, através de uma carta na qual Richard descreve a resenha de Virginia como “insuficientemente acadêmica”, no sentido de que a autora não havia conseguido estabelecer uma conexão mais apurada com as discussões históricas levantadas pelo livro de Sichel:

Uma carta a propósito para retornar, o que devo fazer com uma vingança, ao jornalês de Bruce Richmond, juntamente com a infeliz resenha de Sichel que tem estado pendurada como uma pedra em meu pescoço, & assombrando minhas noites. Ela não é suficientemente “acadêmica” – desculpe, ele justificou-me – um excelente artigo, mas um historicismo acurado é preciso – com o que eu cordialmente concordei, & Sichel vai para a cesta de lixo! (WOOLF, 1992b, p. 267-8).¹⁷⁹

¹⁷⁷ “Started my Sichel review for the Times, but it was heavy going”; [...] “So I laboured – & did two pages, which isn’t half what I must do. It is hard work reviewing when you dont know the subject”.

¹⁷⁸ “Worked at the beastly review all the morning – & finished it, I suppose – but it’s bad, I suppose, & I expect to have it thrown back in my hands”.

¹⁷⁹ “A letter by the way, to return as I must do with a vengeance, to journalese from Bruce Richmond, with the unfortunate Sichel review which has been hanging like a stone round my neck, & haunting my nights. It is not

A resenha nunca chegou a ser publicada. Mesmo reconhecendo que seu texto estava muito aquém de suas próprias expectativas, o fato de ter sido recusado depois de tanto esforço e trabalho duro não deixou de causar na autora uma sensação de frustração e desânimo. Percebendo o efeito que sua recusa havia causado em Virginia, Richmond decide então incentivá-la a produzir um novo texto, tomando como base uma viagem recente que a autora havia feito à Espanha e Portugal juntamente com seu irmão mais novo, Adrian Stephen¹⁸⁰. Com isso, Richmond lhe enviou três novos livros para resenhar, a saber, os dois volumes de *Letters from Catalonia and Other Parts of Spain* (1905), de Rowland Thirlmere (1861–1932), e *The Land of the Blessed Virgin: Sketches and Impressions in Andalusia* (1905), de William Somerset Maugham (1874–1965), que resultaram na produção de “Journeys in Spain”, publicado na edição de 26 de maio no *Times Literary Supplement*: “Bruce Richmond me enviou 3 livros sobre a Espanha para resenhar – como disse, tinha acabado de voltar da Espanha. Um artigo geral requerido, o q. significa, acredito, que posso ser tão simples & amadora quanto queira – mas ganharei dinheiro de qualquer modo”¹⁸¹ (WOOLF, 1992b, p. 268).

Como podemos observar, sua produção no *Times Literary Supplement* não se restringiu somente à análise de romances ou obras poéticas propriamente ditas, mas também incluiu trabalhos no campo da história, filosofia, biografia, além de relatos de viagem, o que acabou contribuindo para que o semanário se tornasse sua principal fonte de ligação com o mercado jornalístico ao longo dos anos. O jornal, em certo sentido, lhe proporcionou um novo campo de possibilidades para explorar suas capacidades intelectivas discorrendo sobre os mais variados assuntos e autores, não só da literatura tradicional vitoriana como contemporânea. Em diversos momentos, Virginia Woolf demonstrou seu sentimento de gratidão por essa associação com o *Times*, bem como por todo o aprendizado adquirido no decorrer de mais de três décadas de parceria com Bruce Richmond, como podemos constatar na seguinte passagem de seu diário de 27 de maio de 1938:

‘academic’ enough – sorry he misled me – an excellent article, but a professed historian is needed – to which I cordially agree, & Sichel goes to the waste paper basket!”.

¹⁸⁰ Sua excursão à Península Ibérica juntamente com Adrian Stephen ocorreu entre os dias 29 de março à 23 de abril de 1905. Dentre os locais que eles visitaram, podemos destacar as cidades do Porto, Lisboa, Granada e Sevilla, com suas longas caminhadas ao ar livre e passeios de barco pelas praias da costa. Para alguns críticos, essa viagem teve uma influência significativa na idealização, poucos anos depois, de seu primeiro romance, *Melymbrosia*, posteriormente renomeado *The Voyage Out*, como podemos observar na cena de introdução do casal Dalloway na costa de Lisboa no terceiro capítulo (BELL, 1976, p. 104).

¹⁸¹ “Bruce Richmond sends me 3 books about Spain to review! – as I said I had come back from Spain. A general article wanted, wh. means I suppose that I can be as silly & amateurish as I like – but I earn money anyhow”.

Uma carta, agradecida, de Bruce Richmond, encerrando minha conexão de 30 anos com ele & o *Lit Sup*. Quão feliz eu costumava ficar quando L[eonard] me chamava “Você está sendo requisitada pelo Grande Jornal!” & descia correndo para o telefone para anotar meus pedidos quase semanais na Hogarth House! Aprendi muito do meu ofício escrevendo para ele: como comprimir; como ressaltar; & também a ler com uma caneta & caderno, seriamente (WOOLF, 1985, p. 144-5).¹⁸²

Entretanto, como ressalta Leila Brosnan, essa parceria também teve o seu revés, na medida em que representou, de modo muito mais incisivo do que havia ocorrido com o *Guardian*, o poder e a influência que o “olhar oficial” poderia ter sobre o autor e seu texto. Inúmeras vezes seus trabalhos foram cortados ou mesmo alterados quase que por completo para que pudessem se adequar a um estilo e discurso defendidos pelo jornal e compartilhados por seu público-leitor, público esse de bases conservadoras e ainda fortemente ligadas aos princípios morais vitorianos (BROSNAN, 1997, p. 60). Em seu esboço autobiográfico “A Sketch of the Past” (1939), produzido poucos anos antes de sua morte, Virginia Woolf compara o processo de criação de muitos de seus textos para o *Times* com os momentos em que teve que conduzir, juntamente com sua irmã, aquelas longas e cansativas reuniões em torno da mesa de chá durante os anos em que seu pai esteve vivo:

Mas a maneira vitoriana seja talvez – não tenho certeza – uma desvantagem na escrita. Quando leio meus antigos artigos do *Literary Supplement*, atribuo a culpa por sua suavidade, sua polidez, sua abordagem indireta, ao meu treinamento à mesa de chá. Eu me vejo, não resenhando um livro, mas oferecendo bandejas de pãezinhos a jovens tímidos e lhes perguntando: eles aceitam creme e açúcar? Por outro lado, a maneira superficial me permite, como vim a descobrir, a abordar coisas que seriam inaudíveis se alguém marchasse e as proferisse em alto e bom som (WOOLF, 1977b, p. 150).¹⁸³

Essa educação ou treinamento à mesa de chá, considerado por Virginia Woolf como o núcleo da sociedade vitoriana, consistia justamente em aprender a agradar a um público por meio de gracejos e comentários cortesês, sempre buscando manter o diálogo vivo e sem qualquer sinal de constrangimento. Foi essa mesma educação que Virginia Woolf teve que aprender a desenvolver quando escreveu seus primeiros ensaios e resenhas críticas, em um período em que sua fama como uma escritora de renome ainda estava longe de se consolidar. A principal diferença de Bruce Richmond em relação aos outros editores com quem a autora

¹⁸² “A letter, grateful, from Bruce Richmond, ending my 30 year connection with him & the Lit Sup. How pleased I used to be when L[eonard] called me ‘You’re wanted by the Major Journal!’ & I ran down to the telephone to take my almost weekly orders at Hogarth House! I learnt a lot of my craft writing for him: how to compress; how to enliven; & also was made to read with a pen & notebook, seriously”.

¹⁸³ “But the Victorian manner is perhaps – I am not sure – a disadvantage in writing. When I read my old *Literary Supplement* articles, I lay the blame for their suavity, their politeness, their sidelong approach, to my tea-table training. I see myself, not reviewing a book, but handing plates of buns to shy young men and asking them: do they take cream and sugar? On the other hand, the surface manner allows me, as I have found, to slip in things that would be inaudible if one marched straight up and spoke out loud”.

trabalhou esteve no fato de que com ele a arte da lisonja ganhou ares mais refinados, enquanto sua crítica em si tornou-se mais sutil e oculta nas entrelinhas do texto:

Enquanto a anfitriã da sociedade, a festa do chá e o *Times Literary Supplement* estavam conectados por uma associação física, para Woolf essa associação também possuía implicações simbólicas. O *Times* era o grande jornal do século dezenove e, embora o *Literary Supplement* tenha nascido no ano em que a era vitoriana chegou ao fim, seu tom, como Virginia Woolf percebia, mantinha o timbre do passado. Sua resposta e julgamento acerca daquele passado estão contidos na imagem da mesa de chá. [...] O fato de Woolf se ver escrevendo para o *Supplement* como se estivesse servindo pãezinhos para os homens mais jovens é altamente pertinente, refletindo sua percepção do papel subserviente e de gênero construído para ela ao escrever em um estilo apropriado para aquele jornal, e posicionando esta faceta de sua carreira jornalística dentro de um domínio maior de sua preocupação com uma política de gênero na escrita (BROSNAN, 1997, p. 60).¹⁸⁴

Com todos os seus editores, mas em especial com Bruce Richmond, Virginia Woolf compreendeu o que significa produzir um texto sob encomenda, escrever conforme as expectativas de um editor com vista a um cheque depositado em sua conta ao final do mês – “Encontrei esta manhã em meu prato minha primeira parcela de salário – £2.7.6 pelos artigos do *Guardian*, o que me proporcionou um grande prazer”¹⁸⁵ (WOOLF, 1992b, p. 219) –, tendo que seguir regras e convenções que muitas vezes a distanciavam de tecer uma crítica honesta sobre uma determinada obra ou autor, recaindo em uma espécie de superficialidade “polida” e “afável”, tal como tinha aprendido durante sua formação à mesa de chá (MEPHAM, 1991, p. 20). Em diversos momentos, como vimos no capítulo anterior, Virginia Woolf teve que lidar com cortes e alterações significativas em seus textos sem qualquer negociação ou aviso prévio, isto é, sem a possibilidade de contestação sobre aquilo que ela acreditava possuir o único direito de “propriedade”, mas que acabou percebendo que outros também o possuíam.

Entretanto, durante esses anos iniciais de sua carreira como jornalista e crítica literária, Virginia Woolf não perdeu de vista seu interesse em produzir ficção. Já por volta de outubro de 1907, encontramos suas primeiras menções à produção de um romance que há muito já vinha sendo idealizado¹⁸⁶. Essa narrativa que se debruçaria sobre as questões do “Desejo e

¹⁸⁴ “While the society hostess, the tea-party and the *Times Literary Supplement* were linked by physical association, for Woolf that connection also held symbolic implications. The *Times* was the great paper of the nineteenth-century and even though the *Literary Supplement* was born in the year the Victorian era died, its tone, as Virginia Woolf heard it, held the timbre of the past. Her response to, and judgement on, that past is contained in the image of the tea-table. [...] The fact that Woolf saw herself in writing for the *Supplement* as serving buns to young men is highly pertinent, reflecting her perception of the subservient and gendered role constructed for her by writing in a style appropriate to that journal, and positioning this facet of her journalistic career within the larger domain of her concern with the gendered politics of writing”.

¹⁸⁵ “Found this morning on my plate my first instalment of wages – £2.7.6 for *Guardian* articles, which gave me great pleasure”.

¹⁸⁶ Segundo Quentin Bell, podemos discutir as origens desse primeiro romance em meados de 1904, em passagens

os Afetos” – “Estou labutando com meu trabalho sobre o Desejo e os Afetos”¹⁸⁷ (WOOLF, 1975, p. 331), ou mais especificamente sobre aquilo que não temos coragem de expressar por meio de palavras e que acabamos, por medo ou receio, decidindo manter em segredo ou silêncio, se tornaria o esboço de seu primeiro romance, *Melymbrosia*, reescrito e revisado em inúmeras versões diferentes até meados de 1913, quando foi concluído e assumiu seu título definitivo, *The Voyage Out*.

Outros esboços ficcionais menos extensos vinham sendo produzidos nesse mesmo período, tais como “Phyllis and Rosamond” (1906), que narra a história de duas jovens de classe média educadas especificamente para a “arte do casamento” e que veem suas visões de mundo colidirem no momento em que vão para uma reunião na casa das irmãs Tristram (um retrato ficcionalizado da própria Virginia e de sua irmã, Vanessa, naquele período) em Bloomsbury; ou mesmo “A Dialogue Upon Mount Pentelicus” (1906), no qual a autora descreve o encontro de um grupo de jovens intelectuais com um monge, enquanto caminhavam por uma trilha de uma montanha na Grécia no início do século passado. Essa narrativa especificamente já revelava um certo interesse da autora em experimentar com diferentes tipos de enredo, na medida em que buscou criar um texto que trouxesse o elemento ficcional como base ao mesmo tempo em que flertava com características de outros gêneros, como o diário de viagem¹⁸⁸ e o ensaio propriamente dito, se assemelhando em muitos aspectos a alguns dos artigos que vinha publicando nos jornais da época.

Em outubro de 1909, esse interesse em dialogar ficção e jornalismo se tornou mais perceptível por meio de um pequeno texto intitulado “Memoirs of a Novelist” (1909), no qual Virginia Woolf procurou construir um esboço biográfico de uma romancista vitoriana, Miss

de um diário que manteve durante sua viagem a Manorbier, na costa do País de Gales, no qual a autora já demonstrava um certo interesse em desenvolver uma narrativa em torno de uma jovem em busca da descoberta do amor e de suas implicações, tanto sociais quanto subjetivas (BELL, 1976, p. 87). Em seu diário de 03 de setembro de 1922, Virginia Woolf revela: “[Aos dezesseis anos] ... Era para eu saber tudo o que havia para ser conhecido, e para escrever um livro – um livro – mas que livro? Essa visão me veio mais claramente em Manorbier aos 21 anos, caminhando pela costa” ([At sixteen] ... I was for knowing all that was to be known, and for writing a book – a book – but what book? That vision came to me more clearly at Manorbier aged 21, walking down on the edge of the sea) (WOOLF, 1981, p. 197). Outra possível origem esteve em sua viagem que à Península Ibérica em 1905, como destacamos acima. Contudo, somente em uma carta de 13 maio de 1908 à Violet Dickinson, é que encontramos a primeira referência concreta ao texto em produção.

¹⁸⁷ “I am struggling with my work of the Fancy and Affections”.

¹⁸⁸ Vale salientar que Virginia Woolf juntamente com seus irmãos e Violet Dickinson fizeram uma viagem à Grécia em setembro de 1906, que serviu como base para a criação de seu texto. Em seus diários desse período, encontramos também uma referência a um episódio em que os jovens Stephen acabam se deparando com a figura estranha de um velho monge que vinha descendo a montanha, uma imagem que os fizeram pensar sobre o contraste entre a Grécia que eles haviam imaginado em suas leituras dos clássicos antigos e a Grécia contemporânea, isto é, buscando reconhecer naquela cidade, naquela língua já tão diferente da que eles haviam estudado, resquícios de um passado que tanto os intrigavam.

Willatt, narrado por uma de suas amigas íntimas, Miss Linsett, ambas frutos da imaginação da escritora. A ideia seria escrever um texto (o primeiro de uma série que Virginia Woolf queria desenvolver) que se assemelhasse estruturalmente a uma resenha crítica de uma biografia literária, de tal modo que fosse capaz de fazer com que seu público-leitor se questionasse sobre a real existência de suas personagens, se perguntando se aquilo seria efetivamente uma resenha ou uma peça ficcional¹⁸⁹: “Quando a Srta. Willatt morreu, em outubro de 1884, sentiu-se, como assim colocou sua biógrafa, ‘que o mundo tinha o direito de saber mais sobre uma mulher admirável, embora reclusa’”¹⁹⁰ (WOOLF, 2006, p. 69).

O texto foi submetido ao *Cornhill*, editado na época por Reginald John Smith (1857–1916), um homem não tão influente no desenvolvimento da carreira profissional de Virginia quanto Richmond, mas que acabou abrindo-lhe muitas portas, principalmente quando a convidou para escrever uma coluna literária juntamente com Lady Eleanor Cecil (1868–1959) no jornal intitulada “The Book on the Table”. Seu respeito por Virginia se deveu em muitos aspectos a sua filiação com Sir Leslie Stephen, antigo editor do *Cornhill*, e a quem ele atribuiu a imensa erudição de Virginia. Contudo, sua admiração pela escritora não foi capaz de impedi-lo de recusar o experimento entre ficção e crítica apresentando em “Memoirs of a Novelist”: “Minha sensação é que você empalou não uma borboleta, mas uma abelha, em um alfinete. É pura sagacidade, mas ...”¹⁹¹ (SMITH *apud* BELL, 1976, p. 154).

A recusa marcou o fim de sua parceria com o jornal ao mesmo tempo que trouxe a Virginia Woolf uma visão mais clara sobre os rumos que ela queria dar a sua carreira dali em diante. “Memoirs of a Novelist” não se restringe apenas a um experimento em que as linguagens literária e jornalística se cruzam, mas também traz à tona uma discussão importante sobre o lugar da mulher na sociedade inglesa dentro de uma perspectiva mais historiográfica que, como veremos no próximo tópico, irá adquirir novos contornos por meio de sua reflexão sobre aquelas figuras que Virginia Woolf chamou de “Excêntricas” (*Excentrics*). Tomando como base algumas indagações lançadas dentro de seu próprio texto a respeito do papel e do alcance da biografia enquanto gênero – “Que direito tem o mundo de saber sobre homens e mulheres? O

¹⁸⁹ Em sua biografia, Quentin Bell chega a confundir que procurou, em vão, pelos nomes de Miss Willatt e Miss Linsett nos catálogos da *British Museum Library* e na *Library of Congress* (BELL, 1976, p. 153). Essa dúvida, em certa medida proposital do texto de Virginia Woolf, também se deve ao fato de o texto não ter sido publicado diretamente em uma coletânea específica de contos, sendo incluído, assim como outros de seus esboços produzidos entre os anos de 1906 a 1909, somente primeira edição de *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, organizada por Susan Dick e publicada em setembro de 1993.

¹⁹⁰ “When Miss Willatt died, in October 1884, it was felt, as her biographer puts it, ‘that the world had a right to know more of an admirable though retiring woman’.”

¹⁹¹ “My feeling is that you have impaled not a butterfly, but a bumblebee, upon a pin. It is cleverness itself, but...”.

que um biógrafo pode dizer? e então, em que sentido se pode dizer que o mundo se beneficia”¹⁹² (WOOLF, 2006, p. 69) – no processo de resgate dessas vozes esquecidas e silenciadas pela história, Virginia Woolf propõe uma espécie de revisionismo ou mesmo de uma nova escrita histórica, capaz de retirar das sombras aquelas que por séculos viveram à margem de uma sociedade conservadora e patriarcal.

3.2 A obscuridade, a excentricidade e a emergência de uma tradição

Entre os dias 03 e 31 de agosto de 1906, Vanessa e Virginia, que desde a morte de Leslie Stephen em 1904 passaram a viver juntamente com seus irmãos no nº 46 de Gordon Square, em Bloomsbury, um bairro de menor prestígio do que Kensington¹⁹³, alugaram uma propriedade em estilo elisabetano, Blo’ Norton Hall, em East Harling, no condado de Norfolk, para passar suas férias de verão. Nesta casa, que ficava próxima ao rio Little Ouse, as duas irmãs dedicaram a maior parte de seu tempo recebendo visitas, lendo e realizando pequenos exercícios artísticos nas linguagens em que cada uma havia escolhido para seguir como profissão, isto é, a pintura e a literatura. Em uma carta de 04 de agosto para Violet Dickinson, Virginia descreve a habitação antiga e a paisagem nos arredores como um cenário em que presente e passado pareciam se encontrar, constituindo uma espécie de síntese capaz não só de apreender o olhar das duas irmãs, como também de lhes servir como fonte de inspiração para a criação de suas obras:

Se eu tivesse escolhido um melhor momento para escrever-lhe, descreveria este lugar. O que agora tentarei fazer. Tem uns 300 anos, listrado com tábuas de carvalho no interior, escadarias antigas, dornas ancestrais, e retratos; há um jardim; e um fosso. [...] Nessa pinta moinhos de vento à tarde, e eu percorro o campo por milhas com um mapa, pulo valas, escalo paredes e profano igrejas, criando lindas histórias a cada passo do caminho (WOOLF, 1975, p. 234).¹⁹⁴

¹⁹² “What right has the world to know about men and women? What can a biographer tell it? and then, in what sense can it be said that the world profits”.

¹⁹³ Nem todos viram a mudança para o novo endereço como uma atitude sensata por parte dos jovens irmãos Stephen. O escritor Henry James, por exemplo, que havia sido um amigo próximo de Leslie Stephen e de sua esposa, viu a saída de Virginia e seus irmãos de Kensington, um distinto bairro de classe média alta, para Bloomsbury, um bairro em sua opinião antiquado e desprestigiado, com um certo ar de desaprovação, principalmente para duas jovens solteiras e órfãs, sem nenhum parente mais velho que pudesse lhes dar algum tipo de amparo (BELL, 1976, p. 99).

¹⁹⁴ “If only I had chosen a better moment to write to you, I would describe this place. Which now I shant do. It is 300 years old, striped with oak bars inside, old staircases, ancestral vats, and portraits; there is a garden; and a moat. [...] Nessa paints windmills in the afternoon, and I tramp the country for miles with a map, leap ditches, scale walls and desecrate churches, making out beautiful brilliant stories every step of the way”.

Nessa mesma data, Virginia, por meio de um pequeno esboço ensaístico, como lhe era de costume registrar em seu diário desde meados de 1899¹⁹⁵, buscou sintetizar suas impressões a respeito de Blo' Norton Hall, descrevendo-o como um lugar que lhe instigava a imaginação e a curiosidade devido sua atmosfera remota e ancestral:

É uma teoria de que quanto mais novo você for, mais você se afeiçoa a coisas antigas. [...] A casa é elisabetana; & tem sido muito desinteressante restaurar – além do que é necessário para torná-la uma casa viva; é muito remota & solitária & ancestral para que alguém deseje viver aqui. [...] Ainda assim, é bastante confortável, até mesmo para os ingleses, descobrir que tais casas continuam desatendidas & descuidadas, acumulando singularidades & belezas a cada ano, por toda a Inglaterra; apesar das grandes cidades & vilas. E a idade tem um grande charme. Nada de nossos dias poderia reproduzir a harmonia & a delicada paz desta casinha velha, tal como ela nos impressionou [...]. É tão modesta, & firme, & sólida o tempo todo; como se os séculos tivessem apenas confirmado suas virtudes originais (WOOLF, 1992b, p. 309-10).¹⁹⁶

E foi justamente durante essa estadia em Blo' Norton Hall que Virginia Woolf decidiu dar início à produção de um longo relato ficcional inspirado em suas observações dos espaços e dos costumes daquelas pessoas de vida simples e campestre da região de Norfolk. Esse relato, originalmente sem título, e que se manteve inédito até o final da década de 1970¹⁹⁷, recebeu posteriormente a denominação de “The Journal of Mistress Joan Martyn” (1906), centrando-se na história de uma renomada pesquisadora, Miss Rosamond Merridew, especialista em trabalhos sobre “o sistema de posse de terras na Inglaterra medieval”¹⁹⁸ (WOOLF, 2006, p. 33), que acabou encontrando, em uma viagem para Norfolk, o diário de uma

¹⁹⁵ Os diários de juventude de Virginia Woolf, reunidos na coletânea *A Passionate Apprentice*, publicada no início da década de 1990, são importantes não só por nos apresentarem um registro cotidiano da vida da autora entre seus anos de adolescência e início da fase adulta, mas também por nos revelarem um valioso testemunho do processo de amadurecimento de Virginia como leitora e como aspirante a escritora profissional. Em seu diário de 1899, conhecido como “*Warboys journal*”, bem como os que produziu a partir de 1903, encontramos uma série de exercícios ensaísticos e ficcionais a partir dos quais Virginia buscava aprimorar suas habilidades de escrita, tomando como base impressões de leitura ou viagens a diferentes regiões da Inglaterra, ou até mesmo para o exterior, como a que fez para a Grécia e Itália, juntamente com seus irmãos. Os diários de juventude de Virginia Woolf cobrem os anos de 1897 a 1909, começando a edição dos diários de maturidade, organizados em cinco volumes, a partir de 1915 até sua morte, em 1941.

¹⁹⁶ “It is a theory that the newer you are the better you like old things. [...] The house is Elizabethan; & it has been too inconsiderable to restore – beyond what is needed to make it a living house; it is too remote & solitary & ancestral for anyone to wish to live here. [...] Still, it is rather comfortable even for English people, to find that such houses go on unheeded & untended, accumulating quaintness & beauties with every year, all over England; despite the great towns & villas. And age has a great charm. Nothing of our own day could reproduce the harmony & exquisite peace of this little old house, as it struck our eyes [...]. It is so modest, & sound, & solid all through; as tho' the centuries had only confirmed its original virtues”.

¹⁹⁷ O original de “The Journal of Mistress Joan Martyn”, organizado em 44 páginas escritas à mão por Virginia Woolf, manteve-se sem título e inédito até 1979, quando as professoras Susan M. Squier e Louise A. DeSalvo, com a permissão da *New York Public Library*, que mantém o manuscrito no catálogo de sua *Berg Collection of English and American Literature*, publicaram a narrativa pela primeira vez na revista *Twentieth Century Literature*, vol. 25, nº 3/4. Hoje o texto faz parte da coletânea *The Complete Short Fiction of Virginia Woolf*, como parte integrante de suas “Early Stories” (Primeiras Histórias).

¹⁹⁸ “[...] the system of land tenure in mediaeval England”.

jovem camponesa, Miss Joan Martyn, escrito por volta de 1480, quando esta se preparava para seu casamento com um importante fazendeiro da região.

Miss Rosamond Merridew, protagonista e também narradora da primeira parte da narrativa, nos é apresentada como uma mulher de 45 anos e de caráter singular, cuja vida foi dedicada praticamente ao estudo da História e da leitura de “certos fragmentos de pergaminho amarelo; que apenas algumas poucas pessoas podem ler e ainda menos se importariam em ler se pudessem”¹⁹⁹ (WOOLF, 2006, p. 33). A partir da análise desses fragmentos, Miss Merridew desenvolve seu método historiográfico que consiste em compreender o fenômeno histórico não como uma mera representação de nomes, datas e fatos isolados, mas sim como uma reconstrução do passado estabelecida por meio da investigação de um contexto social no qual diferentes indivíduos, tanto célebres quanto anônimos, interagem entre si. Ao discutir, por exemplo, o problema da posse de terras na Inglaterra durante os séculos XIII, XIV e XV, ela o faz buscando retratar, indo além do fato histórico em si, as várias vidas de homens e mulheres comuns, cujas histórias privadas foram esquecidas ou ignoradas pela historiografia tradicional, mas que, segundo ela, configuram-se como elementos indispensáveis para uma compreensão mais aprofundada de qualquer período histórico:

Minhas pesquisas sobre o sistema de posse de terras nos séculos XIII[,] XIV e XV têm se tornado duplamente valiosas, estou certa, pelo notável dom que tenho para apresentá-las em relação aos costumes da época. Tenho mantido em mente que os meandros em torno da posse de terras nem sempre foram os fatos mais importantes nas vidas de homens e mulheres e crianças; muitas vezes me atrevi a sugerir que as sutilezas que nos encantam eram mais uma prova da negligência de nossos ancestrais do que uma prova de seu espantoso esmero. [...] Os críticos sempre me ameaçaram com duas recriminações; primeiro, dizem eles, que tais digressões ficam todas muito bem em uma história da época, mas elas não têm nada a ver com o sistema [de] posse de terras medieval; segundo, eles reclamam que não tenho materiais ao meu dispor para estreitar estas afirmações a qualquer semelhança com a verdade (WOOLF, 2006, p. 34-5).²⁰⁰

Em outras palavras, para Miss Merridew, não são somente os grandes acontecimentos e a vida de personalidades ilustres que compõem a história de um povo. A vida privada daquelas figuras ditas como “menores” ou sem importância, isto é, “obscuras”,

¹⁹⁹ “[...] certain fragments of yellow parchment; which only a few people can read and still fewer would care to read if they could”.

²⁰⁰ “My researches into the system of land tenure in the 13th[,] 14th and 15th Centuries have been made doubly valuable, I am assured, by the remarkable gift I have for presenting them in relation to the life of the time. I have borne in mind that the intricacies of the land tenure were not always the most important facts in the lives of men and women and children; I have often made so bold as to hint that the subtleties which delight us so keenly were more a proof of our ancestors’ negligence than a proof of their astonishing painstaking. [...] The critics have always threatened me with two rods; first, they say, such digressions are all very well in a history of the time, but they have nothing to do with the system [of] mediaeval land tenure; secondly, they complain that I have no materials at my side to stiffen these words into any semblance of the truth”.

retomando aqui o termo cunhado por Virginia Woolf em seus ensaios, integram também um material fundamental para o entendimento de qualquer momento histórico (SPIROPOULOU, 2010, p. 43). Sua proposta, que acaba suscitando nos demais historiadores uma crítica negativa acerca de sua obra, reside em produzir uma historiografia alternativa, que não seja dirigida exclusivamente aos “grandes homens” e suas ações notáveis, mas também às pessoas comuns, e em especial às mulheres, cujas histórias foram menosprezadas e até mesmo silenciadas ao longo dos séculos:

Eu apresento a questão apenas para explicar por que fiz todas essas indagações subsidiárias a certas imagens da vida familiar que introduzi em meu texto; como a flor de todas essas raízes intrincadas; o lampejo de todo esse atrito de pederneira. Se você ler meu trabalho intitulado “Os arquivos do Feudo”, ficará satisfeito ou aborrecido de acordo com seu temperamento devido a certas digressões que encontrará lá. Não tive escrúpulos em dedicar várias páginas com letras grandes a uma tentativa de mostrar, vividamente como em uma pintura, alguma cena da vida da época; aqui bato à porta do servo e o encontro assando coelhos que ele havia caçado; mostro-lhe o senhor feudal partindo em alguma viagem, ou chamando seus cães para passear nos campos, ou sentado na cadeira de espaldar alto inscrevendo laboriosas cifras em uma folha de pergaminho lustrosa. Em outra sala, mostro-lhe Dame Elinor, trabalhando com sua agulha; e ao lado dela, em um banquinho mais baixo, está sentada a filha costurando também, mas com menos assiduidade. “Criança, teu marido estará aqui antes que teu enxoval esteja pronto”, repreende a mãe (WOOLF, 2006, p. 34).²⁰¹

Por meio da voz de sua personagem, uma mulher madura com uma carreira acadêmica consolidada – “Não hesitarei em explicar que sou a Srta. Rosamond Merridew, de quarenta e cinco anos – minha franqueza é consistente! – e que ganhei considerável fama em minha profissão devido às pesquisas que tenho feito”²⁰² (WOOLF, 2006, p. 33) –, e que acaba optando por abdicar de uma vida doméstica, com marido e filhos, em nome de seu amor à pesquisa, Virginia Woolf expressa seu descontentamento com um pensamento historiográfico tradicional e de bases positivistas, que vinha dominando a Europa desde as últimas décadas do século XIX. A seu ver, a ciência História não podia ser simplesmente compreendida como uma estrutura linear e gradual, marcada por uma sucessão de eventos encadeados por uma relação

²⁰¹ “I introduce the question merely to explain why it is that I have made all these enquiries subsidiary to certain pictures of the family life which I have introduced into my text; as the flower of all these intricate roots; the flash of all this scraping of flint. If you read my work called ‘The Manor Rolls’ you will be pleased or disgusted according to your temperament by certain digressions which you will find there. I have not scrupled to devote several pages of large print to an attempt to show, vividly as in a picture, some scene from the life of the time; here I knock at the serf’s door, and find him roasting rabbits he has poached; I show you the Lord of the Manor setting out on some journey, or calling his dogs to him for a walk in the fields, or sitting in the high backed chair inscribing laborious figures upon a glossy sheet of parchment. In another room I show you Dame Elinor, at work with her needle; and by her on a lower stool sits her daughter stitching too, but less assiduously. ‘Child, thy husband will be here before thy house linen is ready’, reproves the mother”.

²⁰² “I will not hesitate to explain that I am Miss Rosamond Merridew, aged forty-five – my frankness is consistent! – and that I have won considerable fame among my profession for the researches I have made”.

de causa e efeito, como se estivéssemos sempre em uma via crescente, evoluindo e seguindo para um estágio cada vez mais “desenvolvido”. Além disso, para a autora, o discurso da História precisava também ser repensado e reescrito – “A História precisa ser reescrita toda novamente”²⁰³ (WOOLF, 1981, p. 115), de modo a incluir também aqueles que acabaram sendo marginalizados e “obscurecidos” por uma visão social dominante e que os via como indivíduos cujas vidas não conseguiam expressar nenhum aspecto relevante que pudesse ser digno de atenção para um historiador.

Voltando-se mais especificamente para a História da Literatura, Virginia Woolf, em uma carta de 21 de maio de 1912 para seu amigo e também biógrafo Lytton Strachey, revela que, mesmo reconhecendo a importância de grandes escritores como Thomas Hardy, John Donne (1572–1631), George Meredith (1828–1909) e até mesmo seu contemporâneo E. M. Forster, seriam aqueles caracterizados como “menores” e “raramente comentados” pela crítica que mais manifestamente chamavam sua atenção: “Mas o mais interessante a se observar, como tenho frequentemente dito, não são esses espíritos ilustres, mas os modestos, os raramente comentados, os excêntricos”²⁰⁴ (WOOLF, 1975, p. 499). Sua curiosidade a respeito dessas figuras marginalizadas residia precisamente no fato de que era possível reconhecer em seus trabalhos uma “qualidade artística” peculiar e incomum, que os tornava tão diferentes dos outros escritores já então consagrados – daí serem denominados por Woolf como “Excêntricos” (*Eccentrics*) –, mas que mesmo assim ainda continuavam sendo desacreditados e preteridos pela crítica e historiografia tradicionais.

O termo “excêntrico” foi utilizado pela primeira vez por Woolf em um ensaio publicado em 20 de janeiro de 1910, no *Times Literary Supplement*, sob o título “Lady Hester Stanhope”. Neste ensaio, a autora faz uma referência à entrada produzida pelo escritor Thomas Seacombe (1866–1923) acerca da aristocrata e exploradora inglesa Lady Hester Lucy Stanhope (1776–1839) no *Dictionary of National Biography*²⁰⁵, na qual é descrita pejorativamente como uma mulher “excêntrica”, de espírito aventureiro e hábitos “exóticos”, adquiridos de suas viagens ao Oriente (STEPHEN et al., 1898, p.12). Virginia Woolf, no entanto, resgata o termo de maneira crítica, buscando ressignificar essa “excentricidade” de Lady Stanhope não como

²⁰³ “History must be written all over again”.

²⁰⁴ “But the most interesting thing to observe, as I have often told you, is not these distinguished spirits, but the humble ones, the slightly touched, the eccentric”.

²⁰⁵ Sir Leslie Stephen, pai de Virginia Woolf, foi um dos principais editores do *Dictionary of National Biography*, uma obra extensa e na qual trabalhou entre os anos de 1885 a 1891.

um aspecto negativo de sua personalidade, mas como algo singular que justamente servia para distingui-la de tantos outros tipos:

Os escritores do *Dictionary of National Biography* têm o prazeroso hábito de resumir uma vida, antes de escrevê-la, em uma palavra, assim ‘Stanhope, Lady Hester Lucy (1776–1839), excêntrica’. A razão pela qual sua vida está resumida assim é que ela difere das outras pessoas, mas nunca as converteu ao seu próprio modo de pensar. [...] ela não era uma excêntrica por profissão, mas uma senhora de distinto nascimento [...], uma mulher de grandeza política, inspirada, às vezes, por um feitiço tal como Circe (WOOLF, 1979a, p. 195).²⁰⁶

Em meados de 1810, devido a uma suposta decepção amorosa, Lady Stanhope havia decidido deixar o Reino Unido, cujo estilo de vida, segundo ela, era mais propício para pessoas de temperamento brando e retraído, completamente distinto de seu caráter audaz e aventureiro. Com isso, ela organizou então uma pequena comitiva, rumo ao Oriente, composta praticamente por seu médico e também futuro biógrafo, Charles Lewis Meryon (1783–1877), uma empregada chamada Anne Fry, e um cavalheiro, Michael Bruce (1787–1861), com quem posteriormente manteve um caso amoroso. Durante sua passagem pela Síria, após ter sofrido um naufrágio próximo à região de Rodes, episódio no qual perdeu todos seus pertences, Lady Stanhope conseguiu emprestado alguns trajes turcos. Porém, recusando-se a utilizar o véu, item obrigatório na vestimenta feminina, ela resolveu se vestir como um homem, optando por trajar um luxuoso robe com gola e mangas de veludo, um turbante e sandálias requintadas (Figura 03), mas sem abandonar, como ressalta Virginia Woolf em seu ensaio, a postura típica adotada pelas mulheres da época no que se refere à montaria, ou seja, procurando cavalgar sempre com o corpo de lado:

Com uma mistura de verdadeira grandeza e grandiloquência, ela determinou que os modos de vida ingleses fossem feitos para atender rebanhos tímidos [...]. Com que expectativas ela partiu para o Oriente não sabemos, mas ela apareceu na Síria, montada em seu cavalo, em calças de um cavalheiro turco. [...] Como de costume, sua sublimidade foi acompanhada por um toque de ridículo. [...] Vestida com roupas masculinas, esperava-se que ela cavalgasse como um homem, mas com o heroísmo de sua classe, ela persistiu em se sentar “na postura decorosa comum às mulheres na Inglaterra”, e assim foi “várias vezes exposta ao perigo de cair de nádegas”. [...] Sua influência em certo momento foi vasta, embora vaga; as crianças a vinte milhas ao redor de Constantinopla ouviram falar de seu nome. A aparição desta inglesa, com sua grande estatura e seu rosto cadavérico e sua conexão com personagens augustos na Inglaterra, foi em si um milagre (WOOLF, 1979a, p. 196-7).²⁰⁷

²⁰⁶ “The writers in the Dictionary of National Biography have a pleasant habit of summing up a life, before they write it, in one word, thus ‘Stanhope, Lady Hester Lucy (1776–1839), eccentric’. The reason why her life is written at all is that she differed from other people, but never converted them to her own way of thinking. [...] she was not an eccentric by profession, but a lady of exalted birth [...], a woman of political greatness, inspired at times, with a spell like Circe”.

²⁰⁷ “With a mixture of true greatness and grandiloquence, she determined that English ways of life are made to suit timid herds [...]. With what expectations she set sail for the East we know not, but she emerged in Syria,

Mesmo após esse evento, Lady Stanhope continuou questionando os padrões rígidos da vestimenta feminina adotados pelos turcos, preferindo muitas vezes usar calças, coletes ou casacos ao invés de vestidos, ainda que precisasse se apresentar diante de dirigentes ou chefes eminentes de tropas do Império Otomano. Sua excentricidade provinha justamente dessa postura incomum para uma mulher, até mesmo para uma aristocrata, dentro de um contexto social e cultural que não via com bons olhos esse tipo de atitude. Ainda assim, Lady Stanhope conseguiu adquirir certa fama e seu nome acabou sendo envolto por uma aura de mistério e estranheza entre os nativos, sendo inclusive considerada, por muitos, como um ente andrógino, isto é, “nem homem nem mulher, mas um ser à parte”²⁰⁸ (WOOLF, 1979a, p. 197).

Figura 03 – Lady Hester Stanhope montada em seu cavalo (1846)



Fonte: STANHOPE, Lady Hester. **Memoirs of the Lady Hester Stanhope**: as related by herself in conversations with her physician. Vol. 1. London: Henry Colburn, 1846 (Contracapa).

astride her horse, in the trousers of a Turkish gentleman. [...] As usual, her sublimity was accompanied by a touch of the ridiculous. [...] Dressed in men’s clothes, she was expected to ride like a man, but with the heroism of her class she persisted in sitting ‘in the decorous posture customary with women in England’, and was thus ‘often exposed to the danger of falling from her ass’. [...] Her influence at one time was vast, though vague; the children for twenty miles round Constantinople had heard her name. The apparition of this Englishwoman, with her large frame and her cadaverous face and her connection with august personages in England, was in itself a miracle”.

²⁰⁸ “[...] neither man nor woman, a being apart”. Muito do caráter de Lady Stanhope pode ser observado, por exemplo, na personagem Orlando, construída por Virginia Woolf décadas depois e inspirada em uma outra mulher dita “excêntrica”, a saber, a romancista e poetisa inglesa Vita Sackville-West (1892–1962). Assim como Stanhope, Orlando também era um aristocrata de hábitos singulares, vivendo sob a proteção da rainha Elizabeth I (1533–1603) até se tornar, séculos depois, um representante do governo inglês em terras turcas, mais especificamente em Constantinopla, capital do Império Otomano, onde justamente, depois de participar de um conflito armado no qual terminou ficando inconsciente por alguns dias, passa por sua transformação em Lady Orlando.

Para Virginia Woolf, são essas peculiaridades perceptíveis na biografia de certos indivíduos como Lady Stanhope que expressam uma excentricidade, não no sentido usado no *Dictionary of National Biography*, que reduz o conceito a uma noção depreciativa de “exótico”, “esquisito” e “extravagante”, mas a uma ideia na qual nos deparamos com um sujeito que constrói sua vida em discordância com os padrões sociais estabelecidos, questionando sua validade e legitimidade através de atos vistos com estranheza por aqueles que não se enquadram na categoria dos “Excêntricos”. Em outro ensaio publicado em 25 de abril de 1919, na revista *Athenaeum*, e cujo título escolhido foi exatamente “The Eccentrics”, Virginia Woolf os descreve como personalidades que raramente encontramos ocupando algum cargo de serviço público ou com um certo prestígio social como, por exemplo, um professor ou reitor de uma grande universidade, um primeiro-ministro ou até mesmo um herói nacional. Pelo contrário, suas trajetórias, segundo a autora, são na maioria das vezes marcadas por uma sucessão de fracassos e, conseqüentemente, pela reprovação daqueles que rejeitam seus estilos de vida, tidos como exagerados e completamente estapafúrdios, ou seja, capazes de provocar nas demais pessoas uma certa sensação de desconforto e embaraço (*nuisance*):

Se, em seus momentos mais ambiciosos, você cobiçou um monumento no *Dictionary of National Biography*, talvez não tenha desejado ver inscrito nele a única palavra ‘excêntrico’. Que os esforços e objetivos de sua vida, suas virtudes, aprendizado e devoção sejam resumidos de uma vez por todas, de forma breve e abrangente, como os de um excêntrico, talvez não lhe pareça uma recompensa adequada, nem um epitáfio a ser apontado com orgulho por seus descendentes. No entanto, considerando quão pequena é a companhia que atravessa os portões da Morte usando este título em seus peitos, e quão infinitamente mais comum parece ser morrer como reitor ou professor, herói ou primeiro-ministro, talvez afinal de contas haja algo a ser dito sobre os excêntricos. [...] Não é uma profissão que se pode assumir tarde na vida ou exercer com sucesso pela mera vontade de exercê-la. Você pode, é claro, subir e descer a Tottenham Court Road enrolado em uma toalha, imitando os gregos; ou adotar uma pantera como animal de estimação; ou enterrar todo o seu ouro em um porão e sentar-se sobre o túmulo. Mas esperamos que você nunca engane o editor do *Dictionary of National Biography* com artifícios como esses. [...] Os gabinetes do Governo não são para eles, nem as Casas do Parlamento, nem o Woolsack, nem a Bancada Judicial. [...] Mesmo assim eles não serão presos por nenhum crime como homicídio ou crime doloso; eles só terão cometido o que é chamado de ‘incômodo’, tal como distribuir soberanos na rua ou adorar alguma variedade peculiar de deus no jardim dos fundos (WOOLF, 1988, p. 38).²⁰⁹

²⁰⁹ “If, in your more ambitious moments, you have coveted a monument in the *Dictionary of National Biography*, you have not, perhaps, wished to see inscribed upon it the single word ‘eccentric’. That the efforts and aims of your life, your virtues, learning, and devotion, should be summed up once and for all, briefly and comprehensively, as those of an eccentric does not perhaps seem to you a fitting reward, nor an epitaph to be pointed at with pride by your descendants. Yet considering how small a company it is that comes through the gates of Death wearing this title upon their breasts, and how infinitely more common it appears to be to die a Dean or a Professor, a hero or a Prime Minister, perhaps after all there is something to be said for the eccentrics. [...] It is not a profession that can be taken up late in life or practised successfully by the mere will to practise it. You can, of course, walk up and down the Tottenham Court Road wrapped in a towel in imitation of the Greeks; or to adopt a panther for a pet; or bury all your gold in a cellar and sit upon the grave. But you will

Segundo Virginia Woolf, teria sido justamente esse ato de “chocar” e “incomodar” as outras pessoas com suas atitudes ditas incomuns que fez com que os “excêntricos” acabassem sendo ignorados e menosprezados pela historiografia tradicional, fato este que não só contribuiu para uma carência de boas biografias acerca de suas vidas, como também para um certo desinteresse, por parte da crítica, em suas produções artísticas e intelectuais. Não raro seus nomes são apenas citados brevemente em um pequeno esboço biográfico ou em uma carta escrita por um parente próximo ou mesmo um amigo que, no entanto, viam em sua “excentricidade” um motivo para vergonha ou constrangimento:

Por razões como essas que é extremamente raro encontrar uma biografia completa e satisfatória de um excêntrico. Sua família geralmente consegue esquecer tudo sobre ele; ele apenas surge, em nossa experiência, como que por acidente nas biografias de seus parentes, como uma erva daninha colhida por engano com as rosas, ou um dente-de-leão que o vento trouxe para uma cama primorosamente semeada com espécimes valiosos do duplo áster. [...] Não adianta procurá-los no índice; eles não podem ser encontrados lá; mas às vezes inadvertidamente, ou talvez para ilustrar alguma lei de hereditariedade ou algum ato digno de devoção por parte de seu sobrinho, eles o fazem furtivamente e como se pela porta dos fundos momentaneamente se esgueirassem (WOOLF, 1988, p. 39).²¹⁰

Contudo, é preciso ressaltar, como afirma Virginia Woolf em seu ensaio, que o aspecto que caracteriza a excentricidade desses indivíduos não reside apenas no caráter subversivo e insólito (em relação a um olhar dito como “padrão” pela sociedade) de suas ações, mas principalmente na crença de que essa excentricidade, na verdade, nada mais é do que uma escolha por uma liberdade em viver de acordo com seus próprios princípios e necessidades individuais. Os excêntricos, portanto, não veem a si mesmos como excêntricos – “A qualidade que marca todos os verdadeiros excêntricos é que nunca, por um momento, eles acreditam ser excêntricos” –, mas como sujeitos que estão em constante questionamento em relação às bases que sustentam as normas e convenções sociais. Daí sua preferência em entregar-se a uma vida apoiada muito mais em seus desejos particulares do que em uma existência limitada por

never, we hope, deceive the editor of the *Dictionary of National Biography* by such trumpery devices as these. [...] The Government offices are not for them, nor the Houses of Parliament, nor the Woolsack, nor the Judicial Bench. [...] Even so they will not be arrested for any such crime as murder or felony; they will only have committed what is called a ‘nuisance’, such as giving away sovereigns in the street or worshipping some peculiar variety of God in the back garden”.

²¹⁰ “For such reasons as these it is extremely rare to find a full satisfactory biography of an eccentric. His family generally contrives to forget all about him; he only crops up, in our experience, as if by accident in the biographies of his relations, like a weed picked by mistake with the roses, or a dandelion that the wind has wafted to a bed primly sown with prize specimens of the double aster. [...] It is no use looking for them in the index; they are not to be found there; but sometimes inadvertently, or perhaps to illustrate some law of heredity or some creditable act of devotion on the part of their nephew, they do stealthily and as if by the back door momentarily creep in”.

questões de ordem moral: “Eles são persuadidos – e quem dirá que eles estão errados? – que é o resto do mundo que é limitado, malformado e espiritualmente decrépito, enquanto apenas eles vivem suas vidas de acordo com os ditames da natureza”²¹¹ (WOOLF, 1988, p. 38).

Em um trecho de seu diário de 19 de janeiro de 1915, Virginia Woolf já havia manifestado um interesse em produzir um livro exclusivamente a respeito da vida e obra dos excêntricos – “Acho que um dia escreverei um livro sobre os ‘Excêntricos’”²¹² (WOOLF, 1979a, p. 23). Sua confecção, no entanto, nunca chegou a se concretizar, tendo a autora somente produzido alguns ensaios espaçados ao longo dos anos, como os dois acima citados, sobre uma ou outra personalidade que a seu ver se encaixava na sua concepção de excentricidade. Curiosamente, a maioria dos nomes elencados por Virginia Woolf trata-se de mulheres, como o caso da escritora inglesa Harriet Grote (1792–1878), uma das fundadoras da *Society of Female Artists*²¹³, a crítica e sufragista norte-americana Margaret Fuller (1810–1850), Margaret Cavendish, duquesa de Newcastle, além da já mencionada Lady Hester Stanhope, entre tantas outras (WOOLF, 1988, p. 40).

Essa predileção por nomes femininos, entretanto, não ocorre por acaso. Em sua busca, como já vimos no capítulo anterior, pelas origens de uma tradição literária e intelectual composta por mulheres, cujo pioneirismo contribuiu de maneira significativa para que as gerações futuras fossem capazes de se encaminhar para o mercado de trabalho sem mais tantos empecilhos como os existentes no passado, Virginia Woolf reconhece na biografia dessas mulheres “excêntricas” um elemento subversivo importante para o processo de emancipação feminina. É nesse sentido que o termo acaba entrando em consonância com sua ideia de uma linhagem constituída por aquelas que a autora chamou de “matriarcas” (“*mothers*”) da literatura e historiografia inglesas, tal como vimos em *A Room of One’s Own*. Ou seja, na medida em que seus esforços para superar as limitações de uma educação escassa e muitas vezes voltada apenas para fins de casamento começam a ser (re)vistos e (re)analisados a partir de uma leitura mais apurada e crítica acerca de suas (bio)grafias, de suas obras e ações categorizadas pejorativamente como incomuns, exóticas e “excêntricas”.

²¹¹ “The quality which marks all true eccentrics is that never for a moment do they believe themselves to be eccentric”; [...] “They are persuaded – and who shall say that they are wrong? – that it is the rest of the world who are cramped and malformed and spiritually decrepit, while they alone have lived their lives according to the dictates of nature”.

²¹² “I think one day I shall write a book of ‘Eccentrics’”.

²¹³ Posteriormente renomeada para *Society of Women Artists* (SWA), a *Society of Female Artists* (SFA) foi fundada por volta de 1855 como forma de apoiar e fomentar a criação artística entre as mulheres, criando espaços em que elas poderiam expor e até mesmo vender suas obras. A cantora de ópera Jenny Lind (1820–1887) juntamente com a escritora e biógrafa Harriet Grote são consideradas como suas principais fundadoras.

Porém, é preciso salientar que em meio a essa busca pelos vestígios deixados por essas mulheres “excêntricas”, Virginia Woolf acaba voltando sua atenção em muitos momentos para sua própria linhagem, isto é, para aquelas mulheres em sua família que no passado também foram designadas e avaliadas como “estranhas”, “diferentes” e “extravagantes” por um olhar conservador e, coincidentemente, na maioria das vezes, masculino. É em suas tias que Virginia Woolf procura restabelecer uma conexão com seu próprio passado, tentando reconstruir uma espécie de ancestralidade que a ajude a compreender sua ligação não só com suas raízes familiares, como também a faça refletir sobre o seu lugar como mulher escritora dentro dessa nova tradição que ela propõe por meio de seus ensaios.

Uma dessas primeiras figuras foi a filha mais velha do escritor William Thackeray, Anne Isabella Thackeray (1837–1919), posteriormente conhecida como Lady Ritchie ou simplesmente tia Anny. Ela era a irmã da primeira esposa de Sir Leslie Stephen, Harriet Marian (1840–1875), apelidada de “Minnie” e com quem Leslie teve uma única filha, a saber, Laura Stephen (1870–1945) que acabou passando grande parte de sua vida em hospitais psiquiátricos devido a algumas complicações de ordem mental²¹⁴. Anne Thackeray trabalhou como secretária particular de seu pai, escrevendo inúmeras introduções e notas biográficas para as edições de seus romances. Ela mesma optou por se encaminhar para o universo da literatura, tornando-se uma romancista de certo renome, além de publicar ensaios e resenhas críticas em alguns jornais da época.

Tal como Virginia Woolf, Anne Thackeray havia tentado encontrar, em meio a um ambiente doméstico intelectualizado e a uma formação complementar proporcionada por seu pai, as ferramentas necessárias para que pudesse dar início ao processo de construção de sua carreira como uma escritora profissional (MEPHAM, 1991, p. 11). É nesse sentido que Anne Thackeray se configura como um importante modelo do que uma mulher, ainda em plena era vitoriana, poderia conquistar em questões profissionais caso tivesse acesso a uma educação

²¹⁴ Não há muitas referências a essa meia-irmã mais velha na obra autobiográfica de Virginia Woolf (cartas, diários, etc.), principalmente no que se refere aos seus anos já como adulta. Entretanto, no *Hyde Park Gate News*, é possível encontrar algumas menções à Laura, sempre com a designação de “*Lady of the Lake*” (“Dama do Lago”), durante os anos em que Leslie a manteve junto à família. Essas alusões à menina sempre ocorrem no sentido de descrever ou relatar algum comportamento curioso ou incomum que ela apresentava, além de momentos em que as jovens crianças Stephen faziam algum tipo de travessura com a pobre garota como podemos observar na cena a seguir: “Várias personagens foram feitas de tolas no 1º de abril. À Sua Senhoria, a Dama do Lago, entre outras, foi especialmente pregada uma peça. Ao ser informada de que ela tinha uma mancha no rosto, ela começou a esfregá-la vigorosamente e, quando lhe disseram que havia se movido para o outro lado do rosto, ela esfregou o lado para o qual lhe disseram que havia se movido” (Various personagens have been made April fools on the 1st of April. Her Ladyship the Lady of the Lake, amongst others was especially made an April fool. On being told that she had a smut on her face she began vigorously rubbing it and when she was told that it had moved to the other side of her face she rubbed the side to which she had been told it had moved) (WOOLF et al., 2005, p. 3-4).

formal, mesmo que ainda não acadêmica, e que fosse além de uma instrução voltada apenas para o casamento. Entretanto, esse modelo será tomado por Virginia Woolf, em diversos momentos, de maneira ambígua e até mesmo contraditória, principalmente devido à influência que as opiniões particulares de Leslie sobre sua cunhada tiveram sobre os julgamentos que Virginia teceu acerca da obra de sua tia.

Para Leslie Stephen, Anne Thackeray não passava de uma mulher intelectualmente “débil”, atrapalhada e com tendências a comportamentos exagerados e extremamente sentimentais. Sua obra, a seu ver, não era digna de ser levada a sério, pois apresentava narrativas genéricas, cujos enredos acabavam se perdendo no meio do caminho. Suas opiniões literárias também não o agradavam, como na ocasião em que questionou o escritor inglês Samuel Butler (1835–1902), enquanto este estava envolto na edição de seu *Shakespeare's Sonnets Rediscovered* (1899), a respeito de sua teoria de que os sonetos de Shakespeare, na verdade, haviam sido escritos por sua esposa, Anne Hathaway: “‘Oh, Sr. Butler, o senhor conhece minha teoria sobre os Sonetos – que eles foram escritos por Anne Hathaway?’ Butler nunca percebeu que a piada era às suas custas; ele costumava contar a história balançando a cabeça tristemente e exclamando: ‘Pobre senhora, pobre senhora, isso *foi* uma coisa tola de se dizer’” (BELL, 1976, p. 11).²¹⁵

No entanto, quando analisamos a relação entre os dois por uma outra perspectiva, percebemos que Leslie, durante os anos em que esteve casado com Minny até sua morte prematura em 1875, enquanto estava grávida de seu segundo filho, e até mesmo no período de luto que antecedeu seu segundo casamento com Julia Prinsep (Stephen), em 1878, manteve uma forte relação de dependência com sua cunhada. Os dois, em certa medida, estavam ligados entre si, mesmo com todas as adversidades, não só por meio dos vínculos afetivos que mantinham com Minny, querida e venerada por ambos, como também pela questão literária, já que vinham tentando construir e consolidar suas carreiras dentro desse campo, seja por meio da produção de romances ou mesmo pela associação com o mercado jornalístico.

Muitas vezes, Anne Thackeray é descrita como uma mulher que questionava por meio de suas ações muitos dos padrões de comportamento esperados de uma mulher pela sociedade vitoriana, padrões esses que Leslie compartilhava e até mesmo enaltecia. Quando Anne Thackeray decidiu então se casar, em 1877, com seu primo, afilhado e também dezessete anos mais jovem, Richmond Ritchie (1854–1912), seu ato foi considerado por muitos como

²¹⁵ “‘Oh Mr Butler, do you know my theory about the Sonnets – that they were written by Anne Hathaway?’ Butler never realised that the joke was at his expense; he used to tell the story sadly shaking his head and exclaiming: ‘Poor lady, poor lady, that *was* a silly thing to say’”.

algo escandaloso e indecoroso, principalmente devido à diferença de idade entre os dois. Contudo, ninguém reagiu de maneira mais polêmica, com uma mistura de ciúmes e revolta pela perda daquela que desde a morte de Minny vinha assumindo uma posição meio que maternal e de governanta no lar agora órfão, do que Leslie, principalmente por ter sido ele o primeiro a descobrir o romance secreto entre os dois após ter testemunhado, por acidente, uma cena de troca de beijos entre os amantes:

E então, surpreendentemente, Anny se apaixonou pelo jovem Richmond Ritchie, seu primo, seu afilhado e dezessete anos mais novo. Ele retribuiu o afeto dela e o flerte, que havia sido tratado como bobagem, de repente se tornou real. Leslie encontrou Anny e Richmond se beijando na sala de estar e insistiu que eles deveriam se casar ou se separar. Embora o casamento tenha dado certo, Leslie odiou todo o negócio; ele estava, como percebeu, com ciúmes; a situação quase maternal da noiva também despertou nele um sentimento cuja natureza ele pode não ter compreendido e, claro, ele perdeu sua governanta (BELL, 1976, p. 12).²¹⁶

Todavia, em seu ensaio, “The Enchanted Organ: Anne Thackeray”, publicado em 15 de março de 1924 no *Nation & Athenaeum*, Virginia Woolf já havia repensado sobre muitas dessas considerações acerca de sua tia influenciadas pela visão ressentida de Leslie. No ensaio em questão, a escritora reconhece Anne Thackeray como um modelo de uma mulher que, em plena era vitoriana, buscava se fazer ouvida por meio de sua obra, sofrendo constantemente com o olhar julgador de uma sociedade patriarcal que não a levava a sério (DELL, 2015, p. 38). Seu espírito imaginativo e suas falas extravagantes e repletas de sentimentalismo, típicas de uma exímia “excêntrica”, não são retomados aqui sob uma ótica negativa e depreciativa, mas como características instigantes e que revelam o afeto que sua sobrinha tinha por aquela mulher que parecia sempre, mesmo nos momentos difíceis, estar dançando ao ritmo de uma melodia mística, “encantada”²¹⁷:

A enorme respeitabilidade de Bloomsbury foi quebrada em uma bela manhã por volta de 1840 pelo som de um órgão e pela visão de uma garotinha que havia escapado de sua babá e dançava ao som da música. A criança era a filha mais velha de Thackeray, Anne. Pelo resto de sua longa vida, através da guerra e da paz, da calamidade e da prosperidade, a Srta. Thackeray, ou a Sra. Richmond Ritchie, ou Lady Ritchie, estava sempre escapando da melancolia vitoriana e dançando ao som de seu próprio órgão

²¹⁶ “And then, rather surprisingly, Anny fell in love with young Richmond Ritchie, her cousin, her godson and her junior by seventeen years. He returned her affection and the flirtation, which had been treated as nonsense, suddenly became the real thing. Leslie found Anny and Richmond kissing each other in the drawing room and insisted that they should either marry or part. Although marriage turned out well, Leslie hated the whole business; he was, as he realised, jealous; the quasi-maternal situation of the bride also aroused feeling in him the nature of which he may not have understood, and of course he lost his housekeeper”.

²¹⁷ Para muitos críticos, Anne Thackeray serviu como principal modelo para a construção de sua “excêntrica” personagem Mrs. Hilbery em *Night and Day*, sempre preocupada com os manuscritos e a preservação da memória de seu pai, um importante poeta vitoriano, tal como Anne havia se preocupado em relação à imagem de seu pai, o romancista William Thackeray.

encantado. A música, ao mesmo tempo tão esquisita e tão doce, tão alegre e tão melancólica, tão digna e tão fantástica, pode ser ouvida distintamente em cada página do presente volume [*Letters of Anne Thackeray Ritchie*, selecionadas e editadas por sua filha, Hester Ritchie]. Pois Lady Ritchie foi incapaz em qualquer estágio de sua carreira de assumir uma atitude ou esconder um sentimento (WOOLF, 1988, p. 399).²¹⁸

Outra figura importante que podemos destacar entre essas mulheres “excêntricas” pertencentes à linhagem familiar de Virginia Woolf foi sua tia Caroline Emelia Stephen (1834–1909), irmã mais nova de Leslie Stephen e também conhecida no ambiente familiar como tia Milly. Leslie possuía uma relação um pouco conturbada com sua irmã, principalmente devido às suas diferentes concepções religiosas, já que ele, depois da morte de sua primeira esposa, havia aderido a uma espécie de ateísmo agnóstico, enquanto Caroline Emelia defendia uma postura protestante associada à vertente quaker da então chamada “Sociedade dos Amigos” (*Religious Society of Friends*). Em seu livro de memórias, *The Mausoleum Book* (1977), Leslie narra a história de uma decepção amorosa que Caroline Emelia havia sofrido em seus tempos de juventude, fato este que, segundo ele, teria sido o principal motivo por trás de sua reclusão e escolha por uma vida dedicada ao trabalho humanitário e à religião:

Ela levava uma vida curiosa. Nos primeiros dias, quando meu pai era professor em Haileybury, ela teve um enlace romântico com um aluno de lá. Não sei os detalhes: mas minha impressão é de que ele nunca professou amor por ela e que ela nem sabia se ele se importava com ela ou não. Ela esperava, acredito, outro encontro quando algo o levou de repente para a Índia. Lá, penso vagamente, ele se casou e talvez tenha morrido. De qualquer forma, ele desapareceu de sua vida; e ela sofreu tanto que sua saúde foi seriamente afetada. Ela morava em casa como uma reclusa com meu pai e minha mãe, e depois sozinha com minha mãe após a morte de meu pai. Ela se ocupou um pouco com filantropia, escreveu um livro competente chamado *The Service of the Poor* e tinha alguns amigos muito próximos. [...] Ela havia, como disse antes, se envolvido com os Quakers, encontrado algo reconfortante em sua quietude e tendências semimísticas (STEPHEN, 1977, p. 55).²¹⁹

²¹⁸ “The enormous respectability of Bloomsbury was broken one fine morning about 1840 by the sound of an organ and by the sight of a little girl who had escaped from her nurse and was dancing to the music. The child was Thackeray’s elder daughter, Anne. For the rest of her long life, through war and peace, calamity and prosperity, Miss Thackeray, or Mrs Richmond Ritchie, or Lady Ritchie, was always escaping from the Victorian gloom and dancing to the strains of her own enchanted organ. The music, at once so queer and so sweet, so merry and so plaintive, so dignified and so fantastical, is to be heard very distinctly on every page of the present volume [*Letters of Anne Thackeray Ritchie*, selected and edited by her daughter, Hester Ritchie]. For Lady Ritchie was incapable at any stage of her career of striking an attitude or hiding a feeling”.

²¹⁹ “She had led a curious life. In early days when my father was professor at Haileybury she had a romantic attachment to a student there. I do not know the details: but my impression is that he never professed love for her and that she did not even know whether he cared for her or not. She had, I think, expected another meeting when something took him suddenly to India. There, I vaguely think, he married and perhaps died. Anyhow he disappeared from her life; and she suffered so much that her health was seriously affected. She lived at home as the only inmate of the house with my father and mother, and with my mother alone after my father’s death. She occupied herself a little with philanthropy, wrote an able book called *The Service of the Poor*, and had some very attached friends. [...] She had, as I said before, taken up with the Quakers, finding something sympathetic in their quietism and semi-mystical tendencies”.

Caroline Emelia Stephen também se dedicou à escrita, porém com trabalhos voltados mais para questões religiosas ou de caráter filantrópico do que propriamente literárias. Seus textos, muitas vezes, eram descritos por Leslie como “obras pequenas” (*little work*), sem tanta relevância – “[...] outro pequeno livro de sua autoria, *Strongholds of Quakerism*, explica seus pontos de vista”²²⁰ (STEPHEN, 1977, p. 55). Porém, seus livros se tornaram obras representativas do pensamento religioso quaker, além de ser reconhecida como uma mulher que dedicou sua vida ao cuidado e bem-estar dos menos favorecidos, tendo contribuído, por exemplo, para a construção de moradias, as *Hereford Houses*, para membros da classe operária em Chelsea em 1877. Em seus últimos anos de vida, decidiu se estabelecer sozinha em sua casa de campo, conhecida como “The Porch”, em Cambridge, onde escreveu parte de sua obra e acolheu sua sobrinha, Virginia Woolf, quando esta sofreu um colapso após a morte de seu pai em 1904 (MEPHAM, 1991, p. 14).

Assim como Leslie, Virginia também nutriu sentimentos contraditórios com essa outra tia, ora se irritando por sua religiosidade exacerbada – “Eu me sinto como se estivesse morando nas proximidades de uma catedral, com o sino da voz dos Quakers dobrando em intervalos. Ela é soporífera e lenta ao extremo, e meu desejo começa a ser o de explodi-la com pólvora e ver o que aconteceria!”²²¹ (WOOLF, 1975, p. 144), ora a admirando profundamente por sua capacidade de contar histórias com uma certa dose de misticismo, como podemos observar nessa carta escrita em julho de 1906 à sua amiga Margaret (“Madge”) Vaughan (1869–1925):

Acabei de voltar de um domingo com minha tia Quaker [...]. Conversamos cerca de 9 horas; e ela derramou todas as suas experiências espirituais, e então desceu e se tornou uma velha muito sábia e espirituosa. Nunca conheci alguém com tamanha coleção de histórias – todas com alguma reviravolta estranha – naturais ou sobrenaturais. Durante toda a sua vida, ela ouviu vozes interiores e conversou com espíritos; e é como uma pessoa que vê fantasmas, ou melhor, almas desencarnadas, em vez de corpos. Ela agora se senta em seu jardim, cercada de rosas, em volumosos xales e cortinas, e acumula e derrama sabedoria sobre todos os assuntos. Todos os jovens Quakers vão vê-la, e ela é uma espécie de profetisa moderna (WOOLF, 1975, p. 229).²²²

²²⁰ “[...] another little book of hers, *Strongholds of Quakerism*, explains her views”.

²²¹ “I feel as though I were living in a Cathedral Close, with the bell of the Quakers voice tolling at intervals. She is soporific, and leisurely to an excess, and my desire begins to be to blow her up with gunpowder, and see what would happen!”.

²²² “I have just come back from a Sunday with my Quaker Aunt [...]. We talked about 9 hours; and she poured forth all her spiritual experiences, and then descended and became a very wise and witty old lady. I never knew anyone with such a collection of stories – which all have some odd twist in them – natural or supernatural. All her life she has been listening to inner voices, and talking with spirits: and she is like a person who sees ghosts, or rather disembodied souls, instead of bodies. She now sits in her garden, surrounded with roses, in voluminous shawls and draperies, and accumulates and pours forth wisdom upon all subjects. All the young Quakers go and see her, and she is a kind of modern prophetess”.

Essa tia “excêntrica”, intimamente ligada a questões espirituais e cujas histórias traziam consigo uma aura mística e sobrenatural e que acabou optando por não se casar, seja ou não pelo motivo apresentado por seu irmão em suas memórias, teve uma influência significativa na vida e obra de Virginia Woolf. Sua forte crença em seus próprios princípios e intuição serviram como fonte de inspiração para a jovem escritora, na medida em que a considerava também como mais uma vítima de um sistema patriarcal que via com reservas e desconfiança aquelas mulheres que não seguiam suas expectativas de conduta e pensamento. Após sua morte em 1909, Caroline Emelia deixou uma quantia de £500 para sua sobrinha, como forma de incentivá-la no início de sua carreira profissional, quantia essa que se tornou um dos principais símbolos de independência financeira e liberdade criativa em *A Room of One's Own*, juntamente com a conquista de um espaço particular e tranquilo de trabalho. Em seu obituário publicado em 21 de abril de 1909, no *Guardian*, Virginia Woolf nos confidencia:

Sua vida foi marcada por poucas mudanças externas. Ela morou em Malvern por algum tempo, mas mudou-se em 1895 para Cambridge, onde passou os últimos anos de sua vida em um pequeno chalé cercado por um jardim. Mas o segredo de sua influência e da profunda impressão que ela causou mesmo naqueles que não pensavam como ela era de que sua fé inspirava tudo o que ela fazia e dizia. Não se podia estar com ela sem se sentir que depois de sofrer e, embora ela tenha vindo a viver reclusa entre as ‘coisas que são invisíveis e eternas’, que era seu desejo perpétuo fazer com que os outros compartilhassem de sua paz. Mas ela não era uma mística solitária. Ela era uma das poucas a quem o dom da expressão é dado junto com a necessidade dele e, além de um maravilhoso domínio da linguagem, ela tinha um desejo escrupuloso de usá-la com precisão (WOOLF, 1986, p. 268).²²³

Entretanto, de todas as suas tias aquela que lhe causou maior curiosidade e admiração por suas atitudes controversas e desafiadoras como artista foi, sem dúvida, sua tia-avó, a fotógrafa vitoriana Julia Margaret Cameron (1815–1879), personagem central do único texto teatral produzido por Virginia Woolf, a saber, *Freshwater: a comedy* (1935). Julia Cameron foi uma mulher “excêntrica” em diferentes acepções do termo, tendo construído ao lado de seu marido, o jurista britânico Charles Hay Cameron (1795–1880), um influente círculo intelectual e artístico em sua casa localizada na baía de Freshwater, na ilha de Wright, no sul da Inglaterra, similar ao que Virginia Woolf e seus irmãos iriam estabelecer, muitas décadas depois, em Bloomsbury. Dentre os membros ilustres que compunham esse círculo destacam-se as

²²³ “Her life was marked by little outward change. She lived at Malvern for some time, but moved in 1895 to Cambridge, where she spent the last years of her life in a little cottage surrounded by a garden. But the secret of her influence and of the deep impression she made even upon those who did not think as she did was that her faith inspired all that she did and said. One could not be with her without feeling that after suffering and though she had come to dwell apart, among the ‘things which are unseen and eternal’ and that it was her perpetual wish to make others share her peace. But she was not solitary mystic. She was one of the few to whom the gift of expression is given together with the need of it, and in addition to a wonderful command of language she had a scrupulous wish to use it accurately”.

figuras do poeta vitoriano Lord Alfred Tennyson (1809–1892) e do pintor George Frederick Watts (1817–1904).

Julia Margaret Cameron fazia parte do grupo das famosas irmãs Pattle, conhecidas principalmente por seu encanto e beleza que inspiraram inúmeros artistas e poetas durante a era vitoriana, de tal modo que se dizia que havia três diferentes tipos de gênero, a saber, o masculino, o feminino, e o pertencente à linhagem Pattle (KING, 1994, p. 07). Daí deriva-se o termo “Pattledom”, provavelmente cunhado pelo escritor William Thackeray para se referir a um estado de graciosidade e elegância representado pelas sete irmãs: Adeline, Julia Margaret, Sara, Maria²²⁴, Louisa, Virginia e Sophia Pattle. As origens da família remontam à corte de Versailles, mais especificamente à figura de um cavalheiro chamado Chevalier Antoine de L’Etang (1757–1840) que manteve fortes associações, alguns dizem inclusive de caráter amoroso, com Marie Antoinette (1755–1793). Essas suspeitas levaram Antoine de L’Etang a ser exilado em Pondicherry, na Índia, onde conseguiu entrar, devido às suas habilidades e experiência com cavalos, tanto para o serviço de *Nawab of Oudh* como para a *British East India Company*. Anos mais tarde, ele acabou se casando com uma jovem de nome Mlle. Thérèse Blin de Grincourt (1768–1866) com quem teve três filhas: Julie (1791–1866), Virginie (1800–1858) e Adeline (1793–1845), sendo esta última a que mais nos interessa em virtude de seu casamento com James Pattle (1775–1845), um homem inglês conhecido por seu caráter perverso e extravagante e por ser um dos maiores “trapaceiros” e enganadores da Índia – daí o apelido de “*King of Liars*” (Rei dos Mentirosos) geralmente atribuído a sua pessoa (DELL, 2015, p. 11).

James Pattle morreu subitamente em Calcutá, depois de uma noite de bebedeira, em setembro de 1845, aos sessenta e nove anos, tendo seu corpo enrolado junto a um barril de rum em um navio em direção à Inglaterra. O barril, conta-se a lenda, acabou explodindo em um acidente, arremessando o corpo dilacerado de James bem diante dos olhos de sua pobre viúva, episódio esse que fez com que ela acabasse enlouquecendo antes de morrer enquanto o navio pegava fogo e afundava nas profundezas do rio Hooghly. A cena é lembrada por Virginia Woolf em uma resenha de 1º de agosto de 1925, no *Nation & Athenaeum*, com o título “Pattledom”, no qual se debruça sobre as *Memories and Reflections*, da romancista britânica Lady Laura Troubridge (1867–1946). Segundo a autora,

Um dia, nos primeiros anos do século XIX, um cadáver explodiu o caixão no qual se encontrava, sobre o convés de um navio de um homem das Índias Orientais e disparou em direção ao alto. Os marinheiros, dizem, tinham bebido até secar o espírito do

²²⁴ Maria (Mia) Pattle, casada com o Dr. John Jackson (1804–1887), foi a mãe de Julia Stephen e, portanto, avó de Virginia Woolf.

embalsamento; a viúva, diz-se, morreu de choque. O que resta de certeza é que o cadáver era o corpo de James Pattle; que sua viúva era uma senhora francesa cujo pai havia sido pajem de Maria Antonieta e fora exilado para a Índia após a Revolução; que deixaram seis filhas de beleza inigualável e uma filha de gênio indubitável (WOOLF, 1994, p. 280).²²⁵

Apesar de todo esse tom anedótico que foi se construindo em torno da figura de James Pattle e de sua morte, o que se sabe é que pelo menos cinco anos antes Adeline Pattle já havia se mudado para Londres com suas sete filhas, cuja beleza e graça logo se tornaram a marca registrada de toda a família – “Meio francesas, meio inglesas, todas elas eram excitantes, não convencionais, extremas de uma forma ou de outra, todas de uma presença distinta, altas, impressionantes e dotadas de uma curiosa mistura de astúcia e romance”²²⁶ (WOOLF, 1994, p. 280). Contudo, é importante salientar que dentre todas as irmãs, Julia Margaret Cameron é descrita como a menos dotada de atributos físicos, o que para muitos acabou sendo compensado por sua genialidade e excentricidade.

Conta-se que uma vez, enquanto estava hospedada na residência de um casal de amigos, Julia Cameron, incomodada com a disposição dos móveis e com a decoração da sala, que se encontrava aquém de seus altos padrões e expectativas de beleza, decidiu então se esconder e esperar até que os donos da casa se retirassem para o quarto à noite. Enquanto todos estavam dormindo, Cameron invadiu a casa e começou a redecorá-la de modo a surpreender seus amigos quando estes acordassem na manhã seguinte. Outra vez, por volta de 1867, conta-se que Hallam Tennyson (1852–1928), o filho mais velho do poeta vitoriano, encontrava-se doente com algum tipo de *influenza* em Marlborough, escola onde estudava e residia na época. Enquanto sua família se apressava para visitá-lo o quanto antes, preocupados com seu bem-estar, Julia Cameron enviou para o menino “um par de calças orientais largas de seda roxa e dourada, uma jaqueta acinzentada, um rolo de flanela, duas xícaras de chá japonesas, um prato de porcelana e um bule de chá”²²⁷ (HILL, 1973, p. 133), sem se preocupar o quão estranho a família ou professores achariam daquele conjunto de objetos e de sua utilidade para tal situação. Outra vez, diz-se que Julia Cameron foi vista usando um vestido de veludo vermelho enquanto

²²⁵ “One day in the early years of the nineteenth century a corpse burst the coffin in which it was contained on the deck of an East Indiaman and shot high into the air. The sailors, it is said, had drunk the embalming spirit dry; the widow, it is said, died of the shock. What remains of certainty is that the corpse was the corpse of James Pattle; that his widow was a French lady whose father had been page to Marie Antoinette and was exiled to India after the Revolution; that they left six daughters of surpassing beauty and one daughter of undoubted genius”.

²²⁶ “Half French, half English, they were all excitable, unconventional, extreme in one form or another, all of a distinguished presence, tall, impressive, and gifted with a curious mixture of shrewdness and romance”.

²²⁷ “[...] a pair of Oriental loose silk trousers of purple and gold, a dove-coloured jacket, a roll of flannel, two Japanese tea-cups, a hot-water plate and a tea pot”.

caminhava meio em transe próximo à estação de Putney, segurando uma xícara em uma mão e uma colher em outra (KING, 1994, p. 08).

A carreira de Julia Cameron como fotógrafa iniciou-se tardiamente, quando ela ganhou de presente de sua filha, Julia Hay Cameron (1838–1873), uma câmera fotográfica (uma *slide-box camera*) em 1865, quando contava já com cinquenta anos de idade. O presente havia sido dado como forma de entretê-la em seus momentos de ócio, mas acabou se tornando um exercício artístico no qual Cameron depositou grande parte de sua energia e empenho, ao ponto de se estabelecer como um dos principais nomes da história da fotografia durante a era vitoriana. Em um fragmento autobiográfico produzido em meados de 1874 e intitulado “Annals of My Glass House”, Julia Cameron descreve o sentimento de felicidade que sentiu ao tirar suas primeiras fotografias e ir, pouco a pouco, descobrindo em si um novo interesse estético:

Portanto, é com esforço que contenho o transbordamento de meu coração e simplesmente afirmo que minha primeira lente me foi dada por minha querida filha e seu marido com as palavras, ‘Pode ser divertido, mãe, tentar fotografar em seus momentos de solidão em Freshwater’. O presente, daqueles que amei tão ternamente, adicionou mais e mais impulso ao meu amor profundamente arraigado pelo belo, e desde o primeiro momento que manuseei minha lente com um ardor terno, ela se tornou para mim como uma coisa viva, com voz e memória e um vigor criativo (CAMERON, 2016, p. 48).²²⁸

Embora tenha começado sua carreira de maneira despretensiosa, seu trabalho foi adquirindo uma maturidade técnico-artística admirável, ao ponto de lhe render a venda de algumas fotografias a Sir Henry Cole (1808–1882), diretor do *South Kensington Museum*, depois dividido no *Victoria and Albert Museum* e no *Science Museum*, após tê-lo fotografado em um encontro em Little Holland House²²⁹ em maio de 1865. Um total de oitenta fotografias foram compradas pelo valor de £22.4s.4d com o intuito de serem exibidas em seu museu em uma exposição em setembro daquele ano, sendo esta a primeira de sua carreira e um marco de reconhecimento do seu trabalho como uma artista profissional (FORD, 2003, p. 25).

²²⁸ “Therefore it is with effort that I restrain the overflow of my heart and simply state that my first lens was given to me by my cherished departed daughter and her husband with the words, ‘It may amuse you, Mother, to try to photograph your solitude at Freshwater’. The gift from those I loved so tenderly added more and more impulse to my deeply seated love of the beautiful, and from the first moment I handled my lens with a tender ardour, and it has become to me as a living thing, with voice and memory and creative vigour”.

²²⁹ Little Holland House, situada em Melbury Road, Kensington, foi uma casa onde os tios de Julia Stephen, e a irmã de Julia Cameron, Sara Prinsep (1816–1887), juntamente com seu marido, Thoby Prinsep (1793–1878), organizaram um importante salão literário e artístico similar ao que existia em Freshwater. Muitos dos artistas e intelectuais que frequentavam Freshwater também se reuniam em Little Holland House, alternando entre os dois espaços. Além disso, Little Holland House reuniu artistas importantes do movimento Pré-Rafaelita como os pintores Edward Burne-Jones e William Holman Hunt (1827–1910).

Apesar de não ter sofrido com uma oposição por parte de seu marido, podemos dizer que Julia Cameron rompeu com algumas barreiras importantes em relação ao lugar da mulher na sociedade e de sua autoafirmação como artista em um período que ainda via com muitas ressalvas o fato de uma mulher conseguir ganhar dinheiro através de seu trabalho. É nesse sentido que o conceito de “excentricidade” discutido por Virginia Woolf se torna significativo ao passo que nos mostra de que modo esse olhar conservador e patriarcal foi tecendo seus juízos de valor e recriminações sobre essas mulheres que foram construindo suas histórias em “desalinho” com as expectativas pré-estabelecidas por essa sociedade. Daí a necessidade, como apontou Virginia Woolf, de uma nova historiografia capaz não só de resgatar essas inúmeras vidas (*bios*) e narrativas de mulheres “obscurecidas” por um discurso hegemônico e oficial, mas também de ressignificá-las por meio de uma nova compreensão da tradição em si. Ou seja, por meio de uma historiografia que busca discutir e “preencher” as lacunas deixadas ao longo de séculos de exclusão e anonimato.

3.3 A escrita feminina e a busca por uma matrilinearidade literária

Em janeiro de 1928, durante o funeral de Thomas Hardy, Virginia Woolf, dentre tantos pensamentos que a acometeram durante a cerimônia, refletiu sobre a possibilidade de dar uma palestra às mulheres da Newnham Arts Society, que ela chamou em seu diário de “Newnhamites”, e que lhe haviam sugerido tal ideia desde o ano anterior (WOOLF, 1982b, p. 173). Virginia Woolf concordou em apresentar sua fala em torno do tema “Mulheres & Ficção” às jovens estudantes por volta de maio, contudo o encontro teve que ser adiado até meados de outubro por questões de saúde provocadas, principalmente, pela pressão que vinha sentindo ao se aproximar do término da escrita de seu romance *Orlando*. A primeira versão de seu texto havia sido preparada desde a primavera, entre os intervalos da produção de seu romance que viria sofrer fortes influências das indagações levantadas pela autora em relação à escrita feminina em seu discurso. Em seu diário de 18 de fevereiro, por exemplo, Virginia Woolf descreve um desses momentos de preparação de seu texto:

E eu deveria estar revisando lord Chesterfield [uma resenha] neste momento, mas não estou. Minha mente está sonhando acordada com Mulheres & Ficção, que leri em Newnham em maio. A mente é o mais caprichoso dos insetos – trêmula, esvoaçante. Eu tinha pensando em escrever as páginas mais ligeiras e brilhantes de Orlando ontem – mas nem uma gota veio, tudo, certamente, devido às razões físicas habituais, que se manifestam hoje. É a sensação mais estranha: como se um dedo interrompesse o fluxo de ideias do cérebro: ele não está selado, & o sangue corre por todos os lados. Mais

uma vez, ao invés de escrever O. tenho percorrido de cima a baixo todo o território de minha palestra. E amanhã, ai, temos que nos apressar; pois devo voltar ao livro – que tem alegrado esses últimos dias tão satisfatoriamente. Não que minhas sensações ao escrever sejam um guia infalível (WOOLF, 1982b, p. 175).²³⁰

Em 20 de outubro, um pouco mais de uma semana após a publicação de *Orlando*²³¹, Virginia Woolf juntamente com seu marido, Leonard Woolf, Vanessa Bell e Angelica Garnett dirigiram de Londres a Cambridge, onde Virginia proferiu sua fala naquela mesma noite para a Arts Society. Eles foram recebidos por Joan Pernel Strachey (1876–1951), diretora do Newnham College e irmã de Lytton e Phillipa Strachey, e por Elsie Elizabeth Phare (1908–2003), responsável por um dos poucos relatos que temos de uma audiência em relação ao que Virginia Woolf realmente discutiu naquela noite, tendo em vista que as primeiras versões de sua fala acabaram se perdendo. E. E. Phare lembra que Woolf havia chegado uma hora atrasada para o jantar na faculdade, um jantar simples e humilde com “sopa, carne e brotos, ameixas e creme” (BRIGGS, 2005, p. 218)²³², que provocou nas professoras e alunas de Newnham um certo desconforto, considerando as condições precárias sob as quais viviam e que agora se tornavam explícitas para sua convidada de honra:

A visita da amiga íntima da Srta. Strachey, Virginia Woolf, em 1929 [i.e. 1928] para nos ler um discurso foi uma ocasião bastante alarmante. Pelo que me lembro, ela estava quase uma hora atrasada; e o jantar em Clough Hall, nunca um repasto para gostos refinados, sofreu consideravelmente. A Sra. Woolf também nos desconcertou ao trazer um marido e perturbar assim o nosso plano de assentos. Depois do discurso houve um café com a Sra. Woolf nos aposentos da Diretora. A Sra. Woolf se mostrou realmente muito absorta em relação a nós como um grupo de jovens mulheres intelectuais; mas nós a achamos formidável. Tudo o que me lembro de sua fala é que ela elogiou muito um poema de Stella Gibbons, ‘The Hippogriff’. Foi desconcertante saber mais tarde, quando eu estava em Paris como estudante residente, que a Sra. Woolf havia publicado um livro (*A Room of One's Own*) descrevendo seu jantar em Newnham. Seu objetivo era, é claro, evocar pena por meio da pobreza das faculdades femininas: mas na época isso nos deixou, suas anfitriãs, decididamente desconfortáveis (DUNCAN-JONES, 2010, p. 172).²³³

²³⁰ “And I should be revising Lord Chesterfield [a review] at this moment, but I’m not. My mind is woolgathering away about Women & Fiction, which I am to read at Newnham in May. The mind is the most capricious of insects – flitting fluttering. I had thought to write the quickest most brilliant pages in Orlando yesterday – not a drop came, all, forsooth, for the usual physical reasons, which declared themselves today. It is the oddest feeling: as if a finger stopped the flow of the ideas in the brain: it is unsealed, & the blood rushes all over the place. Again, instead of writing O. I’ve been racing up & down the whole field of my lecture. And tomorrow, alas, we motor; for I must get back into the book – which has brightened the last few days satisfactorily. Not that my sensations in writing are an infallible guide”.

²³¹ *Orlando* foi publicado em 11 de outubro de 1928, poucos dias antes da palestra que Virginia Woolf proferiu em Newnham e que serviu, juntamente com sua fala em Girton uma semana depois, ambas sob o título “Women & Fiction”, como ponto de partida para a criação de seu ensaio *A Room of One's Own*, como vimos em capítulos anteriores.

²³² “soup, beef and sprouts, prunes and custard”.

²³³ “The visit of Miss Strachey’s close friend, Virginia Woolf, in 1929 [i.e. 1928] to read us a paper was a rather alarming occasion. As I remember it she was nearly an hour late; and dinner in Clough Hall, never a repast for gourmets, suffered considerably. Mrs Woolf also disconcerted us by bringing a husband and so upsetting our

No dia seguinte, Virginia Woolf se dirigiu, juntamente com seu grupo, ao King's College, onde almoçaram nos aposentos de George "Dadie" Rylands (1902–1999)²³⁴, que haviam sido recentemente decorados pela artista e também membro do grupo de Bloomsbury, Dora Carrington (1893–1932). Na ocasião também se encontravam Lytton Strachey e John Maynard Keynes. Em uma entrevista para a *BBC Television*, intitulada "A Night's Darkness, A Day's Sail" (1970), George Rylands relembra que nesse almoço em outubro de 1928 fora oferecido aos seus convidados carne de perdiz, alguns tipos de molho e vinho em abundância (RYLANDS, 1972, p. 144), o que havia chamado a atenção de Virginia quando comparou o conforto dos aposentos de seu amigo e a fartura de alimentos no King's College em contraste com a precariedade das instalações que havia visto em Newnham e de suas refeições modestas:

Precisamos arrancar o que há de pessoal e acidental em todas estas impressões e assim alcançar o fluido puro, o óleo essencial da verdade. Pois aquela visita a Oxbridge e o almoço e o jantar tinham despertado um enxame de perguntas. Por que os homens bebem vinho e as mulheres, água? Por que um sexo é tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tem a pobreza sobre a ficção? Que condições são necessárias para a criação de obras de arte? – milhares de perguntas se insinuam ao mesmo tempo. Mas precisamos de respostas, não de perguntas (WOOLF, 1993, p. 23).²³⁵

Na sexta-feira seguinte, Virginia Woolf, acompanhada de sua amiga Vita Sackville-West, retornou a Cambridge de trem, para proferir uma outra palestra sobre a mesma temática que havia explorado em Newnham, mas agora para as estudantes da ODTAA Society²³⁶, da Girton College, a convite de Margaret Ellen Thomas (1907–1967). Um pouco antes de sua apresentação, Virginia e Vita decidiram visitar o quarto de Julian Bell (1908–1937), filho mais velho de Vanessa, no King's College, que apesar de não possuir o mesmo requinte dos aposentos

seating plan. After the paper there was coffee with Mrs Woolf in the Principal's rooms. Mrs Woolf was really very well disposed to us as a group of intellectual young women; but we found her formidable. All I remember of her talk is that she praised very highly a poem of Stella Gibbons's, 'The Hippogriff'. It was disquieting to learn later, when I was in Paris as a research student, that Mrs Woolf had brought out a book (*A Room of One's Own*) describing her Newnham dinner. Her purpose was, of course, to evoke pity for the poverty of the women's colleges: but at the time it made us, her hosts, decidedly uncomfortable".

²³⁴ George Humphrey Wolferstan ('Dadie') Rylands foi um membro do grupo dos *Apostles*, em Cambridge, onde conheceu e fez amizade com Lytton Strachey e John Maynard Keynes. Rylands também trabalhou com os Woolfs em sua editora, The Hogarth Press, entre julho a dezembro de 1921, quando recebeu uma bolsa de estudos para o King's College, onde posteriormente se tornou professor e um especialista na obra de Shakespeare.

²³⁵ "One must strain off what was personal and accidental in all these impressions and so reach the pure fluid, the essential oil of truth. For that visit to Oxbridge and the luncheon and the dinner had started a swarm of questions. Why did men drink wine and women water? Why was one sex so prosperous and the other so poor? What effect has poverty on fiction? What conditions are necessary for the creation of works of art? – a thousand questions at once suggested themselves. But one needed answers, not questions".

²³⁶ O termo ODTAA é um acrônimo inspirado no título do romance de aventura do escritor inglês John Masefield (1878–1967), publicado em fevereiro de 1926. A expressão significa "One Damn Thing After Another".

de Rylands, ainda assim demonstrava um conforto e comodidades que não podiam, de modo algum, ser igualmente encontrados nos prédios das faculdades para mulheres que havia visitado durante aqueles dias. Em um trecho do seu diário do dia seguinte à palestra em Girton, Virginia Woolf reflete sobre essas imagens discrepantes que a haviam intrigado tanto em sua passagem pelas três faculdades:

Graças a Deus, meu longo trabalho na palestra sobre mulheres está neste momento concluído. Voltei do discurso em Girton, sob forte chuva. Jovens famintas, mas valentes – essa é a minha impressão. Inteligentes, ansiosas, pobres; & destinadas a se tornarem professoras primárias em cardumes. Eu impassivelmente lhes disse para beberem vinho & terem um quarto só delas. Por que todo o esplendor, todo o luxo da vida deve ser esbanjado aos Julians & aos Francises, & nada às Phares e às Thomases? Se bem que Julian parece não estar usufruindo muito disso, pelo visto [...] Os corredores de Girton são como abóbadas de alguma horrível e elevada catedral – mais & mais eles se estendem, frios & brilhantes – com uma luz acesa. Enormes salões góticos; hectares de madeira marrom brilhante; aqui & ali uma fotografia (WOOLF, 1982b, p. 200-1).²³⁷

As duas palestras apresentadas às estudantes das faculdades femininas em conjunto com suas visitas às instalações do King's College serviram como base para a idealização de um texto maior, um ensaio no qual Virginia Woolf poderia discorrer sobre “uma história, digamos a respeito de Newnham ou do movimento feminista, na mesma linha. Essa linha encontra-se fundo em mim – no mínimo faiscando, urgente” (WOOLF, 1982b, 203)²³⁸. Uma primeira tentativa de condensar suas impressões e organizar alguns dos argumentos apresentados em suas palestras deu origem a um ensaio intitulado “Women and Fiction”, publicado na revista *New York Forum* em março de 1929. De acordo com o professor S. P. Rosenbaum, este ensaio “é provavelmente o mais próximo que podemos chegar agora do que Virginia Woolf disse em Cambridge” (ROSENBAUM, 1992, p. xxi), mas também podemos compreendê-lo, apesar das diferenças referentes à sua extensão, como uma prévia, um preâmbulo do que se tornaria meses depois seu livro *A Room of One's Own*²³⁹, publicado em 24 outubro pela Hogarth Press.

²³⁷ “Thank God, my long toil at the women's lecture is this moment ended. I am back from speaking at Girton, in floods of rain. Starved but valiant young women – that's my impression. Intelligent eager, poor; & destined to become schoolmistresses in shoals. I blandly told them to drink wine & have a room of their own. Why should all the splendour, all the luxury of life be lavished on the Julians & the Francises, & none on the Phares & the Thomases? There's Julian not much relishing it, perhaps [...] The corridors of Girton are like vaults in some horrid high church cathedral – on & on they go, cold & shiny – with a light burning. High gothic rooms; acres of bright brown wood; here & there a photograph”.

²³⁸ “a history, say of Newnham or the womans movement, in the same vein. The vein is deep in me – at least sparkling, urgent”.

²³⁹ No início da década de 1990, S. P. Rosenbaum encontrou uma versão manuscrita de *A Room of One's Own* guardada nos arquivos da biblioteca de Fitzwilliam College, ainda sob o título provisório “Women & Fiction” (não confundi-lo com o ensaio que mencionamos, “Women and Fiction” que, apesar das semelhanças, consiste em um ensaio independente). Em uma carta a Ethel Smyth de 18 de dezembro de 1932, Virginia Woolf escreve: “[...] ainda sobre o manuscrito de Um Teto [...] Por um milagre, encontrei todas as páginas” ([...] yet about the

Em “Women and Fiction”, Virginia Woolf chama nossa atenção para a complexidade que tal temática é capaz de suscitar, podendo assumir diferentes caminhos de reflexão, já que pode se referir tanto à ideia de uma literatura de autoria feminina como ao modo como essas mulheres foram representadas na ficção ao longo dos séculos, uma representação que, como veremos mais adiante, foi construída através de uma sintaxe tipicamente masculina. A ambiguidade no título, segundo a autora, é intencional, pois qualquer análise que se faça sobre a relação entre mulheres e literatura não pode se restringir apenas a questões de natureza estética, na medida em que o trabalho realizado por essas mulheres sofreu forte influência de “condições que nada tem a ver com arte” (WOOLF, 1958, p. 76)²⁴⁰.

Dentro desta perspectiva, Virginia Woolf questiona o fato, por exemplo, de não haver uma produção contínua de obras escritas por mulheres antes do século XVIII, o que dificulta nossa compreensão em torno de uma tradição feminina que remonte a um passado mais distante, ou seja, à ideia de uma matrilinearidade sem tantos hiatos e interrupções. Para Virginia Woolf, apesar de sabermos alguma coisa acerca de suas obrigações domésticas e de uma educação escassa, voltada principalmente para o casamento, a qual estavam sujeitas desde seu nascimento, pouco se sabe sobre a vida privada, sobre os pensamentos e inquietações que acometeram o coração dessas mulheres “obscuras”, cujas biografias se perderam “naqueles corredores quase sem luz da história, onde as figuras de gerações de mulheres são tão debilmente, tão instavelmente percebidas”²⁴¹ (WOOLF, 1957, p. 76). É nesse sentido que Virginia Woolf afirma que pouco sabemos sobre nossas origens do lado materno, ao passo que sobre nossos pais sempre temos algum tipo de referência em que podemos nos apoiar:

Pois muito pouco se sabe sobre as mulheres. A história da Inglaterra é a história da linhagem masculina, não da feminina. De nossos pais sabemos sempre algum fato, alguma peculiaridade. Eles foram soldados ou foram marinheiros; eles ocuparam aquele escritório ou criaram aquela lei. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada além de uma tradição. Uma era linda; outra era ruiva; outra foi beijada por uma rainha. Sabemos nada sobre elas, exceto seus nomes e as datas de seus casamentos e o número de filhos que elas tiveram (WOOLF, 1957, p. 76-7).²⁴²

MS of Room [...] By a miracle, I've found all the pages) (WOOLF, 1979b, p. 136). Virginia Woolf tinha a intenção de vender o manuscrito e doar o dinheiro à London and National Society for Women's Service, o que acabou não ocorrendo. Após a morte de Virginia, o diretor do Fitzwilliam Museum, em Cambridge, pediu a Leonard algum material da escritora. Leonard, então, gentilmente doou o manuscrito de *A Room* para a biblioteca da universidade, onde ficou inédito ao grande público até meados de 1992, quando Rosenbaum publicou sua transcrição juntamente com outros trechos do livro que haviam sobrevivido e que se encontravam na *Monks House Papers*, na universidade de Sussex.

²⁴⁰ “conditions that have nothing whatever to do with art”.

²⁴¹ “in those almost unlit corridors of history where the figures of generations of women are so dimly, so fitfully perceived”.

²⁴² “For very little is known about women. The history of England is the history of the male line, not of the female. Of our fathers we know always some fact, some distinction. They were soldiers or they were sailors; they filled

Para Elaine Showalter, em seu ensaio “Feminist Criticism in the Wilderness” (1981), precisamos compreender as obras produzidas por essas mulheres como o resultado de um diálogo íntimo que se estabelece entre duas linhagens, uma masculina e uma feminina que correm incessantemente por entre as veias de sua escrita. Daí não podermos considerar a escrita de autoria feminina como algo que se encontra à parte de uma tradição paterna ou totalmente inserida dentro dela, pois essas mulheres precisam constantemente reconhecer e restabelecer suas ligações e filiações com as duas tradições simultaneamente. Contudo, como aponta Showalter, muitas vezes quando nos debruçamos sobre a literatura produzida por homens, percebemos uma certa negligência ou até mesmo um silenciamento, por parte desses autores, dessa tradição materna, como se seus textos tivessem sofrido influência apenas do lado paterno, isto é, como se fossem órfãos de mãe:

Se o texto de um homem, como Bloom e Edward Said haviam sustentado, possui uma paternidade, então o texto de uma mulher não possui apenas uma maternidade, mas todo um parentesco; ele confronta precursores tanto paternos como maternos e deve lidar com os problemas e as vantagens de ambas as linhas de herança. Woolf diz em *Um teto todo seu* que ‘uma mulher escritora deve pensar por meio de suas mães’. Mas uma mulher escritora inevitavelmente também pensa por meio de seus pais; somente os escritores homens conseguem esquecer ou silenciar parte de seu parentesco. A cultura dominante não precisa considerar o silenciado, exceto para protestar contra ‘a parte feminina’ em si. Portanto, precisamos de casos de influência mais sutis e flexíveis, não apenas para explicar a escrita feminina, mas também para compreender como a escrita masculina resistiu ao reconhecimento das precursoras mulheres (SHOWALTER, 1981, p. 203-4).²⁴³

Ao se questionar sobre os motivos que levaram a mulher de classe média, em meados do século XVIII, a começar a escrever e publicar seus textos, mesmo que em muitos casos ainda sob o uso de pseudônimos masculinos, Virginia Woolf aponta para a necessidade de revirar as páginas da história com o intuito de resgatarmos as experiências privadas daquela que ela chamou de “mulher comum” (*ordinary woman*). Pois, somente por meio de uma descrição de seus fracassos e conquistas, alcançados em meio ao confinamento da vida doméstica, é que podemos compreender de que modo a “mulher extraordinária” (*extraordinary*

that office or they made that law. But of our mothers, our grandmothers, our great-grandmothers, what remains? Nothing but a tradition. One was beautiful; one was red-haired; one was kissed by a Queen. We know nothing of them except their names and the dates of their marriages and the number of children they bore”.

²⁴³ “If a man’s text, as Bloom and Edward Said have maintained, is fathered, then a woman’s text is not only mothered but parented; it confronts both paternal and maternal precursors and must deal with the problems and advantages of both lines of inheritance. Woolf says in *A Room of One’s Own* that ‘a woman writing thinks back through her mothers’. But a woman writing unavoidably thinks back through her fathers as well; only male writers can forget or mute half of their parentage. The dominant culture need not consider the muted, except to rail against ‘the woman’s part’ in itself. Thus we need more subtle and supple accounts of influence, not just to explain women’s writing but also to understand how men’s writing has resisted the acknowledgment of female precursors”.

woman) foi capaz de adquirir uma certa liberdade para escrever e começar a se fazer ouvida, mesmo que ainda com muitos empecilhos e entraves:

Por que elas, nesse período, escreveram quase tão habitualmente quanto os homens e no curso dessa escrita criaram, um após outro, alguns dos clássicos da ficção inglesa? [...] A resposta encontra-se atualmente trancada em velhos diários, afundada em velhas gavetas, meio apagada na memória dos mais velhos. [...] Assim, se desejamos saber por que em um determinado momento as mulheres fizeram isto ou aquilo, por que, por um lado, não escreveram nada, e por que, por outro, escreveram obras-primas, é extremamente difícil dizer. Qualquer um que se debruchar sobre aqueles velhos papéis, que virar a história pelo avesso e, assim, construir uma imagem fiel da vida cotidiana da mulher comum [...], não só escreverá um livro de grande interesse, mas também dará ao crítico uma arma que agora lhe falta. A mulher extraordinária depende da mulher comum. Será apenas quando soubermos quais eram as condições de vida da mulher comum – o número de filhos que teve, se dispunha de algum dinheiro só seu, se possuía um quarto para ela, se tinha alguma ajuda para criar sua família, se possuía empregadas, se parte do trabalho doméstico era seu dever –, será apenas quando pudermos avaliar o modo de vida e a experiência de vida tornados possíveis para a mulher comum que poderemos explicar o sucesso ou o fracasso da mulher extraordinária como escritora (WOOLF, 1957, p. 76-7).²⁴⁴

Para Virginia Woolf, portanto, o processo de reconstrução desses espaços vazios, desses intervalos de silêncio com os quais nos deparamos constantemente na historiografia literária, principalmente quando nos referimos à produção feminina anterior ao período de ascensão do romance em território inglês, consiste em um verdadeiro trabalho de arqueologia literária que perpassa pela análise das condições sociais e materiais envoltas na vida dessas mulheres, sejam elas comuns ou não. Daí a angústia vivenciada por muitas delas quando decidiram se aventurar no universo da ficção, uma angústia que vai muito além, como afirma Showalter, de uma “angústia da influência”, tal como havia sido defendida por Harold Bloom em seu livro *The Anxiety of Influence*, publicado em 1973, configurando-se assim mais como uma “angústia da falta”, da “ausência”, ou seja, de uma tentativa dessa nova escritora em reconhecer a si mesma em meio às vozes escassas dessas mães, avós e bisavós sobre as quais pouco se sabe (SHOWALTER, 1981, p. 196).

²⁴⁴ “Why did they then write almost as habitually as men, and in the course of that writing produce, one after another, some of the classics of English fiction? [...] The answer lies at present locked in old diaries, stuffed away in old drawers, half-obliterated in the memories of the aged. [...] Thus, if we wish to know why at any particular time women did this or that, why they wrote nothing, why on the other hand they wrote masterpieces, it is extremely difficult to tell. Anyone who should seek among those old papers, who should turn history wrong side out and so construct a faithful picture of the daily life of the ordinary woman [...], would not only write a book of astonishing interest, but would furnish the critic with a weapon which he now lacks. The extraordinary woman depends on the ordinary woman. It is only when we know what were the conditions of the average woman’s life – the number of her children, whether she had money of her own, if she had a room to herself, whether she had help in bringing up her family, if she had servants, whether part of the housework was her task – it is only when we can measure the way of life and the experience of life made possible to the ordinary woman that we can account for the success or failure of the extraordinary woman as a writer”.

Em seu ensaio “The Myth of Judith Shakespeare: Creating the Canon of Women’s Literature” (1990), Margaret Ezell faz uma crítica ao que ela chamou de “mito do silêncio renascentista” (*myth of Renaissance silence*) defendido por Virginia Woolf através de seu método historiográfico, principalmente quando se refere à ausência de escritoras mulheres antes do século XVIII. Para Ezell, essa postura adotada por Woolf teria provocado uma visão equivocada a respeito da literatura de autoria feminina produzida, por exemplo, no século XVII, durante a era elisabetana e o período da Restauração (1660-1668), como se nenhuma mulher tivesse sido capaz de escrever uma obra poética ou de qualquer outro gênero digna de relevância. Essa preocupação demasiada com os meios de repressão e silenciamento das mulheres mais do que propriamente com os múltiplos contextos de produção de suas obras teria influenciado, segundo Ezell, a publicação de diversas antologias femininas que buscavam organizar seus textos somente a partir de obras do século XVIII ou XIX:

A visão de Woolf das escritoras antes de Jane Austen é a de criaturas isoladas, amarguradas ou em apuros. Em sua visão da história, se as mulheres escreveram, foi diante da oposição e do desencorajamento, e os seus escritos nunca foram criados para serem lidos. As seleções de autoras femininas do século XVII feitas por Woolf enfatizam os efeitos destrutivos da vida literária sobre as mulheres, divididas entre as forças do gênio e as demandas sociais. [...] O mito do silêncio renascentista de Woolf permeia a coleção de seleções críticas [...]. Vê-se o poder da sua narrativa mais claramente na estrutura das antologias existentes: quase toda antologia que lida com uma perspectiva histórica sobre os escritos das mulheres cita a teoria de Woolf da artista feminina isolada e autodestrutiva (EZELL, 1990, p. 584-5).²⁴⁵

Entretanto, como vimos anteriormente, Virginia Woolf nos adverte do perigo que reside em compreender o fenômeno literário tão somente como uma problemática de natureza estética e formal, tendo em vista que a criação de um trabalho criativo não ocorre de maneira espontânea, isto é, à parte dos contextos social, histórico e cultural que caracterizaram a vida dessas mulheres quando se puseram a escrever e tentaram se inserir dentro de um sistema que tinha como objetivo silenciá-las e restringir-lhes o espaço de atuação à esfera doméstica, onde também não gozavam de uma liberdade plena. A literatura, para Virginia Woolf, se apresenta como uma teia de aranha, cujos fios estão, mesmo que tenuemente, ligados em todas as direções à nossa vida, às condições materiais e às leis e costumes que determinam qual classe, qual grupo tem direito à fala, enquanto o outro é silenciado. É somente quando esta teia:

²⁴⁵ “Woolf’s vision of women writers before Jane Austen is one of isolated, embittered, or embattled creatures. In her vision of history, if women did write, it was in the face of opposition and discouragement, and their writings were never intended to be read. Woolf’s selections of seventeenth-century female authors emphasize the destructive effects of the literary life on women, torn between the forces of genius and social demands. [...] Woolf’s myth of Renaissance silence permeates the collection of critical selections [...]. One sees the power of her narrative most clearly in the structure of existing anthologies: almost every anthology which deals with a historical perspective on women’s writings cites Woolf’s theory of the isolated, self-destructive female artist”.

[...] é puxada para o lado, enganchada pela borda, rasgada ao meio, que lembramos que estas teias não são tecidas em pleno ar por criaturas incorpóreas, mas são o trabalho de seres humanos que sofrem e estão ligadas completamente a coisas materiais, como saúde e dinheiro e as casas em que vivemos. [...] Pois é um enigma perene a razão pela qual nenhuma mulher escreveu qualquer palavra daquela literatura extraordinária quando qualquer outro homem, ao que parece, foi capaz de uma canção ou soneto. Quais eram as condições em que as mulheres viviam, me perguntei; pois a ficção, o trabalho imaginativo quero dizer, não cai como um seixo no chão, tal como na ciência (WOOLF, 1993, p. 38).²⁴⁶

Quando se refere, por exemplo, à literatura do século XVI e XVII, quando a atividade dos poetas e dramaturgos encontrava-se no auge e a todo vapor, as mulheres, como Virginia Woolf ressalta, permaneceram completamente mudas, silenciadas de tal modo que pouco sabemos sobre suas vidas. Nos manuais de história, uma vez ou outra uma Mary ou uma Elizabeth, uma rainha ou uma dama são rapidamente mencionadas, mas ainda assim para destacar seu lugar ao lado de um homem. Raramente escrevem sobre si mesmas, sobre suas vontades e anseios, a não ser em pequenos diários ou em cartas que se perderam em sua maioria no tempo. É nesse sentido, portanto, que Virginia Woolf afirma que a “literatura elisabetana é exclusivamente masculina”²⁴⁷ (WOOLF, 1957, p. 77), pois a imagem que temos dessas mulheres representada nos inúmeros poemas ou peças teatrais que, muitas vezes levam seus nomes nos títulos, não corresponde em nenhum aspecto à mulher real, de carne e osso que era na verdade trancada, violentada e obrigada a se casar contra sua própria vontade:

Não sendo um historiador, podemos ir além e dizer que as mulheres têm brilhado como um farol em todos os trabalhos de todos os poetas desde o princípio dos tempos – Clitemnestra, Antígona, Cleópatra, Lady Macbeth, Fedra, Créssida, Rosalinda, Desdêmona, a duquesa de Malfi, entre os dramaturgos; e entre os escritores de prosa: Millamant, Clarissa, Becky Sharp, Ana Karenina, Emma Bovary, Madame de Guermantes – os nomes afloram à mente, e também não evocam mulheres que ‘carecem de personalidade e temperamento’. De fato, se a mulher não existisse a não ser na ficção escrita por homens, poderíamos imaginá-la como uma pessoa da maior importância; muito variada; heroica e cruel, esplêndida e sórdida; infinitamente bela e horrenda ao extremo; tão grandiosa como um homem, alguns acreditam até mais grandiosa. Mas isso é a mulher na ficção. Na vida real [...], ela era trancada, espancada e jogada de um lado para outro no quarto. [...] É de se imaginar que ela seja da maior importância; na prática, ela é completamente insignificante. Ela permeia a poesia de capa a capa; ela é tudo, mas está ausente da história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, ela era a escrava de qualquer garoto cujos pais lhe enfiassem um anel no dedo. Algumas das palavras mais inspiradas, alguns dos pensamentos mais profundos na literatura saíram de seus lábios; na vida real, ela

²⁴⁶ “[...] is pulled askew, hooked up at the edge, torn in the middle, one remembers that these webs are not spun in mid-air by incorporeal creatures, but are the work of suffering human beings, and are attached to grossly material things, like health and money and the houses we live in. [...] For it is a perennial puzzle why no woman wrote a word of that extraordinary literature when every other man, it seemed, was capable of song and sonnet. What were the conditions in which women lived, I asked myself; for fiction, imaginative work that is, is not dropped like a pebble upon the ground, as science may be”.

²⁴⁷ “Elizabethan literature is exclusively masculine”.

difícilmente conseguia ler, mal conseguia soletrar, e era propriedade de seu marido (WOOLF, 1993, p. 39-40).²⁴⁸

Com isso em mente, era pouco provável que essa mulher, em plena era elisabetana ou mesmo em outros períodos mais distantes da história da Inglaterra, dispusesse de tempo e incentivo suficientes para escrever. O contexto em que essa mulher estava inserida não era de forma alguma favorável para a criação de obras de arte, pois, como afirma Virginia Woolf, obras criativas precisam de liberdade para nascerem e se desenvolverem plenamente. A pobreza, a opressão e o silenciamento causam efeitos catastróficos sobre a escrita, efeitos com os quais as mulheres tiveram que aprender a lidar e a superar ao longo dos séculos. Mesmo assim, alguns nomes se sobressaíram em meio a esses estranhos momentos de silêncio, nomes de mulheres que, apesar de pertencerem a uma classe abastada com os privilégios de uma educação que as mulheres comuns não tiveram acesso, contribuíram de modo significativo para ocupação de alguns desses espaços vazios que foram deixados pela historiografia literária.

Nesse trabalho de arqueologia literária, Virginia Woolf encontra a figura de Anne Finch, condessa de Winchilsea (1661–1720), uma jovem que cresceu em meio aos salões aristocráticos da época, onde acabou adquirindo um certo gosto pela poesia e pelo teatro. Casada com Heneage Finch (1620–1682), os dois frequentaram a corte do duque de York, posteriormente nomeado rei James II (1633–1701), onde possuíam uma posição de destaque entre a nobreza. Mais tarde, quando Finch herdou de seu primo o título de conde de Winchilsea (*Earl of Winchilsea*), eles passaram a viver em uma mansão em meio aos campos de Eastwell, em Kent, lugar que provocou uma forte influência no estilo de poesia que Anne vinha produzindo, voltando-se cada vez mais para questões de natureza metafísica (GILBERT; GUBAR, 1985, p. 99). Embora tenha mantido uma relação de amizade com Alexander Pope (1688–1744), o poeta construiu uma caricatura satírica de Anne Finch através de sua personagem Phoebe Clinket, descrita na peça que ele havia produzido em parceria com John

²⁴⁸ “Not being a historian, one might go even further and say that women have burnt like beacons in all the works of all the poets from the beginning of time – Clytemnestra, Antigone, Cleopatra, Lady Macbeth, Phèdre, Cressida, Rosalind, Desdemona, the Duches of Malfi, among the dramatists; then among the prose writers: Millamant, Clarissa, Becky Sharp, Anna Karenine, Emma Bovary, Madame de Guermantes – the names flock to mind, nor do they recall women ‘lacking in personality and character’. Indeed, if woman had no existence save in the fiction written by men, one would imagine her a person of the utmost importance; very various; heroic and mean; splendid and sordid; infinitely beautiful and hideous in the extreme; as great as a mane, some think even greater. But this is woman in fiction. In fact, [...] she was locked up, beaten and flung about the room. [...] Imaginatively she is of the highest importance; practically she is completely insignificant. She pervades poetry from cover to cover; she is all but absent from history. She dominates the lives of kings and conquerors in fiction; in fact she was the slave of any boy whose parent forced a ring upon her finger. Some of the most inspired words, some of the most profound thoughts in literature fall from her lips; in real life she could hardly read, could scarcely spell, and was the property of her husband”.

Gay (1685–1732) e John Arbuthnot (1667–1735), intitulada *Three Hours after Marriage* (1717), como uma escritora excêntrica e descompassada.

O cenário bucólico de sua nova moradia, no entanto, não impediu que Anne Finch fosse tomada por um sentimento de inconformismo e amargura em relação à situação da mulher escritora no período em que viveu. Seus poemas, como aponta Virginia Woolf, foram tomados por uma espécie de erva daninha que cresceu e abriu espaço para emoções hostis como o “medo e o ódio” (*fear and hatred*), sentimentos que constantemente ouvimos ecoar em seus versos. Durante sua estadia na corte, Anne Finch temia que seus textos fossem publicados e, assim, expostos a uma crítica masculina que ela sabia que iria tratá-los com preconceito ou até mesmo desprezo, simplesmente por terem sido escritos por uma mulher. Quando se mudou para o campo, ela se tornou o centro de um importante círculo intelectual e os manuscritos de seus poemas passaram então a ser lidos por várias pessoas. Entretanto, mesmo conquistando inúmeros admiradores, seus versos sofreram o julgamento que tanto temia, sendo execrados por uma outra parte de seus críticos, o que a levou a meditar com certa amargura e ressentimento sobre a condição da mulher na sociedade inglesa da época. Em seu poema ‘The Introduction’ encontramos os seguintes questionamentos:

Tivesse eu escrito meus versos para o olhar público, / Quantas censuras teriam perseguido suas faltas, / Alguns teriam, pois tais palavras a eles afetam, / Gritado que são insípidas, vazias, incorretas. [...] / Os verdadeiros juízes iriam condenar sua falta de inteligência, / E todos diriam que por uma mulher foram escritas. / Ai! uma mulher que almeja a pena / Que intrusa nos direitos dos homens, / Que presunçosa criatura é aferida, / A culpa não pode por nenhuma virtude ser redimida. / Eles nos dizem que erramos em nosso sexo e caminho; / Boa instrução, moda, dança, vestimenta, diversão / São as realizações que devemos almejar; / Escrever, ou ler, ou pensar, ou inquirir / Obscureceriam nossa beleza, e desperdiçariam nosso tempo [...] / O quão somos subjugadas, subjugadas por regras errôneas? / E por uma má educação, mais do que por um desacerto da natureza, / Impedidas de todos os progressos da mente (FINCH *apud* GILBERT; GUBAR, 1985, p. 100-1).²⁴⁹

Para Virginia Woolf, seus versos são atormentados por uma mágoa e uma postura de indignação em relação à forma como a escrita das mulheres era tratada pelo olhar sentenciador masculino, um olhar que detinha o poder de obstruir o caminho para que ela alcançasse aquilo que tanto almejava, isto é, escrever com liberdade. Daí seu único consolo

²⁴⁹ “Did I my lines intend for public view, / How many censures would their faults pursue, / Some would, because such words they do affect, / Cry they’re insipid, empty, uncorrect [...] / Treu judges might condemn their want of wit, / And all might say they’re by a woman writ, / Alas! a woman that attempts the pen / Such an intruder on the rights of men, / Such a presumptuous creature is esteemed, / The fault can by no virtue be redeemed. / They tell us we mistake our sex and way; / Good breeding, fashion, dancing, dressing, play / Are the accomplishments we should desire; / To write, or read or think, or to enquire / Would cloud our beauty, and exhaust our time [...] / How are we fallen, fallen by mistaken rules? / And education’s, more than nature’s fools, / Debarred from all improvements of the mind”.

seria o de encorajar a si mesma a escrever mesmo sabendo que seus versos não seriam publicados, pois se o fossem não seriam julgados de maneira honesta, por suas falhas e virtudes, mas sim por sua condição como uma mulher que tentava se inserir em um espaço de glória e notabilidade pertencente a esse outro grupo que ela chamou de ‘facção oposta’ (*opposing faction*):

Talvez por sua consciência de que a “subjugação” das mulheres era tão mordaz, Finch se tornou frequentemente vítima de uma melancolia e também de uma amargura. Alguns de seus trabalhos mais famosos refletem sobre o estado de depressão e ansiedade que seus contemporâneos chamaram de “agressividade”, e outros, como *Ardelia to Melancholy*, tentaram combater tais sentimentos. Para Virginia Woolf, meditando em *Um teto todo seu* sobre a carreira dessa poeta, parecia “uma pena que [sua mente] tivesse sido forçada a [tal] raiva e amargura”, porém os leitores solidários podem ver agora que mesmo essa ‘agressividade’ tornou-se uma importante fonte de inspiração para Finch. Além disso, podemos ver que sua “agressividade” era em parte justificável. Mesmo hoje, mais de duzentos e cinquenta anos depois de sua morte, não há uma edição completa de seus trabalhos poéticos; a mais recente coleção, editada em 1903 por Myra Reynolds, omite uma importante parte de seus manuscritos que Reynolds desconhecia (GILBERT; GUBAR, 1985, p. 100).²⁵⁰

Outro nome elencado por Virginia Woolf entre essas mulheres que tentaram ocupar parte dessas lacunas deixadas pela tradição foi o de Margaret Cavendish, a duquesa de Newcastle, contemporânea de Anne Finch. Autora de trabalhos filosóficos, especulações científicas, poemas e peças teatrais, Margaret Cavendish escreveu usando seu próprio nome, em um período em que o uso de pseudônimos masculinos era visto como um meio de fugir do escárnio da crítica masculina. Apesar de ter publicado várias obras em vida, muitos de seus contemporâneos caracterizaram sua escrita como esquisita devido às temáticas abordadas em seus textos e à sua maneira excêntrica de se vestir. Julgamentos estes que podemos questionar se não foram tecidos de maneira tendenciosa, tendo em vista que, ao contrário dessa imagem de estranheza e excentricidade construída em torno da autora, seus versos são marcados por uma espirtualidade e inteligência, assim como sua prosa se mostra cheia de vida e de uma profundidade filosófica comparável à de grandes pensadores da época.

Entretanto, como Virginia Woolf afirma, sua escrita, assim como a de Finch, também foi assinalada por uma agitação, por um sentimento de raiva e revolta, característicos

²⁵⁰ “Perhaps because her sense of woman ‘fall’ was so keen, Finch was often a prey to melancholy as well as bitterness. Some of her most famous works brood on the state of depression and anxiety that her contemporaries called ‘the spleen’, and others, like *Ardelia to Melancholy*, try to combat such feelings. To Virginia Woolf, meditating in *A Room of One’s Own* on this poet’s career, it seemed ‘a thousand pitties that [her mind] should have been forced to [such] anger and bitterness’, yet sympathetic readers can see now that even ‘spleen’ became an important source of inspiration for Finch. In addition, we can see that her ‘spleen’ was at least partly justified. Even today, more than two hundred and fifty years after her death, there is no complete edition of her poetic works; the most recent collection, edited in 1903 by Myra Reynolds, omits an important group of manuscripts that Reynolds did not know about”.

de um espírito selvagem que não se conformava com as condições sociais às quais as mulheres estavam submetidas. Seus versos assim explodiam em fúria e jorravam em uma torrente de ressentimento e ódio por esse sistema que buscava transformar uma mulher que se aventurasse a escrever em uma louca ou em “um bicho-papão para assustar meninas inteligentes”²⁵¹ (WOOLF, 1993, p. 56). Em seu livro *Female Orations*, escrito em 1662, Margaret Cavendish convoca suas leitoras a se unirem em uma espécie de assembleia contra essa estrutura opressora que as trata como “bestas”, como escravas que são sepultadas, ainda em vida, em seus quartos por seus pais e maridos que as tomam como uma propriedade herdada por direitos naturais:

Damas, senhoras, e outras mulheres inferiores, mas não menos valiosas: tenho sido diligente em reuni-las, e gostaria de ser capaz de persuadi-las a organizar assembleias, associações, e reuniões frequentes entre nosso sexo, que possamos unir-nos em prudentes conselhos, para nos tornarmos livres, felizes, e famosas como os homens; ao passo que agora vivemos e morremos como se fôssemos o resultado de bestas, e não de seres humanos; pois os homens são felizes, e nós mulheres somos miseráveis; eles possuem toda facilidade, lazer, diversão, riqueza, poder, e fama; enquanto as mulheres ficam impacientes com o trabalho, inquietas com a dor, melancólicas por falta de prazeres, indefesas com a falta de poder, e morrem no esquecimento, pela falta de reconhecimento. No entanto, os homens são tão inescrupulosos e cruéis conosco que se esforçam para nos impedir de todos os tipos de liberdade, e não nos permitem que nos reunamos livremente entre as de nosso sexo; mas de bom grado nos enterrariam em suas casas ou camas, como em uma sepultura. A verdade é que vivemos como morcegos ou corujas, trabalhamos como bestas e morremos como vermes (CAVENDISH *apud* GILBERT; GUBAR, 1985, p. 73).²⁵²

Em *A Room of One's Own*, Virginia Woolf discute os efeitos que esse ressentimento, que essa mágoa encravada no coração dessas mulheres teve na produção de seus textos. Um ódio que, em um primeiro momento, serviu-lhes como combustível para alimentar a chama de suas reflexões e indagações, mas que, com o passar do tempo, não fora o suficiente para torná-las capazes de consumir todos os impedimentos e, assim, escrever algo incandescente, isto é, verdadeiramente livre (WOOLF, 1993, p. 54). Todavia, Woolf também se questiona se esses sentimentos não seriam esperados dentro de tais circunstâncias – como escrever sem um sentimento de revolta diante de um olhar de escárnio e menosprezo aos quais essas mulheres

²⁵¹ “a bogey to frighten clever girls with”.

²⁵² “Ladies, gentlewomen, and other inferior women, but not less worthy: I have been industrious to assemble you together, and wish I were so fortunate as to persuade you to make frequent assemblies, associations, and combinations amongst our sex, that we may unite in prudent counsels, to make ourselves as free, happy, and famous as men; whereas now we live and die as if we were produced from beasts, rather than from men; for men are happy, and we women are miserable; they possess all the ease, rest, pleasure, wealth, power, and fame; whereas women are restless with labour, easeless with pain, melancholy for want of pleasures, helpless for want of power, and die in oblivion, for want of fame. Nevertheless, men are so unconscionable and cruel against us that they endeavour to bar us of all sorts of liberty, and will not suffer us freely to associate amongst our own sex; but would fain bury us in their houses or beds, as in a grave. The truth is, we live like bats or owls, labour like beasts, and die like worms”.

estiveram sujeitas? Como escrever livremente, sem obstáculos, diante de condições culturais e sociais que simplesmente as enclausuravam em um espaço de silêncio e solidão? Superar esse ódio, essa revolta, essa indignação seria, portanto, a principal tarefa dessa mulher escritora, uma tarefa penosa e que será perseguida, por exemplo, por Aphra Behn em sua labuta para se firmar como uma escritora profissional.

Com Aphra Behn a escrita de autoria feminina começa a se lançar para um público mais amplo, saindo daquela atmosfera mais íntima e restrita dos salões aristocráticos para atingir, assim, uma posição que possibilite a essa escritora ganhar a vida com seu próprio trabalho intelectual. Proveniente de uma classe média mercantil que estava começando a se desenvolver na época, Aphra Behn acabou se casando, em 1665, com um negociante de produtos holandeses, Johann ou John Behn, que durante a epidemia de praga que se espalhou pela Inglaterra naquele mesmo ano, morreu inesperadamente, deixando a pobre viúva sem recursos suficientes para se manter sozinha. Sem muitas perspectivas, Aphra Behn decidiu então ingressar no serviço de inteligência do rei Charles II (1630–1685), embora ela tenha reconhecido mais tarde que trabalhos públicos daquela natureza, que envolviam assuntos do Estado, eram bastante incomuns ao seu gênero. Designada para atuar como uma espiã do rei em Antuérpia, na região de Flandres, ela cumpriu sua missão de maneira notável. Contudo, em seu retorno para Londres, os agentes do rei não lhe pagaram uma quantia adequada por seus serviços, o que acarretou no aumento de suas dívidas e em sua prisão em 1668 (GILBERT; GUBAR, 1985, p. 87).

Essa experiência traumática na prisão fez com que ela resolvesse se arriscar no campo da ficção como um meio de trabalho, algo que era visto por seus contemporâneos como uma atividade sem precedentes e totalmente inadequada para uma mulher. Sem muitas opções, Aphra Behn lança então, em 1670, sua primeira peça, *The Forc'd Marriage*, que com muita dificuldade havia conseguido chegar até os palcos londrinos, conquistando um tímido sucesso entre o público. A partir de 1670, a carreira literária de Aphra Behn foi pouco a pouco ganhando uma certa notoriedade, com a publicação de algumas obras tragicômicas até a criação de farsas que se assemelhavam, em termos de qualidade, a outras produções que vinham sendo apresentadas na época, como por exemplo às do dramaturgo inglês William Wycherley (1641–1716). Durante sua carreira no teatro, Aphra Behn escreveu cerca de quatorze peças, entre elas *The Rover* (1677), *Sir Patient Fancy* (1678), *The Roundheads* (1681) e *City Heiress* (1682), que a ajudaram a se restabelecer financeiramente. No que diz respeito à poesia, Aphra Behn escreveu alguns versos espirituosos, mas que também escandalizaram alguns de seus leitores devido ao seu teor, em certos aspectos, voluptuoso (HUSSEY, 1995, p. 16).

Em sua poesia, Aphra Behn questionou de maneira incisiva as circunstâncias sociais impostas às mulheres por uma sociedade que não lhes oferecia as mesmas condições de desenvolvimento e educação desfrutadas pelos homens. Para Virginia Woolf, esse espaço conquistado por Aphra Behn, o de uma mulher que não só conseguiu ver as suas obras publicadas, como também pode retirar delas sua principal fonte de sustento, é de grande importância para o assentamento desse caminho que será ampliado, com a virada do século XVIII, por outras mulheres que fizeram da literatura um veículo de expressão de seus pensamentos e anseios:

Aphra Behn provou que o dinheiro poderia ser conquistado escrevendo com o sacrifício, talvez, de certas qualidades agradáveis; e assim, aos poucos, escrever tornou-se não um mero sinal de loucura e de uma mente conturbada, mas algo de importância prática. Um marido poderia morrer, ou algum desastre surpreender a família. Centenas de mulheres começaram, com o advento do século XVIII, a ampliar suas finanças, ou ir em auxílio a suas famílias fazendo traduções ou escrevendo inumeráveis romances ruins que deixaram de ser registrados até mesmo nos manuais escolares, mas que podem ser encontrados em caixas de quatro *pence* na Charing Cross Road. A extrema atividade intelectual que se mostrou no final do século dezoito entre as mulheres – as conversas, e os encontros, a escrita de ensaios sobre Shakespeare, a tradução dos clássicos – está assentada no fato sólido de que as mulheres poderiam ganhar dinheiro escrevendo. O dinheiro dignifica aquilo que é frívolo quando não é pago. Pode-se ainda muito bem torcer o nariz a essas “intelectuaizinhas com ânsias para escrevinhar”, mas não se pode negar que elas conseguiram pôr dinheiro em suas bolsas (WOOLF, 1993, p. 59).²⁵³

É por esse motivo, como vimos em capítulos anteriores, que Virginia Woolf profere sua asserção de que todas as escritoras mulheres deveriam jogar flores ao túmulo de Aphra Behn, em Westminster Abbey, e com isso prestar-lhe homenagens, pois foi graças a ela que o caminho da escrita profissional se abriu para tantas outras mulheres que vieram depois, uma mudança que “se estivesse reescrevendo a história”, ela assinala, “eu descreveria mais detalhadamente e consideraria de maior importância do que as Cruzadas ou a Guerra das Rosas”²⁵⁴ (WOOLF, 1993, p. 59). O século XVIII trouxe consigo uma abertura para que essas mulheres começassem, ainda que com muitos impasses, a ganhar seus próprios meios de

²⁵³ “Aphra Behn proved that money could be made by writing at the sacrifice, perhaps, of certain agreeable qualities; and so by degrees writing became not merely a sign of folly and a distracted mind, but was of practical importance. A husband might die, or some disaster overtake the family. Hundreds of women began as the eighteenth century drew on to add to their pin money, or to come to the rescue of their families by making translations or writing the innumerable bad novels which have ceased to be recorded even in text-books, but are to be picked up in the fourpenny boxes in the Charing Cross Road. The extreme activity of mind which showed itself in the later eighteenth century among women – the talking, and the meeting, the writing of essays on Shakespeare, the translation of the classics – was founded on the solid fact that women could make money by writing. Money dignifies what is frivolous if unpaid for. It might still be well to sneer at ‘blue stockings with an itch for scribbling’, but it could not be denied that they could put money in their purses”.

²⁵⁴ “if I were rewriting history, I should describe more fully and think of greater importance than the Crusades or the Wars of the Roses”.

sustento, escrevendo traduções, pequenas resenhas e ensaios para os jornais, ou até mesmo se aventurando na produção de romances medianos que, em sua maioria, se perderam no curso da história.

Entre o final do século XVIII e o início do XIX, nos deparamos com um dos períodos, segundo Virginia Woolf, mais produtivos para a escrita de autoria feminina, período este que será representando pelo advento de escritoras que Woolf descreverá como as grandes matriarcas da ficção em língua inglesa, a saber, Jane Austen, Emily e Charlotte Brontë, e George Eliot. Ao imaginar um encontro fictício entre as quatro escritoras, Virginia Woolf se questiona sobre que aspectos essas mulheres tão diferentes umas das outras se assemelhariam – “Exceto pelo fato possivelmente relevante de que nenhuma delas teve filhos, não haveria quatro personagens mais incongruentes para se encontrarem reunidas em uma sala”²⁵⁵ (WOOLF, 1993, p. 60) –, chegando à conclusão de que, ao contrário do que se podia esperar, pois a disposição original parecia se voltar mais para o pendor poético, não dedicaram a maior parte de sua obra à poesia, fazendo aqui as devidas ressalvas a Emily Brontë, mas sim ao gênero romance.

Teria isso relação, Virginia Woolf argumenta, com o fato de elas serem provenientes da classe média em um período em que as mulheres tiveram acesso a algum tipo de instrução, ainda que restrita e praticamente voltada para o casamento? Ao seu ver, um dos fatores relevantes para esse processo possivelmente esteve no baixo preço da tinta e do papel – “Pois com dezesseis *pence* somos capazes de comprar papel suficiente para escrever todas as peças de Shakespeare – se formos pensar por esse lado”²⁵⁶ (WOOLF, 1942, p. 235), em consonância com a questão de que, diferentemente da poesia que requer uma maior concentração, a escrita de um romance poderia ser interrompida e depois retomada. Ainda assim, Woolf ressalta que essas romancistas tiveram seus trabalhos influenciados pela falta de um espaço privado, tendo em vista que muitas vezes elas tinham que escrever na sala de estar, juntamente com outros membros de sua família:

Não há mulheres mais destoantes em talento e caráter do que essas quatro. Jane Austen não poderia ter nada em comum com George Eliot; e George Eliot era o completo oposto de Emily Brontë. Ainda assim, todas foram treinadas para a mesma profissão; todas, quando escreveram, escreveram romances. A ficção era, como ainda é, a coisa mais fácil para uma mulher escrever. E não é difícil encontrar a razão. O romance é a forma de arte menos concentrada. O romance pode ser retomado ou deixado de lado mais facilmente do que um poema ou uma peça. George Eliot largava seu trabalho para cuidar de seu pai. Charlotte Brontë deixava de lado a pena para descascar batatas.

²⁵⁵ “Save for the possibly relevant fact that not one of them had a child, four more incongruous characters could not have met together in a room”.

²⁵⁶ “For ten and sixpence one can buy paper enough to write all the plays of Shakespeare – if one has a mind that way”.

E vivendo, como ela o fez, na sala de estar, cercada de pessoas, uma mulher era treinada para usar sua mente na observação e sobre a análise do caráter. Ela era treinada para se tornar uma romancista e não uma poeta (WOOLF, 1957, p. 78-9).²⁵⁷

É nesse sentido que Virginia Woolf se vale, por exemplo, do protesto proferido por Florence Nightingale (1820–1910) em seu famoso ensaio “Cassandra” (1852), no qual afirma que “as mulheres nunca dispõem de uma meia-hora em toda sua vida (exceto antes ou depois de alguém aparecer em casa) que possam chamar de sua, sem o medo de ofender ou machucar alguém”²⁵⁸ (NIGHTINGALE *apud* GILBERT; GUBAR, 1985, p. 807). Ainda assim, foi dessa maneira que muitas dessas escritoras produziram seus textos, reclusas na sala de estar e privadas de certos tipos de experiência que certamente teriam ampliado o horizonte de seus enredos. Para suprir tais necessidades, essas mulheres tiveram que se apoiar em sua observação crítica da personalidade, do caráter e das emoções que lhe estavam disponíveis no espaço comum da sala de visitas:

E esses romances do século dezenove, extraordinários como eles são, foram profundamente influenciados pelo fato de as mulheres que os escreveram terem sido excluídas, por seu sexo, de certos tipos de experiência. Que a experiência exerce uma grande influência sobre a ficção é indiscutível. A melhor parte dos romances de Conrad, por exemplo, seria destruída se tivesse sido impossível para ele ser um marinheiro. Retire tudo o que Tolstói sabia sobre a guerra como um soldado, e da vida e sociedade como um jovem rico, cuja educação proporcionou-lhe todos os tipos de experiência, e *Guerra e Paz* ficaria incrivelmente empobrecido. Ainda assim, *Orgulho e Preconceito*, *O Morro dos Ventos Uivantes*, *Villette* e *Middlemarch* foram escritos por mulheres que foram forçosamente privadas de toda experiência, salvo aquela que podia ser encontrada numa sala de visitas de classe média. Nenhuma experiência de primeira mão da guerra, ou da vida no mar, ou da política ou dos negócios era possível para elas. Até mesmo sua vida emocional era estritamente regulada por leis e costumes (WOOLF, 1957, p. 79).²⁵⁹

²⁵⁷ “No four women can have been more unlike in genius and character than these four. Jane Austen can have had nothing in common with George Eliot; George Eliot was the direct opposite of Emily Brontë. Yet all were trained for the same profession; all, when they wrote, wrote novels. Fiction was, as fiction still is, the easiest thing for a woman to write. Nor is it difficult to find the reason. A novel is the least concentrated form of art. A novel can be taken up or put down more easily than a play or a poem. George Eliot left her work to nurse her father. Charlotte Brontë put down her pen to pick the eyes out of the potatoes. And living as she did in the common sitting-room, surrounded by people, a woman was trained to use her mind in observation and upon the analysis of character. She was trained to be a novelist and not to be a poet”.

²⁵⁸ “Women never have a half-hour in all their lives (excepting before or after anybody is up in the house) that they can call their own without fear of offending or of hurting someone”.

²⁵⁹ “And those nineteenth-century novels, remarkable as they were, were profoundly influenced by the fact that the woman who wrote them were excluded by their sex from certain kinds of experience. That experience has a great influence upon fiction is indisputable. The best part of Conrad’s novels, for instance, would be destroyed if it had been impossible for him to be a sailor. Take away all that Tolstoi knew of war as a soldier, of life and society as rich young man whose education admitted him to all sorts of experience, and *War and Peace* would be incredibly impoverished. Yet *Pride and Prejudice*, *Wuthering Heights*, *Villette*, and *Middlemarch* were written by women from whom was forcibly withheld all experience save that which could be met with in a middle-class drawing-room. No first-hand experience of war or seafaring or politics or business was possible for them. Even their emotional life was strictly regulated by law and custom”.

A despeito dessas limitações que tiveram um forte impacto sobre a escrita dessas mulheres, elas produziram romances e romances de qualidade, comparáveis à obra de muitos outros autores homens contemporâneos que gozaram de privilégios que a elas foram negados. Mesmo em um terreno pedregoso, seus textos puderam florescer e mais ainda, o que para Virginia Woolf representaria o sinal de um verdadeiro milagre, sem tantos resquícios daquele ódio, amargura, medo ou revolta que podiam ser observados na obra de suas antecessoras. É nessa perspectiva que Virginia Woolf, por exemplo, compara a escrita de Jane Austen à de Shakespeare, justamente por não apresentar indícios de nenhum tipo de impedimento ou hesitação em sua mente criativa ou qualquer tentativa desastrosa de querer utilizar uma de suas personagens como porta-voz de uma causa pessoal, de um sentimento de insatisfação ou ressentimento em relação às circunstâncias particulares de sua vida:

Sem se gabar ou causar dano ao sexo oposto, podemos dizer que *Orgulho e Preconceito* é um bom livro. De qualquer forma, ninguém teria vergonha de ter sido pego no ato de escrita de *Orgulho e Preconceito*. Ainda assim, Jane Austen ficava feliz quando uma dobradiça rangia, de modo que ela podia esconder seu manuscrito antes que alguém entrasse. [...] E, me perguntei, teria sido *Orgulho e Preconceito* um melhor romance se Jane Austen não tivesse achado necessário esconder seu manuscrito dos visitantes? Li uma página ou duas para averiguar; mas não consegui encontrar nenhum sinal de que suas circunstâncias tivessem prejudicado seu trabalho o mínimo que fosse. Esse, talvez, fosse o principal milagre sobre isso tudo. Aqui estava uma mulher por volta do ano 1800 escrevendo sem ódio, sem amargura, sem medo, sem protesto, sem pregação. Foi assim que Shakespeare escreveu, pensei, olhando para *Antônio e Cleópatra*; e quando as pessoas comparam Shakespeare e Jane Austen, elas querem dizer que as mentes dos dois consumiram todos os impedimentos; e por esta razão não conhecemos Jane Austen e não conhecemos Shakespeare, e por esta razão Jane Austen permeia cada palavra que escreveu, assim como Shakespeare (WOOLF, 1993, p. 61-2).²⁶⁰

Grande parte da vida dessa escritora é composta de fragmentos, de impressões e comentários, sejam eles de familiares ou amigos, que recolhemos na tentativa de costurá-los em uma espécie de colcha de retalhos, como aponta Virginia Woolf em seu ensaio “Jane Austen Practising”, publicado em 15 de julho de 1922 no *New Statesman*. Uma colcha sobre a qual outros mantos foram sendo dispostos, muitas vezes caluniosos e que buscaram difundir a

²⁶⁰ “Without boasting or giving pain to the opposite sex, one may say that *Pride and Prejudice* is a good book. At any rate, one would not have been ashamed to have been caught in the act of writing *Pride and Prejudice*. Yet Jane Austen was glad that a hinge creaked, so that she might hide her manuscript before anyone came in. [...] And, I wondered, would *Pride and Prejudice* have been a better novel if Jane Austen had not thought it necessary to hide her manuscript from visitors? I read a page or two to see; but I could not find any signs that her circumstances had harmed her work in the slightest. That, perhaps, was the chief miracle about it. Here was a woman about the year 1800 writing without hate, without bitterness, without fear, without protest, without preaching. That was how Shakespeare wrote, I thought, looking at *Antony and Cleopatra*; and when people compare Shakespeare and Jane Austen, they may mean that the minds of both had consumed all impediments; and for that reason we do not know Jane Austen and we do not know Shakespeare, and for that reason Jane Austen pervades every word that she wrote, and so does Shakespeare”.

imagem de uma mulher amargurada, fria e indiferente, solitária e reclusa, que não conhecera outras pessoas muito além de seu círculo familiar e que, por este motivo, adotara em sua escrita uma língua ferina e mordaz que causava medo naqueles que conheciam apenas essa sombra distorcida, criada por um grupo de críticos maliciosos que Virginia Woolf comparou a gansos (*geese*) que estavam sempre a postos para atacá-la com toda agressividade:

Nunca tivemos diante de nós uma prova tão certa da estupidez incorrigível dos críticos. Desde que Jane Austen se tornou famosa, eles têm sibilado bobagens em coro. Ela não gostava de cachorros; ela não gostava de crianças; ela não se importava com a Inglaterra; ela era indiferente aos assuntos públicos; não tinha conhecimento de livros; era irreligiosa; ela era alternadamente fria e grosseira; não conhecia ninguém fora de seu círculo familiar; ela retirou sua visão pessimista sobre a vida familiar da observação das diferenças entre seu pai e sua mãe. [...] Saindo dessas regiões exaltadas da crítica literária, os críticos agora atacam seu caráter. Ela era fria, eles diziam, e “se afastou de tudo que era triste, desagradável ou doloroso”. Isso é facilmente descartado. Os arquivos da família contêm provas de que ela cuidou de uma prima durante o sarampo, e “cuidou de seu irmão Henry, em Londres, durante uma doença que quase o matou”. É igualmente fácil, pela mesma fonte, descartar a afirmação malévola de que ela era a filha analfabeta de um pai analfabeto. Quando o Rev. George Austen deixou Steventon, ele vendeu quinhentos livros. O número que ele deve ter mantido é suficiente para provar que Jane Austen era uma mulher culta. [...] Nada há mais neles do que isso. Apenas para ouvir Jane Austen não dizer nada em sua voz natural quando os críticos têm debatido se ela era uma dama, se disse a verdade, se sabia ler e se tinha experiência pessoal de caçar uma raposa é positivamente perturbador. Lembremos que Jane Austen escreveu romances. Pode valer a pena que seus críticos os leiam (WOOLF, 1988, p. 268-70).²⁶¹

Assim como a vida de Shakespeare é cercada por obscuridades, nossas informações sobre quem foi a mulher Jane Austen são bastante escassas, derivadas principalmente de pequenos “mexericos” e de algumas cartas escritas em sua maior parte à sua irmã mais velha, Cassandra Austen (1773–1845). No entanto, quando comparamos a personagem Jane Austen criada por aquela crítica maliciosa com a imagem da autora que salta a nossa mente no momento em que lemos um de seus romances ou contos, percebemos o quão contrastantes, o quão incompatíveis e discrepantes elas são uma da outra, pois, como afirma Virginia Woolf, não há

²⁶¹ “Never have we had before us such certain proof of the incorrigible stupidity of reviewers. Ever since Jane Austen became famous they have been hissing inanities in chorus. She did not like dogs; she was not fond of children; she did not care for England; she was indifferent to public affairs; she had no book learning; she was irreligious; she as alternately cold and coarse; she knew no one outside her family circle; she derived her pessimistic view of family life from observing the differences between her father and mother. [...] Leaving these exalted regions of literary criticism the reviewers now attack her character. She was cold they say, and ‘turned away from whatever was sad, unpleasant, or painful’. That is easily disposed of. The family archives contain proof that she nursed a cousin through the measles, and ‘attended her brother Henry, in London, in an illness of which he nearly died’. It is as easy from the same source to dispose of the malevolent assertion that she was the illiterate daughter of an illiterate father. When the Rev. George Austen left Steventon he sold five hundred books. The number that he must have kept is quite enough to prove that Jane Austen was a well read woman. [...] There is nothing more in them than that. Only to hear Jane Austen saying nothing in her natural voice when the critics have been debating whether she was a lady, whether she told the truth, whether she could read, and whether she had personal experience of hunting a fox is positively upsetting. We remember that Jane Austen wrote novels. It might be worth while for her critics to read them”.

modo melhor de conhecer um autor que não seja por meio de sua própria escrita, ou seja, por meio da leitura direta de seus livros, sejam eles pertencentes à sua fase mais madura ou mesmo à sua juvenília. É neste sentido que Virginia Woolf descreve Jane Austen como uma escritora impessoal, cujo olhar parece se dirigir direto ao ponto específico sobre o qual ela deseja nos revelar, com toda sinceridade e sem quaisquer resquícios de ódio ou desprezo por ser a filha de um clérigo, a respeito da natureza humana e de suas mazelas:

Foi tão natural para Jane Austen descrever as pessoas por meio de seus defeitos que, se houvesse uma gota de amargura em seu espírito, seus romances nos teriam dado a imagem mais consistentemente satírica da vida que existe. Abrindo-os onde você queira, é quase certo que encontrará alguma passagem satirizando primorosamente os absurdos da vida – satirizando-os, mas sem amargura, em parte certamente porque ela estava feliz com sua vida, em parte porque ela não desejava que as coisas fossem diferentes do que são. As pessoas nunca poderiam ser tão absurdas, a vida nunca tão cheia de humores e singularidades ao seu gosto, e quanto a dizer às pessoas como deveriam viver, que é o motivo satírico, ela teria erguido as mãos espantada com a ideia. A própria vida – que foi o objeto de seu amor, de seu estudo absorto; essa foi a busca que preencheu aqueles anos sem registro e extraiu a “intensidade serena de sua natureza”, fazendo-a parecer ao mundo exterior um pouco crítica e distante, e “algumas vezes muito grave” (WOOLF, 1989, p. 13-4).²⁶²

Jane Austen, assim como Emily Brontë, são consideradas por Virginia Woolf como exemplos de escritoras que conseguiram realizar essa difícil tarefa de seguir em frente com sua escrita sem, no entanto, ceder à ira ou à exaltação provocadas pela censura e pelo escárnio. Seus textos não sofrem, portanto, dessa distração que, segundo Virginia Woolf, nos impele como leitores a questionar se aquilo que está sendo dito é fruto dos pensamentos e inquietações daquela personagem propriamente ou se é a voz de sua criadora que se deixa escapar por entre os lábios da protagonista com o intuito de manifestar uma indignação particular sua. Essas questões, de acordo com Virginia Woolf, já não podiam ser observadas do mesmo modo na obra de George Eliot, cuja escrita revela em alguns momentos uma certa mágoa em relação ao julgamento que sofrera pela sociedade da época por seu envolvimento com o crítico George Lewes (1817–1878), um homem casado; e menos ainda na obra de Charlotte Brontë que, por exemplo, em seu romance *Jane Eyre* (1847) acabou deixando escapar um grito íntimo de revolta

²⁶² “It came so naturally to Jane Austen to describe people by means of their faults that had there been a drop of bitterness in her spirit her novels would have given us the most consistently satirical picture of life that exists. Open them where you will, you are almost certain to light upon some passage exquisitely satirising the absurdities of life – satirising them, but without bitterness, partly no doubt because she was happy in her life, partly because she had no wish that things should be other than they are. People could never be too absurd, life never too full of humours and singularities for her taste, and as for telling people how they ought to live, which is the satiric motive, she would have held up her hands in amazement at the thought. Life itself – that was the object of her love, of her absorbed study; that was the pursuit which filled those unrecorded years and drew out the quiet intensity of her nature’, making her appear to the outer world a little critical and aloof, and ‘at times very grave’”.

no que diz respeito ao tratamento imposto às mulheres, através de um discurso cheio de raiva e agressividade proferido por sua heroína.

Para Virginia Woolf, os romances de Charlotte Brontë são dotados de uma mutabilidade, de uma capacidade de se transformarem e de revelarem novos aspectos sobre o mundo e seus indivíduos a cada leitura que realizamos – “A cada nova leitura notamos alguma mudança neles, como se a seiva da vida corresse em suas folhas, e com os céus e as plantas eles tivessem o poder de alterar sua forma e cor de uma estação a outra”²⁶³ (WOOLF, 1989, p. 27). Daí a comparação que ela estabelece entre seus textos e a leitura, por exemplo, de *Hamlet* (1601), no sentido de que a cada momento em que retornamos à tragédia de Shakespeare algo novo parece emergir de suas páginas, algo que faz com que a obra perdure de uma geração a outra, se renovando e adquirindo novos significados à medida que nós, seus leitores, vamos também nos transformando sob o mesmo ritmo.

Ao nos depararmos com a leitura de *Jane Eyre*, segundo Virginia Woolf, temos a sensação de estarmos sendo conduzidos pela mão por sua heroína, seguindo pelos mesmos caminhos que ela percorre, vendo as mesmas coisas que ela vê através de seus olhos e sentindo a mudança em trânsito, de tal modo que se torna difícil não mantermos nossa atenção fixa ao longo de suas páginas. Jane Eyre se apresenta como uma personagem singular e eloquente, com quem nos encontramos, meio que por acaso, em uma colina próxima à região de Thronfield e que decidimos acompanhá-la conforme ela vai nos confidenciando sua história, seus desejos e ambições, deixando uma impressão tão forte quando abandonamos o romance como se algo violento e tempestuoso tivesse acabado de nos surpreender naquele mesmo instante. Suas personagens são figuras de extrema individualidade e intensidade, sua escrita parece ser forjada no calor de uma grande fornalha – “É pela ‘lareira do coração’ que ela começa sua escrita, com sua luz reluzindo em sua página”²⁶⁴ (WOOLF, 1989, p. 29). É por esse motivo que Virginia Woolf descreve Charlotte Brontë não como uma escritora que busca simplesmente registrar situações do cotidiano, mas como uma romancista cujo objetivo é nos mostrar como as paixões de suas personagens estão interligadas por inúmeras trilhas de pólvora que, quando acesas, nos assustam com o barulho de suas explosões:

Nenhum escritor, podemos afirmar, a supera no poder de tornar o que ela descreve imediatamente visível para nós. Ela parece se sentar para escrever com compulsão. As cenas de sua mente são pintadas com tanta ousadia e em cores tão fortes que sua mão (pois a sentimos) desliza rapidamente pelo papel, e estremece com a intensidade

²⁶³ “At each fresh reading one notices some change in them, as if the sap of life ran in their leaves, and with skies and plants they had the power to alter their shape and colour from season to season”.

²⁶⁴ “It is by the ‘heart’s very hearthstone’ that she begins her writing, with the light of it glowing on her page”.

de seu pensamento. Não é surpresa ouvir que ela não gostava de escrever seus livros e, no entanto, essa escrita era a única ocupação que poderia levantá-la quando o fardo do sofrimento e da vergonha que a vida depositou sobre ela a derrubava. Cada um de seus livros parece ser um grandioso gesto de rebeldia, se livrando de seus torturadores e deixando-a como a rainha de uma esplêndida ilha de imaginação. Como um capitão sob grandes adversidades, ela reunia seus poderes e com orgulho aniquilava o inimigo (WOOLF, 1989, p. 29).²⁶⁵

Ainda assim, quando seguimos em nossa leitura de *Jane Eyre*, ouvindo atentamente suas confissões e nos compadecendo de seus sofrimentos e infortúnios, uma assertiva nos interrompe abruptamente – “Qualquer um pode me culpar se quiser”²⁶⁶ (BRONTË, 1994, p. 110) –; mas do que estariam culpando Jane Eyre, se questiona Virginia Woolf. Seu discurso, que vinha seguindo um certo ritmo e um tom mais ameno, de repente parece ser suspenso por uma força brutal, por um grito de indignação e inconformismo por sua condição como mulher. Todavia, estariam culpando Jane Eyre (mas quem?) propriamente ou seriam nós, seus leitores e críticos, que poderiam culpar Charlotte Brontë por tomar a fala de sua personagem para proferir de modo exasperado sua revolta por se aventurar como escritora em um campo majoritariamente masculino, ao ponto de ser necessário esconder sua própria identidade? Quando acompanhamos Jane Eyre em sua subida ao telhado, de onde poderia contemplar os sossegados campos e colinas próximos à Thornfield até se perder no horizonte, a cadência da frase é de repente quebrada e então ouvimos um clamor:

[...] então eu ansiei por um poder de visão que pudesse ultrapassar aquele limite; que pudesse chegar até o mundo movimentado, às cidades, às regiões cheias de vida sobre as quais eu ouvi falar, mas que nunca vi; naquele momento então eu desejei mais experiência prática do que a que possuía; mais contato com meus semelhantes, com pessoas das mais variadas personalidades, que as que estavam ao meu alcance. eu valorizava o que era bom na Sra. Fairfax, e o que era bom em Adèle; mas acreditava na existência de outros e mais vívidos tipos de bondade, e desejei contemplar isso em que acreditava. Quem pode me culpar? Muitos, sem dúvida; e serei chamada de insatisfeita. Então meu único alívio foi caminhar pelo corredor do terceiro andar, de um lado para o outro, segura no silêncio e na solidão do lugar, e permitir que o alcance de minha mente se estendesse para quaisquer visões resplandecentes que emergissem diante dela – e, certamente, elas eram muitas e brilhantes; permitir que meu coração se erguesse pelo movimento exultante que, se o colocava em apuros, também o enchia de vida; e, o melhor de tudo, abrir meu ouvido interno para uma história que nunca terminava – uma história que minha imaginação criava, e narrava continuamente;

²⁶⁵ “No writer, that is to say, surpasses her in the power of making what she describes immediately visible to us. She seems to sit down to write from compulsion. The scenes in her mind are painted so boldly and in such strong colours that her hand (so we feel) drives rapidly across the paper, and trembles with the intensity of her thought. It is not surprising to hear that she did not enjoy writing her books, and yet that writing was the only occupation that could lift her up when the burden of sorrow and shame which life laid on her weighted her to the ground. Every one of her books seems to be a superb gesture of defiance, bidding her torturers depart and leave her queen of a splendid island of imagination. Like some hard-pressed captain, she summoned her powers together and proudly annihilated the enemy”.

²⁶⁶ “Anybody may blame me who likes”.

rapidamente com todo incidente, vida, fogo, sentimento, que eu desejava e não tinha em minha real existência (BRONTË, 1994, p. 110-1).²⁶⁷

Há muitas desvantagens, portanto, em ser Jane Eyre; em ser Charlotte Brontë; em ser uma governanta sem tantas perspectivas de vivenciar uma experiência mais ampla e abundante; em ser uma escritora que além de lidar com sua própria vergonha e timidez, precisa ainda se impor para se fazer ouvida por aqueles que a tratam com desdém; pois ambas amam, sentem, sofrem, odeiam – são espíritos que anseiam por liberdade, que lutam para superar as frustrações impostas a elas simplesmente por serem mulheres que tentam construir seus próprios destinos em um mundo que as restringe com crueza e violência:

É em vão dizer que os seres humanos devem se satisfazer com a tranquilidade: eles precisam de ação; e eles a provocam se não conseguem encontrá-la. Milhões estão condenados a uma condição mais amena do que a minha, e milhões estão revoltados em silêncio contra ela. Ninguém sabe quantas rebeliões, para além das rebeliões políticas, fermentam nas massas de vida que as pessoas enterram. As mulheres precisam ser muito calmas, geralmente: mas as mulheres sentem tanto quanto os homens sentem; elas precisam de exercícios para suas faculdades, e um espaço para seus esforços tanto quanto o que seus irmãos possuem; elas sofrem com uma restrição demasiado rígida, com uma estagnação absoluta demais, precisamente como sofreriam os homens; e é uma estreiteza de visão por parte de seus companheiros mais privilegiados dizer que elas devem se confinar para fazer pudins e cerzir meias, tocar piano e costurar bolsas. É uma insensatez condená-las, ou rir delas, se procuram fazer mais ou aprender mais do que o costume tem proferido como necessário ao seu sexo (BRONTË, 1994, p. 111).²⁶⁸

Ao comparar sua leitura de *Pride and Prejudice* com a de *Jane Eyre*, Virginia Woolf ressalta a dificuldade de Charlotte Brontë, diferentemente de Jane Austen, de expressar toda sua genialidade e o poder de sua escrita de maneira livre, plena e sem quaisquer impedimentos

²⁶⁷ “[...] then I longed for a power of vision which might overpass that limit; which might reach the busy world, towns, regions full of life I had heard of but never seen; that then I desired more of practical experience than I possessed; more of intercourse with my mind, of acquaintance with variety of character, than was here withing my reach. I valued what was good in Mrs Fairfax, and what was good in Adèle; but I believed in the existence of other and more vivid kinds of goodness, and what I believed in I wished to behold. Who blames me? Many, no doubt; and I shall be called discontented. I could not help it; the restlessness was in my nature; it agitated me to pain sometimes. Then my sole relief was to walk along the corridor of the third story, backwards and forwards, safe in the silence and solitude of the spot, and allow my mind’s eye to dwell on whatever bright visions rose before it – and, certainly, they were many and glowing; to let my heart be heaved by the exultant movement, which, while it swelled it in trouble, expanded it with life; and, best of all, to open my inward ear to a tale that was never ended – a tale my imagination created, and narrated continuously; quickened with all of incident, life, fire, feeling, that I desired and had not in my actual existence”.

²⁶⁸ “It is vain to say human beings ought to be satisfied with tranquility: they must have action; and they will make it if they cannot find it. Millions are condemned to a stiller doom than mine, and millions are in silent revolt against their lot. Nobody knows how many rebellions besides political rebellions ferment in the masses of life which people earth. Women are supposed to be very calm generally: but women feel just as men feel; they need exercise for their faculties, and a field for their efforts as much as their brothers do; they suffer from too rigid a restraint, too absolute a stagnation, precisely as men would suffer; and it is narrow-minded in their more privileged fellow-creatures to say that they ought to confine themselves to making puddings and knitting stockings, to playing on the piano and embroidering bags. It is thoughtless to condemn them, or laugh at them, if they seek to do more or learn more than custom has pronounced necessary for their sex”.

impostos por um sentimento de raiva e desapontamento com o mundo e consigo mesma. Sua visão, neste momento do romance, se torna uma visão distorcida, deformada não por sua capacidade de observar a sociedade de maneira crítica, revelando o poder de seu olhar analítico, mas sim por um sentimento de ódio que vai corroendo pouco a pouco o coração de sua escrita. Sua frase se torna pesada, penosa, dolorosa, pois esta escritora está em constante guerra contra tudo e todos. Deste modo, seus romances vão adquirindo um caráter autobiográfico, no sentido de que falam mais sobre si mesma, sobre suas revoltas e angústias individuais do que propriamente sobre suas personagens. Seu desejo ao escrever limita-se a uma simples intenção de expor seu próprio sofrimento e, assim, de defender uma causa particular o que, como afirma Virginia Woolf, acaba dificultando nossa comunicação com o romance e com aquilo que ele almeja transmitir.

Para Virginia Woolf, era preciso que essa escritora desviasse sua atenção de um centro pessoal, particular e buscasse se voltar para uma reflexão mais crítica e aprofundada de nossa sociedade e das diferenças nas relações entre homens e mulheres. O problema, portanto, não estaria naquilo que é denunciado em si, mas no modo como essa escritora permite que suas emoções distorçam a imagem que irá compor e nos revelar por meio de sua escrita. É nesse sentido que Virginia Woolf afirma que essas escritoras precisam realizar um trabalho de moscas-varejeiras (*gadflies*) capazes de transitar pelos inúmeros recantos de nossa sociedade de modo a nos revelar suas principais mazelas e, assim, contribuir de modo crítico para uma visão mais íntima acerca de nossa realidade social (WOOLF, 1958, p. 83). Ela precisa se tornar então uma escritora mais impessoal, na acepção que Woolf utilizou para se referir à obra de Jane Austen, e mais crítica da natureza humana como um todo, tal como podemos observar nesta passagem retirada do romance *Persuasion* (1818), pertencente à fase mais madura de Austen:

“Bem, senhorita Elliot” (baixando a voz), “como eu estava dizendo, nunca concordaremos, eu suponho, sobre esta questão. Nenhum homem ou mulher poderia, provavelmente. Mas deixe-me observar que todas as histórias estão contra vocês – todas as narrativas, em prosa e em verso. Se eu tivesse uma memória como de Benwick, poderia indicar-lhe umas cinquenta citações neste momento ao meu favor, e não creio que já abri um livro em toda minha vida que não possuía algo a ser dito sobre a inconstância das mulheres. Canções e provérbios, todos falam sobre a inconstância das mulheres. Contudo, talvez, você possa dizer, que todos eles foram escritos por homens”. “Talvez eu possa. Sim, sim, se me permite, sem referência a exemplos em livros. Os homens tiveram toda vantagem sobre nós ao contarem sua própria história. A educação tem pertencido a eles em mais alto grau; a pena tem estado em suas mãos. Não permitirei que livros provem qualquer coisa”. “Mas então como poderemos provar alguma coisa?”. “Nós nunca poderemos. Não podemos esperar provar qualquer coisa sobre esta questão. É uma diferença de opinião que não admite provas. Cada um de nós começamos, provavelmente, com uma pequena inclinação a favor de nosso próprio sexo; e sobre esta inclinação fundamentamos todas as circunstâncias a favor dele que tem ocorrido em nosso próprio círculo; muitas destas circunstâncias (talvez justamente aqueles casos que mais nos tem surpreendido)

podem ser precisamente aquelas que não podem ser reveladas sem trair uma confiança ou, em alguns aspectos, sem dizer algo que não poderia ser dito” (AUSTEN, 1994, p. 235-6).²⁶⁹

Com o avanço do século XIX, essas escritoras foram pouco a pouco adquirindo um maior espaço nas estantes de nossas bibliotecas, ao lado de outros grandes romancistas homens que antes dominavam quase que exclusivamente toda a extensão de nossas prateleiras. Essas mulheres começaram não só a escrever, como também conquistaram o direito de ganhar dinheiro por meio de sua escrita, fato este que as possibilitou, mesmo que ainda com inúmeros obstáculos, a adquirir uma certa independência financeira e criativa. Sem essas matriarcas não haveria outras mulheres que pudessem herdar seu legado e assim dar continuidade ao avanço por este “território selvagem”, no sentido apontado por Elaine Showalter como um espaço em que há ainda muitos caminhos a serem explorados, que se configura a escrita de autoria feminina. Contudo, como veremos no próximo capítulo, a partir do momento em que começamos a preencher essas lacunas, antes praticamente vazias, de modo a reestabelecer a conexão com nossas raízes matrilineares, e as colocamos em diálogo com nossa herança paterna, veremos que tanto as escritoras mulheres quanto os escritores homens terão que superar as diferenças que se estabelecem entre o que podemos chamar de uma sentença demasiadamente masculina e outra demasiadamente feminina, de modo a alcançar o que Virginia Woolf defendeu em seus ensaios por meio da ideia do que ela chamou de uma mente andrógina.

²⁶⁹ ““Well, Miss Elliot’ (lowering his voice, ‘as I was saying, we shall never agree, I suppose, upon this point. No man and woman would, probably. But let me observe that all histories are against you – all stories, prose and verse. If I had such a memory as Benwick, I could bring you fifty quotations in a moment on my side the argument, and I do not think I ever opened a book in my life which had not something to say upon woman’s inconstancy. Songs and proverbs all talk of woman’s fickleness. But, perhaps, you will say, these were all written by men’. ‘Perhaps I shall. Yes, yes, if you please, no reference to examples in books. Men have had every advantage of us in telling their own story. Education has been theirs in so much higher a degree; the pen has been in their hands. I will not allow books prove anything’. ‘But how hall we prove anything?’ ‘We never shall. We never can expect to prove anything upon such a point. It is a difference of opinion which does not admit of proof. We each begin, probably, with a little bias towards our own sex; and upon that bias build every circumstance in favour of it which has occurred within our own circle; many of which circumstances (perhaps those very cases which strike us the most) may be precisely such as cannot be brought forward without betraying a confidence, or in some respect, saying what should not be said’”.

4 VIRGINIA WOOLF E A CRIAÇÃO DE UMA SENTENÇA FEMININA

Neste capítulo iremos discutir o problema da sentença masculina dentro de uma tradição dominada por um discurso patriarcal que expressa o seu descontentamento com a entrada de mulheres escritoras no sistema literário com desconfiança e através de um discurso marcado por um sentido de ódio e ressentimento. Essa sentença masculina, como veremos, é tomada por Virginia Woolf como uma forma de exemplificar os mecanismos de controle sobre o feminino, determinando os espaços em que ele pode ou não ocupar. Dentro dessa perspectiva, a autora propõe em seus ensaios uma alternativa para o problema da sentença masculina através de sua tese da chamada mente andrógina. Essa mente, que une masculino e feminino em perfeita harmonia, estabelece a possibilidade de criação de um novo tipo de sentença, isto é, uma sentença feminina, não no sentido de expressar apenas uma outra forma de discurso agora centrado na figura das mulheres, mas como uma sentença que traz em si um aspecto múltiplo, plural e dialógico, tal como fora apontado posteriormente pela crítica francesa Hélène Cixous.

4.1 A escritora *flâneuse* e os espaços interditos ao feminino

Em uma passagem de seu diário de 31 de maio de 1928, cansada após um período intenso dedicado à escrita de seu romance *Orlando*, Virginia Woolf decide então interromper sua leitura de um dos volumes de *À la recherche du temps perdu* (1913–1927), do romancista francês Marcel Proust (1871–1922), para fazer um pequeno passeio juntamente com seu cão spaniel, Pinker, pelas proximidades de Gray’s Inn Gardens. Ao longo de sua caminhada pelas ruas de Londres, Virginia Woolf se depara com uma série de lugares que vão lhe provocando diferentes tipos de sensações, como, por exemplo, o antigo estúdio compartilhado pelos artistas William Morris (1834–1896) e Edward Burne-Jones, entre os anos de 1856 a 1858, localizado no nº 17 de Red Lion Square – “a casa dos Morris; pensei neles nas noites de inverno nos anos 50; pensei que somos tão interessantes quanto eles”²⁷⁰ (WOOLF, 1982b, p. 186), ou mesmo o contraste criado entre a imagem de um grupo de pregadores do Exército da Salvação (*Salvation Army*) que exaltavam o cristianismo com seus cânticos e louvores e a imagem de desolação em Great Ormond Street, onde uma jovem havia sido encontrada morta no dia anterior.

²⁷⁰ “Morris’s house; thought of them on winters evenings in the 50ties; thought we are just as interesting”.

Esse aglomerado de cenas muitas vezes contraditórias, dessas ruas cuja melodia é marcada pelo som dos passos apressados de transeuntes que emergem de todos os lados, ora seguindo em direção a uma sala estreita de algum escritório, ora correndo para algum encontro em um salão durante a hora do chá, dessa sinfonia criada pelo barulho dos motores dos carros ou mesmo dos aeroplanos que sobrevoam a cidade com seus anúncios – tudo isso, toda essa agitação compõe a Londres que tanto fascina Virginia Woolf, e que serve de matéria-prima para uma grande parte de seus romances e ensaios. Como ela mesma confidencia em seu diário: “Londres em si perpetuamente atrai, estimula, e me oferece uma peça & uma história & um poema, sem qualquer esforço, salvo o de incitar minhas pernas a caminharem pelas ruas”²⁷¹ (WOOLF, 1982b, p. 186). E é justamente por esse ato de caminhar por entre as ruas de Londres que Virginia Woolf consegue captar e nos transmitir aquela profusão de sons, cores, cheiros e texturas que estimulam nossos sentidos e que encontramos tão facilmente na leitura de alguns de seus textos. Pois, para a escritora, a essência do encanto de Londres não se constitui como algo que fora erguido para permanecer, mas sim como algo que está em constante processo de transformação, ou seja, metamorfoseando-se em um ritmo acelerado à medida que avançamos mais e mais em nossa peregrinação. Ao se referir, por exemplo, a um de seus passeios por Oxford Street:

Levando tudo isso em consideração – os leilões, os carrinhos de mão, a vulgaridade, o brilho – não se pode dizer que o caráter de Oxford Street seja refinado. É um terreno fértil, uma usina de sensações. Da calçada parecem brotar horríveis tragédias; os divórcios de atrizes, os suicídios de milionários surgem aqui com uma frequência que é desconhecida nas calçadas mais austeras das áreas residenciais. As notícias mudam mais rápido do que em qualquer outra parte de Londres. A multidão de pessoas transitando parece apagar a tinta dos cartazes e consumir mais deles e exigir novos fornecimentos de edições posteriores do que em qualquer outro lugar. A mente torna-se um bloco glutinoso que absorve impressões e Oxford Street desenrola sobre ela uma fita contínua de mutáveis imagens, sons e movimentos. Pacotes chocam-se e batem; ônibus motorizados roçam o meio-fio; o clangor de uma banda inteira de metais em pleno vapor se reduz a um delicado punhado de sons. Ônibus, furgões, carros, carrinhos de mão se arrastam como as peças de uma imagem em um quebra-cabeça. [...] O encanto da Londres moderna é que ela não foi construída para perdurar; ela foi construída para passar. Sua fragilidade, sua transparência, seus ornamentos de estuque colorido provocam um prazer diferente e alcançam uma finalidade distinta daquela que foi desejada e buscada pelos antigos construtores e seus patronos (WOOLF, 2004, p. 21-4).²⁷²

²⁷¹ “London itself perpetually attracts, stimulates, gives me a play & a story & a poem, without any trouble, save that of moving my legs through the streets”.

²⁷² “Taking all this into account – the auctions, the barrows, the cheapness, the glitter – it cannot be said that the character of Oxford Street is refined. It is a breeding ground, a forcing house of sensation. The pavement seems to sprout horrid tragedies; the divorced of actresses, the suicides of millionaires occur here with a frequency that is unknown in the more austere pavements of the residential districts. News changes quicker than in any other part of London. The press of people passing seems to lick the ink off the placards and to consume more of them and to demand fresh supplies of alter editions faster than elsewhere. The mind becomes a glutinous slab that takes impressions and Oxford Street rolls off upon it a perpetual ribbon of changing sights, sounds

É justamente a partir desse desejo de explorar os encantos dessa Londres efervescente, dessa cidade em transformação que a narradora, seja ela fictícia ou mesmo a própria autora na expressão de uma necessidade particular urgente, se lança prontamente pelas ruas ao final de uma tarde de inverno sob o pretexto de comprar um lápis em uma papelaria distante de sua casa – “Ninguém talvez já tenha sentido tamanha vontade em possuir um lápis; [...] pois quando o desejo nos toma de perambular pelas ruas sob o pretexto de comprar um lápis, nos levantamos e dizemos: ‘Realmente eu preciso comprar um lápis’”²⁷³ (WOOLF, 1942, p. 20). Essa é, portanto, a premissa de seu ensaio “Street Haunting: A London Adventure”, publicado pela revista norte-americana *Yale Review* em outubro de 1927, no qual Virginia Woolf nos apresenta uma descrição dessa excitação que de repente toma conta de sua narradora e a faz ansiar pela liberdade das ruas, escapando do enclausuramento de seu quarto, onde assumimos uma parte daquela *persona* que nos individualiza aos olhos de algum parente ou amigo, para assim se arremessar à multidão de desconhecidos, àquela grande massa na qual o indivíduo deixa de se configurar como um ente particular e passa a se integrar a uma coletividade:

Mas há circunstâncias em que pode ser extremamente desejável possuir um desses objetos; momentos em que estamos dispostos a obter um objeto, uma desculpa para caminhar por metade de Londres entre o chá e o jantar. [...] A hora deve ser ao final de tarde e a estação, o inverno, pois no inverno a luminosidade cor de champanhe do ar e a sociabilidade das ruas são adoráveis. Não somos então incomodados como no verão pela ânsia por sombra e solidude e pelos agradáveis ares dos campos de feno. A hora do entardecer, também, nos permite desfrutar da irresponsabilidade que a escuridão e a luz das lâmpadas nos oferecem. Não somos mais exatamente nós mesmos. Quando colocamos os pés fora de casa em um belo fim de tarde, entre as quatro e seis horas, nos desnudamos do ser que nossos amigos conhecem e nos tornamos parte daquele vasto exército republicano de vagabundos anônimos, cuja sociedade é tão agradável depois da solidão de nosso quarto (WOOLF, 1942, p. 20-1).²⁷⁴

and movement. Parcels slap and hit; motor omnibuses graze the kerb; the blare of a whole brass band in full tongue dwindles to a thin reed of sound. Buses, vans, cars, barrows stream past like the fragments of a picture puzzle. [...] The charm of modern London is that it is not built to last; it is built to pass. Its glassiness, its transparency, its surging waves of coloured plaster give a different pleasure and achieve a different end from that which was desired and attempted by the old builders and their patrons”.

²⁷³ “No one perhaps has ever felt passionately towards a lead pencil [...]; so when the desire comes upon us to go street rambling a pencil does for a pretext, and getting up we say: ‘Really I must buy a pencil’”.

²⁷⁴ “But there are circumstances in which it can become supremely desirable to possess one; moments when we are set upon having an object, an excuse for walking half across London between tea and dinner. [...] The hour should be the evening and the season winter, for in winter the champagne brightness of the air and the sociability of the streets are grateful. We are not then taunted as in the summer by the longing for shade and solitude and sweet airs from the hayfields. The evening hour, too, gives us the irresponsibility which darkness and lamplight bestow. We are no longer quite ourselves. As we step out of the house on a fine evening between four and six, we shed the self our friends know us by and become part of the vast republican army of anonymous trampers, whose society is so agreeable after the solitude of one’s own room”.

Ao sairmos de nossos quartos em direção à rua, deixamos para trás aquela “carapaça que nossas almas tinham excretado para se abrigarem, criando para si uma forma distinta das demais” e passamos a adotar um novo padrão de perceptividade em relação ao mundo, pois quando esta “carapaça” sob a qual nos protegemos se rompe, o que resta é algo que mantemos guardado o mais fundo em nosso ser, é “uma ostra central de perceptividade, um enorme olho” (WOOLF, 1942, p. 21-2), que se comunica diretamente à nossa consciência. Desse modo, enquanto caminhamos, nosso olhar desliza suavemente pela superfície dessa realidade como as águas de um córrego que vão seguindo ininterruptamente seu curso, desviando de obstáculos no caminho, e buscando apreender em meio a um jogo de luzes e sombras, de ruídos e silêncios algum vestígio dessa substância que compõe o ser das coisas e que se esconde por trás daquela massa de pessoas, de casas e janelas com as quais vamos nos deparando ao longo de nossa jornada:

Mas esta é Londres, somos lembrados; no alto entre as árvores nuas estão suspensas molduras retangulares de luz amarelo-avermelhada – janelas; há pontos de brilho ardendo continuamente como estrelas próximas – lâmpadas; esse terreno vazio, que mantém em si o país e sua paz, é apenas uma praça de Londres, localizada entre escritórios e casas onde, a esta hora, luzes obstinadas ardem sobre mapas, sobre documentos, sobre escrivadinhas às quais amanuenses se sentam folheando com dedos úmidos os arquivos de infindáveis correspondências; ou mais difusamente a chama tremula e a luz se derrama sobre a privacidade de alguma sala de visitas, sobre suas poltronas, seus papéis, sua porcelana, sua mesa embutida, e sobre a figura de uma mulher, cuidadosamente medindo o número preciso de colheres de chá que – Ela olha para a porta como se tivesse escutado uma campainha no andar de baixo e alguém perguntasse, ela se encontra? (WOOLF, 1942, p. 22-3).²⁷⁵

Em sua perambulação, a narradora assume, portanto, a postura de uma *flâneuse*, cujo olhar não almeja, em um primeiro momento, escavar fundo no íntimo daquilo que vê – “Mas, afinal, estamos apenas deslizando suavemente pela superfície. O olho não é um minerador, não é um mergulhador, nem um caçador em busca de um tesouro enterrado”²⁷⁶ (WOOLF, 1942, p. 22). Sua intenção reside apenas em observar, em apreciar a beleza que estimula seus sentidos a cada esquina, a cada nova rua que seus passos percorrem – “Pois o olho tem essa estranha propriedade: repousa apenas na beleza; como uma borboleta, ele busca

²⁷⁵ “But this is London, we are reminded; high among the bare trees are hung oblong frames of reddish yellow light – window; there are points of brilliance burning steadily like low stars – lamps; this empty ground, which holds the country in it and its peace, is only a London square, set about by offices and houses where at this hour fierce lights burn over maps, over documents, over desks where clerks sit turning with wetted forefinger the files of endless correspondences; or more suffusedly the firelight wavers and the lamplight falls upon the privacy of some drawing-room, its easy chairs, its papers, its china, its inlaid table, and the figure of a woman, accurately measuring out the precise number of spoons of tea which – She looks at the door as if she heard a ring downstairs and somebody asking, is she in?”.

²⁷⁶ “But, after all, we are only gliding smoothly on the surface. The eye is not a miner, not a diver, not a seeker after buried treasure”.

por cor e se deleita com o que é caloroso” (WOOLF, 1942, p. 23). Entretanto, essa intenção aos poucos se mostra insuficiente para essa *flâneuse* que começa a ansiar por mais conhecimento, por mais intimidade com as pessoas e as cenas sobre as quais o seu olhar se lança.

Seja quando ela encontra uma anã em uma loja experimentando vários pares de sapato, ou quando observa um estranho grupo formado por um garoto e dois homens cegos que tentavam meio cambaleantes ir abrindo o caminho por entre a multidão, ou mesmo quando sua imaginação se detém sobre que tipos de pessoas haviam frequentado um velho sebo onde decidira então entrar com o objetivo de comprar algum livro que lhe interessasse, ou quando contempla atentamente um casal de amantes que havia avistado na ponte sobre o rio Tâmis, tentando imaginar em sua mente o diálogo que eles travavam entre si – todas essas cenas incitam sua curiosidade, seu espírito inconformado e ávido por qualquer coisa que seja capaz de estimular seus sentidos. Pois o escritor precisa de estímulos, sua mente não se contenta apenas em repousar sobre aquilo que é belo e aprazível aos olhos; ela precisa sobrevoar também por recantos escuros, sórdidos onde a natureza humana nos é revelada da maneira mais crua e sem quaisquer adornos:

Em que fendas e recantos, poderíamos nos perguntar, eles se alojam, esta companhia estropiada de mancos e cegos? Aqui, talvez, nos cômodos mais altos daquelas velhas casas estreitas entre Holborn e Soho, onde as pessoas possuem nomes tão estranhos, e exercem tantos ofícios curiosos, são batedores de ouro, são plissadores de acordeões, cobrem botões, ou ganham a vida, com ainda maior fantasmagoria, com o comércio de xícaras sem pires, cabos de guarda-chuva de porcelana, e com imagens de santos mártires ricamente coloridas. Ali eles se alojam, e parece que a senhora de jaqueta de pele de foca deve achar a vida tolerável, ao passar o dia com o plissador de acordeão, ou com o homem que cobre botões [...]. Eles não nos guardam rancor, gostaríamos de acreditar, por nossa prosperidade; quando, de repente, ao virar a esquina, nos deparamos com um judeu barbado, furioso, faminto, com o olhar reluzindo sua miséria; ou passamos pelo corpo corcunda de uma velha senhora abandonada no degrau de um prédio público com um manto sobre ela como se fosse uma velha coberta jogada apressadamente sobre o cadáver de um cavalo ou um burro. Diante de tais visões os nervos da espinha parecem se eriçar; um súbito clarão se agita em nossos olhos; uma pergunta é feita que nunca é respondida (WOOLF, 1942, p. 26).²⁷⁷

²⁷⁷ “In what crevices and crannies, one might ask, did they lodge, this maimed company of the halt and the blind? Here, perhaps, in the top rooms of these narrow old houses between Holborn and Soho, where people have such queer names, and pursue so many curious trades, are gold beaters, accordion pleaters, cover buttons, or support life, with even great fantasticality, upon a traffic in cups without saucers, china umbrella handles, and highly-coloured pictures of martyred saints. There they lodge, and it seems as if the lady in the sealskin jacket must find life tolerable, passing the time of day with the accordion pleater, or the man who covers buttons [...]. They do not grudge us, we are musing, our prosperity; when, suddenly, turning the corner, we come upon a bearded Jew, wild, hunger-bitten, glaring out of his misery; or pass the humped body of an old woman flung abandoned on the step of a public building with a cloak over her like the hasty covering thrown over a dead horse or donkey. At such sights the nerves of the spine seem to stand erect; a sudden flare is brandished in our eyes; a question is asked which is never answered”.

É dentro dessa perspectiva, como vimos anteriormente, que Virginia Woolf, em seu ensaio “Women and Fiction”, define o trabalho do escritor, e mais especificamente o dessa nova escritora, como uma busca tanto por aquilo que é belo e agradável aos sentidos, daí a sua comparação com a borboleta (*butterfly*) que é atraída pelas cores vibrantes e pelo doce aroma das flores, como também por aquilo que se mostra desprezível ou que seja capaz de lhe provocar um sentimento de indignação frente às mazelas humanas, como uma mosca-varejeira (*gadfly*) que transita por entre os becos mais escuros e estreitos de nossa sociedade, revelando aquilo que também pode ser repulsivo e desagradável aos olhos. Rachel Bowlby, em seu texto “Walking, women and writing: Virginia Woolf as *flâneuse*” (1992), aponta para o fato que ao mesmo tempo que Virginia Woolf nos mostra que a conquista de certos elementos materiais, como um quarto só seu e quinhentas libras por ano, são indispensáveis para a obtenção de uma liberdade econômica e, conseqüentemente, criativa para essa nova escritora, a busca por experiências externas, que se encontram além do confinamento desse quarto, também é essencial para a nutrição de sua escrita. Sem a conjugação desse movimento externo, de observação crítica adquirido por meio de suas perambulações, e interno, concretizado no momento em que ela se senta na solidão de seu quarto para escrever, sua escrita se torna incompleta, limitada e restrita a falsos voos e ilusões sobre o que vem a ser a vida e suas idiossincrasias (BOWLBY, 1992, p. 35).

Desse modo, Virginia Woolf nos mostra de que maneira o ato de caminhar, seja ele compreendido como a ação física de movimento que a faz sair do conforto de seu quarto para se integrar à comunidade anônima de transeuntes, ou mesmo como o ato de transitar e mergulhar entre uma cena e outra, na tentativa de compreender por meio de seu olhar quem é esse o outro e o que ele verdadeiramente sente, está diretamente relacionado ao ato de escrever. Isso pode ser observado, por exemplo, no próprio percurso que a narradora faz de sua casa até a papelaria e em sua decisão de entrar em duas lojas no meio do caminho, a saber, uma sapataria (*a boot shop*) e um sebo (*a second-hand bookshop*), símbolos dessa relação entre escrita e andança que vai se consolidando a partir de uma outra atividade empreendida por essa escritora *flâneuse*, isto é, o ato de olhar, de contemplar e examinar nossa realidade circundante de modo a extrair-lhe diferentes sentidos em relação à nossa existência. Ao chegar ao fim de sua jornada, a narradora nos relewa algumas de suas impressões:

Caminhando para casa em meio à desolação poderíamos contar a história da anã, dos homens cegos, da festa na mansão dos Mayfair, da discussão na papelaria. Em cada uma dessas vidas poderíamos penetrar um pouco mais, o suficiente para nos dar a ilusão de que não estamos ligados a uma única mente, mas de que podemos vestir brevemente, por alguns minutos, os corpos e as mentes de outros. Podemos nos tornar

uma lavadeira, um taberneiro, um cantor de rua. E que deleite maior e maravilha pode haver do que abandonar as linhas retas da personalidade e desviar em direção àquelas trilhas que levam para debaixo dos arbustos e troncos grossos de árvores até o coração da floresta onde vivem aquelas feras, nossos companheiros? (WOOLF, 1942, p. 35).²⁷⁸

Para Rachel Bowlby, essa escritora ou artista *flâneuse* almeja por meio de seu olhar analítico alcançar um certo estado de comunhão com essas diferentes alteridades com quem vai se encontrando ao longo de seu caminho. Ela busca, em outras palavras, uma espécie de conexão entre o seu íntimo e aquilo que apreende como substancial dentro desses indivíduos, transitando, assim, entre vários “eus”, entre vários “outros”, entre várias subjetividades que vão se integrando à vida como se fizessem parte de uma única totalidade coesa e indivisível, da qual todos nós fazemos parte. Pois, como Virginia Woolf aponta em “A Sketch of the Past”:

E disso chego ao que eu poderia chamar de uma filosofia; de qualquer modo, é uma ideia constante minha; que atrás do algodão cru está escondido um padrão; que nós – quero dizer todos os seres humanos – estão conectados a isso; que o mundo inteiro é uma obra de arte; que somos partes de uma obra de arte. *Hamlet* ou um quarteto de Beethoven é a verdade sobre essa vasta massa que chamamos de mundo. mas não existe Shakespeare, não existe Beethoven; certamente e enfaticamente não existe um Deus; nós somos as palavras; nós somos a música; nós somos a coisa em si. E vejo isso quando sofro um choque (WOOLF, 1977b, p. 72).²⁷⁹

Entretanto, como nos sugere Rachel Bowlby em seu texto, além de representar uma possibilidade de integração entre esse “eu” e as inúmeras subjetividades com as quais se depara no decorrer de seu trajeto, o ato de caminhar também simboliza para essa nova escritora um gesto de transgressão em relação ao direito de adentrar e ocupar determinados espaços, sejam eles físicos ou metafóricos, que são comumente interditos às mulheres por uma sociedade que as exclui e que as considera não a partir de uma posição central, mas sim periférica, ou seja, como *outsiders* (BOWLBY, 1992, p. 46). É neste sentido que o ato de caminhar entre as ruas de Londres, tão comum em seus textos ficcionais e em alguns ensaios, assume para Virginia Woolf um caráter simbólico como uma forma de explorar não só sua própria identidade como mulher e artista, como a de outras mulheres que lutam para se inserir em um sistema que

²⁷⁸ “Walking home through the desolation one could tell oneself the story of the dwarf, of the blind men, of the party in the Mayfair mansion, of the quarrel in the stationer’s shop. Into each of these lives one could penetrate a little way, far enough to give oneself the illusion that one is not tethered to a single mind, but can put on briefly for a few minutes the bodies and minds of others. One could become a washerwoman, a publican, a street singer. And what greater delight and wonder can there be than to leave the straight lines of personality and deviate into those footpaths that lead beneath brambles and thick trees trunks into the heart of the forest where live those wild beasts, our fellow men?”.

²⁷⁹ “From this I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we – I mean all human being – are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. *Hamlet* or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself. And I see this when I have a shock”.

determina que o seu lugar não é ao longo da estrada principal – o que podemos relacionar aqui diretamente à ideia de tradição, por exemplo –, mas sim à margem, junto ao cascalho, tal como constatamos ocorrer com a(s) narradoras(s) de *A Room of One's Own*.

Logo no início de *A Room of One's Own*, Virginia Woolf busca determinar o caráter de sua narrativa como uma fábula fantasiosa, criada a partir da imaginação de uma autora que por si só também pode ser considerada como uma invenção dentro de um texto que, como tantos outros que ela produziu, transita entre o gênero ensaístico e a ficção – “Não preciso dizer que o que estou prestes a descrever não existe [...]. Mentiras fluirão de meus lábios, mas talvez haja alguma verdade misturada a elas”²⁸⁰ (WOOLF, 1993, p. 4). Por meio de uma abordagem ficcional, a autora almeja se aproximar e assim retirar, em meio a um tema tão controverso como o de seu ensaio – “Women and Fiction” –, alguma observação, reflexão ou consideração que a leve cada vez mais próxima da verdade sobre a escassez de uma tradição de autoria feminina, pois “a ficção aqui é provável que contenha mais verdade do que o fato”²⁸¹ (WOOLF, 1993, p. 4).

É nesse sentido que sua fala se inicia, como nas epopeias clássicas, em *media res*, com a narrativa em suspenso através da utilização de uma conjunção adversativa (“But”), que procura estabelecer uma relação de contraste entre as motivações externas e internas que levaram a autora a escrever seu ensaio e os possíveis caminhos que ela nos apresenta, como seus leitores/ouvintes, na tentativa de compreender as dificuldades por trás de uma questão tão polêmica. É por intermédio desta suspensão da narrativa, como afirma Judith Allen em seu texto “The Rhetoric of Performance in *A Room of One's Own*”, que Virginia Woolf nos leva a refletir, desde a primeira linha de seu ensaio, sobre a relação conflituosa e complexa existente entre mulheres e ficção, na medida que se configura como uma estrutura histórica e social repleta de interrupções, de quebras, de silêncios e espaços vazios deixados pela tradição:

Com a constante intrusão do ‘mas’, o texto simultaneamente ressoa com as múltiplas interrupções nas vidas das mulheres e com a abertura resultante criada por essas rupturas. Parece, simplesmente, que o ‘mas’ sempre negará o estado de tédio que a narradora de Woolf tanto descreve como questiona, pois o ‘mas’ refuta aquele tédio ao deixar coisas em aberto, criando novas possibilidades [...]; O ‘mas’, na sua ambiguidade, funciona como um conectivo, como uma forma de continuar e de se estender, embora ele também resista a essa continuidade, interrompendo as coisas, e o mais importante, negando o que foi dito antes de seu aparecimento. Podemos supor que algo precedeu a fala inicial do narrador, como também assumimos com o ‘mas’ que algo se seguirá a ele (ALLEN, 2010, p. 58).²⁸²

²⁸⁰ “I need not say that what I am about to describe has no existence [...]. Lies will flow from my lips, but there may perhaps be some truth mixed up with them”.

²⁸¹ “Fiction here is likely to contain more truth than fact”.

²⁸² “With the constant intrusion of ‘but’, the text simultaneously resonates with the multiple interruptions in

Explorando os vários sentidos assumidos por essa conjunção dentro do texto de Woolf – “Mas – estariam os “mas” começando de novo? O que eu quis dizer com “mas” desta vez?”²⁸³ (WOOLF, 1992a, p. 189), Judith Allen reitera a ideia de oposição, de exclusão e marginalidade que a autora vai discutindo em torno da vida dessas mulheres, que acabaram assumindo uma posição como *outsiders* dentro de nossa cultura: “O ‘mas’, em sua ligação com a marginalidade das mulheres, serve para representar a exclusão e a opressão delas com suas interrupções estrategicamente colocadas”²⁸⁴ (ALLEN, 2010, p. 58). Em um tom de uma conversa que já vinha se desenvolvendo anteriormente e que, de maneira abrupta, é interrompida por uma oposição de ideias, ou até mesmo por uma ressalva a respeito das dificuldades em se discutir determinado assunto, Virginia Woolf nos convida, como seus leitores, a assumir também uma posição à margem como *outsiders*, uma posição que, à primeira vista, se apresenta como desfavorável e inconveniente, mas que à medida que vamos nos envolvendo com seus argumentos, podemos juntamente com a narradora, analisá-los por um ponto de vista diferente, não hegemônico, isto é, a partir da perspectiva de alguém que não está no centro, mas olhando pelo lado de fora.

A partir dessa tradição descontínua e cheia de momentos de quebra, não só discutida como tema principal de seu ensaio, mas também observado em sua própria estrutura, como uma conversa que a todo momento precisa ser retomada para que possamos preencher seus espaços vazios, a narradora de *A Room of One's Own* se apresenta para nós de maneira fragmentada, múltipla, questionando sua própria legitimidade como sujeito, e mais especificamente como sujeito feminino, optando por assumir ao invés de uma única *persona*, diferentes máscaras, diferentes vozes espalhadas ao longo dos séculos e que se presentificam dentro da narrativa justamente pelo caráter ficcional de seu texto. Pois esse “Eu” que fala e que se coloca como detentor do discurso, – “‘Eu’ é apenas um termo conveniente para alguém sem uma existência

women's lives and the resultant openness created by these breaks. It seems, very simply, that 'but' will always negate the state of boredom which Woolf's narrator both describes and questions, for 'but' refuses that boredom by leaving things open, creating new possibilities [...]. 'But', in its ambiguity, functions as a connective, as a way of continuing and extending, although it also resists that continuity, cuts things off, and most importantly, negates what was said before its appearance. One can assume that something preceded the narrator's opening word, as one always assumes with 'but' that something will follow”.

²⁸³ “But – were ‘buts’ beginning again? What did I mean by ‘but’ this time?”. De acordo com Judith Allen, o termo “but”, quando usado como substantivo pode expressar a ideia de um “peixe”, de um “pescado”, ideia que, como veremos mais adiante, será utilizada por Virginia Woolf como uma metáfora para o processo criativo. Além disso, a palavra “but” também é usada no inglês escocês para se referir à cozinha ou aos aposentos de um chalé de dois quartos, o que ressoa em certo sentido no argumento de um espaço só seu defendido pela autora no ensaio (ALLEN, 2010, p. 64).

²⁸⁴ “‘But’, in its linkage with the marginality of women, serves to enact their exclusion and oppression with its strategically placed interruptions”.

real”²⁸⁵ (WOOLF, 1993, p. 4) –, nada mais é do que o resultado do encontro de vários “eus” que foram resistindo e sobrevivendo às opressões dessa sociedade patriarcal, de inúmeras subjetividades que foram constituindo aquela grande teia de relações e sentidos que é a literatura em si.

Desse modo, somos então apresentados a essas várias *personae* que compõem a personalidade da narradora principal – “me chamem de Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael ou por qualquer nome que os agrade – isso não é uma questão de qualquer importância”²⁸⁶ (WOOLF, 1993, p. 4). Contudo, os nomes invocados pela narradora para lhe ajudar a conduzir sua narrativa não representam, de modo algum, personagens sem qualquer importância para a história das mulheres. De imediato, a citação de Woolf nos remete a uma canção popular escocesa conhecida pelos diferentes títulos “The Queen’s Marie”, “Ballad of Mary Hamilton” ou “Ballad of the Four Marys”²⁸⁷, e que narra a história de Mary Hamilton²⁸⁸, a quarta “Mary” invocada pela narradora no ensaio, uma dama de companhia fictícia de Mary Stuart, Queen of Scots (1542–1587) que teria sido condenada à forca devido ao seu envolvimento extraconjugal com o rei, de quem acabou engravidando e cujo filho ilegítimo ela decidiu jogar em um rio logo após seu nascimento:

O rei para a Abadia foi, / Sob a árvore da Abadia, / Tirar o bebê do coração de Marie;
/ Mas a coisa assim não seria. / Oh, ela o enrolou em seu avental, / E colocou-o no mar: / ‘Vá afundar ou nadar, lindo bebê / Você não terá mais nada de mim’. / A palavra chegou até a cozinha, / E a palavra chegou até o salão, / E a palavra chegou até o nobre quarto, / Entre todas as damas, / Que Marie Hamilton deu à luz, / E o lindo bebê se foi e desapareceu. / Mal ela se deitara novamente, / E mal adormecera, / Quando se pôs então nossa boa rainha, / Logo aos pés de sua cama, / Dizendo: ‘Marie Hamilton, onde está seu bebê? / Pois tenho certeza de que ouvi ele chorar’. / ‘Oh, não, oh, não,

²⁸⁵ “‘I’ is only a conventional term for somebody who has no real being”.

²⁸⁶ “[...] call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please – it is not a matter of any importance”.

²⁸⁷ A balada sobre a trágica história de Mary Hamilton foi integrada, juntamente com outras canções e poemas populares, na coletânea *English and Scottish Popular Ballads* (1883-98), organizada pelo pesquisador e folclorista norte-americano Francis James Child (1825–1896). Tendo em vista as várias versões do poema, encontramos variações dos nomes de Mary Hamilton, chamada também de Mary Livingstone, e Mary Carmichael, chamada em algumas versões de Mary Fleming. De acordo com Mark Hussey, uma das prováveis fontes de inspiração para a utilização por Virginia Woolf dessa canção popular escocesa reside em sua leitura de *Minstrelsy of the Scottish Border* (1802–03), de Sir Walter Scott, onde encontramos a seguinte passagem: “À noite passada, haviam quatro Marias, / Hoje à noite restarão somente três, / Pois haviam Mary Beaton e Mary Seton, / E Mary Carmichael, e eu” (Last night there were four Marys, / Tonight there’ll be but three, / There was Mary Beaton and Mary Seton, / And Mary Carmichael, and me” (SCOTT *apud* HUSSEY, 1995, p. 13).

²⁸⁸ Essa canção teria sido inspirada em uma história real de uma jovem dama de companhia escocesa que serviu na corte da rainha Catherine I, da Rússia (1684–1727), e que havia tido um enlace amoroso com o tsar Peter I, The Great (1672–1725), de quem deu à luz a um filho ilegítimo em meados de 1717. A jovem então decidiu jogar a criança recém-nascida em um rio para morrer afogada. Após descobrirem sobre o infanticídio, ela foi presa e condenada à forca dois anos após o ocorrido.

minha nobre rainha! / Não pense em tal coisa! / Foi apenas uma dor aqui no meu lado, / E que me incomodou bastante'. / 'Levante-se, levante-se, Marie Hamilton, / Levante-se e siga-me [...] / Oh, lentamente, lentamente ela se levantou, / E lentamente ela se vestiu; / E lentamente ela cavalgou pelo caminho, / Com muitos gemidos cansados. [...] / Mas Marie Hamilton não sabia de nada, / Quando ela andava sobre a estrada / Que ela ali estava indo para a cidade de Edimburgo, / E que estava prestes a ser condenada. / [...] 'Ontem a rainha tinha quatro Maries, / Esta noite ela terá apenas três; / Havia Marie Seaton, e Marie Beaten / E Marie Carmichael, e eu ("The Queen's Marie" *apud* QUILLER-COUCH, 1910, p. 370-2).²⁸⁹

Para Isobel Grundy, em seu texto “‘Words Without Meaning – Wonderful Words’”, a referência utilizada por Virginia Woolf à balada escocesa e à escolha dessas personagens, algumas fictícias e outras históricas, como as vozes narrativas principais de seu ensaio, demonstra o caráter simbólico que a autora quis transmitir ao seu discurso, tendo em vista que o próprio nome “Mary” tanto nos remete a uma figura feminina qualquer, que pode ser tomada como uma representante de todas essas mulheres, sejam elas artistas ou não, que almejam ocupar um lugar de reconhecimento dentro desse sistema patriarcal, como também nos direciona a uma imagem de pureza, inocência e virtude difundidas pela igreja e através do ideal vitoriano, como vimos, do Anjo do Lar que Virginia Woolf procura questionar em vários de seus textos (GRUNDY, 1983, p. 215). Ao sofrer os infortúnios de um destino trágico, abandonada e sem perspectivas, com um filho em suas mãos que sabe que não poderá cuidar devido à sua condição controversa frente ao olhar julgador dessa sociedade, Mary Hamilton, assim como Judith Shakespeare, assumem, para Grundy, um papel ambíguo de ré/vítima (*criminal/victim*) que acabam pagando com suas próprias vidas o preço por suas transgressões.

No entanto, entre essas várias vozes presentes no texto de Virginia Woolf, Mary Beton será justamente aquela que assumirá a maior parte da narração, se apresentando como uma mulher distinta e de senso crítico aguçado que, logo no início do ensaio, nos apresenta a uma série de eventos que ocorreram dias antes do momento presente de sua fala a uma audiência fictícia, ao longo de sua caminhada entre as áreas onde se situam os prédios de Oxbridge e Fernham²⁹⁰. Nesse sentido, o texto que lemos em *A Room of One's Own* seria ao mesmo tempo

²⁸⁹ “The King is to the Abbey gane, / To pu’ the Abbey tree, / To scale the babe frae Marie’s heart; / But the thing it wadna be. / O she had row’d it in her apron, / And set it on the sea – / ‘Gae sink ye or swim ye, bonny babe, / Ye’se get nae mair o’me’ / Word ir to the kitchen gane, / And word is to the ha’, / And word is to the noble room / Amang the ladies a’, / That Marie Hamilton’s brought to bed, / And the bonny babe’s miss’d and awa’. / Scarcely had she lain down again, / And scarcely fa’en asleep, / When up and started our gude Queen / Just at her bed-feet; / Saying – ‘Marie Hamilton, where’s your babe? / For I am sure I heard it greet’ – / ‘O no, O no, my noble Queen! / Think no sic thing to be; / ’Twas but a stitch into my side, / And sair it troubles me!’ – / ‘Get up, get up, Marie Hamilton: / Get up and follow me [...] / O slowly, slowly rase she up, / And slowly put she on; / And slowly rade she out the way / Wi’ mony a weary groan. [...] / But little wist Marie Hamilton, / When she rade on the brown, / That she was gaen to Edinburg town, / And a’ to be put down. [...] / Yestreen the Queen had four Maries, / The nigh she’ll hae but three; / There was Marie Seaton, and Marie Beaton, / And Marie Carmichael, and me”.

²⁹⁰ Assim como Oxbridge, dentro do universo ficcional de *A Room of One's Own* seria uma metáfora para as

uma construção de sua autora, Virginia Woolf, entendendo aqui a noção de “autor” na perspectiva foucaultiana de uma voz que emerge e adquire significado a partir do próprio texto, como também de sua narradora multifacetada, mas que em relação a essa discussão específica que se apresenta no ensaio sob o formato de uma palestra fictícia sobre mulheres e ficção, assume sua identidade diretamente como Mary Beton.

Mary Beton começa então a narrar sua perambulação pelos edifícios de Oxbridge, como uma *flâneuse* ávida por encontrar qualquer indício de uma verdade que possa ajudar a solucionar a difícil questão que lhe fora imposta como tema de sua palestra. Diante disso, ela decide se sentar às margens de um rio que cruzava a universidade, perdida em seus próprios pensamentos, como se estivesse pacientemente esperando pelo momento exato em que deveria puxar o anzol com toda força e assim capturar um peixe, isto é, uma opinião, uma ideia que, mesmo pequena, ainda assim poderia ser devolvida às águas para que engordasse e um dia fosse capturada novamente, servindo então como um alimento nutritivo para seu intelecto. Essa visão emergente, por menor que fosse, possuía um caráter singular próprio daquelas ideias originais, inspiradas pela imaginação de uma mente fértil e propícia a rápidos devaneios de modo que, quando fora jogada de volta às águas do rio, ela começou a nadar com tanta agitação que despertou a atenção de outros peixes, de outros pensamentos que fervilharam dentro de si de modo que já não era mais possível permanecer ali parada. Dessa forma, impulsionada por esse tumulto de ideias que tomavam conta de seus pensamentos, Mary Beton decidiu caminhar com o passo rápido sobre um gramado que ladeava o rio, quando a figura de um bedel²⁹¹ surgiu e a interceptou abruptamente alegando o fato de que não era permitido que uma mulher andasse

faculdades masculinas de Oxford e Cambridge, em especial desta última devido ao contato mais direto de Virginia Woolf com seus membros, sejam eles familiares ou amigos, Fernham representaria assim uma construção ficcionalizada de suas impressões sobre o Newnham College durante o período de palestras que deu nas faculdades para mulheres e que serviram de base, como vimos, para a produção de seu ensaio. Segundo David Bradshaw e Stuart N. Clarke, em uma edição comentada do texto de Woolf, a palavra “Fernham” seria formada pela junção dos termos “*fern*”, que em inglês significa “samambaia”, e “Newnham”, em referência à faculdade. A palavra “*fern*” estaria associada a uma ideia de feminilidade e resistência, já que essa planta, que vinha se tornando cada vez mais popular entre as mulheres desde o século XIX, conseguiria sobreviver em ambientes menos favoráveis, mas ainda assim mantendo toda sua beleza e exuberância (BRADSHAW; CLARKE, 2015, p. 85). Em uma versão anterior do ensaio, Virginia Woolf nomeia essa faculdade fictícia de “St. Miriams” (WOOLF, 1992a, p. 180), em referência à profetisa Miriam, irmã mais velha de Moisés e Aarão, que havia composto uma canção de vitória após as tropas do Faraó terem sido tomadas pelas águas do Mar Vermelho: “Então Miriam, a profetisa, a irmã de Aarão, tomou o tamboril na sua mão, e todas as mulheres saíram atrás dela com tamboris e com danças. E Miriam lhes respondeu: ‘Cantai ao Senhor, porque sumamente se exaltou, e lançou no mar o cavalo com o seu cavaleiro’” (Êx 15, 20-1).

²⁹¹ Um bedel (*Beadle*) era uma pessoa encarregada de executar as ordens de uma autoridade superior da universidade. Segundo Mark Hussey, em Oxford havia quatro bedéis cerimoniais que andavam em procissões, enquanto em Cambridge havia dois.

sobre os gramados da universidade e que o seu lugar deveria ser, na verdade, sobre a caminho de cascalhos:

Instantaneamente, a figura de um homem se ergueu para me interceptar. A princípio, também não compreendi que as gesticulações de um objeto de aparência curiosa, de fraque e camisa formal, eram dirigidas a mim. Seu rosto expressava horror e indignação. O instinto, muito mais do que a razão, veio em meu auxílio; ele era um bedel; eu era uma mulher. Este era o gramado; ali estava o caminho. Apenas os estudantes e os professores eram permitidos aqui; o cascalho é o lugar para mim. Tais pensamentos foram obra de um momento. Assim que retomei o caminho, os braços do bedel repousaram, seu rosto assumiu a tranquilidade usual e, embora o gramado seja melhor para andar do que o cascalho, nenhum dano muito grande foi causado. A única acusação que eu poderia apresentar contra os estudantes e professores de qualquer que fosse a faculdade seria a de que, para proteger o seu gramado, que foi cultivado por 300 anos consecutivos, eles haviam feito meu pequeno peixe se esconder (WOOLF, 1993, p. 5).²⁹²

Nessa passagem, podemos observar a maneira como na narrativa se estabelece uma distinção entre os espaços que são comumente permitidos e ocupados por homens e mulheres social, histórico e culturalmente, cabendo assim aos homens o gramado, descrito pela narradora como um lugar propício ao desenvolvimento de ideias e reforçado por sua metáfora dos peixes que agitam sob as águas do rio que cruza a universidade, espaço este que por séculos esteve restrito apenas a estudantes e professores do sexo masculino, enquanto às mulheres resta somente a estrada de cascalhos, um lugar portanto menos fértil e pedregoso, onde o pensamento floresce de maneira penosa e fragmentada. No entanto, como uma *flâneuse* que se mantém firme e perseverante em seu caminho, Mary Beton não se afligiu pela situação constrangedora imposta pelo bedel e logo em seguida se deixou tomar por um novo impulso, dessa vez nutrido por sua curiosidade em ler o manuscrito do poema pastoral “Lycidas”²⁹³, de John Milton, que

²⁹² “Instantly a man’s figure rose to intercept me. Nor did I at first understand that the gesticulations of a curious-looking object, in a cut-away coat and evening shirt, were aimed at me. His face expressed horror and indignation. Instinct rather than reason came to my help; he was a Beadle; I was a woman. This was the turf; there was the path. Only Fellows and Scholars are allowed here; the gravel is the place for me. Such thoughts were the work of a moment. As I regained the path the arms of the Beadle sank, his face assumed its usual repose, and though turf is better walking than gravel, no very great harm was done. The only charge I could bring against the Fellows and Scholars of whatever the college might happen to be was that in protection of their turf, which has been rolled for 300 years in succession, they had sent my little fish into hiding”.

²⁹³ Escrito em 1637, “Lycidas” se configura como uma elegia pastoral criada por Milton em homenagem ao seu amigo Edward King (1612–1637), que havia morrido em um naufrágio próximo à costa do País de Gales em agosto de 1637. O manuscrito do poema está guardado na Wren Library do Trinity College, em Cambridge. Em uma nota de rodapé de seu ensaio “Oxford in the Vacation” (1820), Charles Lamb fala do seu sentimento de decepção ao se deparar com o manuscrito de “Lycidas” na biblioteca do Trinity, justamente por mostrar as imperfeições, as mudanças de palavras e expressões usadas por Milton na construção de seu poema, considerado por Lamb como uma obra-prima: “Há algo de repugnante para mim, em qualquer ocasião, em um manuscrito. O texto nunca parece definido. A impressão ajusta isso. Tinha pensado em Lycidas como uma beleza completamente madura – como se brotasse com todas as suas partes em absoluto – até a hora funesta em que fui apresentado à cópia escrita original dele, junto com outros poemas menores de seu autor, na biblioteca do Trinity, guardada como algum tesouro do qual possa se orgulhar. [...] Como me chocou ver as coisas finas em seu minério! entranhadas, corrigidas! como se suas palavras fossem mortais, alteráveis,

se encontrava nos arquivos especiais da biblioteca da universidade e que havia servido de inspiração para um ensaio polêmico do escritor Charles Lamb (1775–1834). Nessa mesma biblioteca, também era possível ter acesso ao manuscrito do romance *Esmond*²⁹⁴, considerado pelos críticos como “o romance mais perfeito de Thackeray”²⁹⁵ (WOOLF, 1993, p. 7), e o qual Mary Beton desejava ler para observar as diferenças de estilo e alterações realizadas pelo autor em comparação à versão final de seu livro.

Entretanto, ao se dirigir à biblioteca, Mary Beton é surpreendida novamente pela figura de um homem, “como um anjo guardião barrando o caminho com o esvoaçar de uma toga preta ao invés de asas brancas” (WOOLF, 1993, p. 7), argumentando que não poderia permitir sua entrada a não ser que estivesse acompanhada por um estudante da universidade ou munida de uma carta de apresentação. Em uma versão anterior de *A Room of One's Own*, podemos encontrar uma referência direta à biblioteca do Trinity College como inspiração para a construção de seu argumento, descrito em um tom muito mais incisivo do que o que encontramos na versão final do ensaio:

deslocáveis ao bel prazer! como se pudessem ter sido de outra forma, e igualmente boas! [...] Nunca mais entrarei na oficina de qualquer grande artista novamente, nem desejarei ver seu quadro até que esteja fora do cavalete” (There is something to me repugnant, at any time, in written hand. The text never seems determinate. Print settles it. I had thought of the Lycidas as of a full-grown beauty – as springing up with all its parts absolute – till, in evil hour, I was shown the original written copy of it, together with the other minor poems of its author, in the Library of Trinity, kept like some treasure to be proud of. [...] How it staggered me to see the fine things in their ore! interlined, corrected! as if their words were mortal, alterable, displaceable at pleasure! as if they might have been otherwise, and just as good! [...] I will never go into the work-shop of any great artist again, nor desire a sight of his picture, till it is fairly off the easel” (LAMB, 1903, p. 311).

²⁹⁴ O manuscrito de *The History of Henry Esmond, Esquire*, romance de William Thackeray publicado em 1852, foi doado à Wren Library do Trinity College por Sir Leslie Stephen, apesar de algumas fontes indicarem que na verdade ele fora doado por Anne Thackeray. O romance narra os tempos de juventude de Henry Esmond, um coronel que trabalhou a serviço da rainha Anne (1665–1714) durante o final do século XVII e início do XVIII, cobrindo eventos importantes da história da Inglaterra como a Restauração e a Revolução Gloriosa. Nas entradas de seu diário de 16 e 26 de janeiro de 1897, Virginia aponta para o fato de que naqueles dias Leslie Stephen vinha se dedicando à leitura em voz alta do romance de Thackeray após o jantar, quando todos se reuniam para ouvi-lo e depois discutir suas impressões acerca do livro – “Papai lendo Esmond para nós”; “Papai terminou Esmond para nós esta noite” (Father reading us Esmond; Father finished Esmond to us this evening) (WOOLF, 1992b, p. 15; 22).

²⁹⁵ “Thackeray’s most perfect novel”. Dentre os críticos que esboçaram tal opinião, podemos destacar a figura de Walter Pater que, em seu livro *Appreciations: with an essay on style* (1889) fez a seguinte afirmação: “Diferentes classes de pessoas, em épocas diferentes, fazem, é claro, exigências muito diversas à literatura. Ainda assim, suponho que os estudiosos, e não somente os estudiosos mas todos os amantes desinteressados de livros, sempre irão procurar nela, assim como em todas as outras artes refinadas, por um refúgio, uma espécie de refúgio claustral, de uma certa vulgaridade no mundo real. Um poema perfeito como Lycidas, uma ficção perfeita como Esmond [...] tem para eles uma finalidade como a de um ‘retiro’ religioso” (Different classes of persons, at different times, make, of course, very various demands upon literature. Still, scholars, I suppose, and not only scholars but all disinterested lovers of books, will always look to it, as to all other fine art, for a refuge, a sort of cloistral refuge, from a certain vulgarity in the actual world. A perfect poem like Lycidas, a perfect fiction like Esmond [...] has for them something of the uses of a religious ‘retreat’) (PATER, 1902, p. 14).

[...] aqui estava eu, na porta que dá acesso à biblioteca do Trinity. Na verdade, devo tê-la aberto, pois surgiu imediatamente como um anjo guardião, (salvo que não tinha asas & com o ar mais literato) um cavalheiro grisalho, indignado e gentil; ~~cuja voz era <muito> baixa & [queixosa?] & flexível, mas cuja voz disse, no entanto, de maneira autoritária, inegavelmente. Não entre aqui, sem a que somente~~ Damas somente são permitidas na biblioteca se acompanhadas por um estudante da universidade ou se providas de uma nota <carta> de apresentação. ~~Não é <Não é> para pessoas como eu, disse novamente; & jurei que nunca mais imprecaria contra a~~ Que aquela biblioteca do Trinity tem sido amaldiçoada por uma mulher é uma questão de completa indiferença para a biblioteca do Trinity. Venerável & calma, com todos os seus tesouros & suas memórias <livros & seus manuscritos>, ela dorme complacentemente enquanto eu batia em retirada; ~~(pois quem gostaria de ler Lycidas na presença de um estudante?)~~ & para sempre, no que me diz respeito, <a biblioteca do Trinity> continuará a dormir. Não se lê manuscritos & na presença de uma segunda pessoa (WOOLF, 1992a, p. 8-9).²⁹⁶

Dessa forma, podemos observar mais uma vez nossa narradora *flâneuse* tendo seu caminho interrompido, barrado e impedido por uma figura masculina, representada agora como um anjo negro cuja função é proteger e resguardar todos aqueles livros e documentos antigos, reunidos ao longo de séculos de tradição, de qualquer um, ou mais especificamente de qualquer mulher que não fosse considerada digna pelo julgamento de um homem para adentrar naquele espaço sagrado da universidade. Será com esse mesmo olhar depreciador masculino, por exemplo, que Jacob Flanders irá questionar a presença de mulheres durante a cerimônia de início das atividades acadêmicas na capela do King's College quando, em meados de 1906, ele passa a estudar em Cambridge. Nessa ocasião o protagonista compara essas mulheres a um grupo de insetos em uma floresta que se veem atraídos pela luz de um lampião que fora posto debaixo de uma árvore e que se reúnem aos enxames debatendo-se a todo instante sobre o vidro da lâmpada, ou mesmo, como no caso daquelas mulheres que almejavam ocupar um lugar igual ao dos homens, sejam como estudantes ou como professoras dentro da universidade e que, aos olhos de Jacob, se assemelhavam a um grande sapo que ia abrindo caminho entre os insetos até se chocar diretamente com a porta, tentando a todo custo forçar sua entrada naquele espaço interdito a todas elas:

[...] Se você deixar uma lanterna debaixo de uma árvore, todo inseto da floresta irá se esgueirar até ela – uma assembleia curiosa, pois embora se arrastem, e se pendurem, e batam suas cabeças contra o vidro, parecem não ter nenhum propósito – algo sem

²⁹⁶ “[...] here I was at the door which leads into Trinity Library. I must actually have opened it, for there issued instantly like a guardian angel, (save that he had no wings & a most studious air) a kind, deprecating, silvery gentleman; ~~whose <his> voice was <very> low & [plaintive?] & pliant; but whose voice said nevertheless, authoritatively, undeniably. Enter not here, without the that only~~ Ladies are only admitted to the library if accompanied by a Fellow of the College or provided with a note <letter> of introduction. ~~Its <Its> Not for the likes of me, I said again; & vowed that never should would I darken the~~ That Trinity Library has been cursed by a woman is a matter of complete indifference to Trinity Library. Venerable & calm, with all its treasures & its memories <books & its manuscripts> it slept complacently as I beat my retreat; ~~(for who would want to read Lycidas in the presence of a don?)~~ & there for ever, as far as I am concerned, <Trinity Library> it will continue to sleep. ~~One does not read manuscripts & in the presence of a second person”.~~

sentido os inspira. Cansamo-nos de observá-los, enquanto vagueiam em torno da lanterna e se chocam cegamente como se pedissem para entrar, um enorme sapo, sendo ele o mais obcecado de todos, vai abrindo caminho entre os demais. [...] Mas esta cerimônia na capela do King's College – por que permitir que as mulheres participem? [...] Ninguém pensaria em trazer um cachorro para a igreja. Pois embora um cachorro fique muito bem em um caminho de cascalho, e não mostre nenhum desrespeito para com as flores, a maneira como ele vagueia pelo canteiro, olhando, erguendo uma pata, e se aproximando de uma coluna com o propósito que faz gelar o sangue de horror (caso você seja um membro de uma congregação – sozinho, a timidez está fora de questão), um cachorro arruína a cerimônia completamente. O mesmo acontece com essas mulheres – embora individualmente devotas, distintas e abonadas pela teologia, matemática, latim e grego de seus maridos. Só Deus sabe por que é assim. Antes de mais nada, pensou Jacob, porque são tão feias quanto o pecado (WOOLF, 2000, p. 39-40).²⁹⁷

Nessa passagem encontramos uma referência a uma fala de Samuel Johnson (1709–1784) a seu amigo e também biógrafo, James Boswell (1740–1795), quando este descreve sua visita a uma reunião quaker, na qual uma mulher havia sido a principal responsável pela pregação e organização do encontro, cena esta que Johnson, um anglicano altamente conservador, comentou simplesmente com uma fala direta e carregada de preconceito: “Senhor, uma mulher pregando é como um cachorro andando sobre as patas traseiras. Não é algo bem realizado; mas você se surpreende ao descobrir que foi feito afinal de contas”²⁹⁸ (JOHNSON *apud* BOSWELL, 1910, p. 287). Do mesmo modo, Jacob Flanders se vale dessa frase de Johnson para se referir ao conjunto de mulheres, com seus chapéus emplumados e de cores chamativas, que se encontravam sentadas nas cadeiras da capela do King's College. Por mais que fossem educadas e conhecedoras de alguns princípios de lógica matemática, teologia ou mesmo que fossem capazes de compreender um pouco de grego ou latim, por influência direta de seus maridos, a essas mulheres, como reitera Jacob em seu comentário, o caminho do cascalho ainda assim seria o mais apropriado, isto é, fora do gramado restrito apenas aos professores e alunos, justamente pelo risco de acabarem cometendo um ato que pudesse causar algum tipo de vergonha ou constrangimento àqueles que as observavam.

²⁹⁷ “... If you stand a lantern under a tree every insect in the forest creeps up to it – a curious assembly, since though they scramble and swing and knock their heads against the glass, they seem to have no purpose – something senseless inspires them. One gets tired of watching them, as they amble round the lantern and blindly tap as if for admittance, one large toad being the most besotted of any and shouldering his way through the rest. [...] But this service in King's College Chapel – why allow women to take part in it? [...] No one would think of bringing a dog into church. For though a dog is all very well on a gravel path, and shows no disrespect to flowers, the way he wanders down an aisle, looking, lifting a paw, and approaching a pillar with a purpose that makes the blood run cold with horror (should you be one of a congregation – alone, shyness is out of the question), a dog destroys the service completely. So do these women – though separately devout, distinguished, and vouched for by the theology, mathematics, Latin, and Greek of their husbands. Heaven knows why it is. For one thing, thought Jacob, they're as ugly as sin”.

²⁹⁸ “Sir, a woman's preaching is like a dog's walking on his hind legs. It is not done well; but you are surprised to find it done at all”.

Essa fala de Samuel Johnson também reverbera em *A Room of One's Own*, quando Mary Beton, ao refletir sobre as dificuldades que as mulheres enfrentavam nas mais diversas áreas, e em especial no campo da música ao se referir à obra da compositora e pianista francesa Germaine Tailleferre (1892–1983), relembra o comentário ofensivo e hostil que Nick Greene dera à Judith Shakespeare, quando esta bateu à porta de seu teatro (mais outro espaço interdito ao feminino) em busca de uma oportunidade de emprego, de uma chance para mostrar o seu talento, respondida pelo crítico e seus companheiros de forma depreciativa por meio de comentários escarnecedores e insinuações à prostituição. Desse modo, Mary Beton nos apresenta uma citação direta de um trecho do livro *Survey of Contemporary Music* (1924), do compositor e crítico escocês Cecil Gray (1895–1951), no qual o autor se vale justamente da fala de Samuel Johnson para embasar sua opinião de que a existência de mulheres compositoras seria algo comparável a testemunhar um cachorro andando desengonçadamente sobre duas patas:

Sempre teria existido aquela afirmação – você não pode fazer isso, você é incapaz de fazer aquilo – contra a qual protestar ou que se deveria superar. Provavelmente para uma romancista, esse germe não tem mais tanto efeito; pois já existiram mulheres romancistas de mérito. Mas para as pintoras deve ainda existir algum ferrão; e para as musicistas, imagino, está ainda hoje ativo e venenoso ao extremo. A mulher compositora está no mesmo lugar onde se encontrava a atriz na época de Shakespeare. Nick Greene, pensei, lembrando-me da história que eu havia criado sobre a irmã de Shakespeare, disse que uma mulher atuando lhe lembrava um cachorro dançando. Johnson repetiu a frase duzentos anos depois sobre mulheres pregando. E aqui, disse eu, abrindo um livro sobre música, temos as mesmas palavras usadas novamente neste ano da graça, 1928, sobre mulheres que tentam compor música. ‘A respeito de Mlle Germaine Tailleferre só podemos repetir o ditado do Dr. Johnson sobre uma pregadora, transposto em termos musicais. ‘Senhor, a composição de uma mulher é como um cachorro caminhando sobre as patas traseiras. Não é bem feito, mas você fica surpreso de vê-lo feito no final das contas’. E com tamanha precisão a história se repete (WOOLF, 1993, p. 49-50).²⁹⁹

Em seu diário de 09 de abril de 1935, Virginia Woolf descreve um incidente que ocorrera no dia anterior, quando ela havia se encontrado com o escritor E. M. Forster nas escadarias da London Library, na St. James's Square, um incidente que, em certo sentido, nos

²⁹⁹ “There would always have been that assertion – you cannot do this, you are incapable of doing that – to protest against, to overcome. Probably for a novelist this germ is no longer of much effect; for there have been women novelists of merit. But for painters it must still have some sting in it; and for musicians, I imagine, is even now active and poisonous in the extreme. The woman composer stands where the actress stood in the time of Shakespeare. Nick Greene, I thought, remembering the story I had made about Shakespeare's sister, said that a woman acting put him in mind of a dog dancing. Johnson repeated the phrase two hundred years later of women preaching. And here, I said, opening a book about music, we have the very words used again in this year of grace, 1928, of women who try to write music. ‘Of Mlle Germaine Tailleferre one can only repeat Dr Johnson's dictum concerning a woman preacher, transposed into terms of music. ‘Sir, a woman's composing is like a dog's walking on his hind legs. It is not done well, but you are surprised to find it done at all’. So accurately does history repeat itself”.

lembra de imediato o sentimento de revolta e indignação experimentado por sua narradora Mary Beton na cena da biblioteca do Trinity College/Oxbridge. Segundo o relato da escritora, seu amigo tinha acabado de sair de uma reunião com outros membros da chamada Library Board, uma comissão da qual o seu pai, Sir Leslie Stephen, havia se tornado presidente em meados de 1892, e que por esse motivo ela acreditou por um momento que seria convidada naquela ocasião a conhecer o conselho, o que não ocorrera já que seus associados, segundo Forster, não toleravam a presença de mulheres em suas sessões. Tal episódio provocou em Virginia Woolf um sentimento de fúria e exasperação que serviram de alimento para um novo projeto que recebeu o título de “On Being Despised” [“Sobre ser Desprezada”], em consonância com a discussão que a autora já vinha desenvolvendo acerca do impedimento de acesso a determinados espaços por parte das mulheres tanto em *A Room of One's Own* como em outros ensaios menores:

Eu encontrei Morgan na London Library ontem & fiquei entusiasmada. [...] ‘E Virginia, você sabe que faço parte do Co[m]itê aqui’, disse Morgan. ‘E estamos discutindo se devemos permitir que as mulheres – E me ocorreu que eles iriam me convidar: & então que eu deveria recusar: Oh, mas eles o fariam – eu disse. Havia a Sra. Green ... ‘Sim, sim – havia a Sra. Green. E Sir Leslie Stephen disse, nunca mais. Ela era tão problemática. E eu disse, as senhoras não haviam melhorado? Mas eles estavam todos bastante determinados. Não, não, não, mulheres são completamente impossíveis. Eles não iriam dar ouvidos a isso’. Veja como minha mão treme. Eu estava tão furiosa (e também muito cansada) ali em pé. E vi toda a lousa manchada. Pensei como talvez M.[organ] havia mencionado meu nome, & eles disseram não, não, não: mulheres são impossíveis. E então me acalmei & não disse nada & esta manhã, em meu banho, me veio uma frase para meu livro On Being Despised [Sobre ser Desprezada] que corri para escrever – [...] sim, essas explosões de fúria são muito boas para meu livro: pois elas fervem & se tornam transparentes: & vejo como posso transmutá-las em uma bela, objetiva, coerente e irônica prosa. pobre Morgan se pensou que eu não reagiria a isso ... (WOOLF, 1983, p. 297-8).³⁰⁰

³⁰⁰ “I met Morgan in the London Library yesterday & flew into a passion. [...] ‘And Virginia, you know I’m on the Co[m]mittee here’ said Morgan. ‘And we’ve been discussing whether to allow ladies – It came over me that they were going to put me on: & I was then to refuse: Oh but they do – I said. There was Mrs Green ... ‘Yes yes – there was Mrs Green. And Sir Leslie Stephen said, never again. She was so troublesome. And I said, haven’t ladies improved? But they were all quite determined. No no no, ladies are quite impossible. They wouldn’t hear of it.’ See how my hand trembles. I was so angry (also very tired) standing. And I saw the whole slate smeared. I thought how perhaps M. had mentioned my name, & they had said no no no: ladies are impossible. And so I quieted down & said nothing & this morning in my bath I made up a phrase in my book on Being Despised which is to run – [...] yes, these flares up are very good for my book: for they simmer & become transparent: & I see how I can transmute them into beautiful clear reasonable ironical prose. God damn Morgan for thinking I’d have taken that . . .”. A Sra. Green mencionada no trecho do diário se refere à escritora Alice Stopford Green (1847–1929), viúva do historiador John Richard Green (1837–1883) e autor do livro *A Short History of the English People* (1874). Leslie, que havia sucedido ao poeta Tennyson na presidência da Library Board, trabalhou diretamente com Alice Green, quando esta estava envolvida no processo de edição das cartas de seu marido, período este em que Leslie teve vários desentendimentos com a pobre viúva ao ponto de desabafar em sua autobiografia: ‘Prometi que iria editar as cartas de J. R. Green para a Sra. Green. Ela deve fazê-lo sozinha mas devo ajudar no que ela me pedir. Preciso pensar melhor sobre ela’ (Have promised to edit J. R. Green’s letters for Mrs Green. She ought to do it herself but I must do what she wants. I have come to think better of her) (STEPHEN, 1977, p. 108).

O projeto, no entanto, não adquiriu um caráter próprio sob a forma de um ensaio independente, tendo em vista que nesse período Virginia Woolf estava concentrada com a escrita de seu extenso romance *The Years*, o que acarretou em sua integração a um projeto maior que meses depois deu origem ao seu manifesto feminista, *Three Guineas*, para o qual a autora vinha reunindo desde 1932 uma variedade de notícias, fotografias, notas, apontamentos e ideias para pequenos ensaios não só sobre a relação entre o patriarcado (juntamente com o problema da virilidade) e a ascensão do movimento fascista na Europa, como também sobre essa questão dos diferentes tipos de impedimento e silenciamentos que as mulheres vinham sofrendo ao longo dos séculos, proibidas, muitas vezes, de ocupar determinados espaços que eram ditos como exclusivos aos homens. Em suma, Virginia Woolf conseguiu reunir três grandes volumes com materiais que, segundo ela, possuíam “pólvora suficiente para explodir a catedral de St. Paul”³⁰¹ (WOOLF, 1983, p. 77), com referências a vários títulos provisórios como “The Open Door”, “Opening the Door”, “A Knock [or tap] on the Door”³⁰², dentre outros que, como vemos, nos remetem a uma necessidade de adentrar um espaço no qual essa mulher ainda precisava lutar para adquirir o direito de ultrapassá-lo, de superar essa linha limítrofe que se configura como uma barreira, representada pela imagem da “porta” (*door*) que, ao ser fechada ou trancada, a mantém sempre do lado de fora, isto é, à margem como uma *despised outsider*³⁰³.

Retomando a perambulação de Mary Beton pelas diferentes áreas de Oxbridge, após ter sido impedida de entrar na biblioteca para consultar os manuscritos do poema de Milton e do romance de Thackeray, a narradora se depara com uma procissão composta em sua maioria por professores e estudantes, vestidos com suas longas togas pretas e com crucifixos ornados com pedras preciosas que cintilavam em seus peitos, que caminhavam em direção à capela da universidade para alguma cerimônia religiosa. Encantada com a música do órgão que provinha da igreja, Mary Beton decide interromper sua andança para contemplar aqueles tipos distintos

³⁰¹ “[...] enough powder to blow up St. Pauls”.

³⁰² Outros títulos provisórios para *Three Guineas* foram “Professions for Women”, que deu origem ao outro ensaio de mesmo nome que já mencionamos anteriormente, “Men Are Like That”, rejeitado por soar panfletário demais, “P. & P.”, “The Next War”, “What Are We To Do?”, “Answers to Correspondents”, “Letter to an Englishman” e “Two Guineas”.

³⁰³ Em seu diário de 7 de novembro de 1940, no entanto, Virginia Woolf fora finalmente convidada por E. M. Forster e os demais membros da London Library para fazer parte de sua comissão, convite este que a autora recusou, provavelmente ainda com um certo ressentimento em relação ao ocorrido anos antes nas escadarias da biblioteca – “Morgan me perguntou se ele poderia propor meu nome para o Comitê da L[ondon] Library]. Para o meu prazer, respondi que Não. Não quero ser um atenuante – um salvador de aparências. Este foi um belo e rápido final para um encontro com EMF anos atrás na L.L. Ele torceu o nariz para as mulheres no Com. Um dia desses eu irei recusar, disse silenciosamente. E agora o fiz” (Morgan asks if he may propose me for the L[ondon] L[ibrary] Committee. Rather to my pleasure I answered No. I dont want to be a sop – a face saver. This was a nice little finish to a meeting with EMF years ago in the L.L. He sniffed about women on Cttee. One of these days I’ll refuse I said silently. And now I have) (WOOLF, 1985, p. 337).

que marchavam tão pomposamente e orgulhosos por fazerem parte daquele conjunto, como abelhas operárias que se amontoam na entrada de uma colmeia determinadas a cumprir o seu dever em prol do bem-estar de seus semelhantes:

Mas o som de música chegou aos meus ouvidos. Alguma cerimônia ou celebração estava acontecendo. O órgão lamuriava magnificamente quando passei pela porta da capela. Até o lamento do cristianismo soava naquele ar sereno mais como a lembrança do lamento do que com o lamento em si; mesmo os gemidos do antigo órgão pareciam envoltos de paz. Eu não tinha vontade de entrar se tivesse o direito, e desta vez o sacristão poderia ter me parado, exigindo talvez minha certidão de batismo, ou uma carta de apresentação do reitor. [...] Além do mais, era bastante divertido observar a congregação se reunindo, entrando e saindo de novo, aglomerando-se à porta da capela como abelhas na entrada de uma colmeia. Muitos usavam touca e bata; alguns tinham tufo de pelo sobre seus ombros; outros eram conduzidos em cadeiras de roda; outros, embora não tenham passado da meia-idade, pareciam amassados e esmagados em formatos tão singulares que nos lembravam daqueles caranguejos e lagostins gigantes que se erguem com dificuldade da areia de algum aquário. Enquanto me apoiava contra a parede, a universidade de fato parecia um santuário no qual são preservados tipos raros que logo ficariam obsoletos se deixados para lutar por sua existência na calçada do Strand (WOOLF, 1993, p. 7-8).³⁰⁴

No entanto, Mary Beton observa aquela procissão de acadêmicos com um olhar irônico, questionando se aqueles tipos raros ali encontrados seriam capazes de sobreviver fora dos domínios daquele santuário da fé e do conhecimento do qual se vangloriavam tanto por fazerem parte. Uma cena similar é descrita em *Jacob's Room*, porém sob a perspectiva do olhar masculino do protagonista que se vê como um futuro membro daquela comunidade suntuosa e imponente que marchava tão ordenadamente e em perfeita sintonia em direção à capela, com suas insígnias e adereços que representavam por si o poder de séculos de uma tradição que se estendia a cada nova geração de estudantes que entrava na universidade:

Vejam, enquanto eles entram para a cerimônia, quão aéreas as batas se enfunam, como se nada denso ou corpóreo estivesse dentro delas. Que faces esculpidas, que certeza, que autoridade controlada pela piedade, embora grandes botas marchem sob as batas. Em que procissão ordenada eles avançam. Grossas velas de cera se mantêm firmes; jovens rapazes se levantam em batas brancas; enquanto a águia subserviente sustenta, para inspeção, o grande livro branco. [...] Assim como a lateral de uma lanterna protege a chama de modo que ela queime constantemente mesmo na noite mais selvagem – queimando com firmeza e com gravidade iluminando os troncos de árvores – também dentro da capela tudo estava em ordem. Gravemente soavam as

³⁰⁴ “But the sound of music reached my ear. Some service or celebration was going forward. The organ complained magnificently as I passed the chapel door. Even the sorrow of Christianity sounded in that serene air more like the recollection of sorrow than sorrow itself; even the groanings of the ancient organ seemed lapped in peace. I had no wish to enter had I the right, and this time the verger might have stopped me, demanding perhaps my baptismal certificate, or a letter of introduction from the Dean. [...] Moreover, it was amusing enough to watch the congregation assembling, coming in and going out again, busying themselves at the door of the Chapel like bees at the mouth of a hive. Many were in cap and gown; some had tufts of fur on their shoulders; others were wheeled in bath-chairs; others, though not past middle age, seemed creased and crushed into shapes so singular that one was reminded of those giant crabs and crayfish who heave with difficulty across the sand of an aquarium. As I leant against the wall the University indeed seemed a sanctuary in which are preserved rare types which would soon be obsolete if left to fight for existence on the pavement of the Strand”.

vozes; sabiamente o órgão respondia, como que reforçando a fé humana com o assentamento dos elementos. As figuras em vestes brancas cruzavam de um lado para o outro; ora subiam degraus, ora desciam, tudo muito ordenadamente (WOOLF, 2000, p. 38-9).³⁰⁵

Contrastando as duas visões apresentadas, a de uma *outsider* excluída dos espaços do saber e a de um jovem que se estabelece como um novo membro dessa comunidade hegemônica que detém os privilégios de acesso a todo e qualquer espaço que queira adentrar, podemos observar a forma como as duas narrativas constroem um olhar sobre um mesmo evento a partir de uma perspectiva daquele cuja entrada é permitida e aprazível, e de um outro que vê seu ingresso impedido, podendo apenas acompanhá-lo pelo lado de fora. É nesse sentido, por exemplo, que Mary Beton se vale da imagem de vários caranguejos ou lagostins gigantes que tentam se erguer dentro dos aquários, mostrando toda sua grandeza, para se referir àqueles homens tão cheios de si e vaidosos, ao passo que em *Jacob's Room* nos deparamos com uma metáfora semelhante, mas com um sentido distinto, quando Jacob, ainda criança, consegue capturar um caranguejo de carapaça opalina em seu passeio pela praia e o coloca dentro de um balde, quando à noite, em meio a uma terrível tempestade, somos levados pelo narrador a contemplar o seu interior onde o pobre animal solitário, símbolo das disparidades sociais entre homens e mulheres que não compartilham das mesmas oportunidades, tenta desesperadamente em vão escapar de seu triste destino:

A luz irradiava através do gramado; recaía sobre o balde verde das crianças com uma listra dourada em volta, e sobre o áster que tremia violentamente ao lado dele. Pois o vento irrompia pela costa, lançando-se pelas colinas, e saltando, em rompantes rajadas, para o alto de seu próprio dorso. Como ele se espalhava sobre a cidade no vale! Como as luzes pareciam piscar e tremer sob sua fúria, luzes no porto, luzes nas janelas dos quartos lá no alto! E revolvendo ondas escuras à sua frente, ele correu sobre o Atlântico, sacudindo as estrelas sobre os navios de um lado para o outro. [...] Lá fora a chuva caía mais diretamente e com mais força à medida que o vento diminuía nas primeiras horas da manhã. O áster caiu sobre o chão. O balde das crianças estava cheio até a metade com água da chuva; e o caranguejo de carapaça opalina circulava lentamente em volta do fundo, tentando com suas frágeis patas escalar pela lateral íngreme; tentando mais uma vez e caindo de volta, e tentando de novo e de novo (WOOLF, 2000, p. 12-4).³⁰⁶

³⁰⁵ “Look, as they pass into service, how airily the gowns blow out, as though nothing dense and corporeal were within. What sculpted faces, what certainty, authority controlled by piety, although great boots march under the gowns. In what orderly procession they advance. Thick wax candles stand upright; young men rise in white gowns; while the subservient eagle bears up for inspection the great white book. [...] As the sides of a lantern protect the flame so that it burns steady even in the wildest night – burns steady and gravely illumines the tree-trunks – so inside the Chapel all was orderly. Gravely sounded the voices; wisely the organ replied, as if buttressing human faith with the assent of the elements. The white-robed figures crossed from side to side; now mounted steps, now descended, all very orderly”.

³⁰⁶ “The light blazed out across the patch of grass; fell on the child’s green bucket with the gold line round it, and upon the aster which trembled violently beside it. For the wind was tearing across the coast, hurling itself at the hills, and leaping, in sudden gusts, on top of its own back. How it spread over the town in the hollow! How the lights seemed to wink and quiver in its fury, lights in the harbour, lights in bedroom windows high up! And

Seriam as mulheres que tentam forçar sua entrada nas bibliotecas e salas de aula da universidade, lutando por condições igualitárias entre os dois gêneros, como esse caranguejo que não consegue fugir de seu destino trágico, cercado por uma aura de desolação e fatalidade na medida em que tenta inutilmente com suas patas pequenas e frágeis escalar o balde, caindo e caindo repetidas vezes? Seriam essas mulheres condenadas, assim como fora Sísifo pelos deuses a erguer uma grande pedra montanha acima e toda às vezes que conseguia alcançar o seu cume, a pedra então rolava até o ponto de partida obrigando-o a reiniciar toda sua labuta? Seriam elas condenadas, por sua transgressão em querer adentrar espaços interditos e exclusivamente masculinos, a um estado de silenciamento, anonimato e morte, assim como fora Judith Shakespeare e tantas outras mulheres? Na hora do almoço, Mary Beton se depara com a figura de um animal, dessa vez a de um gato que caminhava sobre o gramado (não estaria ele também transgredindo a regra de que apenas professores e alunos teriam a permissão para caminhar sobre aquele solo?) e que ela avistara pelo vidro da janela do refeitório:

Se por boa sorte houvesse um cinzeiro por perto, se não tivéssemos jogado as cinzas da janela por descuido, se as coisas tivessem sido um pouco diferentes do que elas foram, não teríamos visto, presumivelmente, um gato sem rabo. A visão daquele animal abrupto e truncado caminhando lentamente pela quadra mudou, por algum acaso da inteligência subconsciente, a luz emocional para mim. Foi como se alguém tivesse deixado cair uma sombra. Talvez o excelente jarrete estivesse afrouxando sua amarra. Certamente, enquanto eu via o gato manx parar no meio do gramado, como se ele também questionasse o universo, algo parecia faltar, algo parecia diferente. Mas o que estava faltando, o que estava diferente, me perguntei (WOOLF, 1993, p. 10).³⁰⁷

No entanto, esse animal não se tratava de um gato qualquer, mas de um gato da raça Manx, um gato raro originário da ilha de Man, uma região autônoma da coroa britânica que fica localizada no mar da Irlanda, um gato que, diferente de muitos outros, se destacava justamente por ser um gato sem rabo, estropiado, mutilado e que se acostumara a adquirir equilíbrio mesmo sem o seu membro. Ao observá-lo, Mary Beton sente uma espécie de choque, como em um momento de epifania que lhe dava uma sensação de que algo mudara. Por que aquele gato não

rolling dark waves before it, it raced over the Atlantic, jerking the stars above the ships this way and that. [...] Outside the rain poured down more directly and powerfully as the wind fell in the early hours of the morning. The aster was beaten to the earth. The child's bucket was half-full of rainwater; and the opal-shelled crab slowly circled round the bottom, trying with its weakly legs to climb the steep side; trying again and falling back, and trying again and again”.

³⁰⁷ “If by good luck there had been an ash-tray handy, if one had not knocked the ash out of the window in default, if things had been a little different from what they were, one would not have seen, presumably, a cat without a tail. The sight of that abrupt and truncated animal padding softly across the quadrangle changed by some fluke of the sub-conscious intelligence the emotional light for me. It was as if someone had let fall a shade. Perhaps the excellent hock was relinquishing its hold. Certainly, as I watched the Manx cat pause in the middle of the lawn as if it too questioned the universe, something seemed lacking, something seemed different. But what was lacking, what was different, I asked myself”.

tinha rabo? quem o amputou e por quais motivos? O que ele fazia ali não só sobre o gramado, mas também nas dependências das faculdades masculinas? Seria ele um intruso ou um mensageiro de que uma porta fora finalmente aberta? Essas perguntas tomaram de repente conta dos pensamentos de Mary Beton e, como veremos, atraíram a atenção de um outro peixe bastante singular, de uma outra ideia que lhe saltou com toda força dentro da mente – a de que as mulheres precisavam começar a falar sobre si mesmas, sobre seus corpos silenciados, sobre suas línguas mutiladas, com o todo seu conjunto de frases truncadas e fragmentadas caso quisessem prosseguir em seu processo de emancipação cultural, histórica e social.

4.2 O patriarcalismo e o problema da sentença masculina

Em uma carta para seu cunhado, Clive Bell, datada de 15 de abril de 1908, Virginia Woolf lhe confidencia sobre o sentimento de angústia e aflição que vinha sentindo em relação à escrita de um projeto ficcional que havia sido idealizado desde março de 1904, poucos meses depois da morte de seu pai, quando ainda se encontrava em Manorbier, no País de Gales, juntamente com Gerald Duckworth (1870–1937) e os demais irmãos Stephen. Nessa carta, Virginia Woolf descreve um sonho que teve com seu pai e para quem ela apresentou um manuscrito com os primeiros capítulos de seu romance, na esperança de que Leslie Stephen os aprovasse e lhe desse uma espécie de benção literária em seu novo empreendimento como romancista. No entanto, no sonho Leslie acaba tratando o trabalho de sua filha com total indiferença:

Eu sonhei na noite passada que estava mostrando a meu pai o manuscrito de meu romance; e ele bufou e jogou-o sobre uma mesa, e eu fiquei bastante melancólica, e quando o li esta manhã, o achei bastante ruim. Você não consegue imaginar a profundidade de modéstia na qual caí. [...] Ocorre-me que não sei nada sobre a arte [de escrever]; mas que cometo um erro ao me precipitar em busca de um motivo, do caráter humano; [...] pois deveria escolher que minha escrita fosse julgada como um bloco cinzelado, totalmente desconectado de minhas mãos (WOOLF, 1975, p. 325).³⁰⁸

Esse medo do olhar julgador e de insatisfação de seu pai, que depositara tantas expectativas sobre o futuro promissor de sua filha como uma mulher de letras, reverbera em uma passagem famosa de seu diário de 28 de novembro de 1928, quando Virginia Woolf se

³⁰⁸ “I dreamt last night that I was showing father the manuscript of my novel; and he snorted, and dropped it on to a table, and I was very melancholy, and read it this morning, and thought it bad. You dont realise the depth of modesty in to which I fall. [...] It comes over me that I know nothing of the art [of writing]; but blunder a in rash way after motive, and human character; [...] for I should choose my writing to be judged as a chiselled block, unconnected with my hand entirely”.

questiona, ao lembrar da data de aniversário de seu pai, o que teria acontecido com sua carreira de escritora se ele tivesse conseguido sobreviver até aquele dado momento:

Aniversário do pai. Ele teria feito 96 anos, sim, hoje; & poderia ter chegado aos 96, como tantas outras pessoas que conhecemos; mas felizmente não chegou. Sua vida teria acabado completamente com a minha. O que teria acontecido? Nada de escrita, nada de livros; – inconcebível. [...] Ele volta agora mais como um contemporâneo. Eu devo lê-lo algum dia desses. Pergunto-me se consigo senti-lo novamente, ouvir sua voz, eu a sei de cor? (WOOLF, 1982b, p. 208).³⁰⁹

A ideia de escrita de um romance surgiu inicialmente como uma forma de lidar com o luto, com a perda daquele homem que havia sido seu grande modelo literário e por quem nutriu sentimentos contraditórios e ambivalentes ao longo de seus últimos anos de vida. Essa ideia, no entanto, só começou a ganhar forma ao final de 1907, após uma outra série de eventos dolorosos, como a morte de Thoby em novembro de 1906 e o rápido noivado de Vanessa e Clive Bell apenas dois dias após a morte de seu irmão, que se intensificaram à sua frustração por não ter se tornado ainda uma escritora reconhecida, além de ser uma mulher solteira e sem filhos, diferentemente de sua irmã, cujo primeiro filho, Julian Bell, havia nascido em fevereiro de 1908: “Não conseguia escrever, e todos os demônios voltaram – os pretos e peludos. Ter 29 anos e solteira – ser um fracasso – sem filhos – louca também, sem ser escritora”³¹⁰ (WOOLF, 1975, p. 466). É dentro desse contexto que Virginia Woolf deu início à produção de um de seus romances mais penosos, se analisarmos a extensa fase de revisão e reescrita que *Melymbrosia* sofrera até chegar à sua versão final, programada para ser publicada por volta de 1913 pela editora de seu meio-irmão, a Duckworth and Company, mas que, por motivos de saúde³¹¹, teve o seu lançamento adiado até março de 1915.

³⁰⁹ “Father’s birthday. He would have been 96, yes, today; & could have been 96, like other people one has known; but mercifully was not. His life would have entirely ended mine. What would have happened? No writing, no books; – inconceivable. [...] He comes back now more as a contemporary. I must read him some day. I wonder if I can fell again, I hear his voice, I know this by heart?”.

³¹⁰ “I could not write, and all the devils came out – hairy black ones. To be 29 and unmarried – to be a failure – childless – insane too, no writer”.

³¹¹ Após seu casamento com Leonard Woolf, em 10 de agosto de 1912, a autora começou a trabalhar no segundo volume do holografo de *Melymbrosia*, revisando-o até chegar a uma versão que foi entregue em março de 1913 à editora de Gerald Duckworth. Contudo, devido à ansiedade de ter seu texto finalmente publicado, além do estresse ocasionado por toda a situação em torno de seu casamento, Virginia acabou sofrendo uma forte recaída de suas crises. Em 12 de julho de 1913, ela foi internada em uma casa de repouso, a Burley House, em Twickenham, administrada por Miss Jean Thomas, com o intuito de se recuperar de seu quadro depressivo. No entanto, Virginia Woolf sentia que todos riam dela e de seu trabalho, sendo acometida por um sentimento de culpa e vergonha por se considerar um verdadeiro fracasso como mulher e artista. Em 9 de setembro do mesmo ano, ela tentou tirar sua própria vida ao tomar uma dose excessiva de veronal. Em sua autobiografia, Leonard Woolf relembra o momento de desespero que sentiu ao encontrar sua esposa desacordada em seu quarto: “Eu estava com Savage às 6:30 quando recebi a mensagem telefônica de Ka informando que Virginia havia caído em sono profundo. Corri de volta para Brunswick Square e descobri que Virginia estava deitada em sua cama respirando com dificuldade e inconsciente. Ela havia pego os comprimidos de veronal da minha caixa de

Em agosto de 1908, Virginia Woolf revela a Clive sua intenção com a escrita desse primeiro romance, uma escrita que desde o início demonstra uma preocupação da autora em construir uma narrativa que não se conforme inteiramente aos moldes do romance tradicional, o que pode ser observado na maneira como ela irá experimentar, por meio de seu enredo, de elementos de gêneros já consolidados como no caso do romance de costumes (*novel of manners*) e do romance de formação (*bildungsroman*) – “Tenho pensado muito no meu futuro, e decidi que tipo de livro vou escrever – como irei re-formar o romance e capturar multidões de coisas no presente fugidivo, encerrando o todo, e moldando infinitas formas estranhas”³¹² (WOOLF, 1975, p. 356). Dois meses depois, Virginia enviou para Clive 100 páginas datilografadas de seu romance que, até então continha apenas sete capítulos, para que seu cunhado os lesse e assim pudesse tecer uma crítica sobre os rumos que sua história estava tomando³¹³ – “Você me achará uma grande chata se eu voltar ao assunto tedioso novamente, & perguntar se você tem alguma

remédios e engoliu uma dose muito grande. Telefonei para Head e ele veio trazendo uma enfermeira [...]. Head, Geoffrey, e a enfermeira trabalharam arduamente até quase 1 hora da manhã. Head voltou às 9 da manhã seguinte (quarta-feira) e disse que Virginia estava praticamente fora de perigo. Ela não recuperou a consciência até a manhã de quinta-feira” (I was with Savage at 6.30 when I got a telephone message from Ka to say that Virginia had fallen into a deep sleep. I hurried back to Brunswick Square and found that Virginia was lying on her bed breathing heavily and unconscious. She had taken the veronal tablets from my box and swallowed a very large dose. I telephoned to Head and he came, bringing a nurse [...]. Head, Geoffrey, and the nurse were hard at work until nearly 1 o'clock in the morning. Head returned at 9 next morning (Wednesday) and said that Virginia was practically out of danger. She did not recover consciousness until the Thursday morning) (WOOLF, 1963, p. 156-7). Em uma carta de Jean Thomas a Violet Dickinson, de 14 de setembro, ela ainda reitera: “Foi o romance que a enlouqueceu. Ela o terminou e entregou a prova de volta para correção [...] ela não conseguia dormir & pensava que todos zombavam dela. [...] o colapso veio do livro – e, como dizem os médicos, poderia ter ocorrido a uma mente tão delicada e brilhante depois de tanto esforço, apesar de todo o cuidado e cautela que tivessem sido demonstrados’ (It is the novel which has broken her up. She finished it and got the proof back for correction [...] couldn’t sleep & thought everyone would jeer at her. [...] the collapse came from the book – and as the doctors say, it might have come to such a delicate brilliant brain after such an effort however much care and wisdom had been shown’ (THOMAS *apud* BELL, 1976, vol. II, p. 16).

³¹² “I think a great deal of my future, and settle what book I am to write – how I shall re-form the novel and capture multitudes of things at present fugitive, enclose the whole, and shape infinite strange shapes”.

³¹³ *Melymbrosia*, mais tarde renomeado com o título *The Voyage Out*, foi o único romance que Virginia Woolf trabalhou apresentando partes de seu manuscrito a amigos, como Violet Dickinson, e familiares, como Vanessa e, em especial, seu cunhado Clive Bell, a quem recorreu em grande parte de seu processo de escrita com o objetivo de receber críticas e conselhos sobre certos pontos do enredo e sobre a estrutura de sua narrativa. No entanto, em nenhum outro de seus livros, Virginia permitiu que alguém lesse seus manuscritos antes que o romance estivesse completamente terminado, sendo seu marido, Leonard, a primeira pessoa a quem ela passou a recorrer então em busca de um comentário crítico. Vale salientar que ao longo desse período em que Virginia buscou a opinião de Clive sobre seu livro, os dois se envolveram em uma espécie de flerte logo após o nascimento de Julian, o que causou grande sofrimento e constrangimento para sua irmã, e que pode ser observado na extensa troca de cartas entre os dois com trechos repletos de frases ambíguas e respostas por parte de Virginia aos galanteios de Clive. Essa relação conflituosa entre os três, de certa maneira, acabou refletindo dentro do próprio romance quando consideramos, por exemplo, a relação que se estabelece nos primeiros capítulos entre a protagonista, Rachel, Richard e Clarissa Dalloway, ou mesmo, como vemos mais tarde no romance, por meio do triângulo que se forma entre Helen, St John Hirst e Ridley Ambrose (DESALVO, 1980, p. 13).

coisa a dizer sobre aquele trabalho infeliz? Tenho a sensação neste momento que tudo isso é um grande erro, & acredito que você poderia me dizer”³¹⁴ (WOOLF, 1975, p. 371).

Dessas 100 páginas, apenas vinte sobreviveram e chegaram até nós, tendo em vista que muitas versões de *Melymbrosia* foram queimadas pela própria Virginia ou se perderam com o tempo. Contudo, por meio dessas páginas somos capazes de entrar em contato com uma versão mais antiga do romance e diferente em vários aspectos do texto que conhecemos e que acabou se transformando em *The Voyage Out*³¹⁵ (Anexo B). Logo no início da narrativa, por exemplo, somos apresentados ao casal Geranium e Lucilla Ambrose que vão caminhando de braços dados, em um dia de fevereiro de 1905, pelo Thames Embankment em direção ao porto de Londres, onde irão embarcar no *Sarah Jane*, navio pertencente ao experiente capitão Vinrance, para um longo período de férias.

Nessa mesma cena, todavia, nos deparamos com um diálogo estranho, e em certo sentido inusitado, travado entre o casal Ambrose, que parece invocar, logo nos primeiros parágrafos do romance, uma atmosfera de desolação e morte que vai permeando pouco a pouco toda a narrativa à medida que avançamos em nossa leitura. Desse modo, Geranium e sua esposa discutem, entre tantos outros assuntos, sobre o efeito corrosivo que o desenvolvimento das cidades trouxe para o solo de Londres, principalmente no que diz respeito ao cultivo de vinhas de moscatel que não conseguiam mais crescer em meio àquela terra toda pavimentada e tornada estéril, sobretudo devido ao ataque devastador de uma multidão de insetos (uma alusão provavelmente ao aumento populacional nos centros urbanos) que com seu veneno fez com que o solo perdesse seus nutrientes de tal modo que se tornou quase impossível que qualquer forma de vida emergisse dele:

Tais, em um certo dia de fevereiro, eram os pensamentos e, em certa medida, as palavras de um Geranium Ambrose, Esq., e sua esposa, Lucilla. Eles haviam percorrido toda a extensão do Embankment, de braços dados, discutindo sobre muitas coisas; o lamentável fracasso das vinhas de moscatel, que tinham sido tragadas e envenenadas por uma nuvem de insetos de ferrões afiados, por um lado; e a adstringência que era de ser temida em toda aquela parte da crosta terrestre, por outro; a crescente espessura e durabilidade que Geranium [*descobriu*], de qualquer forma, descobriu no pavimento e nos telhados de Londres. Lembrava-se do dia, disse ele à esposa, em que, pressionando bruscamente com a bengala entre as juntas das pedras do calçamento, éramos capazes de mergulhar sua ponta metálica na terra macia; [‘

³¹⁴ “Will you think me a great bore if I turn to the dreary subject again, and ask you whether you have anything to say about that unfortunate work? I have a feeling at this moment that it is all a mistake, and I believe you could tell me”.

³¹⁵ Segundo Louise DeSalvo, o título *Melymbrosia* pode ser compreendido como uma possível combinação das palavras gregas para “mel” (μέλι) e “ambrosia” (ἀμβροσίᾳ), em referência ao alimento apreciado pelos deuses olímpicos e que lhes garantia imortalidade, ideia esta que se apresenta de maneira irônica se pensarmos no elemento trágico que o romance traz dentro de sua narrativa.

não em uma terra tão pobre como essa’;] [de fato] o pouco dela que ele havia examinado tinha se mostrado rico o suficiente para alimentar uma videira, embora ele não se certificasse, riu-se, da qualidade da uva (WOOLF, 1982a, p. 262).³¹⁶

Como uma forma de consolo, Geranium busca então se apoiar em uma lembrança do passado, quando o solo de Londres não era assim tão hostil como ele agora observava e a terra ainda se mostrava fértil e propícia para o cultivo de vinhas capazes de produzir uvas da mais alta qualidade. Em vista disso, Lucilla começa a imaginar como a Regent Street se tornaria uma avenida sombria, em dias chuvosos, com todas aquelas árvores em fileira, ou mesmo teria seu calçamento coberto por pequenas ilhas cintilantes e meio amareladas que se formariam a partir da luz refletida através das folhas de vinha em dias bastante quentes e ensolarados, ou ainda “como as damas e cavalheiros, voltando para casa de madrugada, depois de seus bailes olhariam para os galhos se agitando e arroxeados no ar frio; e exclamariam Vejam! As uvas estão maduras!”³¹⁷ (WOOLF, 1982a, p. 262). No entanto, influenciada pela opinião pungente de seu marido acerca da esterilidade da terra, Lucilla acaba interrompendo sua visão fantasiosa, chegando à conclusão de que se ali fossem cultivadas vinhas, elas certamente dariam origem a frutos não comestíveis, completamente enegrecidos, estragados e amargos: “‘Amargos’, exclamou seu marido, ‘cada gota em sua carne} seria um veneno acre – pois considere o que é o suco e de onde ele vem’”³¹⁸ (WOOLF, 1982a, p. 262).

Para Geranium, a terra seria, portanto, como um organismo vivo, dentro do qual inúmeras reações químicas e processos geobiológicos ocorreriam de modo a garantir a gestação e a sustentação dessas vinhas, símbolo de fertilidade e abundância, que desde os tempos primitivos têm servido como fonte de alimento para os homens. Contudo, seriam esses mesmos homens que mais tarde iriam corromper essa terra, poluindo-a e envenenando seu interior até torná-la estéril e inteiramente inutilizável, à medida que as cidades foram crescendo e se modernizando. É nesse sentido, por exemplo, que Geranium passa a enxergar a humanidade

³¹⁶ “Such, on a certain sharp February day, were the thoughts and to some extent the words of one Geranium Ambrose Esq. and his wife Lucilla. They had walked the whole length of the Embankment, arm in arm discoursing of many things; the lamentable failure of the Muscatel vines, which had been sucked and poisoned by a cloud of sharp-stinged insects, for one thing; the astringency that was to be feared in all that part of the earth’s crust for another; the increasing thickness and durability which Geranium [*discovered*] at any rate discovered in the pavement and roofs of London. He could remember the day, he told his wife when by pressing sharply with your cane at the joints of the paving stones you could actually imbed the ferrule in soft earth; [*and not such poor earth, neither*’;] [*indeed*] the crumbs of it which he had examined had proved rich enough to feed a vine, though he would not answer, he chuckled, for the quality of the grape”.

³¹⁷ “how ladies and gentlemen coming home at dawn from their dances would look at the boughs ruffling and purpling in the chill air; and would cry See! The grapes are ripe!”.

³¹⁸ “‘Bitter’ exclaimed her husband, ‘every drop in their flesh} would be cold poison – for consider what the juice is and whence it comes’.

como uma grande comunidade de formigas que foram designadas, pelos caprichos de algum deus maligno e cruel, a viver sobre esta terra desolada, presas a um destino de escassez e sofrimento:

Geranium costumava descrever as misturas e os processos secretos que ocorriam no interior da terra; imaginando todo o [lugar] <mapa> entremeado por veias de diferentes cores; este que alimentaria a uva, este o milho, este preto brilhante e amargo que não alimentaria nada além de jorrar seu líquido contra a pedra do calçamento e corroer <ali> em pequenos bolos enrugados. Pois quando ele tentou espremer a [ponta] <ferro> de sua bengala entre os pedaços de pedra no aterro, ela fez um barulho de rangido, e não serviu para nada além do que dar sentido à sua exclamação – ‘Veja, Lucilla!’ Qual a utilidade de tudo isso, eu [gostaria de saber?’] <queria que você me dissesse?’>. Tampouco [pode] você <pode-se> sentir que esse grande labirinto de pedra, preso ou de alguma maneira posicionado acima da terra, conectado, em certo sentido, por raízes estéreis, tivesse qualquer utilidade ali. Algum braço malicioso com nódulos no cotovelo e grosseiramente cabeludo deve ter vindo dos céus e derrubado uma espécie de [alguma] garrafa de gim ou uma gaiola sobre uma miríade de criaturas como formigas e as deixado lá para que se virassem. Tal é a impressão seca e melancólica que [uma grande cidade] a visão de uma grande cidade deixa sobre a mente; parecendo [como tento sugerir com tanta dificuldade], como algo que não deve ter mais ligação com a vida do que com o horrendo pesadelo que me visit[ou] <a> [meu] <o> sono. [<Portanto>] Ele deveria deslizar por profundidades iguais de ar, sempre viajando e se prendendo a nada sólido, [para] <que [possa] <tenha> o poder de> parar sua passagem (WOOLF, 1982a, p. 262-3).³¹⁹

Segundo Julia Briggs, essa imagem de destruição e decadência provocada pelo avanço dos centros urbanos esteve associada, durante o final da era vitoriana e os primeiros anos do século XX, à ideia de uma Londres que, por um lado, se mostrava fisicamente poluída por seus inúmeros esgotos e cemitérios, por outro, era moralmente contaminada por uma degradação não só de natureza social como também sexual (BRIGGS, 2005, p. 03). Tal concepção pode ser observada, por exemplo, em uma narrativa pós-apocalíptica que Virginia Woolf havia lido em janeiro de 1905 e que provavelmente a influenciou na construção dessa primeira versão de seu texto. Em *After London; or, Wild England* (1885), romance de ficção científica pertencente ao escritor inglês Richard Jefferies (1848–1887), nos deparamos com

³¹⁹ “Geranium was wont to describe the secret brews and processes that went on within the earth; figuring the whole [place] <map> threaded with veins of different colours; this that would feed the grape, this the corn, this glossy black and bitter that would feed nothing but spurt its liquid against the paving stone and dry <there> into wrinkled little cakes. For when the tried to squeeze the [point] <iron> of his stick between the stone slabs on the embankment it make a grating noise, and served no better purpose than to lend point to his exclamation – ‘See Lucilla! What is the use of this, I [should like to know?’] <would have you tell me?’>. Nor [could] you <can one> feel that this great maze of stone, glued, fastened or in some way poised above the earth connected at any rate by no feeding roots had any business there. Some malicious arm with knobs at the elbow and coarsely haired might have reached from the skies and dropped it down as [some] <a> cruel gin or cage over myriads of ant like creatures and left it there for them to turn in. Such is the dry and melancholy impression which [a great town] the sight of a great town leaves upon the mind; seeming [as I try to hint with so much difficulty], as something that should surely have no more attachment to life than the horrid nightmare that visit[ed] <s> [my] <the> sleep. [<So>] It should glide through equal depths of air, always travelling on and catching itself in nothing solid, [to] <which [can] <has> the power to> stop its passage”.

uma Inglaterra totalmente despovoada e reivindicada novamente pela natureza selvagem, à medida que seus antigos habitantes voltaram a viver em pequenas comunidades organizadas em uma estrutura similar aos feudos medievais, como uma espécie de aristocracia cavaleiresca responsável por proteger os camponeses e escravos do ataque de possíveis inimigos. Essa representação da Londres de Jefferies, como uma cidade abandonada e transformada em um pântano escuro, borbulhando em gases letais e com um solo completamente intoxicado e inóspito para qualquer forma de vida, dialoga diretamente com a imagem de degeneração e solidão dessa Londres modernizada que é criticada veementemente por Geranium, em *Melymbrosia*:

Pois essa cidade maravilhosa, da qual se contam tais lendas, era nada mais do que tijolos e quando a hera cresceu, árvores e arbustos brotaram e, por fim, as águas submersas irromperam, e essa enorme metrópole foi logo destruída. Hoje em dia todas as partes que foram construídas em terrenos baixos são brejos e pântanos. As casas que estavam em terrenos mais altos foram, obviamente, como em outras cidades, saqueadas de tudo o que continham pelos remanescentes que sobreviveram. [...] Com o tempo, as árvores que cresciam ao lado delas racharam as paredes, e as derrubaram. Árvores e arbustos as cobriram; hera e urtigas cobriram todas as massas de tijolos em ruínas. [...] Desse modo, as partes mais baixas da poderosa cidade de Londres se tornaram pântanos, e os terrenos mais altos ficaram cobertos de arbustos. Grande parte dos edifícios caíram, e não havia nada visível além de árvores e espinheiros nas terras altas [...]. É um vasto pântano estagnado, no qual nenhum homem ousa entrar, pois a morte seria seu destino inevitável. Essa massa lamacenta exala um vapor tão fatal que nenhum animal pode suportar. A água negra carrega uma espuma flutuante marrom-esverdeada, que sempre borbulha do lodo pútrido do fundo (JEFFERIES, 1886, p. 67-8).³²⁰

Valendo-se, portanto, de uma série de simbologias para a construção dessa primeira parte de seu romance, Virginia Woolf parece invocar por meio da figura das vinhas de uva moscatel uma atmosfera de prosperidade, de fertilidade, de abundância e vida que nos remete de imediato às várias alegorias presentes na mitologia judaico-cristã para se referir à relação de Deus com o seu povo. Desse modo, a vinha representaria em si o povo de Israel que segue firmemente em sua fé nas promessas de Deus, mesmo com todas as dificuldades e calamidades sofridas ao longo do caminho, para alcançar uma terra próspera e cheia de riquezas, onde todos

³²⁰ “For this marvellous city, of which such legends are related, was after all only of brick, and when the ivy grew over and trees and shrubs sprang up, and, lastly, the waters underneath burst in, this huge metropolis was soon overthrown. At this day all those parts which were built upon low ground are marshes and swamps. Those houses that were upon high ground were, of course, like the other towns, ransacked of all they contained by the remnant that was left [...]. Trees growing up by them in time cracked the walls, and they fell in. Trees and bushes covered them; ivy and nettles concealed the crumbling masses of brick. [...] Thus the low-lying parts of the mighty city of London became swamps, and the higher grounds were clad with bushes. The very largest of the buildings fell in, and there was nothing visible but trees and hawthorns on the upper lands [...]. It is a vast stagnant swamp, which no man dare enter, since death would be his inevitable fate. There exhales from this oozy mass so fatal a vapour that no animal can endure it. The black water bears a greenish-brown floating scum, which for ever bubbles up from the putrid mud of the bottom”.

poderão finalmente gozar de uma vida repleta de bênçãos e sem medo mais da escravidão. Contudo, a partir do momento em que essa fé e crenças nas promessas de um futuro esperançoso começam a se abalar, a enfraquecer, os frutos que essa videira dá se mostram ruins: “Porque a vinha do Senhor dos Exércitos é a casa de Israel, e os homens de Judá são a planta dos seus deleites; e esperou que exercessem juízo, e eis aqui opressão; justiça, e eis aqui clamor” (Is 5, 7).

No Novo Testamento, por exemplo, encontramos uma passagem em que Cristo é descrito como a própria videira, a única e verdadeira, ao passo que seus discípulos seriam como os ramos que transportam consigo a seiva elementar, isto é, a palavra de Deus, aos homens como uma forma de gerar, a partir desse solo renovado, bons frutos (novos fiéis) para que sejam colhidos pelo agricultor, que é em si o próprio Senhor: “Eu sou a videira, vós, os ramos; quem está em mim, e eu nele, esse dá muito fruto; porque sem mim nada podeis fazer. Se alguém não estiver em mim, será lançado fora, como o ramo, e secará” (Jo 15, 5-6). Outro momento na liturgia em que podemos observar a utilização dessa simbologia está presente na famosa cena em que Cristo celebra, ao lado de seus discípulos, as festividades da Páscoa, situação em que ele pede para que todos compartilhem de seu cálice de vinho, alegando que ali representaria o seu próprio sangue, o sangue do cordeiro que seria posto em sacrifício para que houvesse assim o perdão de todos os pecados sobre a humanidade: “E tomando o cálice, e dando graças, deu-o a eles, dizendo: Bebei dele todos; Por que isto é o meu sangue, o sangue do novo testamento, que é derramado por muitos, para a remissão dos pecados” (Mt 26, 27-8).

Em *Melymbrosia*, por sua vez, percebemos que essas imagens muitas vezes se contrastam com a visão pessimista e cética de Geranium, principalmente quando este afirma a sua esposa que se naquele solo sobre o qual caminhavam brotassem vinhas, elas dariam apenas frutos apodrecidos, amargos e inteiramente enegrecidos, como se daquela terra emergisse uma espécie de sangue negro, fatal e pernicioso que, ao invés de nos remeter a uma ideia de vida e redenção, parece figurar uma cena de mal presságio, de morte e destruição: “[...] essas uvas nunca poderiam amadurecer – ou se amadurecessem, ficariam pretas e azedas, não muito diferente daquelas grandes passas amargas –”³²¹ (WOOLF, 1982a, p. 262). Ao longo de toda essa primeira parte do romance, se estabelece uma oposição entre as cores vermelha (às vezes descrita em um tom mais arroxeado) e preta como reforço a essas metáforas utilizadas por Geranium para ilustrar a imagem de uma terra mais frutífera e outra totalmente seca e infértil.

³²¹ “[...] these grapes would never ripen – or if they did, they would turn black and sour, not unlike those large bitter currants –”.

O próprio nome da personagem Geranium³²² pode ser visto como referência à flor de gerânio, com suas pétalas avermelhadas e raízes que conseguem sobreviver nos solos mais difíceis e rochosos.

De acordo com a professora Elisa Kay Sparks, em seu blog *A Virginia Woolf Herbarium*, a flor de gerânio era normalmente cultivada nos lares vitorianos com o intuito de “purificar” o ar no quarto de pessoas doentes, já que se acreditava que ela simbolizava uma ideia de harmonia, de estabilidade e de superação de tempos difíceis devido à sua associação com forças elementares da natureza. Cultivar flores como a de gerânio, dentre elas uma espécie específica conhecida como “twilight geranium” de cor púrpura (que nos lembra a cor das uvas de moscatel), fizeram parte das recomendações médicas dadas pelo doutor David Elphinstone Seton (1828–1917) à jovem Virginia em meados de 1897, quando ela ainda tentava se recuperar das fortes crises que vinham se agravando desde a morte de sua mãe, em maio de 1895: “Após o jantar plantamos gerânios nas jardineiras das janelas, iluminados por uma vela de quarto, & pela lamparina do policial!”³²³ (WOOLF, 1992b, p. 99). Elisa Sparks aponta algumas referências, além de *Melymbrosia*, na obra ficcional de Virginia Woolf à flor de gerânio, como no conto “Sympathy”, escrito provavelmente na primavera de 1919, no qual encontramos uma rápida alusão à flor em meio a um campo verde no meio da cidade ressaltado pela forte cor vermelha que se sobressai, uma cena que se contrasta com o quarto escuro e vazio dominado pelo cheiro asfixiante de outras flores onde o corpo de Humphry Hammond, personagem de cuja morte somos informados desde as primeiras linhas da narrativa, descansa sobre a cama: “O sicômoro sacode suas folhas, agitando feixes de luz na profunda poça de ar em que se

³²² A palavra “geranium” tem origem no termo grego *geraidon*, que significa “cegonha”, em referência aos seus filamentos alongados e anteras que lembram o formato do bico de uma cegonha. A escolha desse nome à sua personagem, em um primeiro momento, relaciona-se à própria descrição de Geranium como um homem alto, magro e de cabelos ruivos que irrompe em meio à paisagem cinzenta do Embankment, ao lado de sua esposa, como uma flor de gerânio que consegue emergir com dificuldades, mas ainda assim com resistência, entre as pedras do calçamento.

³²³ “After dinner we planted geraniums in the boxes, lighted by a bedroom candle, & the policeman’s lantern!”. Além do cultivo de flores em seu quarto, o doutor Seton havia prescrito à jovem Virginia, que na época contava apenas com quinze anos, que interrompesse seus estudos e passasse algum tempo descansando no jardim nos fundos de sua casa e que fizesse longos passeios pelos Kensington Gardens, como parte de seu tratamento. Contudo, em inúmeras passagens de seu diário, Virginia confessa sua inquietude e ansiedade com esse tempo que poderia ser gasto em algo mais produtivo como seus estudos de grego, suas leituras ou qualquer outro trabalho de natureza intelectual: “Papai seguiu a noção do Doutor Seton de que eu deveria, como uma forma mais saudável, despender mais tempo ao lar livre – como uma amante da natureza – & o jardim dos fundos deve ser retomado – o que será um verdadeiro trabalho de gênio – embora iremos tentar” (Father has taken up Doctor Seton’s notion that I should be healthfully employed out of doors – as a lover of nature – & the back garden is to be reclaimed – that will be a truly gigantic work of genius – nevertheless we will try” (WOOLF, 1992b, p. 84).

encontra; o sol incide direto entre as folhas até a grama; os gerânios brilham vermelhos na terra [...] Não, não, Humphrey Hammond morreu – Está morto”³²⁴ (WOOLF, 2006, p. 104-5).

O vermelho ou o púrpura da flor de gerânio parecem criar, portanto, uma atmosfera de ambivalência nos textos de Virginia Woolf, ora nos transmitindo uma ideia de uma vida que pulsa, que fervilha com o sangue correndo entre as veias, ora nos invocando um cenário de completa desolação, de morte e tragédia. Como uma força associada às entranhas da terra, à própria Gaia como mãe que gera, nutre e dá vida, poderíamos aqui lembrar, que *Geranium* surge em *Melymbrosia* como um oráculo de maus presságios, de um futuro estéril que, como veremos mais adiante, está intimamente relacionado ao destino cruel de sua sobrinha, Cynthia Vinrace:

Durante meses ou invernos inteiros embalados em ricos torrões de terra, um pequeno espigão rompia a casca amolecida e buscava sentir a terra fria acima dele, todo espremido e compacto, de modo que não havia nenhuma fenda de ar por onde plantas ou insetos pudessem passar, sugando o alimento à medida que avançavam. Por fim, se ainda se aventurasse para cima, embora agora estivesse mutilado e embotado, batia a cabeça contra a superfície plana de alguma substância estranha, opaca, sem poros, e sujeita, além disso, a terríveis ondulações de som, a golpes e esmagamentos, nos quais cada átomo separado da substância parecia se chocar um contra o outro. Depois de algumas tentativas fúteis [*e*] novas picadas <agitando-se> em <a> [*aqueles*] <ou em um dia> de finas [*manhãs que*] [*aquelas*] devem [*certamente perfurar*] <para procurar> um canal, a seiva secaria [*nele,*] <as veias> pois nenhuma chuva ou sol o visitaria, e ele ficaria ali passivo contra a pedra, branco e logo murcharia. Esse seria o destino de qualquer ser vivo abaixo dele que tentasse incorporar o impulso dentro dele (WOOLF, 1982a, p. 263-4).³²⁵

A própria partida, quando finalmente chegam ao *Sarah Jane*, segundo Louise DeSalvo, parece invocar um cenário de morte e violência, na medida que a narradora descreve que todo e qualquer navio que ancore no porto de Londres, logo é cercado e escoltado por um séquito de gaivotas que o sobrevoam, mas que tão logo ele parte, apenas dois pássaros são avistados, como se os demais, de alguma forma, tivessem sido tragados e estraçalhados por seu motor, deixando para trás um rastro de desolação: “Não apenas a terra é um ambiente onde a vida é extinta antes mesmo que ela comece; a passagem do navio suga as gaivotas vivas para a

³²⁴ “The sycamore shakes its leaves stirring flakes of light in the deep pool of air in which it stands; the sun shoots straight between the leaves to the grass; the geraniums glow red in the earth. [...] No, no, Humphry Hammond is dead. He is dead”.

³²⁵ “Whole months or winters close packed in the rich clods a small spike would burst the softened shell and quest so far as to feel the cold earth above it, all squeezed and compact, so that there was no airy crevice for plant or insect to pass up, sucking nourishment as they went. Finally, if it still adventured upwards, it would, though now maimed and blunted, knock its head against a flat sheet of some foreign substance, opaque, without pores, and subject moreover to terrible undulations of sound, to blows and crunchings, in which each separate atom of the substance seemed to grind against the other. After some futile assay [*and*] fresh prickings <stirring> on <a> [*those*] <or a day’s> fine [*mornings which*] [*that*] must [*surely pierce*] <to seek> a channel, the sap would dry in [*it*], <the veins> for no rain or sun would visit it, and it would lie there passive against the stone, white and soon shrivelled. Such would be the lot of any living thing beneath him that tried to embody the impulse within it”.

sua corrente e extermina suas vidas, ou pelo menos é o que parece”³²⁶ (DESALVO, 1980, p. 16). A bordo, somos apresentados a outros personagens além do casal Ambrose, como o capitão Vinrace, um homem com seus quarenta anos, sendo a maior parte deles vividos em alto mar, robusto e corpulento, cujo “olho muito alerta e ativo mostrava que ele tinha o hábito de julgar poderes ativos com ele, e telegrafar a decisão necessária para o seu cérebro”, um homem que, diferentemente de seu irmão, não era inclinado a questões intelectuais, sendo muito “mais carne do que espírito; ou, para ser mais exato, mais vento e chuva do que língua e mente. Não se poderia chamá-lo de estúpido, a menos que se negasse um cérebro ao vento oeste”³²⁷ (WOOLF, 1982a, p. 264).

Cynthia Vinrace, por sua vez, é descrita como uma criatura anfíbia, confusa entre as leis e costumes da vida em terra firme e aos hábitos que teve que aprender a compartilhar ao lado de seu pai durante as longas viagens de navio em que o acompanhava. Órfã de mãe, essa figura materna irá assumir um papel importante no processo de formação de Cynthia, uma jovem que praticamente desconhece os meandros do amor romântico e sexual, a não ser por breves referências encontradas em suas leituras de caráter moral e religioso, como o seu livro de cabeceira, *A Religio Medici* (1643), do escritor inglês Sir Thomas Browne (1605–1682), e que aludem à ideia do amor físico como algo que corrompe o espírito e deteriora nossa alma, nos levando a um caminho de pecado e perversão³²⁸. Mrs. Vinrace, cujo primeiro nome não nos é revelado em nenhum momento da narrativa, se apresentava como uma mulher de grande

³²⁶ “Not only is the earth an environment where life is snuffed out before it even begins; the passage of the ship sucks living gulls into its current and extinguishes their very life, or so it seems”.

³²⁷ “His eye too alert and active showed that he was in the habit of judging active powers with it, and telegraphing the necessary decision to his brain”; “more flesh than spirit; or, to speak accurately, more wind & rain than tongue & mind. You could not call him stupid, unless you denied a brain to the west wind”.

³²⁸ Em *Religio Medici*, texto pelo qual Cynthia Vinrace se vê intimamente atraída desde a leitura de suas primeiras páginas, leitura esta que causa um certo espanto no casal Ambrose por a acharem um pouco inapropriada para uma jovem moça, Sir Thomas Browne defende, dentre outras questões, a imoralidade da união física entre homens e mulheres como um ato de corrupção do espírito do homem, justamente por levá-lo a um estado de descontrole e perda dos sentidos provocados pela luxúria e por seus instintos mais primitivos. Desse modo, o coito ou qualquer outra forma de ligação física que remeta ao sexo em si é totalmente condenada por Browne, que vê o desejo carnal como uma espécie de castigo submetido pelo Criador ao homem como punição pelo pecado original, daí a ideia da sedução e da lascividade serem associadas à figura da mulher, ou seja, como aquela que sempre tende a levar o homem à queda, ao pecado. Por esse motivo, Sir Thomas Browne afirma que seria melhor que homens e mulheres procriassem como as árvores, sem qualquer tipo de ligação física, almejando assim uma felicidade longe de qualquer devassidão ou vulgaridade: “O Mundo inteiro foi feito para o homem, mas a décima segunda parte do homem foi para a mulher: o Homem é o Mundo inteiro, e o Sopro de DEUS; a Mulher é a Costela e um pedaço torto do homem. Eu poderia me contentar com o fato se pudéssemos procriar como as árvores, sem conjunção, ou se houvesse qualquer outro modo de perpetuar o Mundo sem esse modo trivial e vulgar de união: é o ato mais tolo que um homem sábio comete em toda a sua vida” (The whole World was made for man, but the twelfth part of man for woman: Man is the whole World, and the Breath of GOD; Woman the Rib and crooked piece of man. I could be content that we might procreate like trees, without conjunction, or that there were any way to perpetuate the World without this trivial and vulgar way of union: it is the foolishhest act a wise man commits in all his life” (BROWNE, 1960, p. 100-1).

beleza e voluptuosidade, filha de um pároco no norte do país, e que almejava gerar filhos homens corajosos e robustos que expressariam, por meio de seus aspectos viris, todo o desprezo e indiferença que ela sentia por qualquer sinal de feminilidade que pudesse ser encontrado naquelas pertencentes ao seu próprio sexo.

Toda essa qualidade erótica associada à Mrs. Vinrace como uma mulher que suscitava desejos naqueles que a olhavam e que ansiava, como um ser dotado de uma fertilidade abundante, dar à luz a filhos fortes e vigorosos acabou encontrando seu revés com o nascimento de Cynthia que, em uma versão mais antiga de *Melymbrosia*, iria receber o nome de Rose³²⁹, como mais uma referência a flores que Virginia Woolf buscou empregar dentro de sua narrativa. Mesmo assim, Mrs. Vinrace tentou nutrir por sua filha uma certa afeição que muitas vezes se confundiu com um ciúme, maior talvez do que o que poderia sentir por um filho homem, o que nos leva a pensar sobre os sentimentos ambivalentes que Cynthia desenvolveu em torno dessa figura materna que a deixou cedo demais e que expressava opiniões controversas acerca das mulheres. Em busca de suas escassas memórias do tempo que em que sua mãe ainda era viva, Cynthia a vê como um ser espectral que ao mesmo tempo que lhe é capaz de suscitar amor, também lhe provoca medo e temor com sua presença ainda marcante dentro de si e em seus pensamentos:

Aqui em [*Rose*] <Cynthia> ela reproduziu de maneira bastante literal tudo o que havia de feminino em si mesma. Mesmo assim Mrs. Vinrace era de uma natureza generosa demais para restringir voluntariamente suas afeições; e com o tempo ela passou a ter um sentimento tão apaixonado por sua filha, mas era mais como ciúmes, mais facilmente na defensiva, do que qualquer outro que ela pudesse ter tido por seus filhos homens. Mas ela morreu; e deixou como legado à sua filha uma série de especulações que, como sua mãe nunca lhes responderia, poderiam ser consideradas com a maior imparcialidade por diferentes pontos de vista. Sua mãe, por exemplo, colocava em ação seus impulsos mais ocultos; puxando um galho carregado com flores de macieira e sacudindo-o de modo que as pétalas caíam em uma longa corrente ao chão e todo o fardo de frutas de outono desapareciam em um momento. Tais características em sua mãe ela amava e temia; e agora ela nunca poderia julgá-las – eram boas ou más? porque todos os incidentes quando uma pessoa de tal magnitude morre são como faíscas de uma imensa fornalha, duradouras, inexplicáveis, como o sol (WOOLF, 1982a, p. 265).³³⁰

³²⁹ Em consonância com as simbologias que Virginia Woolf explorou através dos nomes de suas personagens, em uma versão anterior a essa mais antiga que sobreviveu, ela tencionava chamar sua protagonista de Rose Vinrace ao invés de Cynthia, o que pode ser visto como uma referência às flores da roseira, sejam elas brancas ou vermelhas, que são comumente associadas, na tradição ocidental, a uma ideia de beleza e amor heterossexual. Essa concepção é reforçada dentro do próprio romance se pensarmos em Rose/Cynthia/Rachel Vinrace como uma rosa que precisa ser cultivada com todo o cuidado e atenção até o momento de ser colhida, em uma espécie de iniciação aos diferentes tipos de amor que será interrompido de maneira brusca e violenta pelo destino trágico que a acomete dias após o anúncio de seu noivado. Outra personagem que iria adquirir um outro nome dentro da narrativa era justamente Geranium Ambrose, que seria chamado de Valentine, provavelmente em alusão ao santo mártir da Igreja Católica que ficou conhecido por casar vários soldados romanos durante o período em que o matrimônio havia sido proibido pelo imperador Claudius II (214–270).

³³⁰ “Here in [*Rose*] <Cynthia > she reproduced quite literally, all that was womanly in herself. Still Mrs Vinrace

Como uma força da natureza violenta e intempestiva, do mesmo modo como Mr. Vinrace é comparado aos ventos do oeste que arrastam o navio em direção ao continente, Mrs. Vinrace, com sua falta de controle ao puxar os galhos da macieira, acaba impedindo que suas flores venham a se transformar em frutos, como se o seu papel fosse o de interromper o ciclo natural da vida, inconformada por não ser capaz de gerar, dentro de seu ventre, os tão sonhados filhos que almejava conceber. Essa imagem, segundo Louise DeSalvo, nos remete diretamente aos devaneios de Lucilla, no início da narrativa, quando fantasiava sobre os frutos das vinhas em Regent Street que acabaram escurecendo e se tornando amargos sob a influência da fala de seu marido (DESALVO, 1980, p. 17). Ao puxar os galhos da macieira, uma corrente de flores brancas com leves toques de vermelho, uma menção, talvez, a esse aspecto ambíguo que se estabelece dentro da protagonista entre o amor puro (espiritual) e o amor físico (sensual), caem sob a forma de uma corrente que parece ligar Cynthia às memórias difusas desse fantasma da mãe, cuja presença ainda se faz tão forte e perigosa para a filha.

Para Elisa Kay Sparks, além de expressarem essa ideia de um amor romântico idealizado ou mesmo de um amor carnal que se concretiza por meio da ligação física, as rosas, que nos remetem ao nome de Cynthia, se relacionam a uma perspectiva de fertilidade e de um futuro próspero. Ideia essa que também pode dialogar com os sentidos expressos pela flor de macieira que ora elucida uma atmosfera de experiências quase-sensuais, ora parece nos fazer lembrar de nossa finitude como seres humanos, de que a vida tem um fim e que, de uma hora para outra, tudo pode cessar e cair em um estado de não-existência. Tal concepção pode ser observada, por exemplo, no relato bíblico em torno da árvore frondosa do conhecimento que se encontrava no meio do jardim do Paraíso. Apesar de não podermos associá-la diretamente a uma macieira, por questões de tradução, seus frutos eram descritos como capazes de revelar, àqueles que os comessem, os segredos sobre o bem e o mal, sobre a vida e a morte, configurando-se, assim, como um símbolo não só do pecado original, como da verdade que traz luz à consciência do homem acerca da degradação e do fenecimento de todos os seres: “Então a serpente disse à mulher: Certamente não morrereis. Porque Deus sabe que no dia em que dele

was too generous a nature to stint her affections voluntarily; and in time she had as passionate a feeling for her daughter, but it was more jealous, more easily on the defensive, as any that she might have had for her sons. But she died; and left as legacy to her child a number of speculations which as her mother would never answer them, might be considered with the utmost candour from very different points of view. Her mother for instance, would put into action her own most hidden impulses; pulling down a branch weighted with apple blossom and shaking it so that the petals dropped in a long chain to the ground and the whole burden of autumn fruit vanished in a moment. Such traits in her mother she loved and she feared; and now she would never have to judge them were they good or bad? because all incidents when a person of such magnitude dies, are as sparks from one immense furnace, enduring, inexplicable, as the sun”.

comerdes se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, conhecendo o bem e o mal” (Gn 3, 4-5). Outro exemplo pode ser lido em uma passagem de “A Sketch of the Past”, na qual Virginia Woolf descreve uma das lembranças mais marcantes e assombrosas de sua infância ao escutar, à mesa de jantar em St Ives, os adultos comentando a respeito do suicídio de um velho senhor conhecido de sua família, quando de repente ela contempla uma macieira no jardim da casa e vê seu espírito ser tomado por um sentimento de horror e medo, como se a própria morte estivesse ali transfigurada naquela árvore:

Algumas pessoas chamadas Valpy tinham passado um tempo em St Ives, e depois partiram. Estávamos esperando o jantar uma noite, quando de repente ouvi meu pai ou minha mãe dizer que Mr Valpy havia se matado. A próxima coisa que me lembro foi de estar no jardim à noite e caminhar junto à macieira. Parecia-me que a macieira estava conectada com o horror do suicídio de Mr Valpy. Não consegui passar por ela. Fiquei parada em frente olhando as pregas verde-acinzentadas de sua casca – era uma noite enluarada – em um transe de horror. Parecia que eu estava sendo tragada, sem esperança, para algum poço de desespero absoluto do qual não poderia escapar. Meu corpo parecia paralisado (WOOLF, 1977b, p. 71).³³¹

Desse modo, podemos compreender o ato de Mrs. Vinrace ao puxar o galho da macieira com violência, ao ponto de que suas folhas começaram a cair no chão, não só como uma expressão do fracasso que ela sentiu, como uma representação da própria mãe terra, em conceber filhos homens, como também parece nos sinalizar que o futuro desta jovem Rose/Cynthia se apresenta sob uma perspectiva estéril, não podendo, portanto, florescer nem amadurecer completamente devido a essa influência materna nociva. Essa imagem lhe surge como uma visão que atormenta seus pensamentos toda vez que ela tenta recuperar, nos recantos mais obscuros de sua memória, alguma lembrança perdida da mãe, cuja presença dentro de si se constitui de modo tão opressor e adverso, tal como a imagem dos insetos descritos por Geranium que vão intoxicando o solo com seu veneno, ou mesmo ao espigão que tenta, com muito esforço, ir rompendo a superfície arenosa, mas quando finalmente germina acaba morrendo em virtude das condições hostis do ambiente. Essa relação entre Mrs. Vinrace e Cynthia ilustra bem o que poderíamos considerar como um exemplo negativo dessa necessidade de restabelecer, por parte das filhas, os vínculos perdidos ou interrompidos com sua herança materna que, como vimos, representa um aspecto importante para o desenvolvimento da mulher como artista.

³³¹ “Some people called Valpy had been staying at St Ives, and had left. We were waiting at dinner one night, when somehow I overheard my father or my mother say that Mr Valpy had killed himself. The next thing I remember is being in the garden at night and walking on the path by the apple tree. It seemed to me that the apple tree was connected with the horror of Mr Valpy's suicide. I could not pass it. I stood there looking at the grey-green creases of the bark – it was a moonlit night – in a trance of horror. I seemed to be dragged down, hopelessly, into some pit of absolute despair from which I could not escape. My body seemed paralysed”.

Em sua aversão a qualquer tipo de expressão de feminilidade que não esteja associada a sua própria capacidade de gerar e, mais especificamente, de gerar filhos homens que possam servir como uma manifestação de uma virilidade potente e violenta, Mrs. Vinrace surge, portanto, como uma figura materna diferente daquelas descritas por Virginia Woolf em seus ensaios, na medida em que seu papel aqui passa a ser o de reforçar, de enaltecer e, em certa medida, de transmitir à sua filha valores patriarcais que ela crê serem fundamentais para a manutenção da sociedade. É neste sentido que Elizabeth Abel, em seu ensaio “(E)Merging Identities: The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women” (1981), afirma que essa relação entre mãe e filha (*mother-daughter relationship*) nem sempre ocorre de maneira tranquila e pacífica, principalmente quando essa figura materna se coloca como um obstáculo ao amadurecimento e ao processo de emancipação dessa filha.

Valendo-se de algumas questões discutidas por Sigmund Freud (1856–1939) em seus ensaios acerca da sexualidade feminina, Elizabeth Abel ressalta a ideia de que, durante a infância, tanto meninos como meninas veem na figura da mãe o seu primeiro objeto de amor, tendo em vista que ela se torna geralmente o primeiro indivíduo que nos demonstrará o significado de afeto, carinho e cuidado, além de nos nutrir por meio da amamentação. Contudo, a forma como essa mãe irá reagir ao amor do filho e ao da filha diferem um do outro, na medida em que a mãe vê em sua filha uma espécie de extensão narcisista de si mesma, o que acaba conferindo à filha uma maior dificuldade de estabelecer com clareza as fronteiras do ego, importantes para a constituição de sua própria identidade. Em uma fase que podemos chamar de pré-ediapiana, a figura paterna surge como um tipo de obstáculo a esse estado de apego mais íntimo e prolongado que o filho almeja manter com a mãe, o que se torna crucial para que, na fase seguinte, ele seja capaz de começar a reprimir os seus sentimentos ambivalentes temendo algum tipo de dissentimento pelo lado paterno. Além disso, o chamado “medo da castração” faz com que ele passe a buscar uma identificação maior com a figura paterna.

O mesmo processo já não pode ser observado no caso das meninas que em seu apego pela mãe acrescenta-se um sentimento dúbio que ela passa a nutrir pelo pai, criando, assim, uma relação triádica complexa que será caracterizada pela tentativa dessa filha de se desassociar da mãe. Enquanto na fase pré-ediapiana, essa figura materna é tomada como objeto de admiração e apreço, servindo como um modelo para a filha, na fase seguinte, essa menina procura, por meio de um sentimento conflituoso, se libertar dessa ligação materna no anseio de poder assumir o seu lugar junto ao pai. Segundo Abel,

Tanto a mãe como o pai continuam a ser objetos de amor para a menina, cujo desenvolvimento [...] será marcado pela oscilação entre as preocupações de fusão e

separação relacionadas com a mãe pré-edípiana e as preocupações edípianas das relações homem-mulher. Como não abandona seu vínculo pré-edípiano com a mãe, a menina mantém o seu modo relacional mais antigo de identificação primária e continua a experimentar fronteiras permeáveis do ego e a definir-se relacionalmente (ABEL, 1981, p. 417).³³²

No campo da literatura, essa relação vai se estabelecer em um primeiro momento, como já vimos, na busca de um reconhecimento e de uma identificação com essa figura materna perdida e/ou silenciada pela historiografia tradicional. Ao reconectar-se com sua herança matrilinear, essa nova escritora/artista busca, então, tomar aquelas que vieram antes como um modelo, como uma fonte de inspiração para os seus trabalhos, como se tivessem revivendo, devido à situação de separação experimentada antes, um estado de ligação pré-edípiana com suas mães. No entanto, é preciso pensar em que tipo de relação vai se estabelecer entre esses dois pólos, relação esta que também pode se mostrar nociva e prejudicial ao desenvolvimento criativo e intelectual dessa artista mais jovem, pois nem toda relação mãe-filha se apresenta como uma relação saudável e frutífera. Isso nos faz pensar a respeito do tipo de legado que essa mãe irá oferecer à sua filha, ou seja, se será um legado que vai proporcionar a essa descendente condições necessárias para se libertar e superar essa fase pré-edípiana, essencial para a própria sobrevivência da escrita, ou se será apenas um veículo de transmissão dos princípios e valores de uma sociedade patriarcal que busca, ela mesma, definir o que deve ser o feminino, recorrendo a determinados mecanismos de cerceamento e controle não só sobre o seu corpo, como também sobre o tipo de frase que ela irá produzir (ABEL, 1981, p. 419).

Em *A Room of One's Own*, por exemplo, ao refletir sobre a produção de autoria feminina que vinha se desenvolvendo ao longo do século XIX, Virginia Woolf reforça a ideia de que os valores sociais, históricos e culturais defendidos pelos homens, em plena era vitoriana, seriam substancialmente diferentes daqueles assumidos pelas mulheres, principalmente quando pensamos sobre uma ideia de feminilidade difundida por um discurso patriarcal que considerava tudo o que fosse pertencente ao feminino como algo inferior e que não deveria ser digno de importância se comparado aos valores masculinos prevaletentes, tal como o faz Mrs. Vinrace. Em mais uma de suas perambulações, mas agora pela cidade Londres, como uma *flâneuse* ávida por descobrir a verdade por trás da relação entre mulheres e ficção, encontramos Mary Beton se dirigindo ao salão de leitura do Museu Britânico, onde se depara com uma grande cúpula

³³² “Both mother and father remain love objects for the girl, whose development [...] will be marked by oscillation between the preoedipal mother-related concerns of fusion and separation and the oedipal concerns of male-female relationships. Because she does not give up her preoedipal bond with her mother, the girl maintain her earliest relational mode of primary identification and continues to experience permeable ego boundaries and to define herself relationally”.

repleta com os nomes de escritores homens famosos, mas com nenhum nome feminino, fato este que a deixa bastante intrigada pelos motivos de tal ausência³³³.

Ao iniciar sua pesquisa com um pequeno caderno de notas em mãos, pronta para extrair o máximo de informações possíveis sobre os motivos que levavam as mulheres a serem comumente mais pobres do que os homens e sobre os efeitos que tal condição exercia em seus trabalhos, Mary Beton percebe que sua tarefa consistia em algo extremamente árduo e penoso, tendo em vista a imensa quantidade de livros produzidos pelos mais diferentes tipos de homens a respeito do caráter das mulheres: “Vocês têm noção de quantos livros são escritos sobre as mulheres no período de um ano? Conseguem imaginar quantos são escritos por homens? Vocês têm consciência de que são, talvez, o animal mais discutido em todo universo?”³³⁴ (WOOLF, 1993, p. 24). O contrário, no entanto, não podia ser observado, já que praticamente Mary Beton não conseguiu encontrar nenhum título escrito por uma mulher que se voltasse especificamente sobre os homens e seus costumes. Em meio a essa disparidade, a narradora se vê então perdida entre uma infinidade de notas e excertos que tornavam evidente que, mesmo em uma mesma época ou sociedade, era possível encontrar opiniões divergentes expressas pelos homens acerca das mulheres, opiniões que ora se voltavam para uma postura de maior respeito e veneração, ora para uma noção depreciativa que afirmava que as mulheres seriam seres inferiores e completamente desprovidos de intelecto:

³³³ Uma cena semelhante pode ser encontrada no Capítulo IX de *Jacob's Room*, quando Miss Julia Hedge, uma estudante proveniente de uma das faculdades para mulheres, espera impacientemente por seus livros no balcão da biblioteca que parecem nunca chegar. Enquanto aguarda, ela contempla a abóbada do Museu Britânico e se questiona a respeito da ausência de nomes femininos inscritos, como se não houvesse lugar, dentro dos estudos do cânone, para as grandes romancistas que simplesmente foram esquecidas e negligenciadas: “A Srta. Julia Hedge, a feminista, esperou por seus livros. Mas eles não vinham. Ela molhou sua pena. Olhou em sua volta. Seu olho foi atraído pelas letras finais no nome de Lord Macaulay. E ela leu todos eles ao redor da cúpula – os nomes de grandes homens que nos lembravam – ‘Que droga’, disse Julia Hedge, ‘por que eles não deixaram um espaço para uma Eliot ou uma Brontë?’ (Miss Julia Hedge, the feminist, waited for her books. They did not come. She wetted her pen. She looked about her. Her eye was caught by the final letters in Lord Macaulay’s name. And she read them all round the dome – the names of great men which remind us – ‘Oh damn’, said Julia Hedge, ‘why didn’t they leave room for an Eliot or a Brontë?’) (WOOLF, 2000, p. 144-5). Benjamin Harvey, em seu texto “The Twentieth Part: Virginia Woolf in the British Museum Reading Room”, chama nossa atenção para a organização dos nomes no salão de leitura, dispostos ao longo da cúpula em ordem alfabética e lidos por Julia Hedge como se fosse uma frase contínua, em que uma letra leva a outra, transmitindo assim uma ideia de unidade em relação a uma representação da tradição literária masculina. Além disso, ele aponta para o fato de que a sobrecapa (*dust jacket*) desenhada por Vanessa Bell para a primeira edição de *A Room of One's Own* é uma referência à única parte da circunferência da cúpula da biblioteca que não possui nenhum nome inscrito, localizada entre os nomes de Chaucer e Browning, onde é possível encontrar a figura de um relógio, elemento este que Vanessa Bell escolheu para representar a ideia de um silenciamento da tradição feminina discutida por sua irmã em seu livro (BENJAMIN, 2007, p. 229) (Anexo C).

³³⁴ “Have you any notion how many books are written about women in the course of one year? Have you any notion how many are written by men? Are you aware that you are, perhaps, the most discussed animal in the universe?”.

Aqui eu respirei fundo e acrescentei, de fato, à margem, Por que Samuel Butler diz, “Homens sábios nunca dizem o que pensam das mulheres”? Os homens sábios nunca dizem mais nada, aparentemente. Mas, continuei, recostando-me em minha cadeira e olhando para a vasta cúpula sobre a qual eu tive um único, embora agora de alguma forma perturbado, pensamento, o que é tão lamentável é que os homens sábios nunca pensam a mesma coisa sobre as mulheres. Aqui está Pope: “A maioria das mulheres não têm nenhum caráter”. E aqui está La Bruyère: “As mulheres são extremas, elas são melhores ou piores do que os homens” – uma contradição direta entre observadores perspicazes que eram contemporâneos. Elas são capazes de ser instruídas ou incapazes? Napoleão as julgava incapazes. O Dr. Johnson pensava o contrário. Teriam elas almas ou não teriam almas? Alguns selvagens dizem que elas não possuem nenhuma. Outros, em contrapartida, afirmam que as mulheres são metade divinas e as idolatram por isso. Alguns sábios sustentam que elas são mais superficiais na mente; outros que elas são mais profundas na consciência. Goethe as honrava; Mussolini as desprezava. Por onde olhássemos, os homens pensavam sobre as mulheres e pensavam de maneira diferente. Era impossível encontrar um sentido em tudo aquilo, decidi, olhando com inveja para o leitor ao lado que estava fazendo os resumos mais organizados, dispostos geralmente com um A, ou um B, ou um C, enquanto meu próprio caderno se tumultuava com os rascunhos mais desordenados com anotações contraditórias. Era angustiante, era desconcertante, era humilhante. A verdade havia escapado por entre meus dedos. Cada gota havia escapado (WOOLF, 1993, p. 26-7).³³⁵

Enquanto ponderava sobre a natureza e a motivação de opiniões tão contraditórias, Mary Beton deu-se conta de que havia rabiscado, em uma daquelas tiras de papel que utilizamos para anotar a referência ou a localização de um livro na estante, a silhueta de um homem, um homem cuja expressão demonstrava um sentimento de ódio e total desprezo pelas mulheres, o que poderia ser facilmente observado em uma de suas obras mais famosas, *The Mental, Moral, and Physical Inferiority of the Female Sex*. Para a narradora, esse autor, que ela nos apresenta pelo nome de Professor von X, uma provável referência ao filósofo austríaco Otto Weininger (1880–1903), conhecido por seu livro polêmico *Sex and Character*, publicado em 1903, parecia ter escrito seu texto sob o impulso de um forte ressentimento, de uma amargura visível em cada uma de suas frases, como se quando se pusesse a escrever, espetasse com a ponta de sua caneta o corpo de algum inseto asqueroso que lhe provocava tamanha repulsa que, mesmo após o massacre, ainda assim persistia dentro de si. Entretanto, ao olhar a expressão marcante em seu

³³⁵ “Here I drew breath and added, indeed, in the margin, Why does Samuel Butler say, ‘Wise men never say what they think of women’? Wise men never say anything else apparently. But, I continued, leaning back in my chair and looking at the vast dome in which I was a single but by now somewhat harassed thought, what is so unfortunate is that wise men never think the same thing about women. Here is Pope: ‘Most women have no character at all’. And here is La Bruyère: ‘Les femmes sont extrêmes, elles sont meilleures ou pires que les hommes’ – a direct contradiction by keen observers who were contemporary. Are they capable of education or incapable? Napoleon thought them incapable. Dr Johnson thought the opposite. Have they souls or have they not souls? Some savages say they have none. Others, on the contrary, maintain that women are half divine and worship them on that account. Some sages hold that they are shallower in the brain; others that they are deeper in the consciousness. Goethe honoured them; Mussolini despises them. Wherever one looked men thought about women and thought differently. It was impossible to make head or tail of it all, I decided, glancing with envy at the reader next door who was making the neatest abstracts, headed often with an A or a B or a C, while my own notebook rioted with the wildest scribble of contradictory jottings. It was distressing, it was bewildering, it was humiliating. Truth had run through my fingers. Every drop had escaped”.

desenho, Mary Beton percebe que seu lápis também foi tomado por um sentimento de raiva, como se quisesse ferir ou ofender aquele homem que, com suas visões preconceituosas, insistia em afirmar que ela, como mulher, não tinha o direito de estar ali, naquele salão de leitura, nem mesmo em qualquer outro lugar, já que era alguém desprovida de qualquer sinal de inteligência – “A mulher não é alguém nem de alto nem de baixo intelecto, nem forte nem fraca de caráter. Ela é o oposto de tudo isso. Uma mente não pode ser atribuída a ela de modo algum; ela não possui inteligência”³³⁶ (WEININGER, 1906, p. 253).

Os sentimentos nutridos por ambos se assemelham na medida em que expressam uma repulsa às opiniões contrárias que cada um defende a favor de seu gênero. Contudo, a natureza de seus discursos difere entre si, pois enquanto um fala de uma posição privilegiada e hegemônica, a outra expressa sua revolta a partir de um espaço de marginalização, como uma *outsider* que é recriminada por ocupar um espaço que, segundo o discurso defendido pelo Professor von X, não lhe pertence. Mary Beton, porém, busca justificar sua raiva como uma reação natural de todo e qualquer ser humano que venha a ter o seu orgulho ferido por um outro que lhe considere como inferior – “Meu coração disparou. Minhas faces queimaram. Eu corei de raiva. Não havia nada de especialmente notável, ainda que estúpido, naquilo. Não gostamos que nos digam que somos naturalmente inferiores”³³⁷ (WOOLF, 1993, p. 29). Mas se o Professor von X, assim como tantos outros homens que nutrem opiniões negativas acerca das mulheres, falam de uma posição de poder e prestígio dentro dessa sociedade patriarcal que enaltece e glorifica o masculino, qual seria o motivo de todo esse ódio e ressentimento? Por que em seus livros era possível sempre encontrar algum resquício de raiva, e até mesmo de cólera, em relação às mulheres, se estas ocupavam uma posição de subalternidade?

Para Mary Beton, essa raiva expressa pelo Professor von X ao escrever seu livro, e que se misturava a tantos outros sentimentos negativos, não era, de modo algum, da mesma natureza de sua revolta, pois não se manifestava como uma raiva simples e natural, surgida no calor de uma discussão, mas sim como algo mais complexo e obscuro, oriundo de um outro tipo de sentimento que se disfarçava sob a forma de irritação de modo a não revelar suas reais causas – “As causas da minha raiva não eram tão difíceis de serem apuradas; & podiam ser nomeadas diretamente: vaidade, orgulho ferido [...] mas como explicar <a ~~temperam~~ exaltação>

³³⁶ “Woman is neither high-minded nor low-minded, strong-minded nor weak-minded. She is the opposite of all these. Mind cannot be predicated of her at all; she is mindless”.

³³⁷ “My heart had leapt. My cheeks had burnt. I had flushed with anger. There was nothing specially remarkable, however foolish, in that. One does not like to be told that one is naturally the inferior”.

dos professores?”³³⁸ (WOOLF, 1992a, p. 47-8). Como uma forma de apaziguar seus sentimentos, Mary Beton decide então desenhar pequenos círculos ao redor do rosto do velho professor até que suas feições humanas começassem a desaparecer por trás de uma imagem que se assemelhava agora a um arbusto em chamas ou a um cometa flamejante³³⁹, tendo mudado completamente o seu significado original. O semblante do professor, que antes lhe transmitia uma ideia de exasperação e descomedimento, passou a representar a imagem de um conjunto de gravetos queimando no topo de alguma colina, como se seu poder tivesse deixado de provocar qualquer tipo de efeito sobre ela – “A raiva então havia desaparecido; & e se dissipou <[ao invés disso?]> em meio às suas cinzas”³⁴⁰ (WOOLF, 1992a, p. 47). Mesmo assim, uma dúvida persistia nos pensamentos de Mary Beton: Por que “os professores – eu os coloquei todos juntos – estavam com raiva. Mas por que, me perguntei, tendo devolvido os livros, por que, repeti, em pé sobre a colunata entre os pombos e as canoas pré-históricas, por que eles estavam com raiva?”³⁴¹ (WOOLF, 1993, p. 30).

Intrigada com o enigma por trás das causas que geraram essa espécie de ressentimento nos homens, Mary Beton decidiu então caminhar até um restaurante onde serviam comida francesa próximo ao Museu Britânico, com o objetivo de almoçar depois de um longo trabalho de pesquisa. Ao se sentar à mesa, ela encontrou, jogada sobre uma cadeira, uma edição vespertina do *Evening Standard*³⁴² que trazia logo na primeira página uma chamada em destaque a respeito de um juiz da Vara de Divórcios que havia se escandalizado com um

³³⁸ “The causes of my own anger were not far to seek; & could be named straight off: vanity, injured vanity [...] but how explain <the temper heat> the professors?”.

³³⁹ Essas imagens nos remetem, de certa forma, em uma das várias comparações que Cynthia faz de sua mãe, descrita como uma estrela flamejante, tal como o Sol, que impõe toda sua majestade, ao mesmo tempo iluminando o caminho e prejudicando a visão daqueles que ousam olhar diretamente para sua luz. Essa imagem do arbusto em chamas, segundo David Bradshaw e Stuart N. Clarke, nos faz lembrar da passagem em que Deus aparece a Moisés na sarça ardente com o objetivo de prometer a ele e ao povo de Israel de que eles seriam libertados de seu cativeiro no Egito: “E apareceu-lhe o anjo do Senhor em uma chama de fogo, do meio de uma sarça; e olhou, e eis que a sarça ardia no fogo, e a sarça não se consumia” (Êx 3, 2).

³⁴⁰ “Anger then had died down; & there sprang <[instead?]> from its ashes”.

³⁴¹ “[...] the professors – I lumped them together thus – were angry. But why, I asked myself, having returned the books, why, I repeated, standing under the colonnade among the pigeons and the prehistoric canoes, why are they angry?”.

³⁴² Na versão final de *A Room of One's Own* não é mencionado do tipo de restaurante para o qual Mary Beton se dirige, nem o título do jornal que ela encontra sobre uma cadeira deixado por um cliente que havia ido embora. Contudo, em versões mais antigas podemos resgatar essas informações omitidas. Outra diferença reside no fato de que na versão final, Mary Beton destaca, em uma lida rápida pelo jornal, algumas manchetes como, por exemplo, sobre uma partida de críquete entre a Inglaterra e a África do Sul que ocorrera em 29 de março de 1929, bem como da ida do Secretário de Relações Exteriores (Conservative Foreign Secretary), Sir Austen Chamberlain (1863–1937), a Genebra, na Suíça, para um encontro da Liga das Nações. Há também a menção de um machado que fora encontrado em um porão com fios de cabelo humano e de uma atriz que fora colocada à beira de um precipício na Califórnia e suspensa no ar, notícias que não são mencionadas nas versões anteriores de seu texto.

caso específico no qual a mulher não tinha tido a menor preocupação em esconder as provas de seu adultério, fato que fez com que o juiz emitisse um comentário exasperado sobre a falta de vergonha e caráter das mulheres³⁴³. Tal episódio fez Mary Beton perceber que a Inglaterra estava sob o controle de um sistema patriarcal, cujas regras sempre favoreciam e expressavam o ponto de vista daqueles que assumiam a posição de professores, de juizes, de políticos e secretários. Pois não eram eles os donos e editores dos jornais que ela lia todos os dias? Não eram eles os autores ilustres que mereceram ter os seus nomes gravados na cúpula da sala de leitura do Museu Britânico? Não eram eles que, com seus livros, insistiam em afirmar que as mulheres eram inferiores física, moral e intelectualmente aos homens? Eles que detinham o poder e o dinheiro, pensou Mary Beton, mas ainda assim manifestavam um forte desprezo pelas mulheres.

Todas essas indagações fizeram Mary Beton se questionar se aquela raiva e ódio nutrido por aqueles homens não seria na verdade uma forma de disfarçar um medo latente, um medo de que as mulheres almejassem o mesmo que eles e acabassem conquistando aquilo que protegiam com tanto fervor. Nesse momento, Mary Beton chegou à conclusão, ao analisar a forma como esse discurso patriarcal se manifestava e estabelecia como sendo natural um *status* de poder e domínio aos homens, de que a virilidade nada mais é do que um mecanismo de controle criado por eles mesmos para que pudessem se sentir superiores e mais importantes, o que revela que sua preocupação propriamente não reside em discutir uma suposta ideia de inferioridade das mulheres, mas sim em preservar a sua posição hegemônica: “Ódio: desejo de ser superior. importância de ter alguém inferior”³⁴⁴ (WOOLF, 1992a, p. 49). É nesse sentido que Mary Beton afirma que as mulheres, ao longo dos séculos, serviram aos homens como uma espécie de espelho mágico, capaz de refletir suas imagens com o dobro de seu tamanho real. Sem esse espelho com o reflexo distorcido, nossa sociedade, pondera a narradora com ironia, não teria se desenvolvido satisfatoriamente, não teríamos sequer saído do período das cavernas, nem mesmo as grandes civilizações do passado teriam emergido, pois era preciso que um dos

³⁴³ Podemos encontrar uma referência a essa notícia na primeira página da edição de 26 de fevereiro de 1929 do *Evening Standard*, onde é possível ler a seguinte chamada: “WOMEN WHO SHOCK A DIVORCE JUDGE. ‘Shameless Women’. Mr. Justice Hill’s Comment in a Divorce Case. Doctor to Pay £1000. Co-respondent in Suit Brought by Art Master”. O caso se refere à separação polêmica entre Herbert John Thompson e sua esposa Sarah Ethel Thompson, que havia traído seu marido com um de seus amigos, o médico Dennis Salmon Page. Segundo relatos, Sarah Thompson tinha sido vista entrando em um hotel à noite com Dennis Page, saindo apenas na manhã do dia seguinte com a conta da hospedagem em suas mãos. Durante o julgamento o juiz ficou consternado com o fato de as mulheres serem capazes de cometer um ato de adultério e, muitas vezes, até mesmo de fornecer provas contra si mesmas. O caso também foi relatado por outros jornais da época, tamanho o escândalo e comoção que causou.

³⁴⁴ “Anger: desire to be superior. importance to have some one inferior”.

dois gêneros assumisse dentro de si uma confiança suficiente que o preparasse para dominar, enquanto o outro deveria aprender a se submeter a uma condição de dominado:

Sem esse poder provavelmente a terra ainda seria um pântano e uma selva. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas. Ainda estaríamos rabiscando os contornos de veados em restos de ossos de carneiro e trocando pedrneiras por peles de ovelhas ou qualquer outro ornamento simples que fosse do nosso gosto pouco sofisticado. Super-homens [*Übermenschen*], termo cunhado por Friedrich Nietzsche] e Dedos do Destino [filme de Charles Raymond] nunca teriam existido. O tsar e o cáiser nunca teriam usado coroas ou as perdido. Qualquer que seja o seu uso nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais para toda ação violenta ou heroica. É por isso que tanto Napoleão quanto Mussolini insistiam tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois se elas não fossem inferiores, eles deixariam de crescer. Isso serve para explicar em parte a necessidade que as mulheres representam para os homens. [...] Como ele pode continuar a fazer julgamentos, a civilizar nativos, a criar leis, a escrever livros, a se vestir bem e a discursar em banquetes, a menos que consiga se ver no café da manhã e no jantar com pelo menos o dobro do tamanho que realmente tem? Então eu refleti, esfarelando o meu pão e mexendo o meu café e de vez em quando olhando para as pessoas na rua (WOOLF, 1993, p. 32-3).³⁴⁵

Em outras palavras, torna-se fundamental para esse homem, seja no conforto de seu lar quando se senta à mesa para tomar café, ou mesmo durante o exercício de suas atividades na vida pública, que ele sempre tenha à disposição um desses espelhos, cuja função reside em mostrar sua imagem bem maior do que ela realmente é, como uma forma de enaltecer e alimentar sua própria vaidade e orgulho – “O complexo de superioridade – se devemos recorrer a palavras tão feias – é uma necessidade para ele. Provavelmente ele morreria ~~se ele estivesse~~ sem ele, como um viciado em drogas ~~impedido~~ privado de sua cocaína”³⁴⁶ (WOOLF, 1992a, p. 54). No entanto, se por um acaso, algum desses espelhos acaba revelando a verdade, mostrando seu verdadeiro eu, a imagem refletida corre então o risco de encolher, quebrando assim a ilusão de superioridade sobre a qual esse homem, desde tempos remotos, buscou se apoiar – “~~Eu sou um homem. Eu sou <um> ser superior~~’ ele diz a si mesmo”³⁴⁷ (WOOLF, 1992a, p. 54) – e que utilizou como base para a construção de um discurso de dominação. Esse processo de dominação simbólica e social sobre as mulheres, reforçada por uma moral vitoriana

³⁴⁵ “Without that power probably the earth would still be swamp and jungle. The glories of all our wars would be unknown. We should still be scratching the outlines of deer on the remains of mutton bones and bartering flints for sheep skins or whatever simple ornament took our unsophisticated taste. Supermen and Fingers of Destiny would never have existed. The Czar and the Kaiser would never have worn crowns or lost them. Whatever may be their use in civilized societies, mirrors are essential to all violent and heroic action. That is why Napoleon and Mussolini both insist so emphatically upon the inferiority of women, for if they were not inferior, they would cease to enlarge. That serves to explain in part the necessity that women so often are to men. [...] How is he to go on giving judgement, civilizing natives, making laws, writing books, dressing up and speechifying at banquets, unless he can see himself at breakfast and at dinner at least twice the size he really is? So I reflected, crumbling my bread and stirring my coffee and now and again looking at the people in the street”.

³⁴⁶ “The superiority complex – if one must have recourse to such ugly words – is a necessity to him. Perhaps he would die ~~if he were~~ without it, like a drug taker ~~denied~~ refused his cocaine”.

³⁴⁷ “~~I am a man. I am <a> superior to being~~’ he says to himself”.

conservadora e tradicionalista, pode ser compreendida, por exemplo, através da dialética entre o senhor e escravo explorada por Friedrich Hegel (1770–1831) em sua *Phänomenologie des Geistes* (1807) e que, segundo Julia Briggs, teria sido uma das principais fontes de inspiração para Virginia Woolf na construção de sua metáfora do espelho (BRIGGS, 2005, p. 227).

Nessa alegoria hegeliana, encontramos duas consciências autônomas que estão em constante conflito uma com a outra, tendo em vista que uma delas procura sempre afirmar sua liberdade por meio da negação da liberdade do outro, estabelecendo assim uma relação de desigualdade entre aquele que domina e aquele que é dominado. Nesse sentido, enquanto um deles assume uma posição privilegiada de senhor, posição esta que lhe garante um *status* de poder e domínio, o outro, por acreditar que sua existência só faz sentido em relação ao seu senhor, se coloca inconscientemente em uma condição de subalternidade e escravidão, já que não consegue ainda compreender a importância de sua força de trabalho como um elemento de transformação e emancipação. O senhor se torna então consciente de sua dependência do escravo, pois percebe que necessita não só dos frutos de seu trabalho, como também de seu reconhecimento para que continue assumindo uma posição simbólica de autoridade e senhorio sobre o outro. Por essa razão, o senhor começa a temer que seu escravo tome consciência de si mesmo e acabe rompendo com essa relação ilusória, ao tornar visível que é o senhor que depende do escravo para existir, sendo ele, portanto, o verdadeiro escravo. Por isso a necessidade, por parte do senhor, de se valer de artifícios e discursos que reforcem essa falsa ideia de que o escravo é que é o ser dependente, ao passo de que ele como senhor é um ser livre e autossuficiente:

A verdade da consciência independente é por conseguinte a consciência escrava. Sem dúvida, esta aparece de início fora de si, e não como a verdade da consciência-de-si. Mas, como a dominação mostrava ser em sua essência o inverso do que pretendia ser, assim também a escravidão, ao realizar-se cabalmente, vai torna-se, de fato, o contrário do que é imediatamente; entrará em si como consciência recalçada sobre si mesma e se converterá em verdadeira independência. [...] Com efeito: no formar da coisa, torna-se objeto para o escravo sua própria negatividade, seu ser-para-si, somente porque ele suprassume a forma essente oposta. Mas esse negativo objetivo é justamente a essência alheia ante a qual ele tinha tremido. Agora, porém, o escravo destrói esse negativo alheio, e se põe, como tal negativo, no elemento do permanecer: e assim se torna, para si mesmo, um para-si-essente. No senhor, o ser-para-si é para o escravo um Outro, ou seja, é somente para ele. No medo, o ser-para-si está nele mesmo. No formar, o ser-para-si se torna para ele como o seu próprio, e assim chega à consciência de ser ele mesmo em si e para si (HEGEL, 2003, p. 149-51).

De modo análogo, encontramos na relação discutida por Virginia Woolf através de sua metáfora os mesmos tipos de medo experienciados pelo senhor e por seu escravo na alegoria hegeliana, isto é, um primeiro medo que é derivado da opressão e tirania, que faz com que o escravo acredite com toda convicção de que ele é apenas um ser-para-o-outro, sem uma

independência própria, e um outro tipo de medo, que encontramos tanto em Woolf como em Hegel, caracterizado sob a forma de um sentimento de recalque, o que explicaria, por exemplo, o ódio e a violência utilizadas por homens como o Professor von X ou o juiz da vara de divórcios em relação às mulheres em *A Room of One's Own*. O opressor nutre, portanto, um medo de que o oprimido tome consciência de si mesmo e torne-se o que Hegel chamou de um para-si-essente, rompendo com a relação de dependência e escravidão tão vantajosas para o senhor e que ele tenta de todas as formas sustentar. Porém, quando o oprimido finalmente compreende quem ele verdadeiramente é e qual o valor de seu trabalho como uma força motriz e essencial para o funcionamento de nossa sociedade, ele passa então a ser capaz de superar o medo da opressão e alcançar um estado de liberdade – “Surgiu, assim para nós, uma nova figura da consciência-de-si: uma consciência que é para si mesma a essência como infinitude ou puro movimento da consciência: uma consciência que *pensa*, ou uma consciência-de-si livre” (HEGEL, 2003, p. 152) –, que cria, dentro desse escravo, coragem suficiente para enfim mostrar ao seu senhor o seu real tamanho refletido no espelho, uma imagem, como Virginia Woolf apontou, encolhida e desprovida de qualquer ostentação.

Nesse aspecto reside a dificuldade encontrada por várias mulheres em tecer uma crítica ou comentário a respeito da obra de um homem, sem que isso provoque em seu íntimo uma revolta maior e muito mais intensa do que a que poderíamos testemunhar se o mesmo comentário tivesse sido feito por um outro homem. A questão em si não é que o homem se veja como um ser superior, mas que ao colocar a mulher em uma posição de inferioridade, ele passa a se perceber, em meio a vaidade de sua virilidade, como alguém maior do que realmente é, ou seja, como alguém que, por uma designação divina, natural ou biológica, crê ter nascido para dominar, ao passo que as mulheres seriam apenas meros reflexos dessa vaidade masculina, tomando para si o discurso, tal como faz o escravo, de que suas existências dependem da figura desse outro que as oprime e as silencia, como se elas fossem seres sem qualquer autonomia ou poder para transformar seus próprios caminhos:

Essa teoria do espelho serviria para explicar alguns desses quebra-cabeças psicológicos que tão frequentemente deixam perplexos qualquer um ~~a pessoa comum~~ na vida cotidiana. Por que, por exemplo, é ~~totalmente fora de questão~~ <impossível> ~~que~~ para uma mulher ~~conceber uma crítica de seu intelecto~~ criticar um homem, intelectualmente? ~~Ele pode ter escrito um livro ruim. Mas para ela dizer: ‘Isto é uma bobagem sem sentido’ acaba suscitando mais a um~~ sem causar muito mais dor, despertando muito mais ódio do que é confortável ou produtivo? <Talvez porque> Ele vê a figura no espelho encolher, ~~presumivelmente;~~ & isso não só afeta sua vaidade, – & essa é uma qualidade dificilmente mensurável – o desejo de um homem de ser admirado pelas mulheres - mas isso ~~faz ele menos~~ ele veja a figura no espelho encolher;

& como é que ele vai continuar a julgar – a fazer leis & acumular fortunas se ele vir & tiver suas aptidões para a vida diminuídas; (WOOLF, 1992a, p. 53).³⁴⁸

Em *A Room of One's Own*, Mary Beton nos dá um exemplo dessa reação masculina exasperada que ilustra bem a ideia do reflexo encolhido no espelho e de seus efeitos, quando um determinado crítico identificado apenas como Z. se enfurece ao ler em um trecho de um livro escrito pela romancista Rebecca West³⁴⁹ (1892–1893) um comentário que dizia que os homens eram uns verdadeiros esnobes, comentário este que fez com que o crítico acusasse a escritora de ser uma “feminista insolente” (*arrant feminist*). Em uma passagem de seu diário de 10 de setembro de 1928, Virginia Woolf descreve um caso semelhante de revolta ocorrido com Desmond MacCarthy em relação ao mesmo comentário de Rebecca West, o que nos faz crer que a autora tinha justamente o seu amigo em mente quando pensou na figura desse crítico fictício famoso que havia espantado Mary Beton pela irritação em sua resposta à frase de West: “Achei engraçado ao descobrir que quando Rebecca West diz que ‘os homens são esnobes’, ela consegue enfurecer no mesmo instante Desmond; então o rebati com uma expressão usada acerca das ‘limitações’ das mulheres romancistas em *Life & Letters*”³⁵⁰ (WOOLF, 1982b, p. 195). Nesse trecho de seu diário, Virginia Woolf se refere especificamente a uma resenha feita por Desmond na edição de agosto de sua revista *Life & Letters*, a respeito do romance de estreia de Hélène du Coudray (1906–1971), *Another Country*, publicado em 1928, e sobre o qual o crítico expressou a seguinte opinião:

Se, como o repórter, você acredita que as mulheres romancistas só podem aspirar à excelência se tiverem a *coragem de reconhecer as limitações de seu próprio sexo* (Jane Austen e, em nosso tempo, Mrs. Virginia Woolf, demonstraram quão

³⁴⁸ “This looking glass theory would serve to explain some of those psychological puzzles which so frequently perplex any ~~the ordinary one~~ in ordinary life. Why for example is it ~~utterly entirely out of the question~~ <impossibly> ~~to~~ for a woman to ~~offer criticism of his intellect~~ to criticise a man, intellectually? ~~He may have written a bad book. But for her to say ‘This is silly nonsense’ is far more to invite~~ a without giving far more pain, rousing far more anger than is comfortable or profitable? <Perhaps why> He sees the figure in the looking glass shrink, ~~presumably~~; & it not only affects his vanity, – & that is a quality that is scarcely measurable – the desire of a man to be admired by women - but it ~~makes him less~~ he sees the figure in the looking glass shrink; & how is he to go on giving judgment – making laws & building up fortune unless he sees & has his fitness for life diminished;”.

³⁴⁹ Rebecca West foi o pseudônimo utilizado pela escritora e crítica literária Cicily Isabel Fairfield. O nome é uma referência à heroína rebelde e defensora dos direitos das mulheres de mesmo nome pertencente à peça *Rosmersholm* (1886), do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828–1906). Essa peça foi uma das várias selecionadas por Clive Bell e outros membros do Grupo do Bloomsbury para ser lida e discutida em um dos encontros do clube de leitura dramática que vinha sendo organizado desde dezembro de 1907 na residência dos Bells. *Rosmersholm* foi lida em fevereiro do ano seguinte e Virginia foi a escolhida para assumir o papel de Rebecca West na ocasião, o que gerou alguns comentários como de Saxon Sydney-Turner sobre sua falta de energia dramática em algumas passagens, o que de certa forma ele reconhecia como sendo algo difícil de se fazer devido à personalidade forte da personagem (LEE, 1997, p. 248).

³⁵⁰ “I was amused to find that when Rebecca West says ‘men are snobs’ she gets an instant rise out of Desmond; so I retorted on him with the condescending phrase used about women novelists ‘limitations’ in *Life & Letters*”.

graciosamente esse gesto pode ser alcançado), o primeiro romance de Miss du Coudray pode se revelar um pouco desapontador, desde que *aqui temos uma escritora que procura definitivamente se equiparar aos padrões masculinos* (MACCARTHY *apud* WOOLF, 1982b, p. 196, grifo nosso).³⁵¹

Em sua fala, na qual assume que apenas Jane Austen e sua amiga Virginia Woolf poderiam ser consideradas como exemplos de romancistas que souberam utilizar a escrita a seu favor, produzindo uma literatura que, ao seu ver, se mostrava como “feminina” e “graciosa”, Desmond MacCarthy, assim como sua representação fictícia retratada na figura do crítico Z., revela um discurso carregado de preconceito e ressentimento, se valendo de uma frase que, do mesmo modo como ocorrera com algumas mulheres que escreveram sob a luz do ódio e do rancor, se caracteriza como uma frase distorcida, deformada, grosseira, ou como Virginia Woolf apontou em “Women and Fiction”, com uma visão masculina ou feminina demais, o que faz com que ela “perca sua integridade perfeita e, com isso, sua qualidade mais essencial como uma obra de arte”³⁵² (WOOLF, 1958, p. 80). Enquanto Rebecca West foi acusada de ser uma “feminista”³⁵³, palavra usada por MacCarthy com uma acepção pejorativa, que não reconhece o seu lugar de subalternidade e submissão em relação aos homens que ofendera, Hélène du Coudray, tenta, com seu romance desastroso, na visão do crítico, fazer algo mais ultrajante, que consiste em querer se igualar aos grandes romancistas homens, na medida em que não

³⁵¹ “If, like the reporter, you believe that female novelists should only aspire to excellence but courageously acknowledging the limitations of their sex (Jane Austen and, in our own time, Mrs Virginia Woolf, have demonstrated how gracefully this gesture can be accomplished), Miss du Coudray’s first novel may at the outset prove a little disappointing, since here is a writer definitely bent upon the attainment of masculine standards”.

³⁵² “[...] it loses its perfect integrity and, with that, its most essential quality as a work of art”.

³⁵³ Em seu diário de 23 de outubro de 1929, um dia antes da publicação de *A Room of One’s Own*, Virginia Woolf refletiu a respeito do tipo de recepção que seu ensaio iria ter, temendo ser acusada, assim como fora Rebecca West, de ser uma “feminista”, termo que na época vinha sendo utilizado de maneira depreciativa, que apenas queria causar uma certa agitação desnecessária com um texto sem qualquer importância: “Resumirei aqui minhas impressões antes de publicar um Teto Todo Seu. É um pouco agourento que Morgan [E. M. Forster] não o queria resenhar. Isso me faz suspeitar de que há um tom feminino estridente no livro que meus amigos mais próximos irão desaproveitar. Prevejo, então, que não receberei nenhuma crítica, exceto as de tipo jocoso, de Lytton, Roger & Morgan; que a imprensa será gentil & falará de seu charme, & vivacidade; também serei atacada por ser uma feminista & com insinuações por ser uma safista; Sibyl irá me convidar para o almoço; devo receber uma boa quantidade de cartas de algumas moças. Tenho medo de que ele não seja levado a sério. Mrs Woolf é uma escritora tão talentosa que tudo o que ela escreve é fácil de ler . . . essa velha lógica feminina . . . um livro para ser posto nas mãos de jovens moças” (I will here sum up my impressions before publishing a Room of One’s Own. It is a little ominous that Morgan won’t review it. It makes me suspect that there is a shrill feminine tone in it which my intimate friends will dislike. I forecast, then, that I shall get no criticism, except of the evasive jocular kind, from Lytton, Roger & Morgan; that the press will be kind & talk of its charm, & sprightliness; also I shall be attacked for a feminist & hinted for a sapphist; Sibyl will ask me to luncheon; I shall get a good many letters from young women. I am afraid it will not be taken seriously. Mrs Woolf is so accomplished a writer that all she says makes easy reading . . . this very feminine logic . . . a book to be put in the hands of girls) (WOOLF, 1982b, p. 262). Em resposta a uma das críticas de Arnold Bennett ao ensaio, na qual acusava Virginia Woolf de ser vítima de sua própria falta de imaginação e talento, uma feminista que poderia ser considerada a “rainha dos soberbos” (*queen of the highbrows*), Vita Sackville-West questionou a fala de Bennett ao indagar se não havia um conceito como “masculinista” (*masculinist*), com que sentido então ele podia utilizar a palavra “feminista” como um termo ofensivo (HUSSEY, 1995, p. 237).

reconhece suas “limitações” como uma escritora mulher, optando por escrever um livro pouco “feminino” e, conseqüentemente, inapropriado para as pessoas de seu próprio gênero.

Segundo Virginia Woolf, se torna imprescindível, portanto, que essa mulher escritora/artista consiga romper com essa relação de dependência instituída pelo discurso patriarcal e passe a desconstruir essa imagem de um mero espelho criado apenas para refletir a vaidade e o esnobismo dos homens. Para tanto, é preciso que ela comece a escrever e se inscrever dentro de seu próprio texto, como afirma Hélène Cixous em seu livro *O Riso da Medusa* (1975), resgatando, dessa forma, suas conexões com uma escrita que por séculos foi determinada como pertencente apenas ao universo masculino – “Escreva! [...] Eu sei por que você não escreveu [...]. Porque a escrita é, ao mesmo tempo, algo elevado demais, grande demais para você, está reservada aos grandes, quer dizer, aos ‘grandes homens’; é besteira” (CIXOUS, 2022, p. 44). É preciso que essa mulher reivindique seu lugar dentro de uma nova escritura, dentro de um mundo e de uma historiografia que praticamente as relegaram a uma condição de exclusão e anonimato, mas que agora tem a possibilidade de ser ressignificado por meio da inserção dessa mulher em espaços antes interditos – “Elas agora estão retornando de bem longe: de sempre: do ‘fora’, dos pântanos onde as bruxas são mantidas em vida; de baixo, de além da ‘cultura’” (CIXOUS, 2022, p. 45). Só assim, é possível criar uma nova forma, uma nova frase, uma nova sintaxe, uma nova linguagem, que não é nem masculina, nem feminina, mas que se constitui como uma escritura do humano, isto é, que é ao mesmo tempo, como afirmou Virginia Woolf, masculinamente feminina e femininamente masculina, andrógina.

4.3 A mente andrógina e a criação de uma nova sentença

Ao refletir sobre suas primeiras experiências profissionais como uma escritora de ficção, trabalho este ao qual se dedicou logo após adquirir uma certa estabilidade financeira como jornalista e crítica literária, Virginia Woolf, nas diferentes versões de seu ensaio “Professions for Women”, resgata uma imagem bastante familiar à que encontramos no início de *A Room of One's Own*, no momento em que Mary Beton se vê diante de um rio que cruza o *campus* da universidade, perdida em seus próprios pensamentos, quando de repente é acometida por uma ideia ainda tímida, representada pela imagem de um pequeno peixe que surge agitado entre as águas cristalinas, ora revelando-se, ora escondendo-se em meio à vegetação aquática que se encontra próxima à margem. Em seu ensaio, Virginia Woolf nos convida a imaginar a figura dessa romancista ainda inexperiente como uma jovem mulher que até pouco tempo vinha

se aventurando em escrever resenhas sobre a obra de outros autores, tendo muitas vezes que se rebelar contra a presença opressora do “anjo do lar”, caso quisesse expressar uma opinião sincera e honesta, mas que agora procura se arriscar em algo totalmente novo, explorando esconderijos secretos de seu íntimo, de sua imaginação, buscando construir por meio de suas próprias experiências e observações do mundo ao redor uma frase ou até mesmo um esboço que possa ganhar vida através de sua escrita:

Portanto, acho muito difícil descrever para vocês o que acontece com uma romancista, quais são os incidentes de sua carreira profissional. Externamente, talvez eu possa esboçá-la para vocês. Aquela menina ignorante que costumava ficar sentada rabiscando resenhas e de vez em quando se levantando para lançar um tinteiro no anjo, agora estava sentada e sonhando. Ela passava o seu tempo sonhando. Ela sonhava e sonhava. [Às vezes, talvez, ela tenha escrito uma frase; às vezes ela olhava pela janela. Mas o que ela via? Nada real. Sobre o que ela pensava? Duvido que ela tenha pensado sobre algo. Ela não construiu um enredo? Não, nunca. O que ela estava fazendo era permitir que sua mente – se quisermos conceder-lhe uma – se alimentasse livremente de cada átomo e migalha de sua experiência; deixar sua imaginação varrer todos os ângulos, rochas e recantos do mundo tal como ela se apresenta nas profundezas de seu subconsciente] (WOOLF, 1977a, p. xxxvii).³⁵⁴

Virginia Woolf idealiza essa jovem escritora como alguém em uma constante atitude de contemplação, absorta em seus próprios pensamentos, tal como uma pescadora sentada à margem de um rio com sua vara de pescar estendida e que espera pacientemente que algum peixe morda sua isca para ser então capturado, pois, como vimos, essa jovem escritora “não está pensando; não está racionalizando; não está construindo um enredo; ela está deixando sua imaginação descer para as profundezas de sua consciência enquanto estava sentada no alto, agarrando-se a um tênue <mas bastante necessário> fio de razão”³⁵⁵ (WOOLF, 1977a, p. xxxvii-viii). Essa imagem dialoga diretamente com a ideia defendida por Virginia Woolf em seu ensaio “Modern Fiction”, quando afirma que a escrita ficcional tem como objetivo apreender essa realidade fugidia que se apresenta para nós por meio de um fluxo ininterrupto de átomos que

³⁵⁴ “Therefore I find it very difficult to describe to you what happens to a novelist, what are the incidents of her professional career. Outwardly I can perhaps sketch her for you. That ignorant girl who used to sit scribbling reviews and now and again getting up to shy an inkpot at an angel, now sat and dreamt. She spent her time mooning. She mooned and mooned. [Sometimes perhaps she wrote a sentence; sometimes she looked out of the window. But what did she see? Nothing real. What did she think? I doubt that she thought at all. Did she not construct a plot? No never. What she was doing was to let her mind – if we like to grant her one – feed unfettered upon every atom and crumb of her experience; to let her imagination sweep round every angle and rock and cranny of the world as it lies in the depths of her subconsciousness]”.

³⁵⁵ [...] was not thinking; she was not reasoning; she was not constructing a plot; she was letting her imagination down into the depths of her consciousness while she sat above holding on by a thin <but quite necessary> thread of reason”. É interessante ressaltar que nessa versão anterior do discurso que deu origem ao ensaio “Professions for Women”, Virginia Woolf utiliza o termo “fisherwoman” para se referir, de modo mais específico, à mulher escritora, ao passo que na versão final o termo foi utilizado no masculino, “fisherman”. Ao longo de todo o ensaio, Virginia Woolf vai realizando esses câmbios quando se refere à figura do escritor, ora se referindo a ele como um homem, ora como uma mulher.

caem, em meio à ordinariiedade da vida de uma segunda ou terça qualquer, e assim inundam nossa mente com múltiplas impressões, sentidos e fragmentos de existência que servem como matéria-prima para a ficção (WOOLF, 1953, p. 154).

Desse modo, contemplamos essa romancista em formação como uma mulher em “transe”, trancada dentro de si mesma, dentro de um espaço íntimo só seu, totalmente secreto e alheio, sonhando, imaginando, criando e recriando por horas a fio, segurando a pena em sua mão sem sequer molhar sua ponta no tinteiro, porque essa escrita que emerge dentro de si é ainda uma escrita em gestação, isto é, em potência, em processo de vir-a-ser: “Espero não estar revelando nenhum segredo profissional ao dizer que o maior desejo de um romancista é ser o mais inconsciente possível. Ele tem que se induzir a um estado perpétuo de letargia³⁵⁶ (WOOLF, 1942, p. 239). Sua imaginação flui, transborda, agita-se inicialmente apenas como único peixe, mas logo em seguida reúne-se a outros, formando um cardume, uma massa que a impulsiona e que a leva a sentir a necessidade urgente de escrever sobre aquilo que sente: “Escreva-te: é preciso que seu corpo se faça ouvir. Só assim jorrarão as imensas fontes do inconsciente” (CIXOUS, 2022, p. 51).

Entretanto, enquanto essa mulher mergulha dentro de si mesma, permitindo que sua imaginação alcance recantos até então inexplorados de sua psique, ou como Hélène Cixous denominou em seu ensaio de “continente negro” (*continent noir*) ou “parte obscura” ao se referir à sexualidade e psicologia femininas como um território ainda praticamente desconhecido³⁵⁷ – “sua região é negra: porque [...] você é negra. Teu continente é negro. A

³⁵⁶ “I hope I am not giving away professional secrets if I say that a novelist’s chief desire is to be as unconscious as possible. He has to induce in himself a state of perpetual lethargy”.

³⁵⁷ A expressão “continente negro” foi utilizada pela primeira vez em um relato sobre uma expedição exploratória à África equatorial realizada pelo explorador britânico Henry Morton Stanley (1841–1904), em meados de 1871, e publicado sob a forma de livro sete anos depois com o título *Through the Dark Continent*. O termo foi retomado por Sigmund Freud em seu texto *Die Frage der Laienanalyse (A questão da análise leiga)*, de 1926, para se referir à sexualidade feminina como um território ainda praticamente desconhecido pela Psicologia da época – “Conhecemos menos a respeito da vida sexual das meninas do que dos meninos. Mas não precisamos nos sentir envergonhados por essa distinção; pois no final das contas, a vida sexual das mulheres adultas constitui um ‘continente negro’ para a psicologia” (We know less about the sexual life of little girls than of boys. But we need not feel ashamed of this distinction; after all, the sexual life of adult women is a ‘dark continent’ for psychology” (FREUD, 1969, p. 43). Hélène Cixous, por sua vez, estabelece um diálogo intertextual com essas duas origens da expressão “continente negro” para se referir não só a essa ideia de uma psique feminina inexplorada e desconhecida pela própria mulher, tendo em vista os inúmeros discursos e mecanismos socioculturais que buscaram, ao longo da história, instituir uma forma de controle sobre os seus corpos, fazendo com que elas acabassem se vendo como alguém alheio à sua própria identidade sexual e criativa, como também ao espaço de subalternidade e exclusão que as mesmas ocuparam como entes à margem da sociedade, ou seja, silenciadas e sem qualquer direito à palavra/discurso. É nesse ponto, como podemos observar, que a fala de Cixous também se cruza com o pensamento woolfiano, ao tomarmos essa mulher apresentada pela pensadora argelina como alguém de vida “obscura”, cuja mente e subjetividade são vistas como uma espécie de floresta sombria que, devido ao medo cultivado e interiorizado por essa mulher, fez com que ela considerasse a sua própria interioridade/íntimo como uma região perigosa e temível de ser explorada: “Apressemo-nos: o continente não é de um escuro impenetrável. Eu já fui várias vezes para lá. [...] Sobre a

escuridão é perigosa. Na escuridão, você não vê nada, você tem medo. Não se mova porque você pode cair. Sobretudo, não entre na floresta. O horror à escuridão, nós o interiorizamos” (CIXOUS, 2022, p. 46), emerge um tipo de experiência que, segundo Virginia Woolf, é mais cara às mulheres escritoras do que aos homens, uma experiência que se prende ao anzol e arrasta sua linha até se chocar contra os rochedos, onde o impacto faz com que a jovem escritora desperte abruptamente de seu estado de entorpecimento: “Então, de repente, essa pescadora deu um grito de consternação. O que aconteceu? A linha afrouxou-se repentinamente; sua imaginação flutuava abatida, sem brilho e sem vida sobre a superfície”³⁵⁸ (WOOLF, 1977a, p. xxxviii).

Pois enquanto se perdia em seu estado de inconsciência como artista mulher, enquanto mergulhava fundo nessa região tão pouco conhecida de si mesma, enquanto sua imaginação, em meio a águas agitadas, aglomerava-se com tantas outras ideias que a permitissem vislumbrar alguma forma, ou mesmo uma visão que servisse como matéria de sua escrita, ela então pensou em algo, algo que a fez refletir sobre si mesma como mulher, que a fez ponderar sobre a natureza de seu corpo e de suas paixões, sobre seus desejos e impulsos, que a fez perceber que estava se aproximando de uma compreensão acerca de si mesma que os homens com seu convencionalismo não iriam aceitar de bom grado, pois não era permitido que uma mulher falasse com tal liberdade sobre o seu mundo interior – “E eu – essa é a razão – tive que responder, ‘Minha querida, de todo modo você estava indo longe demais. Os homens poderiam ficar chocados’”³⁵⁹ (WOOLF, 1977a, p. xxxviii).

Essa seria, portanto, a segunda experiência mais difícil e complexa que a mulher escritora, segundo Virginia Woolf, deveria enfrentar depois de matar o “anjo do lar”, pois se no princípio, quando ela se aventurou a escrever resenhas, teve que aprender a falar a verdade sobre o outro, buscando ser honesta com seus próprios princípios e opiniões, mesmo quando lhe diziam que o seu trabalho tinha apenas como objetivo bajular e enaltecer a figura masculina, agora ela precisava aprender a lidar com um outro tipo de questão, isto é, a de dizer a verdade sobre si mesma, caso quisesse se tornar uma romancista. Ela precisava, com isso, aprender a falar abertamente sobre suas experiências do corpo e como um corpo feminino em oposição a

feminilidade as mulheres ainda têm quase tudo por escrever: sobre sua sexualidade, quer dizer, sobre sua infinita e móvel complexidade, sobre sua erotização, sobre as combustões fulgurantes vindas de tão ínfima-imensa região de seus corpos [...]. Nós nos afastamos de nossos corpos, que nos ensinaram vergonhosamente a ignorar, que nos ensinaram a bater com aquele estúpido pudor [...]. Por que tão poucos textos? Porque, por enquanto, apenas poucas mulheres conseguem recuperar seus corpos” (CIXOUS, 2022, p. 63-4).

³⁵⁸ “Then suddenly this fisherwoman gave a cry of dismay. What had happened? The line had suddenly slackened; her imagination had floated limply and dully and lifelessly upon the surface”.

³⁵⁹ “And I – that is the reason – have to reply, ‘My dear you were going altogether too far. Men would be shocked’”.

um corpo masculino, sobre o qual tanto já se sabe e se discute. Pois é necessário que essa mulher tente superar a desaprovação provocada pelo moralismo patriarcal e que Virginia Woolf associa, como já vimos, a uma espécie de medo e recalque em torno da ideia do “feminino” para que, dessa forma, essa mulher, em seu processo de escrita, aprenda a explorar seu inconsciente criativo, associado a inúmeras pulsões de seu próprio corpo, fazendo com que ele deixe de se configurar como um “continente negro”³⁶⁰, obscuro, e passe a revelar todo o alcance de sua potência criadora:

Veja que estou prosseguindo, tentando acalmá-la [a ideia], eu não posso fazer uso do que você me contou – sobre os corpos das mulheres, por exemplo – suas paixões – e assim por diante, porque as convenções ainda são muito fortes. Se eu fosse superar as convenções, precisaria da coragem de uma heroína, e eu não sou uma heroína. Duvido que uma escritora possa sê-lo. Duvido que uma heroína possa se tornar uma escritora. [...] E continuo dizendo a ela que mesmo os homens, que podem deixar suas imaginações irem muito mais longe do que as mulheres, porque a convenção permite que os homens sejam muito mais abertos no que dizem do que as mulheres – mesmo os homens, disse a ela, têm que dizer Pare! [...] Este, portanto, é outro incidente, e um incidente bastante comum na carreira de uma romancista mulher. Ela tem que dizer que vou esperar. Vou esperar até que os homens se tornem tão civilizados que eles não irão mais se chocar quando uma mulher disser a verdade sobre seu corpo. O futuro da ficção depende muito de até que ponto os homens podem ser educados para suportar a liberdade de expressão nas mulheres. Mas se os homens podem ser [educados] civilizados, que capacidades estão adormecidas dentro deles, até que ponto sua condição é o resultado de reeducação ou da natureza, se dado um ambiente melhor, os resultados podem ser tais que o fato de mulheres também poderem ser artistas está no colo dos deuses, não, não está no colo dos deuses, mas sobre os seus colos, sobre os colos das mulheres profissionais (WOOLF, 1977a, p. xxxix-xxxx).³⁶¹

³⁶⁰ Em uma aproximação entre o pensamento woolfiano e essa metáfora construída por Hélène Cixous em seu ensaio, podemos pensar em uma passagem intrigante de *Melymbrosia*, quando Virginia Woolf ainda estava pensativa à respeito de algumas questões referentes a sua personagem principal. Sabe-se que a autora almejava tornar Rose/Cynthia Vinrace em uma aspirante a pintora, projeto este que foi abandonando já que a personagem foi apresentada nos textos sobreviventes como uma amante de música clássica, o que nos mostra que Virginia Woolf tinha em mente a ideia de discutir, como um dos temas centrais de seu romance, o retrato de uma artista mulher quando jovem, usando aqui uma alusão ao título do livro de Joyce. Em uma passagem de uma das versões do romance, Virginia Woolf descreve um momento durante a viagem em que a protagonista, aqui já chamada de Rachel, se senta próxima à proa do navio e observa a espuma e as ondas formadas na água com o movimento da embarcação, uma cena em que ela, na tentativa de compreender e ordenar seus próprios sentimentos, anseia pelo refúgio da música, preferindo deixar-se levar pela melodia de uma fuga de Bach tocada ao piano: “Olhando para as bolhas na água logo abaixo, Rachel ansiou por música” (“Looking into the bubbles in the water below, Rachel longed for music”) (WOOLF, 1982a, p. 12-3). No entanto, na mesma página em que se encontra essa passagem, no original, há uma correção dessa pequena passagem na qual Virginia Woolf riscou toda a frase e a substituiu por uma imagem assombrosa, de desolação e que nos traz, logo no primeiro capítulo da narrativa, uma sensação de morte e tragédia: “Ela olhou para o véu de espuma que se espalhava com o navio, para os rastros escuros de água, para a areia pálida milhares de pés abaixo, onde as grandes enguias se enterravam & os restos dos navios jaziam & os monstros de carapaça lisa e esverdeada passavam, tremeluzindo nessa direção & naquela” (She looked through the foam-lace spread by the ship, through the dark strands of water, to the pale sand thousands of feet beneath where the great eels burrowed & the ribs of ships lay & the smooth green sided monsters came by, flickering this way & that”) (WOOLF *apud* DESALVO, 1980, p. 10). Para Louise DeSalvo, essa mudança é importante para pensarmos no lugar que essa mulher artista assumia frente a uma sociedade que via o seu anseio por criar como um ato de transgressão negativa, como se à mulher não fosse permitido adentrar seu território imaginativo sem ser acometida por figuras monstruosas e por uma atmosfera de desolação.

³⁶¹ “You see I go on, trying to calm her, I cannot make use of what you tell me – about womens bodies for instance

Para Hélène Cixous, essa consciência do corpo adquirida por meio de sua exploração física e simbólica, que leva a mulher a “tocar” cantos, com suas mãos e ideias, até então ditos como proibidos e pecaminosos por um discurso de natureza patriarcal e falocêntrica (*phallus + logos*), nos leva a pensar na relação existente entre escrita e gozo, entre o ato de criar e o ato da masturbação como um meio de envolver todos os seus sentidos e pensamentos, levando-a ao encontro de uma fonte inesgotável de um impulso criador que transborda em cascatas, revelando uma erogeneidade que anseia ardentemente em criar novas formas, novos caminhos, novas experiências desse imaginário feminino. Ou seja, se para Virginia Woolf era preciso aprender a falar de maneira livre e sem impedimentos sobre esse corpo, rompendo, assim, com uma nova palavra acerca do feminino a ordem estabelecida por esse discurso hegemônico, Hélène Cixous reivindica a necessidade de ir um pouco mais além e explorá-lo almejando um prazer estético singular provocado pelo “toque”, pela “penetração” em regiões temidas e desconhecidas, que lhe ensinaram que deveria evitar a todo custo, pois como afirma Cixous, a mulher foi afastada de seu próprio corpo e aprendeu a vê-lo como um território “selvagem”, “obscuro”, “tenebroso”, como se seu mundo fosse incompleto e necessitasse, não de si, mas sempre do outro que, ao “penetrá-la”, traria consigo o elemento “civilizador” que estabelece a ordem e o equilíbrio. Para Cixous, portanto, é preciso que essa mulher compreenda que ela precisa, caso queira escrever e escrever-se em seu texto, retomar o seu direito ao corpo, ao êxtase criador atingido durante o gozo feminino que tanto assusta o masculino, ao ponto de querer “domesticá-lo” e controlá-lo:

O imaginário das mulheres é inesgotável, como a música, a pintura, a escrita: sua cascata de fantasmas é incrível. Eu, mais de uma vez, fiquei maravilhada com o que uma mulher descrevia de um mundo seu, que ela assombrava em segredo desde sua mais tenra infância. Mundo de busca, de elaboração de um saber, a partir de uma experimentação sistemática do funcionamento do corpo, de uma interrogação precisa e apaixonada de sua erogeneidade. Essa prática, de uma riqueza inventiva extraordinária, em particular a masturbação, se prolonga ou é acompanhada de uma produção de *formas*, de uma verdadeira atividade estética, cada momento de gozo inscrevendo uma visão sonora, uma *composição*, algo belo. A beleza não será mais proibida. Assim, eu gostaria que ela escrevesse e proclamasse esse império único. Para

– their passions – and so on, because the conventions are still very strong. If I were to overcome the conventions I should need the courage of a hero, and I am not a hero. I doubt that a writer can be a hero. I doubt that a hero can be a writer. [...] And I go on to tell her that even men, who can let their imaginations go much further than women can, because the convention allows men to be much more open in what they say than women – even men I tell her, have to say Stop. [...] This then is another incident, and quite a common incident in the career of a woman novelist. She has to say I will wait. I will wait until men have become so civilised that they are not shocked when a woman speaks the truth about her body. The future of fiction depends very much upon what extent men can be educated to stand free speech in women. But whether men can be [*educated*] civilised, what capacities lie dormant in them, how far their condition is the result of reeducation or of nature, whether given a better environment the results might be such that women too can be artists lies on the lap of the Gods, no not upon the laps of the Gods, but upon your laps, upon the laps of professional women”.

que outras mulheres, outras soberanas inconfessas, possam exclamar então: eu também transbordo, meus desejos inventaram novos desejos, meu corpo conhece cantos extraordinários, eu também tantas vezes, me senti plena de torrentes luminosas a ponto de explodir, de formas muito mais belas do que aquelas que, emolduradas, se vendem por migalhas. E eu também nada disse, nada mostrei; não abri a boca, não pinte com novas cores minha metade do mundo. Tive vergonha. Tive medo e engoli minha vergonha e meu medo. Eu dizia a mim mesma: você está louca! O que são esses ardores, essas inundações, esses calores? Qual é a mulher efervescente e infinita que, imersa como ela estava na sua ingenuidade, mantida no obscurantismo e no menosprezo dela mesma pela grande mão parental-conjugal-falocêntrica, *não sentiu vergonha de sua potência?* (CIXOUS, 2022, p. 42-4).

Da mesma forma como essa mulher, segundo Cixous, se masturbava às escondidas, pois tinha medo de ser considerada “doente”, “monstruosa”, “desequilibrada” por estar explorando seu próprio corpo, ela também escrevia escondida, na escuridão de um sótão úmido onde se guardavam algumas frutas e legumes, tal como Judith Shakespeare o fizera, temendo que a qualquer instante alguém a pegasse no ato vergonhoso e, assim, a recriminasse violentamente. Pois, que impulso seria esse que levaria uma mulher a escrever, se pergunta Cixous. Seria uma vontade de transgredir, de romper com o silêncio sobre seu corpo? Ou não seria também por uma necessidade fervorosa de aliviar um pouco a tensão criativa que já estava ali presente em seu íntimo e que ela não conseguia extravasar? Ao escrever, essa mulher sentia-se culpada, atormentava-se por estar adentrando um território proibido, tendo muitas vezes que optar pela repressão, pelo sufocamento desses instintos dentro de si, repetindo a si mesma que eles não eram “corretos”, “saudáveis”. Por esse motivo, a escrita feminina, para Cixous, só pode ter início quando esse “*apartheid*” criado entre as mulheres e seus corpos começa então a ser superado com a perda do medo de se entregar a essa “escrita-gozo”, a esse ato libertador de “escrever-masturbação”:

Qual é a mulher que, surpresa e horrorizada pela balbúrdia fantástica de suas pulsões (já que a fizeram acreditar que uma mulher bem equilibrada, normal, é de uma calma... divina), não se acusou de ser monstruosa? Qual é a mulher que, sentindo agitar em si uma estranha vontade (de cantar, de escrever, de proferir, enfim, de pôr para fora coisas novas), não pensou estar doente? Ora, sua doença vergonhosa é o fato dela resistir à morte, é o fato dela causar tanta dor de cabeça. E por que você não escreve? Escreva! A escrita é para você, você é para escrita, seu corpo lhe pertence, tome posse dele. [...] Aliás, você chegou a escrever um pouco, mas escondido. E não era bom, porque era escondido, e você se punia por escrever, você não ia até o fim; ou porque, escrevendo, irresistivelmente, assim como nos masturbávamos escondido, não era para ir além, mas apenas para atenuar um pouco a tensão, somente o necessário para que o excesso parasse de nos atormentar. E, então, assim que gozamos, nos apressamos em nos culpar – para que nos perdoem –, ou em esquecer, em enterrar, até a próxima vez (CIXOUS, 2022, p. 44).

Em suas ponderações acerca da escrita feminina em seu tempo presente e sobre as conquistas que essas mulheres obtiveram, mesmo enfrentando inúmeros obstáculos e animosidade por parte daqueles que viam o seu trabalho como uma ameaça, ao escrever livros,

pela primeira vez na história, sobre os mais variados assuntos, isto é, não se restringindo apenas à escrita ficcional, mas ampliando o seu escopo para áreas como a arqueologia, filosofia, ciência, economia, entre outras – “certamente é verdade que as mulheres não escrevem mais romances unicamente. [...] Há livros sobre todos os tipos de assuntos os quais uma geração antes mulher nenhuma poderia ter tocado”³⁶² (WOOLF, 1993, p. 72) –, Mary Beton se vê atraída por um livro no final de sua prateleira, um livro que havia sido recentemente publicado e que consistia no romance de estreia de uma autora contemporânea, Mary Carmichael, ainda praticamente desconhecida por grande parte do público e da crítica especializada. Ao encará-lo, Virginia Woolf reivindica, no entanto, a necessidade de lê-lo e avaliá-lo não como o primeiro empreendimento literário de uma escritora inexperiente, mas como uma obra que se insere dentro de uma tradição feminina, por mais escassa que ainda seja, como se fosse o último volume de uma série cuja ordem se vê de repente alterada e ressignificada com a chegada desse novo texto, fazendo aqui uma referência às ideias discutidas por T. S. Eliot em seu famoso ensaio, e que deve, portanto, ser lido como uma “continuação” – “Pois os livros continuam uns aos outros, apesar de nosso hábito de julgá-los separadamente”³⁶³ (WOOLF, 1993, p. 72) – e em resposta a outros textos que vieram antes, como os poemas de Lady Winchilsea, as peças de Aphra Behn e os romances de Jane Austen, Charlotte e Emily Brontë, e George Eliot, tendo em vista que Mary Carmichael, mesmo sendo uma principiante na arte da ficção, se apresenta também como uma herdeira direta dessas grandes matriarcas, trazendo consigo muitas de suas características e traços, mas também elementos novos e individuais que a diferenciam delas e nos quais podemos tentar reconhecer a qualidade de sua escrita.

Com isso em mente, Mary Beton decide então se acomodar com um caderno e lápis em mãos de modo a poder extrair do romance de Carmichael, *Life's Adventure*, o máximo de proveito possível. Contudo, ao correr os olhos logo pelas primeiras páginas do romance, ao tentar pronunciar algumas de suas frases em voz alta, Mary Beton percebe algo estranho, pois a cadência do texto não se desenvolvia com a fluidez esperada, suas palavras se chocavam entre si dentro da frase, interrompendo o ritmo e fazendo ela se questionar se a autora havia produzido seu texto com uma pena ou com uma espécie de picareta. Sua narrativa parecia se perder facilmente em zigue-zagues que lançavam somente aqui e ali alguma palavra ou trecho capaz de prender a atenção de sua leitora sobre um enredo que mais se assemelhava a um amontoado

³⁶² “[...] it is certainly true that women no longer write novels solely. [...] There are books on all sorts of subjects which a generation ago no woman could have touched”.

³⁶³ “For books continue each other, in spite of our habit of judging them separately”.

de fatos sobre a vida de suas personagens, como se elas estivessem viajando desconfortavelmente em um pequeno bote à deriva em um rio, buscando a todo custo seguir em frente em um caminho que não conseguimos identificar com clareza, pelo menos a princípio.

Todo esse desconforto causado pelo impacto de sua primeira leitura de *Life's Adventure* fez Mary Beton se indagar como seria possível que uma herdeira direta daquelas grandes escritoras, uma sucessora, digamos, de Jane Austen, fosse capaz de escrever com tamanha rudeza e irregularidade, tendo em vista que, quando buscamos qualquer livro de Jane Austen em nossa estante, mesmo aqueles pertencentes à sua fase de juvenília, somos capazes de encontrar ali um exemplo de escrita fluida e espontânea, que se desenvolve com toda delicadeza e naturalidade, tal como uma sinfonia de Mozart (1756–1791). Não seria a frase cunhada por Jane Austen adequada, portanto, para as necessidades dessa nova escrita que Mary Carmichael tenta modelar através de seu romance? Por que essa frase feminina, herdada e transferida diretamente de mãe para filha, soa tão estranha aos ouvidos contemporâneos, como se de seu discurso ecoasse um ruído alto, tal como o de um arranhão sobre uma superfície lisa, que nos causa um desconforto ao ponto de estranhar essa nova escrita? Para Mary Beton, as respostas a estas perguntas talvez não pudessem ser encontradas dentro do próprio texto, mas em algo presente na mente de sua escritora, algo que, do mesmo modo como fora experimentado antes por suas antecessoras, assumia a forma de um medo tão forte que seria capaz de sufocar sua escrita ao ponto de impedir o seu florescimento total. Ao seu ver, seria justamente o medo de ser considerada demasiadamente “feminina”, termo utilizado na época de maneira pejorativa para se referir a uma escrita excessivamente “sentimental”, “emotiva” e carregada de floreios de linguagem, que fez com que Mary Carmichael escrevesse com tanto receio e apreensão, o que acabou prejudicando no desenvolvimento de seu primeiro romance.

Entretanto, em uma leitura mais atenta de *Life's Adventure*, Mary Beton nota o fato de que no decorrer da narrativa, quando vamos nos aprofundando um pouco mais sobre a história de suas protagonistas, Chloe e Olivia, duas mulheres que anseiam, em meio a discussões complexas sobre a natureza do amor e do casamento, escolher viver uma carreira profissional que lhes possibilite uma liberdade financeira e uma realização pessoal até então praticamente exclusiva aos homens, somos levados por Mary Carmichael a desconfiar de certas inversões de frases, de certas elipses que vão levando o leitor a considerar a presença de um subtexto que não é tão fácil de ser identificado. Ao romper com algumas frases, ao inverter, em vários momentos, com a ordem esperada, Mary Carmichael parece querer nos dizer que, apesar de sua escrita “rudimentar” e tolhida, há sim algo de original em seu texto, algo que não é simples de ser detectado em uma leitura apressada, algo que teve que ser escondido com todo

o cuidado nas entrelinhas, para que apenas um leitor mais atento pudesse resgatá-las e compreender o verdadeiro sentido de uma frase como ““Chloe gostava de Olivia. Elas dividiam um laboratório juntas...”³⁶⁴ (WOOLF, 1993, p. 75), sem causar estardalhaço ou mesmo provocar um escândalo entre aqueles que poderiam se horrorizar com tal declaração.

Apesar de todo o seu medo em ser considerada uma escritora “feminina” demais por parte de um olhar crítico demasiadamente “masculino” e patriarcal, Mary Carmichael, através de uma subversão sintática, semântica e discursiva que decidiu empreender dentro de seu texto, acabou nos apresentando a uma nova forma de olhar sobre a relação entre mulheres, uma relação, como afirma Hélène Cixous, que por séculos foi fomentada por um discurso de hostilidade e antinarcisismo que fez com que as mulheres fossem levadas a odiar outras mulheres, ou seja, que passassem a se ver não como companheiras, mas como inimigas por meio de um sistema que preconiza uma lógica do “antiamor” que fora ensinada e enraizada nos corações dessas mulheres desde seu nascimento, um “antiamor” que não só as colocaram umas contra as outras, como também a fizeram enxergar tudo o que fosse relacionado ao “feminino” como algo negativo, adverso, desprezível e que precisava, portanto, ser rejeitado em nome de uma “virilidade” glorificada (CIXOUS, 2022, p. 47). Em outras palavras, as mulheres aprenderam a não se amar, nem a outras mulheres nem a si mesmas, dentro de uma perspectiva patriarcal que as fizeram crer que seriam seres incompletos e que necessitariam, portanto, de algo que só poderia ser encontrado no Outro, isto é, no Outro-masculino, sendo ele, dentro dessa lógica falocêntrica, aquele que por si já é completo, no sentido de que é o ser-que-possui, enquanto a mulher seria, assim, o ser-que-falta.

Indo em contramão a essa lógica discursiva, Mary Carmichael nos apresenta, por meio de sua frase aparentemente simples, mas com um enorme potencial subversivo, uma nova visão, talvez depois de muito tempo na história da literatura, na qual um “feminino” não se coloca em oposição a outro “feminino”, mas busca nele uma relação de “amor”, de cumplicidade, de respeito, pois dentro de sua própria identidade atravessam e se entrecruzam tantas outras identidades, tantas outras mulheres que, como “Chloes”, também gostaram de várias outras “Olivias”, mas sentiram medo de expressar o que sentiam, tendo em vista que esse amor estava em desacordo com aquilo que era esperado pela sociedade patriarcal. Pois como proclama Cixous, “*We are all lesbians*”, não em um sentido necessariamente (mas que ainda assim não deve ser excluído) relacionado a um desejo sexual, mas a uma situação em que esse corpo feminino anseia pelo outro para ligar-se a ele, não com o objetivo de se completar, como

³⁶⁴ ““Chloe liked Olivia. They shared a laboratory together...”

se dentro de si lhe faltasse algo, mas pura e simplesmente com o intuito de sentir o outro, de se comunicar com o outro, de compreender a si por meio do outro, visto que “Tudo mudará, no momento em que a mulher dará a mulher à outra mulher. [...] É preciso, e é suficiente que à mulher seja dado, por uma outra, o melhor dela mesma, para que a mulher possa se amar, e devolver em amor o corpo que lhe é ‘nato’” (CIXOUS, 2022, p. 55).

Como afirma Virginia Woolf, é justamente nessa plurissignificação do amor entre mulheres, na honestidade, mesmo que dita nas entrelinhas de seu texto, que Mary Carmichael ofereceu aos seus leitores algo completamente novo, original e que mudou de maneira incisiva nossa forma de compreender e sentir toda essa tradição que veio antes dela e cuja frase, tal como a utilizada por Jane Austen em seus romances, já não se mostrava mais adequada, pois aquilo que Carmichael nos oferecia através de sua escrita era algo diferente e totalmente inesperado. Nas diversas elipses que compõem o texto e que nos são sugeridas pelas reticências que vão “escondendo” o que há por trás de suas frases, nos deparamos com o amor de Chloe por sua colega de laboratório, Olivia, um amor no qual uma entrega à outra algo especial e diferente daquilo que haviam experimentado até então com os homens, tal como o momento em que Sally Seton³⁶⁵, ao caminhar ao lado de sua amiga Clarissa, em seus tempos de juventude, colhe uma flor que havia crescido entre as pedras (uma flor que rompe com a própria adversidade para crescer em meio a um espaço no qual não era esperado que ela florescesse) e a entrega para sua companheira seguido de um beijo, isto é, de um momento de intimidade que só podia haver entre duas mulheres que buscam um outro tipo de comunicação, que não aquela que se estabelece entre homens e mulheres:

³⁶⁵ Em *Mrs. Dalloway*, um texto no qual as flores assumem um papel importante desde a primeira linha do romance, quando a protagonista decide que ela mesma iria comprar flores na loja de Miss Pym, em Bond Street, Sally Seton é apresentada como uma mulher que, assim como Mary Carmichael, decide romper com sintaxe das convenções ao criar um arranjo de flores, diferente daquele organizado por Clarissa Dalloway muitos anos depois, com espécies que até então eram vistas como inconcebíveis para estarem juntas, como no caso das malvas rosas (*hollyhocks*) e dalias (*dahlias*), ainda mais por terem sido arrancadas de suas hastes e colocadas dentro de uma tigela cheia de água, o que nos remete a um forte simbolismo desse amor “diferente” e ainda pouco explorado entre duas mulheres: “A força de Sally era fascinante, seu dom, sua personalidade. Tinha o seu jeito com as flores, por exemplo. Em Bourton, sempre deixavam pequenos vasos rijos por toda a mesa. Sally saía, colhia malvas rosas, dalias – toda sorte de flores que jamais haviam sido vistas juntas –, cortava-lhes as cabeças, e as fazia nadar sobre a superfície da água em vasilhames. O efeito era extraordinário – quando se entrava para jantar durante o crepúsculo” (“Sally’s power was amazing, her gift, her personality. There was her way with flowers, for instance. At Bourton they always had stiff little vases all the way down the table. Sally went out, picked hollyhocks, dahlias – all sorts of flowers that had never been seen together – cut their head off, and made them swim on the top of water in bowls. The effect was extraordinary – coming in to dinner in the sunset”) (WOOLF, 1984, p. 33-4). Como aponta Elisa Kay Sparks, o próprio arranjo de flores, que geralmente é organizado com elas unidas por suas hastes, lembrando uma posição ereta, ao serem “decapitadas” por Sally e dispostas não em um vaso, mas em um recipiente com água representada, de certo modo, a quebra com uma estrutura rígida determinada por um convencionalismo social que abre espaço para uma representação do feminino ao lado e imerso com um outro feminino, rompendo com a ordem simétrica e apresentando uma configuração nova que traz em si novos sentidos e significações.

Podia ver o que lhe faltava. Não era beleza; não era inteligência. Era algo central que se irradiava; algo cálido que rompia superfícies e agitava o frio contato entre homem mulher, ou entre mulheres reunidas. [...] Era uma súbita revelação, um matiz como um rubor que tentamos conter e então, ao se espalhar, nos deixamos abandonar em sua expansão, e seguimos até o limiar mais extremo e lá trememos e sentimos o mundo se aproximar, tomado por algum significado assombroso, por alguma pressão arrebatadora que rompia com sua fina pele e jorrava e se derramava com um bálsamo extraordinário sobre as fissuras e as feridas! Então, naquele momento, ela tivera uma visão; um fósforo queimando em uma flor de açafraão; um sentido íntimo quase expresso. [...] Mas essa questão do amor (ela pensou, tirando o casaco), isso de apaixonar-se por mulheres. Tomemos Sally Seton; sua relação nos velhos tempos com Sally Seton. Não havia sido, no final das contas, amor? [...] O mais estranho, ao olhar para trás, era a pureza, a integridade de seu sentimento por Sally. Não era como o sentimento que temos por um homem. Era algo completamente desinteressado e, além disso, tinha uma qualidade que só podia existir entre mulheres, entre mulheres que acabaram de chegar à fase adulta. Era protetor, de sua parte; nascido de um sentimento de serem parte as duas de uma aliança, de um pressentimento de que algo acabaria por separá-las [...]. Então veio o momento mais primoroso de toda sua vida, ao passarem por uma floreira de pedra. Sally parou; colheu uma flor; beijou-a nos lábios. Foi como se o mundo todo virasse de ponta a cabeça! Os outros haviam desaparecido; lá estava ela sozinha com Sally. E sentiu como se tivesse recebido um presente, embrulhado, e que lhe diziam que precisava guardá-lo, sem olhá-lo – um diamante, algo infinitamente precioso, embrulhado, que, enquanto caminhavam (de um lado para o outro, de um lado para o outro), ela desembrulhou, ou a radiância a trespassou, a revelação, o sentimento religioso! (WOOLF, 1984, p. 31-2; 34-5).³⁶⁶

Esse amor que se estabelece entre as duas não se restringe apenas a uma ideia de amor físico, ele irradia, se expande para algo maior e mais íntimo, ele é o anseio por uma comunicação entre duas mulheres travada por meio de uma língua totalmente desconhecida do universo masculino, ele é o desejo de comunhão e de reconhecimento desse Eu-feminino no e através desse Outro-feminino. Em *To the lighthouse*, por exemplo, o identificamos no momento em que Lily Briscoe se vê em um verdadeiro estado de agonia ao contemplar Mrs Ramsay e seu filho James pela janela, enquanto tenta, perdida em uma impossibilidade de traduzir por

³⁶⁶ “She could see what she lacked. It was not beauty; it was not mind. It was something central which permeated; something warm which broke up surfaces and rippled the cold contact of man and woman, or of women together. [...] It was a sudden revelation, a tinge like a blush which one tried to check and then, as it spread, one yielded to its expansion, and rushed to the farthest verge and there quivered and felt the world come closer, swollen with some astonishing significance, some pressure of rapture, which split its thin skin and gushed and poured with an extraordinary alleviation over the cracks and sores! Then, for that moment, she had seen an illumination; a match burning in a crocus; an inner meaning almost expressed. [...] But this question of love (she thought, putting her coat away), this falling in love with women. Take Sally Seton; her relation in the old days with Sally Seton. Had not that, after all, been love? [...] The strange thing, on looking back, was the purity, the integrity, of her feeling for Sally. It was not like one’s feeling for a man. It was completely disinterested, and besides, it had a quality which could only exist between women, between women just grown up. It was protective, on her side; sprang from a sense of being in league together, a presentiment of something that was bound to part them [...] Then came the most exquisite moment of her whole life passing a stone urn with flowers in it. Sally stopped; picked a flower; kissed her on the lips. The whole world might have turned upside down! The others disappeared; there she was alone with Sally. And she felt that she had been given a present, wrapped up, and told just to keep it, not to look at it – a diamond, something infinitely precious, wrapped up, which, as they walked (up and down, up and down), she uncovered, or the radiance burnt through, the revelation, the religious feeling!”.

meio da linguagem comum e conhecida até então por ela, aquilo que ela sente por aquela mulher através de sua pintura. Lily Briscoe busca amor, compreensão, ela almeja penetrar naquele ser que se constitui como um farol ao lançar sua luz sobre todos indicando-lhes a direção para que não se percam, ela deseja um amor que não é exatamente um amor físico, mas algo que transcende, que transborda não só o seu próprio ser, mas também a sua arte, criando assim uma nova forma, um novo sentido a tudo aquilo que ela tenta tão penosamente expressar. Tal como uma câmara secreta, onde tesouros residem escondidos próximo ao túmulo de algum rei ou faraó antigo³⁶⁷, rodeado de pequenas tábuas com inscrições ainda indecifradas, Lily Briscoe sente dentro de si que precisa adentrar aquele outro ser tão misterioso e, assim, tentar se fundir a ele por meio de um amor capaz de lhe revelar a verdade que se mantém obscura para seus olhos:

Era sabedoria? Era conhecimento? Era, mais uma vez, a ilusão da beleza, de tal modo que todas as nossas percepções, a meio caminho da verdade, acabavam emaranhadas em uma malha de ouro? ou havia ela guardado dentro de si algum segredo, como certamente Lily acreditava, como o que as pessoas devem ter para que o mundo continue afinal de contas? As pessoas não podiam ser tão desajeitadas, tão despojadas quanto ela. Mas se elas sabiam, poderiam nos dizer o que sabiam? Sentada no chão, com seus braços ao redor dos joelhos da Sra. Ramsay, o mais próximo que ela conseguia, sorrindo ao pensar que a Sra. Ramsay nunca saberia o motivo daquela pressão, imaginou que nas câmaras da mente e do coração da mulher que estava, fisicamente, tocando-a, erguiam-se, como tesouros nas tumbas de reis, tabuletas que continham inscrições sagradas que, se pudessemos decifrá-las, nos ensinaram tudo, mas nunca seriam oferecidas abertamente, nunca se tornariam públicas. Que arte havia ali, conhecida do amor ou da engenhosidade, pela qual forçamos o caminho através daquelas câmaras secretas? Qual a artimanha para se tornar, como as águas vertidas em uma jarra, inextricavelmente a mesma coisa, um só com o objeto que adoramos? Poderia o corpo alcançá-lo, ou a mente, sutilmente misturando-se nas intrincadas passagens do cérebro? ou do coração? Pode o amor, como as pessoas diziam, tornar ela e a Sra. Ramsay uma só? pois não era conhecimento mas unidade o que ela desejava, não inscrições em tabuletas, nada que pudesse ser escrito em qualquer língua conhecida pelo homem, mas intimidade em si, que é conhecimento, ela pensou, deitando a cabeça nos joelhos da Sra. Ramsay (WOOLF, 2008, p. 43-4).³⁶⁸

³⁶⁷ A descoberta da tumba do faraó Tutankhamun (c. 1341 a.C. – c. 1323 a.C.) em meados de 1922, no Vale dos Reis, em Luxor (sul do Egito), pelo arqueólogo e egiptólogo britânico Howard Carter (1874–1939) provocou uma grande agitação em toda a imprensa da época. A descoberta de um túmulo praticamente intacto e rodeado de tesouros inestimáveis, incluindo uma máscara mortuária do jovem governante, despertou um forte interesse pela cultura do Egito Antigo, principalmente no Reino Unido, que ficou conhecida como *Tutmania* e que acabou influenciando a moda, a arte e a literatura da época. Segundo David Bradshaw, ao descrever o desejo de conhecimento pelo outro, ou mais especificamente, sobre aquilo que Mrs. Ramsay representava como uma figura feminina que destoava de todas as outras aos olhos de Lily Briscoe, por meio de uma ligação íntima que seria traduzida através de inscrições “secretas” gravadas em pequenas tábuas, como uma referência aos antigos hieróglifos, Virginia Woolf nos remete a esse fenômeno da *Tutmania* e de seu alcance entre o público que passou a acompanhar outras descobertas arqueológicas com bastante afinco (BRADSHAW *apud* WOOLF, 2008, p. 182).

³⁶⁸ “Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a golden mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all? Every one could be as helter skelter, hand to mouth as she was. But if they knew, could they tell one what they knew? Sitting on the floor with her arms round Mrs Ramsay’s knees, close as she could get, smiling to think that Mrs Ramsay would

Da mesma forma como Clarissa e Lily buscam alcançar uma espécie de comunhão, de ligação secreta com essas outras mulheres que tanto as fascinam, justamente por representarem a fonte de um conhecimento que não pode ser acessado por meio da conexão entre homens e mulheres, Chloe também anseia vivenciar uma relação semelhante com sua colega de trabalho, Olivia, uma relação que traz consigo uma experiência tão valiosa e rara como um diamante que é oferecido no silêncio de um beijo, ou como uma tabuleta, cujas inscrições transmitem uma mensagem que somente as duas podem compartilhar e compreender seus múltiplos significados. É nesse sentido que Mary Beton percebe o grande passo que foi dado através daquele romance ainda cheio de problemas e lacunas se comparado à obra de outros escritores ou escritoras que vieram antes, um passo que foi de extrema importância para o desenvolvimento da escrita feminina, no sentido de que a relação descrita entre Chloe e Olivia não foi construída por meio de uma ótica masculina, que vê a ligação entre duas mulheres sempre como uma oposição negativa de rivalidade, ciúmes e ressentimento. A relação que antes era tomada como algo simples, reduzido a uma ideia de que mulheres nunca poderiam ser “amigas” e que não possuíam uma individualidade própria e separada de uma subjetividade masculina, agora assume uma complexidade repleta de nuances e significações:

“Chloe gostava de Olivia”, eu li. E então me ocorreu o quão imensa era aquela mudança ali presente. Chloe gostava de Olivia talvez pela primeira vez na literatura. Cleópatra não gostava de Otávia. Mas como *Antônio e Cleópatra* teria sido completamente diferente se ela tivesse gostado! Do jeito que está, pensei, deixando minha mente, receio, divagar um pouco de *A Aventura da Vida*, a coisa toda é simplificada, convencionalizada, se alguém ousasse dizer, absurdamente. O único sentimento de Cleópatra sobre Otávia é o de inveja. Ela é mais alta do que eu? Como ela arruma seu cabelo? A peça, talvez, não precisasse mais do que isso. Mas como teria sido interessante se o relacionamento entre as duas mulheres tivesse sido mais complicado. Todos esses relacionamentos entre mulheres, pensei, rapidamente repassando a esplêndida galeria de mulheres fictícias, eram simples demais. Muito havia sido deixado de fora, inexplorado. E tentei me lembrar de algum caso, durante a minha leitura, em que duas mulheres fossem representadas como amigas. Há uma tentativa em *Diana of the Crossways*. Elas são confidentes, é claro, tanto em Racine como nas tragédias gregas. Elas são uma vez ou outra mães e filhas. Mas quase sem exceção elas são mostradas em suas relações com os homens. Era estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção eram, até os dias de Jane Austen, não apenas retratadas pelo outro sexo, mas vistas apenas em relação ao outro sexo. E quão

never know the reason of that pressure, she imagined how in the chamber of the mind and heart of the woman who was, physically, touching her, were stowed, like the treasures in the tombs of kings, tablets bearing sacred inscriptions, which if one could spell them out would teach one everything, but they would never be offered openly, never made public. What art was there, known to love or cunning, by which one pressed through into those secret chambers? What device for becoming, like waters poured into one jar, inextricably the same, one with the object one adored? Could the body achieve it, or the mind, subtly mingling in the intricate passages of the brain? or the heart? Could loving, as people called it, make her and Mrs Ramsay one? for it was not knowledge but unity that she desired, not inscriptions on tablets, nothing that could be written in any language known to men, but intimacy itself, which is knowledge, she had thought, leaning her head on Mrs Ramsay's knee”.

pequena é essa parte da vida de uma mulher; e quão pouco um homem pode saber dessa parte quando ele a observa através das lentes negras ou rosadas que o sexo coloca sobre o seu nariz. [...] Suponham, por exemplo, que os homens fossem apenas representados na literatura como amantes das mulheres, e nunca fossem os amigos dos homens, soldados, pensadores, sonhadores; quão poucas partes nas peças de Shakespeare poderiam ser atribuídas a eles; como a literatura sofreria! Poderíamos talvez ter a maior parte de Otelo; e uma boa parcela de Antônio; mas nada de César, nada de Brutus, nada de Hamlet, nada de Lear, nada de Jacques – a literatura seria incrivelmente empobrecida, como de fato a literatura é empobrecida além da conta pelas portas que foram fechadas para as mulheres (WOOLF, 1993, p. 74-6).³⁶⁹

Além disso, ao nos debruçarmos um pouco mais sobre a relação entre Chloe e Olivia, ao observamos a dedicação com que as duas desenvolvem seu trabalho de pesquisa no laboratório, passando horas colhendo e analisando pequenas amostras de fígado com o intuito de encontrar uma possível cura para algum tipo de anemia fatal, mesmo que uma delas seja casada e que tenha, ao que parece, dois filhos pequenos, ainda assim Mary Carmichael não opta por representar suas personagens femininas como seres que só existem em função de um amor por um homem e de um interesse pela vida conjugal e doméstica. Suas protagonistas almejam algo que até então era praticamente de interesse exclusivo de personagens masculinos, um desejo pelo conhecimento, pela ciência, pela descoberta de algo que pode mudar nossa forma de viver, mostrando que as mulheres também podem ocupar esses espaços simbólicos que lhes foram interditos, seja na ficção como na vida real. Ao gostar de Olivia, Chloe também aprende a gostar de si mesma, isto é, ela rompe com o “antiamor” que a fizeram crer ser a única forma de se relacionar com uma outra mulher e consigo mesma, ela aprende a se (re)conectar com uma feminilidade que é pensada agora por uma perspectiva genuinamente feminina, ou seja, construída a partir da e em direção à própria mulher, criando, assim, novas formas de representação nas quais o feminino passa a ser inquirido não mais exclusivamente em relação

³⁶⁹ “‘Chloe liked Olivia’, I read. And then it struck me how immense a change was there. Chloe liked Olivia perhaps for the first time in literature. Cleopatra did not like Octavia. And how completely *Antony and Cleopatra* would have been altered had she done so! As it is, I thought, letting my mind, I am afraid, wander a little from *Life’s Adventure*, the whole thing is simplified, conventionalized, if one dared say it, absurdly. Cleopatra’s only feeling about Octavia is one of jealousy. Is she taller than I am? How does she do her hair? The play, perhaps, required no more. But how interesting it would have been if the relationship between the two women had been more complicated. All these relationships between women, I thought, rapidly recalling the splendid gallery of fictitious women, are too simple. So much has been left out, unattempted. And I tried to remember any case in the course of my reading where two women are represented as friends. There is an attempt at it in *Diana of the Crossways*. They are confidantes, of course, in Raice and the Greek tragedies. They are now and then mothers and daughters. But almost without exception they are shown in their relation to men. It was strange to think that all the great women of fiction were, until Jane Austen’s day, not only seen by the other sex, but seen only in relation to the other sex. And how small a part of woman’s life is that; and how little can a man know even of that when he observes it through the black or rosy spectacles which sex puts upon his nose. [...] Suppose, for instance, that men were only represented in literature as the lovers of women, and were never the friends of men, soldiers, thinkers, dreamers; how few parts in the plays of Shakespeare could be allotted to them; how literature would suffer! We might perhaps have most of Othello; and a good deal of Antony; but no Caesar, no Brutus, no Hamlet, no Lear, no Jaques – literature would be incredibly impoverished, as indeed literature is impoverished beyond our counting by the doors that have been shut upon women”.

ao masculino, mas que se permite ser iluminado por uma nova tocha, por uma nova luz que revela recantos que até então se mantiveram inexplorados:

Se a mulher sempre funcionou “dentro” do discurso do homem, significante permanentemente reenviado ao significante oposto, que aniquila sua energia específica, que rebate ou sufoca seus sons tão diferentes, é hora dela deslocar esse “dentro”, de explodi-lo, de revirá-lo e de se apropriar dele, de o transformar em seu, compreendendo-o, tomando-o em sua própria boca; que, com seus próprios dentes, ela morda a língua dele, que ela invente uma língua para enfiar nele. E, você verá com qual facilidade ela pode, deste “dentro” em que, sonolenta, antes se escondia, fazer emergir aos lábios por onde ela transbordará de suas espumas (CIXOUS, 2022, p. 66-7).

Por meio de uma nova língua, de uma nova perspectiva, de um novo olhar no qual o feminino pensa e fala de si e para si através do próprio feminino, emerge, portanto, uma nova sentença, uma nova frase cuja sintaxe procura se afastar do que tanto Virginia Woolf como Hélène Cixous denominaram de “escrita masculina”, não no sentido de que haja um traço que determine qual será o “gênero” da escrita, isto é, como se existisse algo que indicasse que determinada frase só poderia ter sido produzida por um homem ou por uma mulher, mas no sentido de que toda e qualquer fala carrega consigo, consciente ou inconscientemente, marcas históricas, culturais, sociais e políticas que se manifestam por meio dos diversos discursos que dentro e a partir dela são difundidos. Para as duas autoras, não existe a possibilidade de uma escrita desprovida de questões ideológicas, uma escrita “não-marcada” e que não revele, por mais bem disfarçada que possa estar, os sinais da oposição sexual. É nesse sentido que falamos de uma sentença tipicamente “masculina”, que busca definir o “feminino” a partir de um olhar marcadamente falocêntrico, imperialista, capitalista e patriarcal, o que não significa afirmar, porém, que toda e qualquer frase proferida por um autor homem seja em si “masculina”, da mesma maneira, como vimos em tópicos anteriores, que muitas mulheres defenderam e até mesmo utilizaram essa sentença “masculina” como forma de expressar uma espécie de repulsa a uma “feminilidade” forjada e instituída por um ideal de virilidade que necessita de um outro que o enalteça e o faça crer ser bem maior do que realmente é:

Abro aqui um parêntese: afirmo, sim, a existência de uma escrita masculina. Eu defendo, sem equívoco, que existem escritas *marcadas*; que a escrita foi, até agora, e de maneira bem mais extensa, repressiva, mais do que supomos ou confessamos, administrada por uma economia libidinal e cultural – logo, política, tipicamente masculina –, lugar no qual se reproduziu de modo mais ou menos consciente e de maneira aterrorizante – pois que frequentemente escondida ou enfeitada com os charmes mistificadores da ficção – o afastamento da mulher; lugar que trouxe consigo, grosseiramente, todos os sinais da oposição sexual (e não da diferença), lugar no qual a mulher nunca teve *sua* fala, sendo isso o mais grave e imperdoável, já que é justamente a escrita *a própria possibilidade* de mudança, o espaço do qual pode se lançar um pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação das estruturas sociais e culturais. Quase toda a história da escrita se confunde com a

história da razão, da qual ela é ao mesmo tempo o efeito, o suporte, e um dos álibis privilegiados. Ela coincidiu com a tradição falocêntrica. Ela é, aliás, o falocentrismo que se olha, que se satisfaz de si mesmo e se felicita (CIXOUS, 2022, p. 49).

Dessa forma, Mary Beton se questiona como a história da literatura teria sido diferente se a voz dessa mulher que até então fora silenciada tivesse conseguido dizer tudo aquilo que queria expressar, como teria sido diferente se, ao invés de inimigas, a forma como as mulheres foram representadas dentro da ficção tivesse revelado amizade e companheirismo ao contrário de inveja e rancor, como teria sido diferente se Chloe e Olivia pudessem ter gostado uma da outra muito antes dessa frase ter sido proferida por Mary Carmichael em seu romance, se o feminino tivesse sido iluminado por uma outra visão que não aquela defendida pela sentença “masculina”. Ao subverter a ordem esperada, Mary Carmichael busca, portanto, valer-se de uma nova sintaxe, de uma nova frase, uma frase “feminina” que consiga romper com a estrutura preestabelecida e instituída pelo discurso patriarcal dominante, optando assim por recorrer a instrumentos distintos daqueles que estavam então disponíveis e que fossem capazes de a guiar para uma nova ideia de feminilidade não mais associada a uma concepção de obscuridade, silenciamento e morte (MARCUS, 1987, p. 170).

Evocando o nome de mais uma das personagens apresentadas em “Ballad of the Four Marys”, Virginia Woolf estabelece uma conexão entre sua autora fictícia, Mary Carmichael, e a paleobotânica escocesa e ativista pelos direitos das mulheres, Marie Charlotte Stopes (1880–1958), conhecida por sua luta em defesa dos métodos contraceptivos e do controle de natalidade, assuntos ainda vistos com bastante preconceito e resistência, inclusive por parte de outras feministas, durante as primeiras décadas do século XX. Para muitos, a difusão desses métodos contraceptivos, que consistiam em práticas rudimentares como o coito interrompido ou a utilização de preservativos feitos a partir das vísceras de animais, ou até mesmo de instrumentos como esponjas vaginais ou injeções contendo substâncias espermicidas, poderiam ser vistas como uma forma de incentivar a prática sexual entre as mulheres sem se restringir mais à questão da procriação defendida pela igreja, além de encorajar os homens a terem relações fora do casamento. Dentre as feministas que foram na contramão dessas ideias, Marie Stopes assumiu um papel fundamental em território britânico, defendendo o argumento de que dentro de um processo de emancipação feminina, um dos primeiros passos que as mulheres deveriam buscar seria justamente o da liberdade biológica, isto é, o da liberdade sobre seus corpos e do direito de escolher se desejava ou não dar à luz a vários filhos, sendo o controle de natalidade, portanto, um dos principais meios para se alcançar esse fim.

Para Stopes, as mulheres precisavam adquirir uma participação mais ativa no que dizia respeito à reprodução, saindo de um estado de obscurantismo e total ignorância não só sobre o ato sexual em si como também sobre seu próprio corpo, tornando assim urgente a necessidade de uma educação sexual voltada para as mulheres, o que acabou desencadeando na publicação, em março de 1918, de seu livro *Married Love: A New Contribution to the Solution of Sex Difficulties*, sob o pseudônimo de Marie Carmichael. Escrito com o objetivo de servir como uma espécie de manual didático para as mulheres, *Married Love* foi um dos primeiros livros a discutir, em um cenário científico mais amplo, a necessidade de se buscar um controle de natalidade dentro do casamento, desassociando a ideia de que o sexo deveria ser visto como uma prática voltada apenas para a reprodução e que poderia se vincular a uma ideia de prazer físico que tanto o marido como a esposa deveriam explorar:

Os problemas da vida sexual são infinitamente complexos, e para sua solução são urgentemente requeridos tanto empatia como investigação científica. Tenho algumas coisas a dizer sobre sexo que, pelo que sei, ainda não foram até o momento ditas, coisas que parecem ser de profunda importância para homens e mulheres que desejam tornar os seus casamentos aprazíveis. [...] Para os reticentes, como para os convencionais, pode ser uma presunção ou uma frivolidade falar de detalhes da mais complexa de todas as nossas funções. Eles dizem: o instinto não é suficiente? A resposta é Não. O instinto *não* é suficiente. Em qualquer outra atividade humana percebe-se que a prática e a transmissão da tradição são essenciais. Como o Dr. Salleby uma vez apontou sabiamente: uma gata sabe cuidar de seus gatinhos recém-nascidos, como criá-los e ensiná-los; uma mãe humana não sabe como cuidar de seu bebê a menos que seja treinada, seja diretamente ou por sua própria e rápida observação de outras mães. Uma gata cumpre suas simples tarefas por instinto; uma mãe humana precisa ser educada para cumprir suas tarefas mais complexas. O mesmo acontece no sutil reino do sexo. Nesse país, nos tempos atuais, as antigas tradições, o profundo conhecimento primitivo das necessidades de ambos os sexos tem se perdido, e nada além de uma confusão abafada de fofocas individuais perturba o silêncio, envergonhada ou suja. Uma vez ou outra, em uma família de excelente tradição, um jovem ou uma donzela podem aprender alguns dos mistérios do casamento, mas a grande maioria das pessoas em nosso país não tem qualquer vislumbre da suprema arte humana, a arte do amor; enquanto nos livros de Fisiologia e Medicina avançados as lacunas, as omissões e até mesmo as distorções dos fatos em si são surpreendentes (STOPES, 1995, p. 30-1).³⁷⁰

³⁷⁰ “The problems of the sex-life are infinitely complex, and for their solution urgently demand both sympathy and scientific research. I have some things to say about sex, which, so far as I am aware, have not yet been said, things which seem to be of profound importance to men and women who hope to make their marriages beautiful. [...] To the reticent, as to the conventional, it may seem a presumption or a superfluity to speak of the details of the most complex of all functions. They ask: Is not instinct enough? The answer is No. Instinct is *not* enough. In every other human activity it has been realised that training, the handing on of tradition are essential. As Dr Salleby once wisely pointed out: A cat knows how to manage her new-born kittens, how to bring them up and teach them; a human mother does not know how to manage her baby unless she is trained, either directly or by her own quick observation of other mothers. A cat performs her simple duties by instinct; a human mother has to be trained to fulfil her very complex ones. The same is true in the subtle realm of sex. In this country, in modern times, the old traditions, the profound primitive knowledge of the needs of both sexes have been lost, and nothing but a muffled confusion of individual gossip disturbs a silence, shamefaced or foul. Here and there, in a family of fine tradition, a youth or maiden may learn some of the mysteries of marriage, but the great majority of people in our country have no glimmering of the supreme human art, the art of love; while in books on advanced Physiology and Medicine the gaps, the omissions, and even the misstatements of bare fact are

O livro trouxe consigo a desaprovação de grande parte da comunidade científica que não via com bons olhos a disseminação daquelas ideias defendidas por Stopes sobre o controle de natalidade, além de considerarem seu texto como “imoral” pela forma como discutia o sexo por meio de um viés “pouco cristão”. Entretanto, seu livro também teve uma boa acolhida por parte de um público, constituído por homens e mulheres que viam em suas discussões questões importantes não só em relação à vida conjugal, como também ao problema do rápido aumento populacional e das inúmeras disparidades socioeconômicas que com ele emergiram. Ainda no primeiro ano de sua publicação, *Married Love* teve cinco edições impressas, o que possibilitou a organização de um segundo livro, *Wise Parenthood: A Book for Married People* (1919), escrito como uma continuação do primeiro e que trouxe um certo reconhecimento a Stopes e que lhe possibilitou a criação, juntamente com seu segundo marido Humphrey Verdon Roe (1878–1949), da primeira clínica de controle de natalidade do Reino Unido, onde as mulheres poderiam receber orientações acerca dos métodos contraceptivos que Stopes abordava em seus textos.

A discussão sobre o controle de natalidade e sobre o esgotamento físico e mental sofrido pelas mulheres que precisavam dedicar quase toda sua vida à criação e aos cuidados de suas famílias que contavam, muitas vezes, com mais de dez filhos, permeia direta ou indiretamente muitas das questões levantadas por Virginia Woolf em *A Room of One's Own*. Como uma mulher seria capaz de almejar uma liberdade financeira e criativa, se deveria despendar anos de sua vida conjugal à maternidade e à administração do lar? Como ela poderia ter oferecido às suas filhas as possibilidades econômicas e sociais em prol de uma emancipação feminina se elas mesmas não possuíam direto e controle sobre seus próprios corpos? (WOOLF, 1993, p. 20). Um ano antes da publicação de *A Room of One's Own*, Marie Stopes lança um de seus primeiros exercícios na arte da ficção, *Love's Creation* (1928), um romance escrito ainda sob o pseudônimo de Marie Carmichael³⁷¹ e que possivelmente inspirou Virginia Woolf na construção de sua personagem homônima. Apesar de não ter lhe garantido a mesma projeção

amazing”.

³⁷¹ Em uma nota introdutória a uma das edições do romance *Love's Creation*, Marie Stopes faz uma alusão ao fato de ter utilizado um pseudônimo para a publicação de seu livro, alegando que Marie Carmichael seria mais uma de suas várias facetas como mulher, cientista, feminista e escritora, projetando-se como uma metáfora daquilo pelo qual ela lutou em relação a uma política social de controle da natalidade no Reino Unido – “Assim como Lewis Carroll apresentou ao público ‘Alice’ e não a matemática; da mesma forma Marie Carmichael se apresenta por um romance e não pela sexologia ou paleontologia. ‘Marie Carmichael’ é apenas uma outra faceta da Dra. Marie Stopes” (As Lewis Carroll means to the public ‘Alice’ and not mathematics, so Marie Carmichael means a novel and not sexology or palaeontology. ‘Marie Carmichael’ is really another facet of Dr Marie Stopes) (STOPES, 2012, p. 02).

que obtivera anos antes com *Married Love, Love's Creation* proporcionou para Marie Stopes a oportunidade de representar, por meio de um ponto de vista mais artístico, muitas daquelas discussões que ela havia realizado em seus outros textos sob um olhar mais científico e teórico. O próprio romance abre suas páginas com uma cena na qual duas jovens se encontram reunidas em um laboratório, concentradas em suas pesquisas científicas muito além do horário de trabalho, indicado pela presença do zelador que começa as suas atividades acreditando que todos já haviam ido embora, e que nos remete de imediato às páginas de *Life's Adventure* (MARCUS, 1987, p. 175).

Outra possível fonte para a construção de Mary Carmichael, em *A Room of One's Own*, nos é dada pela própria Mary Beton que, ao se deparar com a frase sobre Chloe e Olivia pela primeira vez, se dirige à sua audiência perguntando, antes de proferir qualquer palavra a respeito, se em algum lugar do recinto, escondido entre as cortinas ou disfarçado entre as mulheres, não há a presença de um homem ou mais especificamente de Sir Chartres Biron (1836–1940), uma referência ao magistrado responsável pelo julgamento, em 1928, do romance *The Well of Loneliness* de Radclyffe Hall, pseudônimo da escritora inglesa Marguerite Antonia Radclyffe-Hall (1880–1943), e que fora acusada de obscenidade por sua narrativa com temática “safista” (*sapphist*) – “Sinto muito por interromper tão abruptamente. Há homens presentes? Vocês me prometem que atrás daquela cortina vermelha a figura de Sir Chartres Biron não está escondida? Somos todas mulheres, vocês me asseguram?” (WOOLF, 1993, p. 74). Conhecida por sua suposta linhagem com Susanna Hall, filha mais velha de Shakespeare, e por seu envolvimento romântico com algumas mulheres, dentre elas a cantora de ópera Mabel Hatch Batten (1856–1916) e a escultora britânica Una Elena Troubridge (1887–1963), com quem compartilhou grande parte de sua vida, Radclyffe Hall acabou se tornando uma figura polêmica dentro do cenário artístico e intelectual da época, principalmente por seus posicionamentos em defesa de um “safismo” (*sapphism*) que era visto, por grande da sociedade inglesa em meados da década de 1920, como uma prática totalmente “não natural” (*unnatural*) e condenável entre duas mulheres.

Em *The Well of Loneliness*, nos deparamos com a história de Stephen Gordon, uma jovem de classe média cujo nome masculino fora dado por um pai que havia ansiado desesperadamente por um filho homem como herdeiro, e que se identifica, desde muito cedo, como uma mulher “sexualmente inversa” (*sexual invert*), termo utilizado desde o final do século XIX para se referir aos indivíduos que não se identificavam com os padrões preestabelecidos para cada gênero, ora sendo usado como sinônimo de “homossexual”, ora como uma forma de denominar aqueles homens e mulheres que se sentiam em desconformidade com seu gênero

biológico, o que poderíamos associar hoje ao conceito de transgeneridade. Ao longo de todo o seu texto, Radclyffe Hall retoma muitas dessas questões e tenta discuti-las a partir de uma óptica diferente daquela determinada por uma visão binarista dos gêneros e heterossexual, reivindicando para os chamados “invertidos”, como no caso de sua protagonista e dela própria como uma mulher/artista lésbica, o direito ao respeito e ao reconhecimento de sua sexualidade e/ou identidade de gênero como uma condição “natural” e que, portanto, não podia restringi-los a uma condição de isolamento e exclusão social, tal como o próprio título da obra sugere ironicamente:

Mas apesar deste ressentimento, Stephen tinha que ir, pois agora uma insistente necessidade recaía sobre ela, a necessidade de avaliar a sua mente cansada dos muitos problemas que rodeavam a inversão. Como a maioria dos invertidos, ela encontrou um alívio passageiro ao discutir a situação intolerável; em dissecá-la impiedosamente, parte por parte, embora não tenha chegado a nenhuma conclusão [...]. Ela cerrou suas mãos numa espécie de fúria. Por quanto tempo essa perseguição continuaria? Por quanto tempo Deus ficaria quieto e suportaria esse insulto oferecido à Sua criação? Por quanto tempo toleraremos a afirmação absurda de que a inversão não faz parte da natureza? Pois já que é assim, o que mais poderia ser? Todas as coisas que existem fazem parte da natureza! [...] E então ela discutiu sobre pessoas muito diferentes sobre as quais ela foi levada a acreditar que existiam; homens e mulheres trabalhadores e honrados, mas alguns deles possuíam uma mente instruída, apesar da falta de coragem em admitir sua inversão. Honroso, parecia, em todas as coisas, exceto naquilo que o mundo havia imposto sobre eles – esta mentira desonrosa na qual somente na solidão eles poderiam encontrar a paz, poderiam reivindicar sua existência. E sempre essas pessoas devem carregar consigo essa mentira como uma víbora presa contra seus peitos; devem indignamente esconder e negar o seu amor, o que pode ser muito bem a melhor coisa a respeito deles (HALL, 1991, p. 411-2).³⁷²

Em um primeiro momento, a recepção de *The Well of Loneliness* dividiu opiniões entre os críticos e o seu público leitor, dentre eles Leonard Woolf e a própria Virginia, que acabaram levantando questões importantes acerca da qualidade artística do romance ao apontar problemas não só em sua estrutura, como também na forma como Radclyffe havia decidido discutir o impasse sobre os “invertidos”, valendo-se, em determinadas passagens, de um tom meio “moralizante” e “panfletário”. Durante as primeiras semanas de seu lançamento, o romance provocou somente alguns comentários gerais, tais como os do casal Woolf, voltados

³⁷² “But in spite of this resentment Stephen must go, for now an insistent urge was upon her, the urge to unburden her weary mind of the many problems surrounding inversion. Like most inverts she found a passing relief in discussing the intolerable situation; in dissecting it ruthlessly bit by bit, even though she arrived at no solution [...]. She would clench her hands in a kind of fury. How long was this persecution to continue? How long would God sit still and endure this insult offered to His creation? How long tolerate the preposterous statement that inversion was not a part of nature? For since it existed what else could it be? All things that existed were a part of nature! [...] And then she would discuss very different people whom she had been led to believe existed; hard-working, honourable men and women, but a few of them possessed of fine brains, yet lacking the courage to admit their inversion. Honourable, it seemed, in all things save this that the world had forced on them – this dishonourable lie whereby alone they could hope to find peace, could hope to stake out a claim on existence. And always these people must carry that lie like a poisonous asp pressed against their bosoms; must unworthily hide and deny their love, which might well be the finest thing about them”.

em sua maioria para questões de natureza linguística e estilística. Entretanto, em 19 de agosto de 1928, o crítico e também editor do *Sunday Express*, James Douglas (1867–1940) publicou uma crítica sob o título “A Book That Must Be Supressed”, na qual advertia sobre indecência e obscenidade contidas no livro, afirmando que era preferível “oferecer a um jovem saudável ou a uma jovem saudável um frasco de ácido prússico do que este romance. O veneno mata o corpo, mas o veneno moral mata a alma”³⁷³ (DOUGLAS, 2001, p. 36). James Douglas pediu então para que os editores retirassem o romance das livrarias o quanto antes, dando início a uma campanha a favor da proibição do livro juntamente com outros críticos e políticos de base conservadora cristã. Em contrapartida, vários artistas e intelectuais começaram a se reunir em defesa de Radclyffe Hall, organizando protestos, assinando petições ou mesmo escrevendo cartas abertas como a que Leonard Woolf e E. M. Forster publicaram em 8 de setembro, no *Nation & Athenaeum*, com o título “The New Censorship”.

Em uma carta de 31 de agosto a Virginia Woolf, Vita Sackville-West chama a atenção de sua amiga para o problema da liberdade de expressão na literatura que vinha sendo comprometido com o ato de censura do romance de Radclyffe, um problema que deveria ser combatido de todas as formas possíveis, mesmo que o livro não fosse uma verdadeira obra-prima do ponto de vista estético. Para Sackville-West, a acusação de obscenidade e “safismo” em Radclyffe tornava evidente uma questão política ainda fortemente presente em uma sociedade conservadora que buscava silenciar seus artistas e condená-los caso aquilo que fosse expresso através de seus textos não estivesse de acordo com os seus princípios morais e religiosos:

Sinto-me muito irritada a respeito do caso de *The Well of Loneliness*. Não por causa do que você chama de minhas tendências; não porque eu ache que seja um bom livro; mas principalmente por questões de princípio. [...] Porque, veja bem, mesmo que the W. of L. tivesse sido um bom livro, – mesmo que tivesse sido um excelente livro, uma verdadeira obra-prima, – o resultado teria sido o mesmo. E isso é intolerável. Realmente não tenho palavras para dizer o quão indignada eu estou. Leonard realmente vai organizar um protesto? ou está falhando? (Que tola essa mulher deve ser). Não deixem a ideia morrer. Se vocês conseguissem o apoio de Arnold Bennett ou algo parecido, certamente causariam uma boa impressão. (Contudo, evitem Shaw). Quase explodi com os inúmeros artigos que saíram no *New Statesman*. Pessoalmente, gostaria de renunciar à minha nacionalidade, como um protesto; mas não quero me tornar uma alemã, apesar de ter ido a uma peça ontem à noite em que duas jovens encantadoras cantaram uma canção claramente lésbica (SACKVILLE-WEST, 1985, p. 234).³⁷⁴

³⁷³ “... give a healthy boy or a healthy girl a phial of prussic acid than this novel. Poison kills the body, but moral poison kills the soul”.

³⁷⁴ “I feel very violently about *The Well of Loneliness*. Not on account of what you call my proclivities; not because I think it is a good book; but really on principle. [...] Because, you see, even if the W. of L. had been a good book, – even if it had been a great book, a real masterpiece, – the result would have been the same. And that is intolerable. I really have no words to say how indignant I am. Is Leonard really going to get up a protest?”

Em uma referência à Radclyffe Hall e ao “apagamento” de sua escrita³⁷⁵, Virginia Woolf constrói sua personagem Mary Carmichael como uma artista que, apesar de toda a crítica e censura, ainda assim busca resistir ao poder opressor da sentença “masculina”, optando por quebrá-la, subvertê-la e até mesmo ressignificá-la através de uma nova frase, de uma nova escrita produzida, como afirma Hélène Cixous, com “tinta branca”, em uma alusão ao leite materno, e que constitui o que podemos chamar de uma “escrita feminina” (*écriture féminine*) que “rouba” da própria linguagem para criar os elementos necessários para o seu “voo” de libertação. É nesse sentido que Cixous, da mesma forma como Virginia Woolf, reclamam por uma nova escrita(ura) na qual a mulher passa a se inscrever e se recriar, retomando a sua subjetividade que por tantos séculos fora roubada de si e substituída por uma outra “falsa” e “inventada”. Através da “escrita feminina”, a mulher é capaz de reaver os significados sobre seu próprio corpo, sobre os impulsos que a levam a querer transbordar, a romper com aqueles velhos limites que lhe foram impostos por uma educação repressora, que lhe ensinara a arte do “não-amor”, pois “um texto feminino não pode ser nada menos do que subversivo: se ele se escreve, é erguendo, vulcânico, a velha crosta da propriedade, portadora dos investimentos masculinos, e não de outra forma” (CIXOUS, 2022, p. 68).

Partindo da polissemia criada pelo verbo “*voler*” em francês e que pode ser traduzido com uma ideia de “voar” ou “roubar”, Hélène Cixous propõe uma escrita em que a

or is it fizzling out? (What a conceited ass the woman must be). *Don't* let it fizzle out. If you got Arnold Bennet and suchlike, it would be bound to make an impression. (Avoid Shaw, though). I nearly blew up over the various articles in the New Statesman. Personally, I should like to renounce my nationality, as a gesture; but I don't want to become a German, even though I did go to a revue last night in which two ravishing young women sing a frankly Lesbian song”.

³⁷⁵ Apesar de toda a movimentação organizada por Leonard Woolf e E. M. Forster, dentre outros apoiadores como T. S. Eliot, Arnold Bennett, Ethel Smyth, Virginia Woolf e a própria Vita Sackville-West, contra a condenação e censura do romance de Radclyffe Hall, a autora estava muito mais preocupada em ter o seu livro reconhecido como uma obra de qualidade, um feito de um “gênio” da literatura, do que propriamente com as consequências que o julgamento traria consigo. Em seu diário de 31 de agosto, Virginia Woolf relata: “Morgan esteve aqui para o final de semana; tímido, sensível, infinitamente charmoso. Uma noite ficamos bêbados, & falamos de sodomia, & safismo, com emoção – tanto que no dia seguinte ele disse que tinha ficado embriagado. Tudo começou com Radclyffe Hall & o seu livro meritório idiota. Eles escreveram artigos para Hubert [Henderson] o dia todo, & organizaram uma petição; & Morgan então a viu & ela começou a gritar como uma gaivota arenque, ensandecida com seu egoísmo & vaidade. A menos que digam que seu livro é bom, ela não vai deixar que eles reclamem das leis” (Morgan was here for the week end; timid, touchy, infinitely charming. One night we got drunk, & talked of sodomy, & sapphism, with emotion – so much so that next day he said he had been drunk. This was started by Radclyffe Hall & her meritorious dull book. They wrote articles for Hubert [Henderson] all day, & got up petition; & then Morgan saw her & she screamed like a herring gull, mad with egotism & vanity. Unless they say her book is good, she wont let them complain of the laws) (WOOLF, 1982b, p. 193). No dia do julgamento, em 09 de novembro, Chartres Biron considerou o romance de Radclyffe como imoral e pernicioso, uma ameaça para aqueles cujas mentes ainda em formação crítica e moral poderiam ser influenciados e corrompidos por sua depravação. Na semana seguinte, a sentença foi determinada e em 16 de novembro foi dada a ordem para que o livro fosse recolhido e destruído, um banimento que durou até 1948.

velha língua(gem) “masculina” passa a ser (re)apropriada e deslocada por uma outra língua(gem) que nasce a partir do momento em que a mulher escreve e se inscreve dentro da escritura patriarcal, não para reproduzi-la, como algumas mulheres antes fizeram, mas para subvertê-la por meio desse roubo/voo que desestabiliza e compromete a ordem determinada: “*Voar* é o gesto da mulher, voar na língua, fazê-la voar. Do voo, nós todas aprendemos a arte feita de profusas técnicas, faz muitos séculos que nós não temos acesso a ela a não ser roubando; que nós temos vivido num voo, que nós temos vivido de roubar” (CIXOUS, 2022, p. 67). Contudo, é preciso ter em mente que essa ideia de “escrita feminina” proposta por Cixous e que, de certo modo é explorada por Virginia Woolf em seus ensaios, não consiste em criar uma frase “feminina” em oposição a uma frase “masculina”, no sentido de se estabelecer uma polarização entre os dois. O “feminino” que Cixous e Woolf buscam não é em si um “feminino” excludente, que cria por meio de uma outra ordem e valores um sistema tão opressor e tirânico como o sistema patriarcal. Pelo contrário, o “feminino” discutido pelas duas autoras busca o amor, a comunhão, a síntese, a harmonia que preconiza muito mais a diferença (*différance*), usando aqui o termo no sentido derridariano, do que a oposição sexual que apenas segrega e determina a superioridade de um discurso sobre o outro. Tanto Woolf como Cixous irão, portanto, propor um “feminino” que visa em sua constituição ao estabelecimento de uma terceira via, de uma terceira possibilidade, em que “masculino” e “feminino” relacionam-se um com o outro em perfeita harmonia, de modo que surge então uma nova escritura de natureza “andrógina”, isto é, em que essas duas forças que compõem a essência de todo e qualquer indivíduo passam a conviver em equilíbrio e em um estado de cooperação, criando assim a ideia de uma mente em que tanto o lado masculino como o feminino são cultivados com o mesmo grau de igualdade e importância.

Após refletir sobre a influência que a obra de Mary Carmichael trouxe para toda uma geração de escritores que estavam, assim como ela, começando a produzir suas obras em meados de 1928, optando pela inversão da ordem instituída pelo discurso patriarcal, bem como de sua consequente quebra com a frase masculina, que Virginia Woolf irá chamar depois de sentença “puramente masculina”, Mary Beton, no dia seguinte, ao acordar em seu quarto, sente-se atraída pelo barulho do tráfego e dos passos dos transeuntes que marcavam, desde cedo, o ritmo agitado de mais uma manhã em Londres. Com isso, a narradora decide então se encaminhar até sua janela, símbolo recorrente em toda a obra de Virginia Woolf³⁷⁶ e que

³⁷⁶ Basta lembrarmos, por exemplo, do nome que Virginia Woolf deu à primeira parte de seu romance *To the Lighthouse*, intitulada “The Window” (A Janela) e que assume um papel importante se o tomarmos como uma metáfora que liga esses dois mundos, o mundo interior (*inner life*) e o mundo exterior (*outer life*). Em outras

representa esse ponto de ligação entre o mundo exterior da rua e o mundo interior dentro de seu quarto, quando percebe que todas aquelas pessoas, absortas em seus próprios dilemas e compromissos, seguiam suas direções completamente alheias a qualquer problema em torno da natureza e do futuro da ficção. Mesmo que qualquer questão a respeito da escrita feminina e da necessidade de uma mulher obter um espaço só seu e uma quantia que lhe possibilite uma certa liberdade econômica fosse escrita com giz nas calçadas, logo tudo seria apagado pelos pés apressados daqueles que não pareciam estar preocupados em ler *Antônio e Cleópatra*, nem sequer pensavam sobre a subversão da frase em *Life's Adventure*, de Mary Carmichael.

De repente, em meio à agitação, houve então um momento de silêncio, um momento em que tudo parecia calmo e tranquilo com a suspensão do tráfego. Ninguém atravessava a rua, ninguém caminhava mais nas calçadas, nenhum carro virava a esquina. Tudo parecia, por um instante, retido para dar lugar ao silêncio e à solidão. Uma única folha, então, se desprende de uma árvore que ficava no final da rua, uma folha que parecia indicar enquanto caía que a vida existia para além do humano, que a vida seguia o fluxo de um rio invisível que corria pela rua e arrastava a todos e a tudo com sua correnteza, mas ninguém conseguia, em meio àquela confusão cotidiana, notar a sua existência. Mary Beton percebeu, ao contemplar o silêncio daquele instante em que ninguém passava que havia um sentido escondido por trás das coisas, que havia uma força que nos empurrava. Ao olhar para uma esquina, Mary Beton escutou os passos de uma mulher em botas de couro que vinha de um lado da rua, enquanto do outro lado vinha um jovem em um sobretudo marrom. Nesse momento, um táxi apareceu de uma terceira rua e os três pararam então em frente à janela de Mary Beton, quando o casal de desconhecidos entrou no carro que desapareceu logo em seguida.

Aquela cena, uma cena banal em que duas pessoas apressadas para chegar logo ao local de seus compromissos resolvem parar um táxi e assim compartilhar a viagem, provocou

palavras, a janela representaria uma espécie de ponte que uniria o mundo dos fatos sensíveis e apreensíveis através de nossos sentidos, o que designaria uma realidade empírica cuja existência é o ponto central da pesquisa de Mr. Ramsay – “‘Oh mas’, disse Lily, ‘pense em seu trabalho!’ Toda vez que ela ‘pensava em seu trabalho’ sempre via-se claramente diante de uma grande mesa de cozinha. A culpa era de Andrew. Ela lhe perguntou sobre o que eram os livros de seu pai. ‘Sujeito e objeto e a natureza da realidade’, Andrew disse. E quando ela disse Por céus, ela não tinha a menor noção do que aquilo significava. ‘Pense na mesa da cozinha então’, ele lhe contou, ‘quando você não está aqui’” (‘Oh but’, said Lily, ‘think of his work!’ Whenever she ‘thought of his work’ she always saw clearly before her a large kitchen table. It was Andrew’s doing. She asked him what his father’s books were about. ‘Subject and object and the nature of reality’, Andrew had said. And when she said Heavens, she had no notion what that meant. ‘Think of a kitchen table then’, he told her, ‘when you’re not there’) (WOOLF, 2008, p. 22) –, a uma realidade íntima e privada de cada personagem, na qual somos levados a mergulhar ao longo de toda a narrativa por meio da utilização do que Virginia Woolf chamou em seu diário de uma *oratio obliqua*, isto é, um discurso indireto no qual a consciência subjetiva do indivíduo nos é descrita na medida em que a mente dessas personagens permeiam as diferentes experiências do vivido – “‘Está tudo em *oratio obliqua*. Não tudo; já que tenho algumas frases diretas” (It is all in *oratio obliqua*. Not quite all; for I have a few direct sentences) (WOOLF, 1982b, p. 106).

em Mary Beton um efeito similar ao da folha que há pouco havia caído de uma árvore. Aquela cena de um homem e uma mulher entrando em táxi e seguindo em frente rua acima fez Mary Beton perceber que, ao longo de todos esses dias em que vinha se preparando para sua conferência sobre a Mulheres e Ficção, ela havia pensando no masculino como algo completamente diferente do feminino, tão diferente que talvez não houvesse nada que os ligasse, que os fizesse se comunicar um com o outro. Por meio dessa metáfora do táxi³⁷⁷, Virginia Woolf nos apresenta a última, e talvez a mais importante, de suas condições para uma nova escrita, uma escrita em que o masculino e o feminino possam novamente constituir uma unidade, um todo (“wholeness”) coeso e forte que se manifesta justamente através da imagem do ser andrógino, um ser que não é em si nem masculino, nem feminino, mas os dois simultaneamente e em perfeita harmonia:

A visão era bastante comum; o que era estranho era a ordem rítmica com que minha imaginação havia investido sobre ela; e o fato que a visão comum de duas pessoas entrando em um táxi tinha o poder de comunicar algo de sua própria satisfação aparente. A visão de duas pessoas descendo a rua e se encontrando na esquina parecia aliviar a mente de alguma tensão, eu pensei, assistindo ao táxi virar e desaparecer. Talvez pensar, como eu estivera pensando nestes dois últimos dias, em um sexo como distinto do outro seja um esforço. Isso interfere com a unidade da mente. Agora esse esforço cessara e aquela unidade fora restaurada ao ver duas pessoas se encontrando e entrando em um táxi. A mente é certamente um órgão muito misterioso, refleti, afastando minha cabeça da janela, sobre o qual nada praticamente se sabe, apesar de dependermos dela tão completamente (WOOLF, 1993, p. 87).³⁷⁸

³⁷⁷ Uma cena similar ocorre nos últimos parágrafos de *The Years*, quando Eleanor se vê atraída de repente por uma cena que vira do alto de sua janela, quando um táxi para em frente a uma casa a poucos metros e um casal desembarca, parando por alguns instantes em frente à soleira da porta. Aquela cena para Eleanor parece transmitir uma mensagem secreta, tal como ocorrera com Mary Beton, como se quando entrassem dentro da casa, homem e mulher, tal como estiveram reunidos dentro do táxi, agora se unissem para uma nova forma de comunhão, mais íntima, mais privada, mais secreta, símbolo do que Virginia Woolf tentou representar através de sua metáfora do ser andrógino: “Mas Eleanor estava em pé de costas para elas. Ela estava olhando um táxi que dava lentamente a volta pela praça. Parou em frente a uma casa duas portas depois. ‘Não são adoráveis?’ disse Délia, mostrando-lhe as flores. Eleanor sobressaltou-se. ‘As rosas? Sim...’ ela disse. Mas ela estava olhando o táxi. Um jovem rapaz havia desembarcado; ele pagou o chofer. Então uma moça em um sobretudo de tweed o seguiu. Ele colocou sua chave na fechadura da porta. ‘Ali’, Eleanor exclamou, enquanto ele abria a porta e eles ficaram por um momento na soleira. ‘Ali!’, ela repetiu, quando a porta se fechou com um pequeno ruído surdo atrás deles” (But Eleanor was standing with her back to them. She was watching a taxi that was gliding slowly round the square. It stopped in front of a house two doors down. ‘Aren’t they lovely?’ said Delia, holding out the flowers. Eleanor started. ‘The roses? Yes...’ she said. But she was watching the cab. A young man had got out; he paid the driver. Then a girl in a tweed travelling suit followed him. He fitted his latch-key to the door. ‘There’, Eleanor murmured, as he opened the door and they stood for a moment on the threshold. ‘There!’ she repeated, as the door shut with a little thud behind them) (WOOLF, 1999, p. 413).

³⁷⁸ “The sight was ordinary enough; what was strange was the rhythmical order with which my imagination had invested it; and the fact that the ordinary sight of two people getting into a cab had the power to communicate something of their own seeming satisfaction. The sight of two people coming down the street and meeting at the corner seems to ease the mind of some strain, I thought, watching the taxi turn and make off. Perhaps to think, as I had been thinking these two days, of one sex as distinct from the other is an effort. It interferes with the unity of the mind. Now that effort had ceased and that unity had been restored by seeing two people come together and get into a taxi-cab. The mind is certainly a very mysterious organ, I reflected, drawing my head in from the window, about which nothing whatever is known, though we depend upon it so completely”.

Em sua ideia do ser andrógino, Virginia Woolf retoma uma imagem já conhecida nos textos platônicos, com os quais já estava familiarizada desde seus tempos de juventude quando iniciara seus estudos de grego e latim, uma imagem que nos remete de imediato a uma fala do comediógrafo Aristófanes (ca. 447 a.C–ca. 385 a.C) em *O Banquete* de Platão, na qual ele nos apresenta a um mito sobre uma das primeiras raças de homens, quando estes eram divididos em três gêneros, os *Andros*, compostos por dois homens, as *Gynos*, compostas por duas mulheres, e os *Androgynos*, que seriam compostos de uma parte feminina e outra masculina. Esses primeiros seres, de acordo com o mito de Aristófanes, possuiriam uma forma esférica, tendo em vista que a esfera, no próprio pensamento de Platão, estaria relacionada a uma ideia de perfeição e ordem cósmica – “e de todas as figuras essa é a mais perfeita e semelhante a si própria –, considerando que o semelhante é infinitamente mais belo do que o dissemelhante” (PLATÃO, 33b, 2011, p. 102). Além do mais, cada um desses seres era constituído de duas partes ligadas uma à outra, possuindo, assim, dois pares de braços e pernas, um pescoço que sustinha uma cabeça com duas faces e duas genitálias, contando ainda com outros órgãos duplicados. Esses seres representariam, portanto, uma ideia de unidade, de um todo que procura manter dentro de si elementos em um perfeito equilíbrio, ou seja, não se tratavam de dois seres que estavam apenas presos uns aos outros, mas eles em si constituíam juntos um único ser, uma única entidade perfeita e autossuficiente³⁷⁹.

Tomados por uma arrogância em desmedida, esses seres um dia resolveram, assim como os aloíades haviam tentado anteriormente³⁸⁰, escalar os céus até a morada dos deuses com o intuito de destituir o trono de Zeus e, assim, assumir o controle como seres absolutos. Com

³⁷⁹ Aristófanes ainda acrescenta em sua descrição desses primeiros seres que os andros, ou masculino-masculino, descendiam do Sol, ao passo que as gynos, ou feminino-feminino, descendiam da Terra, e os androgynos, ou masculino-feminino, teriam sua origem da Lua, todos eles astros esféricos e, portanto, perfeitos e completos (PLATÃO, 190b, 2017, p. 63).

³⁸⁰ O termo aloíade faz referência ao mito dos gigantes Oto e Efialtes, filhos de Poseidon com a mortal Ifimedia, que era casada com Aloeú. Os dois gigantes eram considerados por muitos como seres de grande beleza e poder, não possuindo, portanto, relação com os gigantes descritos na *Teogonia* de Hesíodo (ca. 846 a.C–ca. 777 a.C), que eram filhos de Gaia. Tomados por grande vaidade, um dia os dois irmãos gêmeos resolveram realizar uma investida contra os deuses, ameaçando escalar o monte Olimpo, para que estes testemunhassem todo o seu poder. Além disso, como é descrito na *Iliada*, os dois gigantes também haviam aprisionado Ares em um jarro de bronze por um longo período de treze meses, até que Hermes o libertou em um estado de total esgotamento: “Sofreu Ares, quando Oto e o possante Efialtes, filhos de Aloeú, o prenderam com fortes correntes: treze meses ficou ele preso num jarro de bronze. Então teria perecido Ares que da guerra não se sacia, se a madrasta deles, a lindíssima Eribeia, não tivesse avisado Hermes: foi ele às escondidas tirou Ares, já desesperado, pois as correntes o esmagavam” (HOMERO, 2013, vv. 385-391, p. 211). Em uma versão do mito, os dois foram mortos pelas flechas de Apolo quando tentavam escalar o monte Olimpo, em outras, os dois foram enganados por Ártemis, disfarçada como uma corça, que saltou sobre eles, fazendo com que se ferissem com suas próprias lanças. Como castigo, os dois foram mandados para o Hades, onde foram amarrados em uma coluna rodeada de serpentes, enquanto uma coruja os cerca e grita continuamente.

receio de perderem os homens com suas oferendas e templos erigidos às divindades, Zeus decidiu que o melhor castigo para tal insolência não seria exterminá-los, mas sim enfraquecê-los, separando-os em duas partes imperfeitas que andariam sobre a terra desesperados para encontrar sua outra parte e, com isso, tentar simular a ideia de união perfeita e plena que antes eles possuíam:

Ao cabo de cansativa deliberação, sentenciou Zeus: “Julgo ter encontrado um recurso para preservar os homens e, enfraquecendo-os, deter a insolência. Seccionarei agora cada um em dois para torná-los mais fracos e mais prestativos a nós, visto que serão mais numerosos. Andarão eretos, sustentados por duas pernas. Se mesmo assim, a nosso juízo, continuarem insolentes, se não se aquietarem, desferirei outro golpe para deixá-los saltitantes numa perna só”. Com esse decreto, Zeus cortou os homens em dois como se partem sovas para conserva ou como se dividem ovos à crina. A cada golpe, Apolo, sujeito a ordens, virava o rosto e o pescoço partido na direção do corte com o objetivo de tornar mais ordeiro o homem ciente de sua própria mutilação. Foi-lhe ordenado em seguida curar as feridas. Apolo mudou-lhes a posição do rosto, puxou a pele de todos os lados para o ventre, nome atual, como se faz para produzir uma bolsa. Os movimentos dirigiam-se decisivos ao centro, deixando uma abertura, agora chamada umbigo. As pregas restantes, ele as alisou para produzir o peito com um instrumento semelhante ao usado pelos sapateiros para alisar o couro sobre a forma. Deixou algumas, as que contornam o ventre e o umbigo, lembrança da condição antiga. Como a natureza humana foi dividida em duas, cada umas das partes, saudosa, unia-se à outra, aos abraços, ardentes por se confundirem num único ser (PLATÃO, 190d-191a, 2017, p. 63-5).

Segundo Aristófanos, se antes esses seres não precisavam da união amorosa como uma forma de se reproduzirem, já que nasciam diretamente da terra, agora, com suas genitálias viradas para frente, eles poderiam se reproduzir, gerando um novo ser juntamente com o outro, no caso dos seres andróginos partidos, ao passo que os seres constituídos por dois homens ou por duas mulheres se uniriam em uma relação fortuita no sentido de que, apesar de não gerarem uma descendência direta, seu amor tão logo poderia levá-los de volta aos seus afazeres e responsabilidades diárias. Com isso, surge uma ideia de Eros como uma força que suscita em cada novo ser dividido a necessidade de se unir novamente à sua outra parte, criando uma ilusão momentânea através do sexo da antiga natureza quando essas partes rompidas compunham uma unidade total e completa – “Cada um de nós é, portanto, a metade complementar de outro (um símbolo). [...] Cada qual anda à procura de seu próprio complemento” (PLATÃO, 191d, 2017, p. 67). Esses seres seriam agora como um linguado partido ao meio, dividido em duas partes que por mais que se tente, não conseguem remontar mais a uma única existência, a não ser por meio do amor de Eros que tudo liga e atrai com seu poder, mas que também logo separa e faz sentir as dores da incompletude: “Nossa natureza primitiva originou esse sentimento, éramos totalidades. Ao desejo e à busca da totalidade corresponde o nome Eros. Primitivamente, como

foi exposto, éramos um só, mas agora, devido à nossa atitude injusta, fomos desterrados pela divindade” (PLATÃO, 192e, 2017, p. 69).

Virginia Woolf retoma o mito platônico do ser andrógino para ilustrar sua tese de que, com o surgimento de uma nova escrita, de uma nova sentença feminina, diferente daquela marcada pelo ódio e o ressentimento, faz-se necessário um retorno a esse estágio primordial em que a mente torna-se livre e plena, una e suficiente, na qual a força feminina que reside em todo indivíduo entra em diálogo com a força masculina, constituindo, em um estado de completa simbiose, uma única mente, a saber, a mente andrógina que não é em si nem puramente masculina, nem puramente feminina, sendo, portanto, uma mente híbrida que em sua natureza se apresenta como “femininamente masculina” (“*man-wonaly*”) e “masculinamente feminina” (“*woman-manly*”). Em sua idealização de uma mente andrógina, Virginia Woolf evoca a figura de Samuel Taylor Coleridge (1772–1834), tal como fizera anteriormente em seu ensaio para o *Times Literary Supplement*, intitulado “Coleridge as Critic”, de 7 de fevereiro de 1918, e no qual a autora discute a ideia defendida pelo poeta inglês de que a mente dos grandes escritores, daqueles verdadeiramente notáveis, deve ser andrógina, quando intelecto e intuição se fundem libertando a mente de quaisquer amarras e empecilhos, tornando-a livre para criar sem ter a necessidade de defender uma causa específica ou de expressar uma mágoa que toma conta de seu espírito (WOOLF, 1989, p. 221-2). Essa fala de Coleridge foi retirada de uma coletânea, *Table Talk*, de anotações e conversas que o escritor teve com amigos ao longo dos anos. Em uma passagem datada de 1º de setembro de 1832, Coleridge faz a seguinte asserção:

Tenho conhecido mentes *fortes* com modos imponentes e indubitáveis ao estilo de Cobbett, mas nunca conheci uma *grande* mente deste tipo. E dos primeiros, eles estão pelo menos tão frequentemente errados quanto certos. A verdade é que uma grande mente deve ser andrógina. Grandes mentes – a de Swedenborg, por exemplo – nunca estão erradas, a não ser em consequência de estarem certas, mas de forma imperfeita (COLERIDGE, 1917, p. 201).³⁸¹

Para Virginia Woolf, essa mente andrógina³⁸² difere da mente dita “unissexual” (“*single-sexed mind*”), ou seja predominantemente masculina ou feminina, justamente por se

³⁸¹ “I have known *strong* minds with imposing, undoubting, Cobbett-like manners, but I have never met a *great* mind of this sort. And of the former, they are at least as often wrong as right. The truth is, a great mind must be androgynous. Great minds – Swedenborg’s, for instance – are never wrong but in consequence of being in the right, but imperfectly”.

³⁸² Em um ensaio publicado na revista *Vogue*, em novembro de 1924, com o título “Indiscretions”, Virginia Woolf discute algumas questões importantes em torno dessa liberdade proporcionada por uma mente sem empecilhos dentro da esfera crítica, adiantando determinados aspectos que serão posteriormente melhor explorados em *A Room of One’s Own*. Neste ensaio, Virginia Woolf apresenta rapidamente uma ideia que pode ser vista como uma das primeiras menções do que depois foi desenvolvido em sua tese da androginia. Segundo a autora, os escritores cuja mente criava com liberdade, adotando características valiosas para uma escrita de qualidade tal como genialidade, sensibilidade, dignidade e sabedoria, se apresentavam como escritores dotados de uma

apresentar como uma mente “ressonante e porosa; que transmite emoções sem impedimentos; que é naturalmente criativa, incandescente e indivisível”³⁸³ (WOOLF, 1993, p. 89). Uma mente “unissexual” é, segundo a autora, incapaz de criar uma obra verdadeiramente boa e grandiosa, pois ela se atém a obstáculos que limitam o seu poder criativo, reduzindo o seu alcance justamente por se preocupar em expressar apenas um dos lados de suas faculdades mentais. Como exemplos de mentes andróginas, além do próprio Coleridge, Virginia Woolf destaca os nomes de John Keats, Laurence Sterne (1713–1768), William Cowper (1731–1800), Charles Lamb e William Shakespeare, sendo este último o mais representativo de todos, tendo mostrado através da genialidade de suas peças e poemas de que modo uma mente poderia ser fertilizada tanto por seu lado masculino, como pelo feminino, ou seja, desenvolvida em sua completude: “[...] de todas essas preferências e parcialidades, de todos esses ajustes e tentativas da mente de se relacionar com outra [...] de Shakespeare não precisamos dizer nada [...], nem precisamos nós, cuja luz da literatura vem de Shakespeare, procurar elogiá-lo”³⁸⁴ (WOOLF, 1988, p. 463). Para John Keats, William Shakespeare seria um exemplo do que ele chamou de “poeta camaleão” (“*chameleon poet*”), justamente por ser capaz de expressar sua genialidade por meio de uma mente livre que não se prende a verdades absolutas e irrefutáveis. Sua mente, ao contrário, se permite caminhar entre incertezas e mistérios, buscando compreender na complexidade das experiências do vivido um sentido para o humano. É neste sentido, de ser capaz de se abster de qualquer conclusão para poder transitar entre as várias nuances da existência humana que Shakespeare, na visão de John Keats, seria dotado, portanto, de uma “capacidade negativa” (“*negative capability*”)³⁸⁵, termo esse que se assemelha em inúmeros aspectos à ideia de androginia woolfiana.

mente “assexuada” (*sexless*), indefinida, isto é, nem masculina, nem feminina, tal como se descrevia o sexo dos anjos (WOOLF, 1988, p. 462).

³⁸³ “[...] resonant and porous; that it transmits emotion without impediment; that it is naturally creative, incandescent and undivided”.

³⁸⁴ “[...] all these preferences and partialities, all these adjustments and attempts of the mind to relate itself harmoniously with another [...] of Shakespeare we need not speak [...], nor need we, the light of whose literature comes from Shakespeare, seek to praise him”.

³⁸⁵ Esse termo foi cunhado pelo poeta inglês em uma carta, datada em 22 de dezembro de 1817, a seus dois irmãos, George (1797–1841) e Thomas Keats (1799–1818). O termo se assemelha à ideia de androginia desenvolvida por Virginia Woolf principalmente na questão de expressar que uma grande mente é, por natureza, livre e desimpedida. Ao explorar a natureza humana em suas várias facetas, tanto aquelas ditas belas como as que nos causam uma certa repulsa, Shakespeare não se ateve a um olhar unilateral, mas múltiplo e abrangente, tal como Woolf defendia que um escritor de mente andrógina deveria ter. Vale salientar que para Keats a palavra “negativo” não possui uma acepção depreciativa, representando muito mais a liberdade e a consciência dessa mente de que não é capaz de compreender tudo sobre o mundo, mas que através de uma dúvida que o impulsiona, ele se torna apto a explorar ao máximo os diferentes domínios da existência: “Eu não tive uma disputa, mas uma diligência com Dilke sobre vários assuntos; muitas coisas se encaixaram em minha mente, e imediatamente me chamou a atenção a qualidade para se formar um homem de feitos, especialmente na

Ao lermos uma frase de Shakespeare, de Coleridge ou mesmo de Keats, segundo Virginia Woolf, algo parece explodir dentro de nós, gerando as mais variadas ideias, as mais variadas impressões. Não somos guiados por um ponto de vista único que se autodeclara, em sua infame vaidade, como uma verdade absoluta e superior a todas as demais. Esses autores não se perdem em uma espécie de autoglorificação do “eu”, suas escritas se tornam vivas e expressam uma liberdade de pensamento e criação que não é possível encontrar em uma mente unlitateral, excludente e estreita, cuja frase quando a lemos parece despencar com toda violência no chão, envolvida em sua necessidade de autoafirmação e superioridade: “O que, então, isso tudo resume, se essa teoria dos dois lados da mente se sustentar, é que a virilidade se tornou agora autoconsciente – os homens, quero dizer, estão agora escrevendo apenas com o lado masculino de seus cérebros”³⁸⁶ (WOOLF, 1993, 91). Esse seria o caso, por exemplo, da obra dos escritores eduardianos, como Arnold Bennett, John Galsworthy e Rudyard Kipling (1865–1936), que por meio de suas sentenças puramente “masculinas”, tentam reforçar os valores patriarcais, descrevendo apenas o mundo masculino e celebrando suas virtudes viris como uma forma de expressar o ressentimento que nutriam por aquelas mulheres que lutavam por uma igualdade entre os gêneros: “Sempre éramos arremessados de volta para a palavra “eu”. Começamos a ficar cansados desse “eu”. [...] Em parte por causa da dominância da palavra “eu” e da aridez que, como a faia gigante, lança em sua sombra. Nada germinará dali”³⁸⁷ (WOOLF, 1993, p. 90).

É nesse sentido que Virginia Woolf afirma que uma escrita puramente masculina ou puramente feminina é incapaz de criar algo que possa penetrar em nossas mentes e nos levar a uma visão plural e diversificada a respeito da experiência humana como um todo. É preciso, portanto, que haja uma espécie de casamento entre a mente masculina e feminina para que, dessas núpcias, surja a mente andrógina, una e indivisível em sua natureza, mas múltipla e abundante em sua capacidade de nos apresentar diferentes perspectivas em torno desse humano.

literatura, e que Shakespeare possuía tão enormemente – quero dizer *capacidade negativa*, ou seja, quando um homem é capaz de estar em incertezas, mistérios, dúvidas, sem qualquer conclusão irritante frente a um fato e à razão” (I had not a dispute, but a disquisition, with Dilke upon various subjects; several things dove-tailed in my mind, and at once it struck me what quality went to form a man of achievement, especially in literature, and which Shakespeare possessed so enormously – I mean *negative capability*, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason” (KEATS, 1867, p. 75-6).

³⁸⁶ “What, then, it amounts to, if this theory of the two sides of the mind holds good, is that virility has now become self-conscious – men, that is to say, are now writing only with the male side of their brains”.

³⁸⁷ “Back one was always hailed to the letter ‘I’. One began to be tired of ‘I’. [...] Partly because of the dominance of the letter ‘I’ and the aridity, which, like the giant beech tree, it casts within its shade. Nothing will grow there”. Nessa passagem, Virginia Woolf faz um trocadilho com a “I” em inglês que faz referência ao pronome pessoal “I” (Eu).

Hélène Cixous também reivindica, em seu conceito de escrita(ura) feminina, uma forma de ligação entre essas duas facetas da *psique* humana presentes em cada indivíduo, mas que, devido à máquina patriarcal e capitalista/imperialista, nos foram ensinadas a enaltecer demasiadamente uma, enquanto a outra se atrofiava. Cixous almeja atingir uma “escritura andrógina” ou, como ela mesma denominou, uma escritura “bissexual” que não tem como objetivo enfatizar a oposição sexual, mas sim a diferença que se complementa, que não separa, mas une, que nutre o desejo não por um, mas pelos dois, que não se limita à ideia do um, mas se abre para as infinitas possibilidades que emergem na ideia do mais de um. Cixous, portanto, assim como Virginia Woolf, não reclama por uma mera “bissexualidade” em que o “um” e o “outro” são postos lado a lado, ela deseja uma “outra bissexualidade” em que esse “um” e esse “outro” se encontram em um incessante “intercâmbio”, criando não mais “phallus”, mas sim “philippines”³⁸⁸:

Admitir que escrever é justamente trabalhar (no) entre, interrogar o processo do mesmo e do outro, sem o qual nada vive, desfazer o trabalho da morte, admitir é, antes de tudo, querer os dois, e ambos, o conjunto do um e do outro não imobilizados em seqüências de luta e de expulsão ou de execução, mas dinamizados ao infinito por um incessante intercâmbio do um com o outro sujeito diferente, não se conhecendo e se recomeçando tão somente a partir das fronteiras vivas do outro: percurso múltiplo e inesgotável a milhares e de encontros e transformações do mesmo no outro e no entre, de onde a mulher toma suas formas [...]. A essa bissexualidade fusional, eliminadora, que quer conjurar a castração (o escritor que exhibe: ‘aqui, escreve-se bissexual’, pode apostar, vão ver que, na verdade, ele não é nem um, nem outro), eu oponho a outra bissexualidade, aquela em que cada sujeito não aprisionado no falso teatro da representação falocêntrica institui seu universo erótico. Bissexualidade, quer dizer, identificação em si mesmo, individualmente, da presença, manifesta de forma diversa e insistente, segundo cada um, ou cada uma, dos dois sexos, a não exclusão da diferença nem de um sexo, e a partir desta ‘permissão’ que nos damos, a multiplicação dos efeitos de inscrição do desejo, em todas as partes do meu corpo e do outro corpo (CIXOUS, 2022, p. 58-60).

Dessa forma, não podemos compreender a noção de escrita(ura) feminina desenvolvida por Cixous e Woolf em seus ensaios como uma reprodução daquela frase puramente feminina e, com isso, marcada pelo ódio e o ressentimento, tal como vimos na discussão que Woolf fez sobre os romances de Charlotte Brontë. Essa sentença feminina que aqui se busca nada mais é do que a própria escrita(ura) andrógina que abandona o discurso

³⁸⁸ Em seu livro *Philippines: prédelles*, publicado em 2009, Hélène Cixous retoma algumas de suas discussões apresentadas em *O Riso da Medusa*, dentre elas uma alusão à sua ideia de escrita(ura) “bissexual” ou “andrógina”. Em referência ao livro *Peter Ibbetson* (1891) do escritor francês George du Maurier (1834–1896), Cixous aponta para uma cena em que uma das personagens, pela qual o narrador se encontra apaixonado, descreve o amor que os dois sentiam um pelo outro como ‘duas amêndoas da mesma semente, estas filipinas’. O termo alude a uma espécie de “amêndoa andrógina” e, com isso, nos remete a uma ideia de uma escrita que não tem por objetivo criar apenas “phallus”, em uma perspectiva falocêntrica e patriarcal defendida pela sentença masculina, mas sim “philippines” como uma representação dessa mente que une masculino e feminino em uma só forma, em um só corpo e espírito.

hegemônico e colérico para assumir uma nova forma, um novo caminho para a própria escrita. Essa escrita que necessita ser alcançada não se constitui meramente como uma escrita do um, mas de todos. É nesse sentido que a mulher precisa, portanto, ser “bissexual”, precisa ser “andrógina”, do mesmo modo como o homem precisa se libertar das amarras do patriarcalismo o mantém refém, não lhe permitindo que veja além do que lhe é autorizado ver – “Verter o excedente de energia que possa existir em novas formas sem desperdiçar uma gota é o difícil problema que só pode ser resolvido pela [também] evolução e emancipação simultâneas do homem”³⁸⁹ (WOOLF, 1988, p. 195). Tanto homens como mulheres precisam lutar por sua liberdade, pois o homem fora ensinado, nessa falsa visão de uma virilidade plena e superior, a sempre aspirar por uma “monossexualidade fálica” – “De tanto afirmar o primado do falo, e de implementá-lo, a ideologia falocrática fez mais de uma vítima” (CIXOUS, 2022, p. 60). Essa escrita(ura) feminina não se configura como uma escrita do “um” ou do “outro”, mas do “um” no “outro”, ou seja, de uma mente que consegue finalmente superar o medo da castração e perceber, por meio da diferença, que tanto um como o outro são em si completos porque trazem consigo a presença latente de um entre/no outro, unidos como um só, no Cixous chamou de *Amour Autre* (Amor Outro), ou seja, em um amor próprio, em um amor inteiro e pleno, apontado não só para si como também em direção ao outro.

³⁸⁹ “To pour such surplus energy as there may be into new forms without wasting a drop is the difficult problem which can only be solved by the [also] simultaneous evolution and emancipation of man”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das últimas décadas, a imagem de Virginia Woolf como romancista e sua imagem como jornalista e crítica literária foram consideradas, por grande parte de seus estudiosos, como duas facetas distintas oriundas de uma mesma personalidade, facetas estas que muitas vezes criaram uma sensação de que estávamos lidando com duas escritoras completamente diferentes, cujos projetos artísticos pareciam dialogar pouco entre si ou, mesmo quando isso ocorria, era praticamente com o objetivo de tomar sua obra ensaística como um elemento de apoio para compreender ou justificar um determinado aspecto de sua obra ficcional. Se de um lado tínhamos uma autora que desfrutava de enorme fama e sucesso, do outro tínhamos uma que permaneceu praticamente desconhecida ou ignorada por seu público leitor; enquanto uma era aclamada como uma figura central dentro da história do modernismo inglês, a outra se dedicava à escrita de resenhas e algumas notas jornalísticas publicadas, na maioria das vezes, de maneira anônima e sem qualquer prestígio; enquanto uma se propunha a escrever em nome da arte, a outra escrevia sobretudo com o objetivo de ter um cheque depositado em seu nome ao final do mês. Em outras palavras, enquanto a obra de uma acabou sendo amplamente discutida por uma vasta gama de textos críticos, artigos, dissertações e teses, a da outra ainda se mantém insuficientemente lida e explorada por uma parcela da crítica que insiste em julgá-la como uma obra de pouca relevância e de caráter complementar, o que contribuiu para que a produção ensaística de Virginia Woolf passasse a ser encarada como um mero segmento subsidiário em relação aos seus romances e contos (BOWLBY, 1994, p. 249).

Com a entrada recente de uma parte significativa de sua obra para o domínio público, temos observado um crescente interesse do mercado editorial em publicar novas edições comemorativas, muitas vezes acompanhadas de notas explicativas e comentários de especialistas, de vários de seus ensaios e resenhas críticas, assim como de novas traduções para o português (brasileiro e europeu) de textos já conhecidos, como “Modern Fiction” e “Professions for Women”, além de tantos outros até então inéditos, tomando como referência a extensa produção da autora reunida e organizada pelos professores Andrew McNeillie e Stuart N. Clarke, no final da década de 1980, em uma coletânea de seis volumes intitulada *The Essays of Virginia Woolf* (1986–1994). Mesmo assim, a imagem de Virginia Woolf como crítica ainda se apresenta para muitos de nós como uma figura obscura, distante e inacessível. Seus ensaios parecem causar um certo medo em seus leitores, medo esse que se configura, em diversos momentos, como uma espécie de disfarce para uma antipatia instituída por uma visão preconceituosa e equivocada que defende a ideia de que a obra ensaística de Virginia Woolf não

passa de uma porção inferior de seu trabalho, com textos produzidos sem qualquer sistematização metodológica e rigor crítico, o que lhe garantiu o infame título de uma autora “impressionista” (ROSENBERG; DUBINO, 1997, p. 04).

É importante ressaltar que durante a elaboração de seu projeto artístico, Virginia Woolf não procurou apenas reivindicar a criação de novas formas para a literatura que pudessem apreender as inúmeras nuances e sentidos presentes na experiência do vivido, mas também buscou questionar os próprios limites que serviam para demarcar o domínio de um gênero discursivo em relação ao outro. Como vimos ao longo deste trabalho, em diversos momentos Virginia Woolf ansiou por romper com estas fronteiras que pretendiam separar a crítica da literatura, o ensaio da ficção, o factual do imaginativo. Em seu experimentalismo, ela buscou dissolver essas barreiras misturando elementos de diferentes gêneros, de tal maneira, que se torna difícil, muitas vezes, distinguir o que é o que dentro de sua obra. Basta tomarmos como exemplo sua tentativa, infelizmente frustrada, de publicar uma resenha sobre a biografia de uma romancista vitoriana, Miss Willatt, escrita por uma de suas melhores amigas, Miss Linsett, ambas configurando-se como tipos daquilo que Virginia Woolf denominou de mulheres obscuras, cujas vidas são marcadas por uma série de espaços vazios justamente por não serem consideradas dignas de terem suas histórias contadas pela biografia tradicional (LEE, 1997, p. 14). Dentro dessa reflexão sobre a própria natureza da biografia como um gênero que precisa ser repensado em suas bases e objetivos, nos deparamos com a figura de duas autoras que, em um primeiro momento, nos parecem bastante críveis, não fosse o fato de que elas nunca existiram, salvo dentro do universo ficcional construído por Virginia Woolf para sua resenha fictícia.

Em “Memoirs of a Novelist” (1909), texto rejeitado por Reginald Smith, então editor da *Cornhill Magazine*, e que havia sido pensado como o primeiro trabalho de uma série que Virginia Woolf planejava desenvolver – “Em relação àquele artigo, estou muito feliz que você [Clive Bell] o tenha achado imaginativo – porque o desenvolvimento importa mais do que a engenhosidade, e me deixa esperançosa sobre o futuro da série (como sugeri a Smith que ela deve se tornar)”³⁹⁰ (WOOLF, 1975, p. 413) –, a escritora buscou questionar as margens daquilo que comumente se compreende como o gênero resenha e do que se considera como ficção. Sua intenção consistiu em mostrar que a escrita poderia funcionar como um ponto de encontro entre o que se caracteriza como factual e o que nasce a partir da imaginação de um escritor. Esse

³⁹⁰ “As for that article, I am very glad that you thought it imaginative – because of course that matters more than mere cleverness, and makes me hopeful about the future of the series (as I suggest to Smith that it shall become)”. Carta escrita por Virginia Woolf ao seu cunhado, Clive Bell, em 28 de outubro de 1909.

projeto ganharia mais força e dimensões mais bem definidas quando, em meados de 1932, Woolf daria início à escrita de *The Pargiters*³⁹¹, um romance que tentaria descrever, de maneira fragmentada, os principais fatos vividos pelos membros de uma família de classe média na passagem do século XIX para o século XX. Esse romance, descrito como um “romance de fatos” seria, então, intercalado por trechos contendo reflexões críticas sobre a relação entre o patriarcalismo e a máquina bélica, bem como sobre a situação social e econômica vivenciada pelas mulheres ao longo desse período histórico. Nesse romance, Virginia Woolf almejava explorar a realidade interior de suas personagens, na medida em que tecia uma ligação entre o que eles sentiam e a forma como percebiam sua realidade exterior.

Sua intenção em *The Pargiters* era justamente a de construir um romance em que crítica social e ficção pudessem caminhar de mãos dadas, sem que seu texto incorresse no risco de se tornar panfletário ou defensor de uma causa específica. Para tanto, a autora desejava interromper o fluxo de sua narrativa com uma série de pequenos ensaios, de tal modo que fosse possível criar um espaço de reflexão sobre importantes questões relacionadas à situação da mulher na sociedade inglesa nesse período de transição, estabelecendo, assim, um diálogo entre o ficcional e o jornalístico. Com a interposição desses ensaios, Virginia Woolf pretendia criar uma nova forma para o romance que fosse capaz de unir em uma mesma tessitura atividade crítica e imaginativa, não como dois gêneros distintos que seriam simplesmente justapostos ao acaso, mas como um romance que passaria a se apropriar de características importantes do gênero ensaístico para fundamentar o seu enredo, ao mesmo tempo que esse discurso crítico se fundiria à narrativa até se tornar parte integrante e indissociável da própria história de suas personagens. Daí a tentativa de Virginia Woolf em produzir um livro que assumisse o *status* do que ela denominou, nesse momento inicial de seu projeto, de um “Romance-Ensaio” (“*Novel-Essay*”), ou ainda de um “Ensaio-Romance” (“*Essay-Novel*”), deixando claro a sua intenção em dissolver os limites entre os dois gêneros.

Em Virginia Woolf, portanto, os gêneros discursivos se misturam, se entrelaçam em um processo de hibridização no qual as fronteiras entre ficção e não-ficção se dissipam de tal maneira que, muitas vezes, não conseguimos determinar com precisão onde um termina e o outro começa. Se por um lado seus romances foram aclamados por seu caráter experimental, muitos de seus ensaios também podem ser vistos como uma tentativa de (re)pensar o gênero a partir de suas múltiplas possibilidades de realização e estilos, pois o ensaio para a autora não

³⁹¹ Nessa fase inicial do romance, Virginia Woolf também havia atribuído o título *Here and Now*, que em tradução livre seria *Aqui e Agora*, ao seu projeto de romance experimental.

pode ser compreendido como uma entidade estática e com uma forma já pré-definida. Ele é em si um gênero “mutante”, “plurimórfico”, sempre se transformando com o objetivo de capturar aquela centelha de pensamento que se ascende durante a tentativa de um “eu”, ávido e inconformado por natureza, de encontrar respostas para suas angústias e inquietações. O ensaio em si não tem nenhum compromisso em chegar a uma conclusão, pois ele não se prende a uma necessidade superficial de provar uma verdade ou uma tese capaz de desvalidar todas as outras sobre um determinado assunto. Devido ao seu caráter dialógico, o ensaio aspira a um tipo diferente de prazer em sua leitura – “O princípio que o controla é simplesmente o de que ele deve dar prazer; o desejo que nos impele quando o retiramos da estante é simplesmente o de receber prazer. Tudo em um ensaio deve estar subordinado a esse fim”³⁹² (WOOLF, 1953, p. 216) –, um prazer que nasce durante o próprio ato de questionar, de suspeitar dessa realidade aparente que tomamos *a priori* como certa e incontestável.

Ao lermos os ensaios de Virginia Woolf, não podemos relegar a eles uma posição secundária e à margem de seu projeto de escrita. Em seus ensaios, reconhecemos frequentemente a Virginia Woolf romancista, do mesmo modo como em seus romances, reconhecemos em vários momentos a Virginia Woolf ensaísta. As duas, portanto, não podem ser tomadas como personalidades distintas e incomunicáveis, tendo em vista que configuram uma só mulher, uma só escritora, cuja ficção e pensamento crítico se apresentam como peças intrincadas e indissociáveis de uma mesma unidade integradora. Romancista e ensaísta coexistem uma dentro da outra, influenciando e modificando a obra uma da outra, pois a autora, como procuramos demonstrar ao longo de nosso trabalho, é ao mesmo tempo uma e várias, singular e plural, trazendo consigo diferentes “eus”, diferentes “Virgínia Woolfs” que convergem em uma única voz poética e crítica que ecoa em cada palavra ou frase que pulsa no coração de sua escrita.

Durante a escrita de seus ensaios, ela assume uma posição de semelhante em relação àqueles que a leem. São nesses textos em que ela decide compartilhar conosco, seus leitores “(in)comuns”, um pouco daquilo que ela sente, daquilo que reside em seu íntimo, inquietando seu espírito através de uma série de questionamentos, dúvidas e incertezas. Virginia Woolf não quer nos convencer de nada, não quer concordemos em absoluto com aquilo que diz, pois para ela o diálogo, a interrogação e a argumentação, estejam elas em concordância ou não com aquilo que foi dito, são muito mais importantes do que o resultado” alcançado ao final. Em meio a

³⁹² “The principle which controls it is simply that it should give pleasure; the desire which impels us when we take it from the shelf is simply to receive pleasure. Everything in an essay must be subdued to that end”.

esses inúmeros “momentos do ser” (*moments of being*), dos quais nossa existência se constitui, ela nos convida, através da leitura de seus ensaios, a contemplar a beleza secreta daqueles momentos banais, cotidianos, ordinários, ou seja, repletos de uma “não-existência” que ela havia definido também como trabalho do escritor captar. Segundo a escritora, por trás do algodão cru de nossa existência, resta apenas a importante revelação de que tudo faz parte de uma mesma unidade, de uma mesma obra de arte que, como vimos, vem sendo (re)criada constantemente por homens e mulheres dentro do fluxo ininterrupto das eras.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Elizabeth. (E)Merging Identities: The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women. **Signs**, Chicago, v. 6, n. 03, p. 413-435, Spring 1981.
- ALLEN, Judith. "The Rhetoric of Performance in *A Room of One's Own*" In: **Virginia Woolf and the Politics of Language**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- AUSTEN, Jane. **Persuasion**. London: Penguin, 1994.
- BALLASTER, Ros; BEETHAM, Margaret; FRAZER, Elizabeth & HEBRON, Sandra. **Women's Worlds: Ideology, Femininity and the Woman's Magazine**. London: Macmillan, 1991.
- BARRETT, Michèle. "Introduction" In: WOOLF, Virginia. **A Room of One's Own / Three Guineas**. Edited by Michèle Barrett. London: Penguin Books, 1993.
- BELL, Quentin. **Virginia Woolf: A Biography**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, HBJ, 1976.
- BELL, Vanessa. "Notes on Virginia's Childhood" In: **Sketches in Pen and Ink**. Edited by Lia Giachero. London: Pimlico, 1997.
- BENNETT, Arnold. "Is the Novel Decaying?" In: **The Author's Craft and Other Critical Writings of Arnold Bennett**. Edited by Samuel Hynes. Nebraska: University of Nebraska Press, 1968.
- BENNETT, Arnold. **Our Women: Chapters on the Sex-Discord**. New York: George H. Doran Company, 1920.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. Edição Ecumênica.
- BOCK, Carol. **Charlotte Brontë and the Storyteller's Audience**. Iowa: University of Iowa Press, 1992.
- BOSWELL, James. **The Life of Samuel Johnson**. London, New York: J. M. Dent & Sons, E. P. Dutton & Co., 1910.
- BOWLBY, Rachel. "A Woman's Essays" In: BRIGGS, Julia (ed.). **Virginia Woolf: Introductions to the Major Works**. London: Virago Press, 1994.
- BOWLBY, Rachel. "Walking, women and writing: Virginia Woolf as *flâneuse*" In: ARMSTRONG, Isobel (ed.). **New Feminist Discourses: Critical Essays on Theories and Texts**. London, New York: Routledge, 1992.
- BRADBURY, Malcolm. **O Mundo Moderno: dez grandes escritores**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- BRADSHAW, David; CLARKE, Stuart N. "Introduction" *In: WOOLF, Virginia. A Room of One's Own*. West Sussex: Willey Blackwell, 2015.
- BRIGGS, Julia. **Virginia Woolf: An Inner Life**. New York, London: Harcourt, 2005.
- BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. London: Penguin, 1994.
- BROSNAN, Leila. **Reading Virginia Woolf's Essays and Journalism: Breaking the Surface of Silence**. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997.
- BROWNE, Sir Thomas. **Religio Medici**. Edited by W. A. Greenhill. London, New York: Macmillan & Co, St Martin's Press, 1960.
- CAMERON, Julia Margaret. "Annals of My Glass House" *In: POWELL, Tristram (Ed.). Julia Margaret Cameron*. London: Pallas Athene, 2016.
- CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2002.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. **The Table Talk and Ominia of Samuel Taylor Coleridge**. London, Edinburgh, New York: Humprehy Milford, Oxford University Press, 1917.
- DAUGHERTY, Beth Rigel. "Reading, Taking Notes, and Writing: Virginia Stephen's Reviewing Practice" *In: DUBINO, Jeanne (ed.). Virginia Woolf and the Literary Marketplace*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- DELL, Marion. **Virginia Woolf's Influential Forebears: Julia Margaret Cameron, Anny Thackeray Ritchie and Julia Prinsep Stephen**. Hampshire/New York, 2015.
- DESALVO, Louise A. **Virginia Woolf's First Voyage: A Novel in the Making**. Totowa, New Jersey: Rowman and Littlefield, 1980.
- DOUGLAS, James. "A Book That Must Be Suppressed" *In: DOAN, Prosser (ed.). Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*. New York: Columbia University Press, 2001.
- DUNCAN-JONES, Elsie Elizabeth. "Mrs. Woolf comes to dine" *In: A Newnham Anthology*. Edited by Ann Phillips. New York: Cambridge University Press, 2010.
- ELIOT, T. S. "Tradition and Individual Talent" *In: The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Faber and Faber, 1997.
- EZELL, Margaret J. M.. The Myth of Judith Shakespeare: Creating the Canon of Women's Literature. **New Literary History**, Baltimore, v. 21, n. 03, p. 579-592, Spring 1990.
- FORD, Colin. "Geniuses, Poets and Painters: The World of Julia Margaret Cameron" *In: COX, Julian & FORD, Colin (org.). Julia Margaret Cameron: the complete photographs*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003.

- FREUD, Sigmund. **The Question of Lay Analysis**. Conversations with an Impartial Person. Edited and translated by James Strachey. London, New York: The Norton Library, 1969.
- GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (ed.). **The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English**. New York/London: W. W. Norton & Company, 1985.
- GILLESPIE, Diane F. “The Elusive Julia Stephen” *In*: STEPHEN, Julia Duckworth. **Stories for children, essays for adults**. Edited by Diane F. Gillespie and Elizabeth Steele. New York: Syracuse University Press, 1987.
- GOLDMAN, Mark. **The Reader’s Art: Virginia Woolf as Literary Critic**. Paris: Mouton, The Hague, 1976.
- GRUNDY, Isobel. “‘Words Without Meaning – Wonderful Words’: Virginia Woolf’s Choice of Names” *In*: CLEMENTS, Patricia; GRUNDY, Isobel (ed.). **Virginia Woolf: New Critical Essays**. London: Vision and Barnes & Noble, 1983.
- GUALTIERI, Elena. **Virginia Woolf’s Essays: Sketching the Past**. London: Macmillan Press, 2000.
- HALL, Radclyffe. **The Well of Loneliness**. London: Virago Press, 1991.
- HARVEY, Benjamin. The Twentieth Part: Virginia Woolf in the British Museum Reading Room. **Literature Compass**, New Jersey, v. 4, n. 01, p.218-234, January 2007.
- HAWKES, Ellen. “Woolf’s ‘Magical Garden of Women’” *In*: **New feminist essays on Virginia Woolf**. Edited by Jane Marcus. Nebraska: University of Nebraska Press, 1981.
- HEGEL, Friedrich. **Fenomenologia do Espírito**. Tradução de Paulo Meneses, Karl-Heinz Efkens e José Nogueira Machado. 2ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.
- HILL, Brian. **Julia Margaret Cameron: A Victorian Family Portrait**. New York: St. Martin’s Press, 1973.
- HILL, Katherine C.. Virginia Woolf and Leslie Stephen: History and Literary Revolution. **PMLA**, New York, v. 96, n. 03, p. 351-362, May 1981.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2013.
- HUSSEY, Mark. **Virginia Woolf A to Z: a comprehensive reference for students, teachers and common readers to her life, work and critical reception**. New York, London: Oxford University Press, 1995.
- JAMES, William. **The Principles of Psychology**. London: Harvard University Press, 1983.

JEFFERIES, Richard. **After London; or, Wild England**. London, New York: Cassell & Company, 1886.

KEATS, John. **The Life and Letters of John Keats**. Edited by Lord Houghton. London: Edward Moxon & Co., Dover Street, 1867.

KENNEY, JR., Edwin. The Moment, 1910: Virginia Woolf, Arnold Bennett, and Turn of the Century Consciousness. **Colby Library Quarterly**, Waterville, v. 13, n. 01, p. 42-66, March 1977.

KING, James. **Virginia Woolf**. New York, London: W. W. Norton & Company, 1994.

LAMB, Charles. "Oxford in the Vacation" *In*: LUCAS, E. V. (ed.). **The Works of Charles and Mary Lamb**. London: Methuen & Co., 1903.

LEE, Hermione. **Virginia Woolf**. London: Vintage, 1997.

LOWE, Gill. "Introduction" *In*: WOOLF, Virginia et al. **Hyde Park Gate News: The Stephen Family Newspaper**. Edited by Gill Lowe. London: Hesperus Press, 2005.

MACCARTHY, Desmond. "Review of Arnold Bennett's *Our Women*" *In*: WOOLF, Virginia. **Killing the Angel in the House: Seven Essays**. London: Penguin Books, 1995.

MACHADO, Ana Maria. "Trancar-se para ser livre" *In*: WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

MARCUS, Jane. **Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy**. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

MARDER, Herbert. **Feminism & Art: A Study of Virginia Woolf**. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

MCNEILLIE, Andrew. "Introduction" and "'The Golden Bowl' Reading Notes" *In*: WOOLF, Virginia. **The Essays of Virginia Woolf: 1904 – 1912**. Vol. 1. Edited by Andrew McNeillie. London: The Hogarth Press, 1986.

MEPHAM, John. **Virginia Woolf: A Literary Life**. London: Macmillan, 1991.

PATER, Walter. "Style" *In*: **Appreciations: With An Essay On Style**. New York: The Macmillan Company, 1902.

PATMORE, Coventry. **The Angel in the House**. London: George Routledge & Sons, 1920.

PLATÃO. **Timeu – Crítias**. Tradução, introdução e notas de Rodolfo Lopes. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução, notas e comentários de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2017.

- QUILLER-COUCH, Arthur (ed). **The Oxford Book of Ballads**. Oxford: Clarendon Press, 1910.
- ROSENBAUM, S. P. "Introduction: Towards the Literary History of *A Room of One's Own*" *In: WOOLF, Virginia. **Women & Fiction: The Manuscript versions of A Room of One's Own***. London: Shakespeare Head Press/Blackwell Publishers, 1992.
- ROSENBERG, Beth Carole; DUBINO, Jeanne (ed.). "Introduction" *In: **Virginia Woolf and the Essay***. New York: St. Martin's Press, 1997.
- RYLANDS, George. "George Rylands – Adapted from an interview in the BBC Television film *A Night's Darkness. A Day's Sail*" *In: **Recollections of Virginia Woolf***. Edited by Joan Russell Noble. New York: William Morrow & Company, 1972.
- SACKVILLE-WEST, Vita; WOOLF, Virginia. **The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf**. Edited by Louise DeSalvo and Mitchell Leaska. São Francisco, California: Cleis Press, 1985.
- SCHREINER, Olive. **From Man to Man Or Perhaps Only**. New York, London: Harper & Brother Publishers, 1927.
- SHOWALTER, Elaine. Feminist Criticism in the Wilderness. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 8, n. 08, pp. 179-205, Winter 1981.
- SNAITH, Anna. "Introduction" *In: WOOLF, Virginia. **A Room of One's Own and Three Guineas***. New York/London: Oxford University Press, 2015.
- SPALDING, Frances. **Vanessa Bell**. New York: Ticknor & Fields, 1983.
- SPARKS, Elisa Kay. **A Virginia Woolf Herbarium**. A collection of essays on flowers in the work of Virginia Woolf: fiction, essays, and life-writing. Disponível em: <https://woolfherbarium.blogspot.com/p/geranium.html>. Acesso em: 27 de outubro de 2023.
- SPIROPOULOU, Angeliki. **Virginia Woolf, Modernity and History: Constellations with Walter Benjamin**. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- STEPHEN, Julia Duckworth. **Stories for children, essays for adults**. Edited by Diane F. Gillespie and Elizabeth Steele. New York: Syracuse University Press, 1987.
- STEPHEN, Leslie et al. **Dictionary of National Biography**. Vol. LIV. London: Smith, Elder, & Co., 1898.
- STEPHEN, Leslie. "Forgotten Benefactors" *In: **Social Rights and Duties***. New York: Macmillan, 1896.
- STEPHEN, Leslie. "The Study of English Literature" *In: **Men, Books and Mountains: Essays Collected***. Edited by S. O. A. Ullmann, London: The Hogarth Press, 1956.
- STEPHEN, Leslie. **The Mausoleum Book**. Oxford: Clarendon Press, 1977.

STEPHEN, Leslie. **Selected Letters of Leslie Stephen**. Volume 1 (1864–1882). Edited by John W. Bicknell. London: Macmillan, 1996a.

STEPHEN, Leslie. **Selected Letters of Leslie Stephen**. Volume 2 (1882–1904). Edited by John W. Bicknell. London: Macmillan, 1996b.

STOPES, Marie Carmichael. **Married Love: A New Contribution to the Solution of Sex Difficulties**. London: Victor Gollancz, 1995.

STOPES, Marie Carmichael. **Love's Creation**. Brighton, Chicago: Sussex Academic Press, 2012.

WEININGER, Otto. **Sex and Character**. Translated by Ladislaus Löeb. London, New York: A. L. Burt Company/G. P. Putnam's Sons, 1906.

WOOLF, Leonard. **Beginning Again: An Autobiography of the Years 1911 to 1918**. New York: Harcourt Brace Jovanovich/HBJ, 1963.

WOOLF, Virginia et al. **Hyde Park Gate News: The Stephen Family Newspaper**. Edited by Gill Lowe. London: Hesperus Press, 2005.

WOOLF, Virginia. **The Death of the Moth and Other Essays**. Edited by Leonard Woolf. New York: Harcourt, Brace and Company, 1942.

WOOLF, Virginia. **The Moment and Other Essays**. Edited by Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1947.

WOOLF, Virginia. **The Common Reader: First Series**. London: Harcourt Brace Jovanovich/HBJ, 1953.

WOOLF, Virginia. **Granite and Rainbow**. New York/London: Harcourt Brace Jovanovich/HBJ, 1958.

WOOLF, Virginia. **The Letters of Virginia Woolf**. Volume 1 (1888–1912). Edited by Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. London: Harcourt Brace Jovanovich/HBJ, 1975.

WOOLF, Virginia. **Contemporary Writers**. New York/London: Harcourt Brace Jovanovich/HBJ, 1976.

WOOLF, Virginia. "Speech before the London / National Society for Women's Service, January 21 1931" *In: The Pargiters: The Novel-Essay Portion of The Years*. Edited by Mitchell A. Leaska. New York: The New York Public Library, 1977a.

WOOLF, Virginia. **Moments of Being**. Unpublished Autobiographical Writings. Edited by Jeanne Schulkind. London: Harcourt Brace Jovanovich/HBJ, 1977b.

WOOLF, Virginia. **The Letters of Virginia Woolf**. Volume 2 (1912–1922). Edited by Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. London: Harcourt Brace Jovanovich/HBJ, 1978.

WOOLF, Virginia. **Books and Portraits**: Some further selections from the literary and biographical writings of Virginia Woolf. Edited by Mary Lyon. London: Harcourt Brace Jovanovich/HBJ, 1979a.

WOOLF, Virginia. **The Letters of Virginia Woolf**. Volume 5 (1932–1935). Edited by Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. London: Harcourt Brace Jovanovich/HBJ, 1979b.

WOOLF, Virginia. **The Letters of Virginia Woolf**. Volume 3 (1923–1928). Edited by Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. London: Harcourt Brace Jovanovich/HBJ, 1980.

WOOLF, Virginia. **The Diary of Virginia Woolf**. Volume 2 (1920–1924). Edited by Anne Olivier Bell. London: Penguin Books, 1981.

WOOLF, Virginia. **Melymbrosia**: An Early Version of The Voyage Out. Edited by Louise A. DeSalvo (Scholar's Edition). New York, The New York Public Library, 1982a.

WOOLF, Virginia. **The Diary of Virginia Woolf**. Volume 3 (1925–1930). Edited by Anne Olivier Bell. London: Penguin Books, 1982b.

WOOLF, Virginia. **The Diary of Virginia Woolf**. Volume 4 (1931–1935). Edited by Anne Olivier Bell. London: Penguin Books, 1983.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. New York/London: A Harvest Book, Harcourt, Inc., 1984.

WOOLF, Virginia. **The Diary of Virginia Woolf**. Volume 5 (1936–1941). Edited by Anne Olivier Bell. London: Harcourt Brace Jovanovich/HBJ, 1985.

WOOLF, Virginia. **The Essays of Virginia Woolf**. Volume 1 (1904–1912). Edited by Andrew McNeillie. London: The Hogarth Press, 1986.

WOOLF, Virginia. **The Essays of Virginia Woolf**. Volume 5 (1929–1932). Edited by Andrew McNeillie and Stuart Nelson Clarke. London: The Hogarth Press, 1987.

WOOLF, Virginia. **The Essays of Virginia Woolf**. Volume 3 (1919–1924). Edited by Andrew McNeillie. London: The Hogarth Press, 1988.

WOOLF, Virginia. **The Essays of Virginia Woolf**. Volume 2 (1912–1918). Edited by Andrew McNeillie. London: The Hogarth Press, 1989.

WOOLF, Virginia. **Women & Fiction**: The Manuscript versions of A Room of One's Own. Transcribed and edited by S. P. Rosenbaum. London: Shakespeare Head Press/Blackwell Publishers, 1992a.

WOOLF, Virginia. **A Passionate Apprentice**. The Early Journals (1897–1909). Edited by Mitchell A. Leaska. London: Harcourt Brace Jovanovich/HBJ, 1992b.

WOOLF, Virginia. **A Room of One's Own / Three Guineas**. Edited by Michèle Barrett. London: Penguin Books, 1993.

WOOLF, Virginia. **The Essays of Virginia Woolf**. Volume 4 (1925–1928). Edited by Andrew McNeillie. London: The Hogarth Press, 1994.

WOOLF, Virginia. **Killing the Angel in the House**: Seven Essays. London: Penguin Books, 1995.

WOOLF, Virginia. **The Years**. Oxford, New York: Oxford University Press, 1999.

WOOLF, Virginia. **Jacob's Room**. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000.

WOOLF, Virginia. **The London Scene**: Six Essays on London Life. New York: Harper Collins, 2004.

WOOLF, Virginia. **The Complete Short Fiction of Virginia Woolf**. New York/London: A Harvest Book/Harcourt, Inc., 2006.

WOOLF, Virginia. **To the lighthouse**. Edited with an Introduction and Notes by David Bradshaw. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008.

ZWERDLING, Alex. Julia Stephen, Mrs. Ramsay, and the Sense of Vocation. **Virginia Woolf Miscellany**, Washington, n. 22, p. 4, Spring 1984.

ANEXOS

ANEXO A – PÁGINA DA PRIMEIRA EDIÇÃO DA REVISTA *TIT-BITS* FUNDADA POR GEORGE NEWNES, EM 22 DE OUTUBRO DE 1881

TIT-BITS

FROM ALL THE MOST INTERESTING
BOOKS, PERIODICALS AND NEWSPAPERS IN THE WORLD

No. 1.—VOL. I. [ENTERED AT STATIORS' HALL.]
PRICE ONE PENNY.
[REGISTERED FOR TRANSMISSION ABROAD.] OCT. 22, 1881.

"TIT-BITS."

THERE is no paper in the world conducted on the lines which will be followed in *Tit-Bits*. It will be a production of all that is most interesting in the books, periodicals, and newspapers of this and other countries. Opinions may differ as to whether it is fair for newspapers to other people's writings so extensively has now become the practice. Whatever it may be found by some with this whole abstracting, in the case of *Tit-Bits* it is at a rate done openly and avowedly, and no attempt is made to pass off extracts as original compositions. There is scarcely a newspaper which does not give some extracts. The business of the conductors of *Tit-Bits* will be like that of the dentist—an organised system of extracting; but instead of, like the dentist, extracting that which is bad, and leaving that which is good, they will pursue exactly the opposite course, and extract that which is good, and leave the remainder. A complete system has been arranged whereby all the most interesting papers and books of England, France, Germany, Italy, Russia, America, Australia, and the Indies will be regularly searched, and whatever is found of interest to the general reader—in short, wherever a tit-bit is discovered—it will be drafted into the new paper *Tit-Bits*. It is impossible to find a person who can read the English language who will not be entertained by reading *Tit-Bits*. *Tit-Bits* will contain interesting incidents, amusing anecdotes, pithy paragraphs. Any person who takes in *Tit-Bits* for three months will at the end of that time be an entertaining companion, as he will then have at his command a stock of smart sayings and a fund of anecdote which will make his society agreeable. It is impossible for any man in the busy times of the present to even glance at any large number of the immense variety of books and papers which have gone on accumulating, until now their number is fabulous. It will be the business of the conductors of *Tit-Bits* to find out from this immense field of literature the best things that have ever been said or written, and weekly to place them before the public for one penny.

AN officer, not remarkable for courage, came one day to Quin, the actor, and asked him what he should do after having had his nose pulled. "Why, sir," said Quin, "soap your nose for the future, and then they'll slip their hold."

WHEN last the Queen was about to be confined the Prince Consort said to one of his little boys: "I think it is very likely, my dear, that the Queen will soon present you with a little brother or sister—which do you prefer?" The child (pausing): "Well, I think, if it is the same to mamma, I should prefer a pony."

A WILD young fellow, who was staying at a country house, was asked by a refined young lady to write some poetry in her album about autumn. The following was his performance:—
"The melancholy days have come,
The saddest of the year;
It's a little too warm for whisky hot,
And a little too cold for beer."

MR. FALLS, a well-known sportsman, happened one day to ride down a hound. The irascible but witty master of the Quorn attacked him in no measured language. "Sir," was the reply, "I'd have you recollect that I am Mr. Falls, of Dunganon." The answer was ready: "I don't care if you are the Falls of Niagara, you shan't ride over my hounds."

THE Chancellor of the Duchy of Lancaster was dining with a well-known citizen of Cottonopolis, and the conversation turned on the subject of the growth and development of America. "I should like," said the host, who is an enthusiastic admirer of the great Republic, "to come back fifty years after my death to see what a fine country America had become." "I believe you will be glad of any excuse to come back," said Mr. Bright.

AN Englishman in Paris went into a restaurant to get his dinner. Unacquainted with the French language, yet unwilling to show his ignorance, he pointed to the first line on the bill of fare, and the polite waiter brought him a plate of thin soup. This was very well, and when it was despatched he pointed to the second line. The waiter understood him perfectly, and brought him a vegetable soup. "Rather more soup than I want," thought he; "but it is a Paris fashion." He duly pointed to the third line, and a plate of tapioca broth was brought him. Again, to the fourth line, and was furnished with a bowl of preparation of arrowroot. He tried the fifth line, and was supplied with some gruel kept for invalids. The bystanders now supposed that they saw an unfortunate individual who had lost all his teeth, and our friend, determined to get as far from the soup as possible, pointed in despair to the last line on the bill of fare. The intelligent waiter, who saw at once what he wanted, politely handed him a bunch of toothpicks. This was too much, the Englishman paid his bill and left.

It is computed that the average circumference of a woman's waist is 36in. It is also computed that the average length of a man's arm is 36in. Great is thy wisdom, oh Nature!

A VERY loquacious female witness, whom the opposing counsel could not silence, so far kept him at bay, that by way of browbeating her he exclaimed, "Why, woman, there's brass enough in your face to make a kettle." "And sauce enough in yours," she instantly rejoined, "to fill it."

SAID Lord John Russell to Hume, at a social dinner: "What do you consider the object of legislation?" "The greatest good to the greatest number." "What do you consider the greatest number?" continued his lordship. "Number one, my lord," was the commoner's prompt reply.

"Now, then, my hearties," cried a gallant Yankee captain, seeing that it was all over with his men, "fight like heroes till your powder's done; then run for your lives. I'm a little lame, I'll start now."

It is doubtful whether human eccentricity ever went further than in the case of Lord Holland, who was contemporaneous with William the Third. It was his usual custom to regale his stud of horses with a weekly concert. He had a gallery erected for the purpose, and he maintained that the music cheered their hearts and improved their tempers.

THE son-in-law of a Chancery barrister having succeeded to the lucrative practice of the latter, came one morning in breathless ecstasy to inform him that he had succeeded in bringing nearly to its termination a cause which had been pending in that court of scruples for several years. Instead of obtaining the expected congratulations of the retired veteran of the law, his intelligence was received with indignation. "It was by this suit," exclaimed he, "that my father was enabled to provide for me and to portion your wife, and with the exercise of common prudence it would have furnished you with the means of providing handsomely for your children and grandchildren."

A STORY is told of a graceless scamp who gained access to the Clarendon printing office, in Oxford, when the formes of a new edition of the Episcopal Prayer Book had just been made up, and were ready for the press. In that part of the "forme" containing the marriage service, he substituted the letter "k" for the letter "v" in the word live, and thus the vow to "love, honour, etc., as long as ye both shall live," was made to read, "so long as ye both shall like." The change was not discovered until the whole of the edition was printed off. If the sheets thus rendered useless in England be still preserved, it would be a good speculation to have them neatly bound and forwarded to Indiana and Connecticut.

ANEXO B – PÁGINA DATILOGRAFADA DE *MELYMBROSIA* (211: L16/4) COM CORREÇÕES FEITAS À MÃO POR VIRGINIA WOOLF POSTERIORMENTE

211

"Yes, and in violent emotions."

"And I was thinking you'd never felt a thing" said Hewet.

"Am I being insolent?" he asked, seeing her suddenly flush.

"After all said Rachel, what's the use of men talking to women? We're so different. We hate and fear each other. If you could strip off my skin ^{off} now you would see all my nerves gone white with fear of you."

"Has that been one of your emotions?" asked Hewet.

"The first I think" said Rachel.

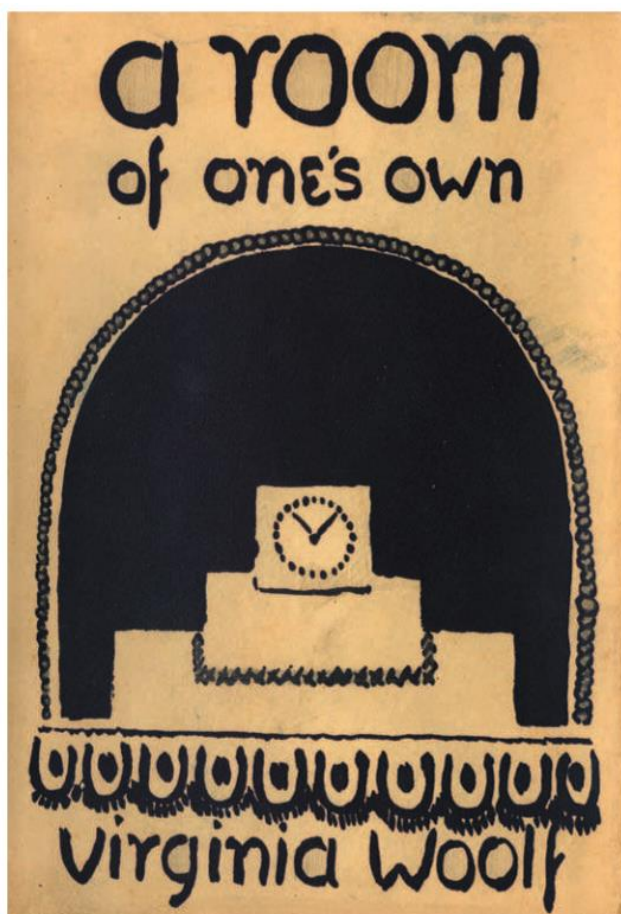
"Will you tell me?" Hewet asked. the back of his head rested against the trunk of a tree; and his eyes watched the sea as though he were watching things.

"It would mean beginning at the beginning" said Rachel. the way my father treated my mother. I once heard him abuse her when she asked him for money. Feelings come in flashes; ^{light up something which stays here always.} like that; and last all one's life. That was one flash. Then dishonesty. we never treated me fairly. Then when I was eighteen he forbade me to walk down N Bond Street alone. Suppose anyone had forbidden you to walk down Bond Street alone when you were eighteen! because of the women! ^{*It changed the world.} It made me feel robbed of my life. When you think that you have only one life--- just for a second and all that waste of sea behind you and before you-- and that other human beings should interfere with the smallest moment of it--then you hate them more than anything in the world. I shall never never never have all the feelings I might have because of you.* ~~because of you.~~

She stopped; as he said nothing she went on.

Fonte: WOOLF, Virginia. *Melymbrosia: An Early Version of The Voyage Out*. Edited by Louise A. DeSalvo (Scholar's Edition). New York, The New York Public Library, 1982a.

**ANEXO C – SOBRECAPA (*DUST JACKET*) DESENHADA POR VANESSA BELL
PARA A PUBLICAÇÃO DE *A ROOM OF ONE'S OWN* (1929) / RELÓGIO DO SALÃO
DE LEITURA DO BRITISH MUSEUM**



Fonte: HARVEY, Benjamin. "The Twentieth Part: Virginia Woolf in the British Museum Reading Room", January 2007, p. 230-1. Disponível em: <https://compass.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1741-4113.2006.00395.x>. Acesso em: 15 de outubro de 2023.