



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

DIEGO DOS SANTOS ROCHA

**“E SEREI EU UMA CRÍTICA LITERÁRIA?”: ESPAÇOS CRÍTICO-FICCIONAIS
NA ESCRITA DE VIRGINIA WOOLF**

FORTALEZA

2026

DIEGO DOS SANTOS ROCHA

“E SEREI EU UMA CRÍTICA LITERÁRIA?”: ESPAÇOS CRÍTICO-FICCIONAIS NA
ESCRITA DE VIRGINIA WOOLF

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

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

FORTALEZA

2026

DIEGO DOS SANTOS ROCHA

“E SEREI EU UMA CRÍTICA LITERÁRIA?”: ESPAÇOS CRÍTICO-FICIONAIS NA
ESCRITA DE VIRGINIA WOOLF

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

Aprovado em 17/04/2026.

BANCA EXAMINADORA

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

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

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

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas me ajudaram na escrita desta dissertação. Algumas, tão ilustres, que mal me atrevo a nomeá-las, embora eu não possa escrever sem ficar em perpétua dívida com elas:

A Deus, por todas as oportunidades concedidas até aqui.

À Prof.^a Dr.^a Odalice de Castro Silva, pelas contribuições em minha pesquisa, pela paciência, pela orientação afetuosa e pelas agradáveis tardes recheadas de boas conversas sobre literatura.

Ao Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva e à Prof.^a Dr.^a Denise Noronha Lima, pelas valiosas contribuições como membros da Banca Examinadora.

À Prof.^a Dr.^a Fernanda Cardoso Nunes e novamente à Prof.^a Dr.^a Denise Noronha Lima, que me conduziram pelos estudos literários e me acompanharam durante todo o meu percurso, dentro e fora da Academia.

Aos professores e demais funcionários do Programa de Pós-graduação em Letras: Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará, pelos direcionamentos ao longo do Mestrado.

À Lorena, Mariana, Reinaldo e Renildo, por terem sido o meu porto seguro. Sou grato por esse feliz encontro, por tudo o que foi partilhado e pelo que ainda compartilharemos.

À Alessandra, Karla e Marciana, por terem me acompanhado desde o primeiro dia de aula e por estarem presentes nessa e, eu espero, nas próximas etapas dessa trajetória.

À Alice, Bento, Daniela, Elton, Michael e Rebeca, que mesmo na distância, mantiveram seus ouvidos atentos para me escutar sempre que necessário. Que privilégio é compartilhar anos de amizade com vocês.

A Willame e Caio, que foram acolhimento, em todos os sentidos da palavra. Seu apoio e amparo durante essa jornada são imensuráveis, e por eles sempre serei grato.

À Maria das Graças (“Lila”) e Humberto, por toda a disponibilidade de tempo e recursos.

Aos meus pais, Lucinete e Francisco, e ao meu irmão, Jarlisson, pelos esforços empenhados, por sempre acreditarem nos meus sonhos e pelo amor que sempre buscarei retribuir. Que esta pesquisa possa ser uma pequena demonstração dele.

À Adeline Virginia Woolf, cujo amor pela literatura transborda em suas obras, as quais inevitavelmente me incitaram ao amor pelos estudos literários.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Ao que parece, Morgan poderia ser um sucesso, embora, como crítica literária, eu não consiga enxergar direito o motivo. E serei eu uma crítica literária?”

(Virginia Woolf, Diário de 1920)

“Para resumir, irei investigar a literatura com o intuito de responder a certas questões sobre nós mesmos.”

(Virginia Woolf, Diário de 1923)

RESUMO

A produção artística de Virginia Woolf (1882-1941), durante a primeira metade do século XX, subverte convenções relacionadas ao Realismo inglês para declarar-se moderna, privilegiando a representação da subjetividade e da (in)consciência humanas. Seja em suas obras de ficção ou não ficção, observa-se a elaboração de uma escrita como espaço de rupturas, veiculando sua cosmovisão acerca da criação estética de sua época. Este trabalho, de caráter analítico e interpretativo e que parte de uma postura comparativa entre a tradição e o novo, pretende analisar de que modo Virginia Woolf se constrói como crítica literária e materializa essa percepção crítica a partir de diferentes gêneros. A princípio, investigam-se os *Diários* (1920-1930) da escritora e como ela aborda os elos entre “fazer cotidiano” e “fazer literário”, evocando a estreita relação entre vida e obra. Em seguida, examinam-se nove ensaios presentes em *O leitor comum* (1925), primeira coletânea organizada por ela, para compreender como são percebidas as tensões entre tradição e modernidade, a formação do romance inglês, além do diálogo que estabelece com seus contemporâneos. Adiante, analisa-se de que maneira as asserções de Woolf reverberam no romance *Orlando: uma biografia* (1928), o qual transfigura seu posicionamento diante da ascensão de uma literatura moderna e possibilita caminhos para a posteridade. Ao considerar a tríade diário-ensaio-ficção como um conjunto de gêneros híbridos que se interrelacionam, utilizam-se contribuições de autores como Hermione Lee (1977), Massaud Moisés (2007), Sandra Guardini Vasconcelos (2007), Philippe Lejeune (2014) e Silviano Santiago (2019). A partir das reflexões propostas, salienta-se que a crítica literária de Woolf se desenvolve através de diferentes formas de escrita que incidem umas sobre as outras para estruturar um projeto que pensa a ficção moderna em expansão, aprofundando discussões sobre memória, crítica, criação poética, entre outras categorias, no âmbito do comparatismo literário.

Palavras-chave: Virginia Woolf; Gêneros híbridos; *Orlando: uma biografia*; Crítica literária.

ABSTRACT

The artistic production of Virginia Woolf (1882-1941), during the first half of the 20th century, subverts conventions from English Realism to declare itself modern, privileging the representation of human subjectivity and (un)consciousness. Whether in her works of fiction or non-fiction, it is possible to observe the development of writing as a space for rupture, conveying her worldview about the aesthetic creation of her time. This work, of an analytical and interpretative nature and based on a comparative approach between tradition and the new, aims to analyze how Virginia Woolf establishes herself as a literary critic and constructs this critical perception through different genres. First, we investigate the author's *Diaries* (1920-1930) and how she addresses the connections between "everyday writing" and "literary writing", evoking the narrow relationship between life and fiction. Further on, we examine nine essays from *The common reader* (1925), the first collection she organized, to understand how she addresses the tensions between tradition and modernity, the formation of the English novel, and the dialogue with her contemporaries. Then, we analyze how Woolf's assertions reverberate in the novel *Orlando: a biography* (1928), which transfigures her position on the rise of modern literature and paves the way for posterity. Considering the diary-essay-fiction triad as a set of interrelated hybrid genres, we draw on contributions from authors such as Hermione Lee (1977), Massaud Moisés (2007), Sandra Guardini Vasconcelos (2007), Philippe Lejeune (2014) and Silviano Santiago (2019). Based on the reflections presented, it can be concluded that Woolf's literary criticism is developed through different forms of writing that impact on each other to structure a project that explores the expanding realm of modern fiction, deepening discussions on memory, criticism, poetic creation, among other categories, in the scope of comparative literature.

Keywords: Virginia Woolf; Hybrid genres; *Orlando: a biography*; Literary criticism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	POSTSCRIPTUM INFINITO	14
2.1	“Uma memória de papel”: entre o fazer cotidiano e o fazer literário	18
2.2	“Decadência artisticamente interessante”: contribuições literárias de Woolf	37
2.3	“As férias de uma escritora”, ou <i>Orlando</i>: uma biografia	56
3	(IM)PUREZAS NA ENSAÍSTICA DE VIRGINIA WOOLF	71
3.1	Virginia Woolf entre “a tradição e o talento individual”	78
3.2	O romance como espaço de disputas: um gênero em contínua formação	94
3.3	Como impressionar um contemporâneo?	107
4	ORLANDO: UM CONVITE À CRÍTICA LITERÁRIA	122
4.1	O narrador-biógrafo entre o granito e o arco-íris	130
4.2	Por uma defesa da poesia: tradição e modernidade	149
4.3	O germe da literatura: escrita e crítica literária	169
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	184
	REFERÊNCIAS	188

1 INTRODUÇÃO

A literatura de Virginia Woolf (1882-1941) demarcou um ponto de ruptura com as correntes de escrita realista do final do século XIX, culminando em novas formas de se pensar o objeto literário em um viés estético que logo foi caracterizado como “moderno” e, posteriormente, “modernista”. Ao lado de escritores como Dorothy Richardson (1873-1957), James Joyce (1882-1941) e Katherine Mansfield (1888-1923), Woolf privilegiou, entre outros aspectos, a investigação da subjetividade e da introspecção, elementos que seriam representados através de recursos narrativos como o fluxo da consciência e o discurso indireto livre.

Considerada uma das mentes mais importantes de sua geração, Woolf veiculou seu posicionamento frente aos rumos da ficção inglesa através de artigos e ensaios que impactaram o panorama literário do século XX. Participou do Grupo de Bloomsbury, uma reunião de romancistas, pintores, escritores de não ficção, economistas, críticos, que se encontravam para debater diversos assuntos artísticos e socioculturais. De acordo com Quentin Bell (1993, p. 80), sobrinho e também biógrafo de Woolf, Bloomsbury “estava sempre, em alguma medida, em guerra com o sistema, e desde os primeiros dias deixou claro que nada, ou, se tanto, muito pouco, deveria ser sacralizado”. O questionamento aos padrões estéticos pré-estabelecidos, a subversão moralista e, principalmente, a predileção pela liberdade foram convicções inegociáveis, e Woolf, como membro ativo, advogou por um espírito livre na produção literária a ela contemporânea.

A postura de Woolf é demarcada na maneira como estrutura suas obras, evidenciando tensões envolvidas na conciliação entre a subjetividade humana e a forma literária. Inserida em um mundo transformado pelas turbulências do período entreguerras e compreendendo outras formas de se encarar a realidade pública e privada, ela busca representar as nuances de identidades fragmentárias, e seus romances, dentro desse espectro, tomam a liberdade de aglutinar outras formas artísticas.

Analisar a literatura de Virginia Woolf implica reconhecer a leitura atenta que a escritora propõe sobre a produção artística ao longo de diferentes épocas, o que se revela no seu profundo interesse acerca dos elos entre tradição e modernidade. Em virtude de sua compreensão da relação dialética entre passado e presente, é necessário reconhecer o modo como ela articula organicamente a sucessão das eras literárias, compreendendo-as não como blocos fechados e com limites definidos, mas como espectros amplos e multifacetados.

Malcom Bradbury (1989) propõe uma concepção de mundo moderno que não inclui apenas os primeiros anos do século XX, mas que tem suas primeiras manifestações ainda

no final do século XIX, através da produção intelectual de diversos escritores, como Édouard Dujardin (1861-1949), na França, e Fiódor Dostoiévski (1821-1881), na Rússia, na obra de outras figuras importantes, como Joseph Conrad (1857-1924) e Henrik Ibsen (1828-1906), ou até mesmo nas abordagens experimentalistas do século XVIII, como ocorre com Laurence Sterne (1713-1768). Embora haja concordâncias e divergências a respeito da classificação definitiva desses autores como “modernistas”, é possível compreender que as experimentações “modernas” acompanham um processo complexo e gradativo ao longo do tempo, ganhando força principalmente nas produções mais expressivas do século XX.

Bradbury destaca especialmente o ano de 1922, no qual diversos aspectos significativos corroboraram a imagem do que se convencionou chamar de modernismo. Devido a eventos como a publicação do poema *A terra devastada*, de T. S. Eliot (1888-1965), a publicação de *Ulysses*, de James Joyce, a morte de Marcel Proust (1871-1922), a publicação de *O quarto de Jacob*, de Virginia Woolf, e indo mais adiante, a Semana de Arte Moderna, no Brasil, é comum associarmos esse período aos primeiros anos do século XX, estendendo-o até meados dos anos 1940 e 1950, quando o fim da Segunda Guerra Mundial impulsiona um novo tipo de tendência estética mais pautada nas preocupações com as mazelas sociais do contexto bélico.

Ainda que seja tentador delimitar um recorte preciso para o afloramento dessas produções artísticas, é importante frisar, no estudo da obra de Virginia Woolf, que sua visão crítica sobre o período vai muito além de uma tentativa de demarcar uma ruptura com o século anterior no momento em que ela própria publica, mas intenta pensar a ficção em seus percursos e possibilidades. Desse modo, é possível compreender que sua literatura “Fazia parte de uma era moderna, de relacionamentos diferentes e relações modificadas, um tempo de fracassos e fragmentos” (Bradbury, 1989, p. 206), mas ela está menos interessada em ser a pioneira de uma nova vanguarda do que em legitimar esse tipo de escrita e representação dentro de um panorama mais amplo, fruto dos caminhos trilhados pela tradição e capaz de apontar novos rumos para a ficção no futuro.

Sob o prisma de uma era em mudança, Woolf configura um romance que se articula a outras formas de escrita para salientar sua complexidade estrutural e acentuar as liberdades criativas da arte moderna. Sua literatura, em larga medida, reverbera discussões de Bloomsbury, e é possível perceber a construção de um posicionamento crítico em relação a sua época que se materializa através da escrita, revelando uma atividade que é também atravessada por aspectos contextuais, ideológicos e biográficos. Seja nos romances, ou em sua não ficção disposta através

de diários, ensaios, correspondências e outros textos de caráter memorialístico, Woolf explicou suas visões em relação a própria literatura.

Nessa perspectiva, este trabalho tem como objetivo analisar de que maneira Virginia Woolf se constrói como crítica literária e como utiliza a própria escrita como espaço de realização crítica para apresentar sua cosmovisão em relação ao período moderno e aos rumos da ficção inglesa no século XX. Para isso, privilegamos a tríade diário-ensaio-ficção, compreendendo que essas três formas de escrita, produzidas em concomitância, representam um estilo híbrido e reverberam umas sobre as outras, evidenciando uma crítica que não se estabelece de forma dissociada, mas que concatena diferentes percepções críticas.

Em uma entrada de diário de 22 de setembro de 1925, Woolf (2023, p. 135) declara: “sou a única mulher da Inglaterra livre para escrever o que eu bem quiser”. Ao referir-se, a princípio, à editora Hogarth Press, a qual fundara em 1917 juntamente com o marido, Leonard Woolf, ela ressalta o controle criativo em sua profissão. Nos diários, Woolf registra aspectos da realidade cotidiana, expande nuances do mundo individual e coletivo, comenta sobre os ciclos sociais nos quais estava inserida e, frequentemente, discorre sobre o trabalho como escritora. Ao discutir o processo de construção de suas obras e também sobre literatura, ela debate sobre diferentes recursos e práticas de escrita que evidenciam um projeto crítico-modernista.

No que tange à sua crítica formal, isto é, aquela publicada nos periódicos ingleses, Woolf opta pelo ensaio, configurando o gênero como aquele capaz de possibilitar uma discussão complexa sobre objetos literários ao passo que permite exercer um tipo de crítica alinhada à sua visão estética, pautada na possibilidade de investigação da própria alma e que convida o leitor a contribuir, refletir, dialogar ou contradizer o seu raciocínio diante dos temas propostos.

A realização crítica de Woolf ressoou, em maior ou menor grau, na construção de seus romances. A escrita ficcional materializa inúmeras asserções arraigadas por ela, sendo representativa do que discute em relação à forma, nos elos entre os diferentes tipos de escrita, e ao conteúdo, o qual dialoga com suas principais proposições.

Dentre as obras publicadas por Woolf, *Orlando: uma biografia* (1928) ganha relevo na alçada do debate crítico. No romance, acompanhamos a vida de Orlando, um nobre inglês que sonha em se tornar poeta e que, entre amores e missões diplomáticas no exterior, acaba encontrando na própria alma a constituição fundamental para dar forma ao mundo. O tempo é um dos elementos centrais, demarcando um conflito entre cronologia e psicologia, e a narrativa,

que inicia no século XVI, quando a personagem tem 16 anos, estende-se até o século XX, quando chega aos 36. Em uma de suas viagens, Orlando acorda como mulher, e seu modo de observar o mundo é completamente modificado, alterando, conseqüentemente, sua relação com a escrita. Lady Orlando não perde sua experiência como homem, e sua não-binariedade é reflexo de uma inconformidade que também demarca a inconformidade de Woolf diante da ideia de estagnação das formas literárias, salientando uma literatura que visa a investigar novos métodos de representação. Ao selecionar e delinear as categorias de seu romance, bem como a forma que assume – emulando uma biografia –, além de escrever sobre um(a) escritor(a) que vivencia a tensão entre o mundo e a linguagem, Woolf pensa a própria transição literária de sua época, e percebemos, através da linhagem traçada por sua ficção, a construção de um espaço crítico.

A partir dessas três manifestações e considerando suas intersecções, observamos uma linha coesa entre os propósitos estéticos de Woolf na construção de uma crítica literária significativa e profícua para se pensar a ficção inglesa no século XX. A fim de conciliar esses aspectos, esta pesquisa, de caráter analítico e interpretativo, partindo de uma perspectiva comparatista entre a tradição e as inovações da literatura moderna, é dividida em três momentos. Na primeira parte, analisamos de que forma Virginia Woolf, através de seus diários, apresenta um pensamento crítico em relação a questões pertinentes de sua concepção artística, como as relações entre “fazer cotidiano” e “fazer literário”, percepções sobre o processo criativo e o elo com as escritas de cunho biográfico e autobiográfico, e o diário como laboratório de trabalho, especialmente a partir da elaboração do que viria a se tornar *Orlando*. Utilizamos, para esse propósito, os *Diários* (vols. I, II e III) de Virginia Woolf, publicados pela Editora Nós (2021-2024), que comportam registros de 1915 a 1930, com tradução de Ana Carolina Mesquita. Entretanto, propomos um recorte de 1920 a 1930 (vols. II e III), compreendendo dez anos de produção diarística que acompanham a composição de suas principais obras.

Em seguida, examinamos a crítica de Virginia Woolf através da compilação de seus ensaios, focalizando principalmente o primeiro volume de *O leitor comum*, publicado em 1925. Organizada por ela própria, a coletânea compreende a seleção, ampliação e reformulação de textos escritos ao longo de décadas, intercalando-os com outros inéditos, os quais concatenam sua visão diante do contexto literário no qual estava inserida. Woolf contrapõe o “leitor comum” ao “leitor especializado”, associado a uma crítica academicista que por vezes subjugava ou excluía a contribuição dos leitores como sujeitos ativos no processo de significação de uma obra e que ignorava o pensamento daqueles que careciam de formação no Ensino Superior,

como no caso de muitas mulheres, incluindo a si própria. Utilizamos a edição da Editora Tordesilhas (2023), traduzida por Ana Carolina Mesquita e Marcelo Pen, selecionando nove ensaios. Três aspectos principais foram considerados: i) as tensões entre tradição e modernidade, demarcadas em “Notas sobre uma peça elisabetana”, “Ficção moderna” e “O ponto de vista russo”; ii) a formação do romance inglês, debatida em “Defoe”, “Jane Austen” e “*Jane Eyre* e *O morro dos ventos uivantes*”; iii) o diálogo de Virginia Woolf com a crítica contemporânea de sua época, instruindo e alertando para as potencialidades da escrita moderna, analisado em “Montaigne”, “A duquesa de Newcastle” e “O que impressiona um contemporâneo”. Através desses ensaios, observamos a construção de um posicionamento crítico que se manifesta em consonância com o conteúdo de seus diários, reverberando também na ficção.

Já na última parte, analisamos de que modo Virginia Woolf desenvolve, através de *Orlando*: uma biografia, concepções críticas presentes em sua diarística e ensaística, também averiguando três aspectos. A princípio, examinamos o romance como espaço de experimentação com outras formas, o que é demarcado, principalmente, pela construção de um narrador-biógrafo que comenta os estágios de composição da obra, evidenciando tensões entre fato e ficção e abordando o dilema do escritor diante do real. Em seguida, investigamos como são veiculadas, através da representação das diferentes eras pelas quais Orlando perpassa, discussões que envolvem os elos entre tradição e modernidade na construção do sistema literário inglês, o que também se revela no modo como são utilizados temas e estilos de época para revisitar a produção estética desses séculos. Além disso, também discorreremos a respeito da relação entre literatura e crítica literária, através da qual Woolf transfigura suas percepções acerca do papel do crítico na formação de uma literatura moderna e contemporânea. Consultamos, para esse propósito, a edição de *Orlando* da editora Autêntica (2021), com tradução de Tomaz Tadeu, que conta com prefácio de Silviano Santiago a respeito da obra.

A fim de fundamentar as reflexões propostas, apoiamo-nos nas contribuições de autores como Philippe Lejeune (2014), para examinar o diário como espaço do fazer cotidiano e literário. Ao ressaltar o conceito de “espaço autobiográfico”, Lejeune observa como o escritor, coabitando o mundo real e o mundo da criação poética, compõe uma obra sintomática dessa tensão e configura uma escrita que é impactada pela própria vida. Os diários de Woolf, portanto, revelam aspectos dos mundos individual e coletivo, os quais reverberam em suas demais formas de escrita e ampliam a interpretação de suas obras. Em relação ao estudo do “cotidiano”, Michel de Certeau (1998) auxilia na compreensão do diário como ambiente de práticas e, sobretudo,

de narrativas, o que permite uma visão da diarística de Woolf como laboratório para a experimentação dos enredos e da crítica que teceria ao longo de sua carreira. No que concerne à produção ensaística, as asserções de Luiz Roncari (1989) e Massaud Moisés (2007) aprofundam as associações entre crítica literária e subjetividade na escrita woolfiana, corroborando uma cosmovisão crítica que direciona novos olhares à ficção. Por conseguinte, a fim de ampliar a discussão sobre a relação entre *Orlando* e sua configuração como espaço de crítica, dialogamos com obras de Hermione Lee (1977), Sandra Guardini Vasconcelos (2007), William A. Johnsen (2011), Harold Bloom (2013) e Silvano Santiago (2019).

Ao estabelecer a crítica de Woolf como espaço de intersecção entre diferentes gêneros, é possível propor uma associação que se constrói entre sua cosmovisão e a maneira como ela a reorganiza dentro do campo da escrita, o que corrobora a visão dos estudos de Literatura Comparada que discutem a estreita relação entre o mundo do escritor e o mundo da obra. Ao aproximar, seja para confirmar ou questionar as proposições de Woolf a respeito da formação da literatura moderna na primeira metade do século XX, não pretendemos buscar os motivos ou as justificativas que a levaram a escrever determinada obra, mas investigar de que modo os elos entre essas formas de escrita revelam uma produção intelectual ainda mais plural.

2 *POSTSCRIPTUM* INFINITO

O diarista se protege da morte através da ideia de continuação. A escrita de amanhã, por sua reduplicação indefinida, tem valor de eternidade. A intenção de escrever outra vez pressupõe a possibilidade de fazê-lo: entramos em um espaço fantasmático no qual a escrita se sobrepõe à morte – *postscriptum* infinito... (Lejeune, 2014, p. 313).

Alguns dias após o seu aniversário de quarenta anos, em uma entrada de diário de 17 de fevereiro de 1922, Virginia Woolf escreve a respeito de suas inquietudes em relação ao futuro: “Queria escrever sobre a morte, mas a vida chegou irrompendo como de costume. Gosto, eu percebo, de questionar as pessoas sobre a morte. Coloquei na cabeça que não viverei até os 70” (Woolf, 2022, p. 361). Embora seu pessimismo profético possa soar demasiado impactante, é fato que ela não conseguiu chegar à idade com a qual também pretendia dar um novo uso aos seus diários pessoais, isto é, utilizá-los como fonte para o que viria a ser o seu livro de memórias.

Apesar de conter diversas divagações sobre as pulsões de morte que agitavam os seus ânimos, os diários de Virginia Woolf constituem uma fonte bastante significativa de material que acentua suas irrupções de vida. Acompanhar suas descrições sobre as questões cotidianas e, além disso, suas percepções sobre aquilo que lia e escrevia permite aos leitores compreender não só um lado íntimo de uma profícua romancista, mas assimilar sua cosmovisão em relação aos usos que essa escrita assumia antes mesmo de adentrar o campo da ficção.

Woolf se constrói e reconstrói através das entradas de seus diários, adicionando ao registro memorialístico as preocupações acerca da gênese de seus textos, elaborando uma espécie de microcosmo constituído pelos elos entre os diferentes gêneros pelos quais livremente trafegava. No entanto, não seria possível afirmar que esse palimpsesto seria mero fruto do acaso, ou que o entrelaçamento dessas diferentes formas fosse uma atitude inconsciente. Trata-se do contrário, pois, como ela se questiona em uma entrada de outubro de 1924: “sobre o que devo escrever aqui a não ser sobre a minha escrita?” (Woolf, 2023, p. 71). Ao configurar o diário como espaço metalinguístico, Woolf o compõe à medida que elabora seus romances e ensaios, levando à reflexão de que ela própria compreendia a escrita como um fluxo contínuo, no qual uma forma não poderia ser dissociada de outras.

Muito além de publicações e registros que ocorrem simultaneamente, acreditamos que a escrita de Woolf também se retroalimenta, e da mesma maneira que a sua produção crítico-ficcional é objeto constante de estudo acadêmico, torna-se importante dar enfoque à sua produção diarística, uma vez que desconsiderá-la é também ignorar o próprio microcosmo construído, no qual os diários servem como espaço de discussão e aprimoramento de seu estilo,

bem como de prática e, por que não, laboratório para sua ficção e crítica literária. A imortalidade da figura de Woolf no cânone ocidental é fruto não apenas da superação da morte lograda por sua ficção, mas por todo tipo de escrita empreendido por ela. É nessa perspectiva que pensamos uma Virginia Woolf atravessada pela relação diário-ensaio-ficção, sendo os diários o principal foco de análise nesta seção.

Philippe Lejeune (2014), em seu ensaio “O pacto autobiográfico”, discute a problemática das biografias e autobiografias e sua inferiorização quando comparadas ao romance. Ao analisar o processo composicional de textos que visam a transfigurar a imagem de um indivíduo através da linguagem, ele destaca as relações de aproximação e distanciamento que essas formas de escrita estabelecem entre si, definindo-as como exercícios linguísticos que envolvem processos de representação. Segundo Lejeune, o texto de caráter autobiográfico se estabelece quando se assegura, entre outros elementos, a identidade autor-narrador-personagem, firmando o “pacto autobiográfico”, a partir da confirmação dessa identidade dentro do texto, remetendo-a ao nome contido na capa do livro.

Ao inserir-se na contracorrente de postulados críticos que defendem a completa dissociação entre ficção e autobiografia, Lejeune evidencia a ideia de “espaço autobiográfico”, o ambiente no qual coabitam variados tipos de expressão artística, os quais conferem, em contrapartida, uma maior gama de referências à produção intelectual de um escritor.

Vistos sob esse ângulo, o problema muda completamente de natureza. Não se trata mais de saber qual deles, a autobiografia ou o romance, seria o mais verdadeiro. Nem um nem outro: à autobiografia faltariam a complexidade, a ambiguidade etc.; ao romance, a exatidão. Seria então um e outro? Melhor: um *em relação* ao outro. O que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um espaço autobiográfico (Lejeune, 2014, p. 51, grifo do autor).

No processo de interpretação de um romance, o acesso ao espaço autobiográfico pode fornecer aos leitores uma maior amplitude em relação a diferentes aspectos do texto que poderiam passar despercebidos, incitando-os a reflexões que eventualmente escapariam ou até mesmo não seriam realizadas em um momento inicial. Não se deve presumir, no entanto, apenas uma tarefa de busca pelas circunstâncias que levaram um escritor a produzir determinadas passagens, mas a possibilidade de conduzir a novos olhares e corroborar a pluralidade de análises críticas de uma obra quando se considerados elementos de seu contexto de criação artística, os quais se projetam sobre o sujeito histórico que a cria.

A partir dessa elucidação, poderíamos afirmar que o diário, enquanto gênero, trata-se de uma escrita autobiográfica? Ao refletir sobre a questão, Lejeune afirma que essas formas de escrita enveredam pelo âmbito da memória, porém o modo pelo qual se distinguem está associado, em um primeiro momento, à noção de finitude. No ensaio “Como terminam os diários?”, ele alega que “Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento” (Lejeune, 2014, p. 300). Uma vez feitas alterações ou correções no conteúdo de suas páginas, ocorre um deslocamento do diário para a autobiografia, pois esta pressupõe, ainda que seu escritor esteja vivo, uma ideia de encerramento, ao passo que aquele “é virtualmente interminável desde o início” (Lejeune, 2014, p. 316), ou seja, apresenta-se como um *postscriptum* infinito.

Se considerarmos esse aspecto, como, então, compreender os diários de Virginia Woolf? Em alguns momentos, ela esclarece as suas finalidades, tratando-os, entre outras coisas, como um projeto, uma espécie de prólogo à escrita de suas memórias. Já em relação à forma, ela retorna a passagens antigas, tece comentários nas margens, rabisca trechos. Woolf chega até mesmo a colar pedaços de papel sobre certos parágrafos para reescrevê-los, permite que seu marido leia e finalize algumas entradas, reproduz cartas só para passar o tempo; enfim, seu diário é elaborado com uma dose alta de experimentação característica de um estilo disruptivo pelo qual ficaria consolidada.

Dessa forma, não é estranho pensar nos diários como a forma mais recorrente e prolífica de Virginia Woolf, tendo ela escrito constantemente até poucos dias antes de seu suicídio, em 1941. Eterna partidária da liberdade de expressão artística, é especialmente através dos diários que ela encontra as infinitas possibilidades de reestruturar a linguagem a bel prazer, sem precisar se preocupar com nomenclaturas de gêneros textuais que tanto a incomodavam ou com uma suposta rigidez estrutural. Isso não significa, todavia, ausência de rigor ou estilo próprios; pelo contrário, demonstra uma escritora consciente das potencialidades de sua escrita, desafiando a si mesma em busca de algo autêntico.

Ao enveredar pelo exame do diário dentro do campo dos estudos literários, Lejeune (2014, p. 301) define-o como uma série de vestígios datados que pressupõem uma sequência de referências, as quais demarcam a intenção não somente de acompanhar o fluxo do tempo, mas também de fixá-lo em determinado ponto de origem. Em relação ao conteúdo, ele destaca que

todos os aspectos da atividade humana podem dar margem a manter um diário. A forma, por fim, é livre. Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo, dependendo se o diarista escreve apenas para ajudar a memória, ou com a intenção de seduzir outra pessoa. Os únicos traços formais

invariáveis resultam da definição aqui proposta: a fragmentação e a repetição. O diário é, em primeiro lugar, uma lista de datas, uma espécie de trilho que permite discorrer sobre o tempo (Lejeune, 2014, p. 301-302).

Além de compreendê-lo como uma rede de temporalidades, é possível considerar os seus diferentes usos ou atribuições. Lejeune elenca quatro funções do diário: i) expressão, levando em consideração os diferentes episódios de desabafo e comunicação; ii) reflexão, partindo da ideia de autopercepção do “eu” e do mundo, sendo a escrita uma tentativa de escapar e de sobreviver; iii) conservação da memória e suas maneiras de fixação do tempo; iv) o prazer de escrever, que demarca uma estreita ligação entre o diarista e o uso da linguagem como ato. Essas finalidades não são únicas nem estanques, sendo ampliadas em outros ensaios, se entrelaçando e oscilando entre si.

Em “Como compor um diário”, por exemplo, Lejeune (2014, p. 329) novamente atribui características pertinentes a essa escrita. Ele destaca, a princípio, um de seus principais atributos: a descontinuidade, a qual permite compreender que, ainda que um diário sofra com longas pausas, isso faz parte de sua própria estrutura composicional, e a inscrição de uma nova entrada é sempre um movimento de retomada e conexão com a organicidade do todo. O diário é, por via de regra, lacunar e também alusivo, funcionando como uma espécie de signo mnemônico, sendo ainda por vezes redundante, repetitivo e derivativo, aspectos que, por mais que possam afastá-lo de uma objetividade formal, contribuem para o enriquecimento de um tipo de escrita que, embora fragmentária, acompanha o próprio ritmo da vida, pois “A vida tem necessidade de descontinuidade e renovação” (Lejeune, 2014, p. 348).

Ao considerar esses pressupostos, abordamos, nesta seção, os diários de Virginia Woolf como um espaço de múltiplas vias, a partir das quais sua escrita formula parâmetros para o que se compreenderia como modernismo inglês. Sua literatura se constrói concomitantemente à sua não ficção, expressa principalmente através de diários e ensaios, os quais frequentemente dialogam com a elaboração ficcional. Ao propor uma relação entre essas formas e tendo em vista o objetivo de mapear a construção da figura de Woolf como crítica literária, consideramos que os diários são peças fundamentais nesse processo, posto que é – também – a partir deles que ela esboça criticamente seus posicionamentos acerca do contexto em que sua obra se insere, estabelecendo relações entre a memória e sua poética.

Ao eleger uma forma (diário) e um período (1920 a 1930), direcionamos a atenção para três aspectos: i) os elos entre o “fazer cotidiano” e o “fazer literário”, os quais refletem as relações entre os mundos real e ficcional; ii) o pensamento crítico-literário de Woolf em relação aos rumos do romance no século XX, partindo inclusive de seu próprio processo de criação, e

a sua compreensão sobre a escrita de teor autobiográfico; iii) o diário como espaço de arquitetura de seus romances, focalizando principalmente a elaboração de *Orlando: uma biografia* (1928) e sua recepção na Inglaterra.

A análise dos diários como o primeiro ponto de contato com o pensamento crítico de Woolf torna-se relevante para compreendermos sua ensaística e, além disso, para uma percepção de seus romances não só como narrativas experimentais, mas reverberações de uma crítica literária que acompanha o próprio processo composicional das obras.

2.1 “Uma memória de papel”: entre o fazer cotidiano e o fazer literário

Utilizar o diário como registro da realidade cotidiana e como tentativa de acompanhar e fixar a passagem do tempo é construir, através da linguagem, “uma memória de papel” (Lejeune, 2014, p. 320). Na Europa do século XIX, por exemplo, era comum esperar que jovens adolescentes, majoritariamente a parcela feminina, mantivessem diários íntimos, uma prática até mesmo incentivada por seus preceptores. Definir, por outro lado, o momento em que isso passa a se configurar como a estruturação de um gênero textual é algo que escapa à precisão, uma vez que as maneiras através das quais o indivíduo manifesta a expressão de uma consciência de si extrapolam uma periodização fixa.

Philippe Lejeune afirma que a escrita diarística está mais relacionada, a princípio, a uma preocupação com o “si próprio”, assumindo diferentes formas ao longo da história, como por exemplo, os relatos de viagens, as revelações ou confissões de figuras religiosas, meditações e ponderações de líderes políticos e militares, todas elas capazes de permitir um olhar profundo sobre a interioridade de quem as registra. Com a ênfase na ideia de individualidade que emerge especialmente na Idade Moderna¹, torna-se mais fácil compreender o diário como uma forma linguística na qual se exerce uma extensão da vida íntima e privada, constituindo uma imagem de introspecção, moral e recato, características atreladas especialmente às mulheres.

Seja como local de autoconhecimento e desenvolvimento de ideias ou como extensão da vida doméstica e da moral, o fato é que esse tipo de escrita serviu como um espaço de relatos e, indo mais adiante, de narrativas. Antes de adentrar a produção de Woolf propriamente dita, cabe, a princípio, esclarecer a utilização aqui recorrente da noção de diário como um “espaço”.

¹ Com “Idade Moderna”, referimo-nos ao período que se estende do final do século XV ao final do século XVIII. É importante não confundir com expressões como “período moderno” ou “modernismo” associadas a grande parte das produções intelectuais do século XX.

Em *A invenção do cotidiano: artes de fazer* (1998), Michel de Certeau investiga as práticas do “homem ordinário”, o qual remodela a própria realidade social através da experiência e de suas maneiras de agir sobre o meio no qual está inserido. Sua posição não é estanque e se manifesta através de atos do fazer, direcionando um olhar mais significativo às ações diárias como construtoras da poética de um mundo. De acordo com Certeau (1998, p. 63, grifo do autor), “O enfoque da cultura começa quando o homem ordinário *se torna* o narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento”. Dessa forma, é possível compreender uma visão do cotidiano afastada da ideia de simples trivialidade, para analisá-lo como centro da estruturação do texto social, texto esse que não é homogêneo ou discursivamente neutro. Ao se tornar o narrador, o homem e, conseqüentemente, o escritor, elabora o próprio mundo, atribuindo-lhe significação e definindo-o como um espaço privilegiado para a construção de símbolos que permeiam a cultura e impactam o processo de representação e reescritura do real na linguagem.

Ao refletir sobre o conceito de cidade, Certeau enfatiza o papel do indivíduo comum na construção do tecido social, o qual vai sendo constantemente transformado a partir da realização de atividades cotidianas. Ele reforça que o planejamento e a reflexão sobre práticas urbanas estão atrelados diretamente à ideia de pluralidade do próprio mundo real, em que cada ação efetiva uma mudança nessa estrutura. Nessa perspectiva, Certeau destaca que o ato de caminhar, por exemplo, está para o sistema urbano assim como o ato de enunciação está para a língua, podendo ser configurado, primordialmente, como um espaço de enunciação por si só.

Percorrer os diversos ambientes de um espaço físico é também construir percepções sobre ele, as quais movimentam equipamentos cognitivos e linguísticos que lhe conferem referencialidade e, por conseguinte, narratividade, favorecendo a criação de diferentes histórias e proporcionando experiências singulares, como evidência da heterogeneidade que cada ato de fazer pressupõe. Ao assumir essa percepção, conclui-se que “Todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço” (Certeau, 1998, p. 200), pois à medida que um sujeito transita, também reescreve o espaço, conferindo sentidos que se manifestam por meio de práticas enunciativas.

Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambigüidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas (Certeau, 1998, p. 202, grifo do autor).

Ao definir o lugar como o aspecto estável e particular das coisas, o espaço passa a ser entendido como um lugar *praticado*, levando-se em consideração a ideia de coexistência e movimento. Logo, é também possível compreender um texto como espaço de práticas, visto que, assim como os pedestres transformam e ressignificam o ambiente, a leitura caracteriza-se como o espaço construído segundo as possibilidades permitidas por um sistema de signos, isto é, por escritos que mobilizam o real através da linguagem. Concluímos, portanto, que é possível existir tantos espaços quanto se permitem existir experiências distintas, e as maneiras pelas quais os indivíduos são capazes de relatar o cotidiano resultam em modos de contar e recontar, fabricar e fazer a substância humana, evidenciando esses atos como “feituuras de espaço” (Certeau, 1998, p. 207).

Salientamos, diante disso, o diário como um espaço para o qual convergem as diversas formas da expressão cotidiana, a partir do qual a realidade é questionada e posta em xeque, onde a subjetividade ganha destaque e a sociedade é constantemente reformulada, contribuindo com o detalhamento de uma visão particular sobre um mundo público, o qual será reordenado através da escrita. Nesse espaço, o diarista articula sua percepção sobre tudo o que o permeia, resistindo diante das pressões da exterioridade e atribuindo diferentes conotações de acordo com os relatos que concebe.

Sob essa ótica, os relatos assumem um papel decisivo não só no processo de descrição da realidade, mas como atos culturalmente criadores, possibilitando a concepção de diferentes espaços que reordenam a organicidade social. Em uma relação recíproca, portanto, onde há perda de relatos, há também perda de espaços.

A partir desse pressuposto, Certeau configura uma percepção do relato como *diegese*, constituindo-se ainda como um ato de reorganização da memória. Ao apontar a escrita como o estabelecimento de uma “prática mítica moderna”, Certeau (1998, p. 224) evidencia o papel que essa atividade assume ao produzir a própria sociedade como texto, destacando a página em branco como espaço de produção, onde um sujeito pode circunscrever um fazer próprio, construindo um mundo gerido pelas ordens do texto.

Esse “jogo escriturístico” tem a função de remeter à realidade na perspectiva de reordená-la, agindo sobre sua exterioridade:

O laboratório da escritura tem como função “estratégica”: ou fazer que uma informação recebida da tradição ou de fora se encontre aí coligida, classificada, imbricada num sistema e, assim, transformada; ou fazer que as regras e os modelos elaborados neste lugar excepcional permitam agir sobre o meio e transformá-lo. A ilha

da página é um local de passagem onde se opera uma inversão industrial: o que entra nela é um “recebido”, e o que sai dela é um “produto”. As coisas que entram na página são sinais de uma “passividade” do sujeito em face de uma tradição; aquelas que saem dela são as marcas do seu poder de fabricar objetos. No final das contas, a empresa escriturística transforma ou conserva dentro de si aquilo que recebe do seu meio circunstancial e cria dentro de si os instrumentos de uma apropriação do espaço exterior (Certeau, 1998, p. 226).

Não é forçoso alegar que, como todo construto linguístico, a escritura do cotidiano também passa por um processo similar ao que ocorre nas narrativas ficcionais, em que o real é transfigurado e, por mais que se assemelhe ao referente, propõe uma visão reelaborada dele. Aquele cuja mão segura a pena que delineia esse novo mundo é senhor de seus relatos, controlando livremente os conteúdos e as formas que assumem. Certeau equipara essa relação de domínio escriturístico com a autoridade burguesa, visto que o manuseio da linguagem garante e isola o poder, suscitando a possibilidade de selecionar, ponderar, refinar e excluir a matéria-prima que constrói o relato. Isso nos leva a outros questionamentos: Quem escreve diários? Quais diários sobrevivem ao tempo e quais podem ser acessados nos dias de hoje? O que justifica a exclusão de algumas vozes ou a permanência de outras? Quem tem o poder de contar a própria história?

Ao traçar uma analogia entre escrita e poder, Certeau (1998, p. 227) afirma que “nos últimos três séculos aprender a escrever define a iniciação por excelência em uma sociedade capitalista e conquistadora”. Ao analisar o romance *Robinson Crusoe* (1719), um dos pilares da formação do romance inglês, ele alega que o despertar de Robinson para o ritmo capitalista e a sua tomada de ares de dominador inicia quando ele decide escrever um diário. É através da prática de reescritura da ilha para firmar um espaço próprio que ele constrói o seu querer, instaura a sua visão acerca das coisas e, como numa página em branco, dá início ao universo enviesado pelas próprias ideologias.

No que concerne a Virginia Woolf, seria inverossímil retratá-la como completamente ciente ou ferrenha aliada das demandas das camadas mais baixas da sociedade trabalhista. Enquanto escreve a partir do centro intelectual (embora autodidata, em larga medida), Woolf expressa, por vezes, em seus diários, uma visão que remonta a sua criação no seio da alta burguesia, e sua fala, ainda que subversiva em diversos momentos, também esbarra em aspectos que desconsideram noções de classe e raça. Como afirmou Audre Lorde (2019, p. 147), “Ter um quarto todo seu pode ser uma necessidade para escrever prosa, mas também são as resmas de papel, uma máquina de escrever e tempo de sobra”, e torna-se impossível consegui-los quando não se possui uma identidade que é sequer validada, quando sua humanidade é violada. Woolf exerce domínio sobre o seu real, mas ao passo que o aspecto

econômico – cujo privilégio reconhecia – favorecia a sua expressão pessoal, era ela própria também um dos elementos menosprezados pela engrenagem burguesa: era mulher.

Woolf empresta seu corpo textual para dar voz ao recorte feminista de sua época, utilizando as ferramentas a seu alcance para advogar pela necessidade de educação e independência próprias para legitimar a mulher como sujeito produtor de narrativas, capaz de influir sobre as dinâmicas sociais. No contexto em que estava inserida e dentro de suas limitações, Virginia Woolf, sobretudo, escrevia. Todo aquele que escreve a partir do centro reinventa os aparatos dessa sociedade, mas como aponta Certeau, todos os que, em maior ou menor escala, têm as suas enunciações negligenciadas e são relegados às margens, serão vistos como o subalternizado Sexta-Feira², e quebrar o silêncio incutirá sempre em um ato de delinquência.

Consideramos, como discutido até o momento, os diários de Virginia Woolf como espaço que, além de abarcar o fazer cotidiano, também revela o seu fazer crítico, fornecendo percepções importantes para a interpretação de suas obras ensaística e ficcional. Entre registros de atividades corriqueiras e períodos de descontinuidade, acompanhamos a formação de um projeto estético que compreende a escrita como elemento capaz de reestruturar a realidade vivencial, podendo assumir diferentes formas, conceber os mais diversos retratos do mundo, além de estabelecer um caráter metalinguístico e plural que, independentemente do gênero textual que toma de empréstimo, representa o posicionamento de Woolf e materializa-se como crítica literária.

Agnes Heller, em *O cotidiano e a história* (2000), compreende que a vida cotidiana é o elemento central dos processos históricos, sendo caracterizada como a verdadeira essência da substância social. Ao dialogar com o pensamento de György Lukács, Heller discute a tensão explorada entre “homem inteiro” e “homem inteiramente”, sendo o primeiro associado ao homem “ordinário” ao qual Certeau se refere, o qual participa das dinâmicas sociais através de atos do fazer, e o segundo ligado ao homem da representação, aquele que assume uma identidade no âmbito da escrita. No caso de Virginia Woolf, pontua-se uma necessidade de entender a diarista e a ficcionista como faces de um mesmo prisma, uma vez que o cotidiano esmiuçado em seus relatos influi sobre a sua criação artística, na qual explora a banalidade e tenta acompanhar os ritmos da própria mente. Aquilo que pode ser lido como “banal”, entretanto, não deve ser confundido com ausência de complexidade temática, visto que, ainda

² Personagem do romance *Robinson Crusoe* (1719).

que conferindo atenção a diversos aspectos da subjetividade, Woolf empreende uma percepção apurada e esteticamente sensível das nuances da vida cotidiana.

Como propõe Heller,

o próprio cientista ou artista têm vida cotidiana: até mesmo os problemas que enfrentam através de suas objetivações e suas obras lhe são colocados, entre outras coisas (tão-somente entre outros, decerto), pela vida. Artista e cientista têm sua particularidade individual enquanto homens da cotidianidade: essa particularização pode se manter em suspenso durante a produção artística ou científica, mas *intervém* na própria objetivação através de determinadas mediações (na arte e nas ciências sociais, através da mediação da individualidade). Finalmente, toda obra significativa volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive na cotidianidade dos outros (Heller, 2000, p. 27, grifo da autora).

Os elementos que permeiam a vivência cotidiana se entrelaçam no fazer individual, sendo a sua reinvenção através da linguagem capaz de dialogar com a cotidianidade do leitor, que também a refigura³ de acordo com visões de mundo pré-estabelecidas e construídas através da interpretação. Denota-se, outra vez, a relevância do espaço autobiográfico como aspecto pertinente à ampliação do olhar sobre os contextos de enunciação a partir dos quais uma obra nasce, proporcionando novas camadas de significação que são intermediadas nesse processo.

Dentre as características da representação da vida cotidiana, atrelamos ao estudo do diário alguns conceitos apontados por Heller, como a “espontaneidade”, a “efemeridade”, a “probabilidade” e o “economicismo”. A autora ainda dá ênfase ao processo de “imitação” que dialoga com a visão aristotélica de representação do real, pois aquele que tenta transfigurar a realidade vivencial só pode fazê-lo por meio de estratégias de aproximação, proporcionando uma leitura subjetiva do mundo que também repercutirá na recepção de outrem. Examinar, dessa forma, a escrita do cotidiano de Woolf nos diários em comunhão com o processo criativo de seus romances e também sua produção crítica possibilita uma compreensão ainda mais vasta de sua percepção artística.

Em um primeiro momento, partindo da leitura de Philippe Lejeune (2014), propomos um olhar sobre o cotidiano de Woolf nos diários a partir de três critérios: o primeiro deles corresponde à categoria de *tempo*; o segundo aborda o diário como tentativa de conservar a *memória*; já o terceiro investiga essa forma de escrita como método de *sobrevivência*. Ressaltamos que a ideia de “fazer cotidiano” fomenta uma série de interpretações que se

³ No primeiro tomo de *Tempo e narrativa*, Paul Ricoeur (1994, p. 85) define o conceito de Tríplice *Mimese*, analisando três estágios da representação literária: i) *mimese* I, ou “prefiguração”, evidenciando aspectos que antecedem a criação artística; *mimese* II, ou “configuração”, isto é, o mundo já representado, a obra propriamente dita; e *mimese* III, ou “refiguração”, que compreende o processo de recepção e interpretação dos leitores.

conectam ou divergem de acordo com as leituras sobre esse campo de estudo. Todavia, a partir desses aspectos basilares da estruturação do gênero, é possível obter um recorte mais específico sobre o material abordado.

No ensaio “Um diário todo seu”, cujo título faz referência a *Um teto todo seu* (1929), de Virginia Woolf, Lejeune ressalta que se é diarista por fruto do acaso e não por uma questão de essência, e “porque cada um inventa seu próprio caminho nesse gênero do qual existem talvez modelos, mas nenhuma regra. É claro que os diaristas têm, apesar de tudo, em comum, o gosto pela escrita e a preocupação com o tempo” (Lejeune, 2014, p. 299). Woolf destina boa parte de seus escritos à inquietação com a passagem do tempo. Uma das principais características de seus diários é a associação entre o tempo da vida cotidiana privada e sua relação com acontecimentos históricos, acenando à tese de Heller e demonstrando uma escritora que, diferentemente do que alguns críticos poderiam apontar, estava completamente atenta ao cenário de conflitos sociais e como ele era capaz de influenciar na percepção temporal. Em uma entrada de 18 de fevereiro de 1921, Woolf destaca:

Faz tempo que desejo escrever um estudo histórico do regresso da paz; pois a velha Virginia terá vergonha de pensar que era uma tagarela, sempre falando das pessoas & nunca da política. Além disso, dirá ela, os tempos em que você viveu foram extraordinários! Devem ter parecido mesmo extraordinários, até para as mulheres tranquilas que moravam nos subúrbios. Mas na verdade as coisas não acontecem mais em um momento do que em outro. Os livros de história darão a isso muita exatidão do que realmente existe (Woolf, 2022, p. 262).

Percebe-se, a partir desse trecho, a escrita diarística associada à reformulação do tempo histórico. Woolf se preocupa acerca do período atribuído à Primeira Guerra Mundial, assunto bastante presente em seus diários de 1915 a 1918. Consciente dos impactos do pós-guerra, ela utiliza a escrita como um alerta de que as noções de passado, presente e futuro foram transformadas, e que não há como dissociar a nova frequência da vida cotidiana das rupturas causadas pelo passado não tão distante. Seus romances posteriores, como *O quarto de Jacob* (1922) e *Mrs. Dalloway* (1925), por exemplo, representariam esse sujeito do presente assombrado pelos traumas que retomam o passado no agora instantâneo, podendo ser acessado em uma fração de segundo.

Entre as preocupações mais costumeiras de Woolf está também a própria velhice. Por fazer aniversário no mês de janeiro, é recorrente que cada diário inicie com reflexões sobre o curso do tempo, mescladas a angústias em relação à carreira, o desenvolvimento de novas formas para os seus romances, preocupações com a vida familiar e, sobretudo, a chegada da morte. Logo no início do ano de 1922, ela começa a se questionar “de quantos meses consiste

a vida?” (Woolf, 2022, p. 347), percebendo o avanço da idade através de marcas físicas e psicológicas. Entretanto, esse anseio estende-se para uma noção de “deslocamento”, ao compreender que a duração de determinadas vivências e eventos na mente humana excedem a marcação do calendário, carregando uma voluptuosidade e intensidade próprias que distorcem as mensuras cronológicas.

As entradas de um diário, inclusive, não comportam por si só a completude do dia indicado, acompanhando apenas a rapidez de algumas horas ou o arrastar de semanas. Essa relação de continuidade e descontinuidade marca a leitura de Woolf sobre o tempo histórico e sua apreensão individual, aspecto que estará bastante presente nos romances da década de 1920. Mais do que a fixação ou o monitoramento do fluxo temporal, Woolf está preocupada com os desdobramentos que um instante pode suscitar e sua capacidade de comprimir-se e dilatar-se, e como confessa em uma entrada de junho de 1925, “não penso no futuro, nem no passado; eu me banqueteio com o momento. Esse é o segredo da felicidade; porém somente agora o alcancei, com a meia-idade” (Woolf, 2023, p. 125). Essa característica é explorada, novamente, em romances como *Mrs. Dalloway*, no qual Clarissa Dalloway, aos cinquenta e dois anos, percebe-se atravessada pelo movimento das horas e a volatilidade do momento presente.

A tentativa de retratar o escoamento do tempo é sempre uma dificuldade ressaltada por Woolf, seja na concepção dos romances ou nos diários. No entanto, no que se refere a este último, como aponta Lejeune (2014, p. 342), “Seu valor se deve justamente à seletividade e às descontinuidades. Das inúmeras facetas possíveis de um dia, ele só retém uma ou duas, correspondentes ao que é problemático”. Apesar de privilegiar a interioridade, isso não significa, por outro lado, que Woolf não discorre sobre os seus desassossegos em relação a um tempo cronológico, ou que desconsidere os impactos dessa passagem. Em 31 de maio de 1929, ela registra, ainda que de forma irônica, um episódio ocorrido durante uma consulta médica:

O oculista me disse esta tarde “Talvez a senhora não seja mais tão jovem quanto antes”. É a primeira vez que alguém me diz isso; & me pareceu uma declaração surpreendente. Significa que para um estranho parecemos agora não uma mulher, & sim uma mulher idosa. Ainda assim, muito embora eu tenha me sentido enrugada & envelhecida, & afetado uma pose de grande sabedoria & tolerância, comprando um casaco, ainda assim esqueci do assunto depressa; & agora novamente sou “uma mulher” (Woolf, 2023, p. 371).

A princípio, a atenção recai sobre a maneira como a sociedade, especialmente a parcela masculina, enxerga o aumento da idade como a reconfiguração do que é ser uma mulher. Essa perspectiva permanece arraigada nos contextos pós-contemporâneos, como aponta Susan

Sontag em “The double standard of aging” (1972), no qual destaca o processo natural de envelhecimento como um dispositivo da repressão patriarcal:

A maioria dos homens experimenta o envelhecimento com pesar e apreensão. Mas a maioria das mulheres o sentem de forma ainda mais dolorosa: com vergonha. Envelhecer é o destino do homem, algo que deve acontecer porque ele é um ser humano. Para uma mulher, envelhecer não é somente o seu destino. Como ela é um tipo de ser humano definido de forma mais *restrita*, uma mulher, isso também é sua vulnerabilidade (Sontag, 2013, p. 755, grifo da autora, tradução nossa)⁴.

Sontag evidencia o quanto essa visão é paradoxal, pois, enquanto os homens consideram o envelhecimento feminino como uma depreciação, é justamente na chamada “meia-idade”, isto é, o que consideraria algo entre os trinta e cinco e cinquenta anos, que a mulher estaria mais plena de suas capacidades sociais, sexuais e identitárias. Apesar de relatar o acontecimento com bom humor, Woolf logo dispensa o comentário, considerando-se novamente “mulher” quando exerce a atividade que mais lhe aviva, ou seja, escrever. Como ela ressalta, ao apontar que “Meu humor era esquisito, achava-me muito velha: mas agora sou novamente uma mulher – como sempre sou quando escrevo” (Woolf, 2023, p. 374), o diário passa a ser um dos espaços onde ela é livre para ignorar as pressões da idade e revigorar-se através da linguagem.

Denota-se um desprendimento de marcações precisas que por vezes cerram a personalidade humana em momentos específicos, mas o que se destaca é justamente a ideia de fluxo, o passo ininterrupto de vida que vai sendo firmado continuamente na tentativa de “apreender o tempo em pleno movimento, mais do que fixá-lo em um acontecimento fonte” (Lejeune, 2014, p. 342). Por esse motivo, Lejeune lança o questionamento acerca da possibilidade de compreendermos o diário, além de vestígios datados, como uma narrativa de datas vestigiais, a partir da qual acompanhamos a construção de um protagonista – o diarista – reestruturando o tempo para esboçar traços da complexidade de sua própria vida que se estende progressivamente.

Conferir um outro viés à noção de registro de datas e da idade não significa dizer que Virginia Woolf ignora a presença da morte ou que não tenha se deixado afetar pelas pressões sociais. Seu temperamento instável é por vezes esboçado nos diários, demarcando uma ferrenha negociação entre os impulsos de vida e morte que suscitam, por conseguinte, um

⁴ Most men experience getting older with regret, apprehension. But most women experience it even more painfully: with shame. Aging is a man’s destiny, something that must happen because he is a human being. For a woman, aging is not only her destiny. Because she is that more *narrowly* defined kind of human being, a woman, it is also her vulnerability (Sontag, 2013, p. 755).

embate entre ela e o tempo. Se por um lado, a brevidade da existência pode ser um tormento, por outro, é a partir dela que Woolf estrutura suas narrativas, buscando na concisão da forma e na singeleza dos acontecimentos uma aproximação da realidade. Seja no decorrer de uma ou mais décadas em *Ao farol* (1927) e *Os anos* (1937), o trânsito secular de *Orlando* (1928) ou os lampejos entre passado e presente em *As ondas* (1931), o ritmo da linguagem (acompanhando o ritmo da vida) é sempre marcante, demonstrando um dilema com o tempo como categoria de representação.

Em uma entrada de 20 de dezembro de 1927, Woolf registra que “Esse desejo insaciável de escrever alguma coisa antes de morrer, esse sentido feroz da brevidade & do frenesi da vida, fazem eu me aferrar, como um homem a um rochedo, à minha própria âncora. (Woolf, 2023, p. 294-295). Na mesma passagem, questiona a possibilidade de ser mãe, ou de que forma poderia conciliar a maternidade com a profissão de escritora. O medo de não gerar filhos, o qual logo dispersa, colide com o medo de não encontrar o tom e a forma para aquilo que escreve, e a única maneira de representar mais adequadamente é ser sincera com a própria condição humana, seguindo a instabilidade do indivíduo na tentativa de compreender a sua relação com a erosão dos dias, com o outro, com a morte, enfim, com todas as facetas do que significa estar no mundo.

De toda forma, é possível ler os diários de Virginia Woolf, antes de tudo, como um exercício de linguagem, a partir do qual a diarista e a romancista livremente experimentam o processo de reestruturação do real. No que diz respeito à temporalização da experiência, embora o leitor consiga se aproximar de imagens de uma época marcada por questões históricas, o diário se torna ainda mais exigente, uma vez que a diarista persegue um tempo que lhe escapa, constituindo uma escrita que não apresenta fim ou limite iminente. Ainda que haja uma última página e a morte seja um fato, o diário possui, por natureza, a incerteza de um encerramento, e assim como ocorre com o incógnito Godot na peça de Samuel Beckett (1906-1989), o mais interessante não é encontrar a personalidade ou um “eu” do futuro no ponto de chegada, mas acompanhar a espera de um fim que nunca vem. Pois, como observa Lejeune (2014, p. 346), “O próprio diarista é levado pelo movimento que vai esculpindo, acompanhando e realçando algumas de suas linhas e vetores, transformando em dança essa inelutável deriva”.

O diário constitui-se como uma malha de temporalidades que se entrecruzam para reconstruir, embora não garanta completamente, a imagem daquele que escreve. Essa reconstrução, no entanto, aponta para algo que está além dela, fazendo parte de um todo que se constitui na perpetuação, até mesmo quando uma entrada é interrompida e deixada de lado, ou

retomada depois de meses. É esse jogo de temporalidades, mesmo inacabado, que complexifica ainda mais a noção de tempo. Lejeune (2014, p. 361) afirma que

o diário não é apenas, no espaço, um asilo, ele é, no tempo, um arquivo. Escapo ao presente para me comunicar com um imenso porvir. Constituo reservas para um futuro escritor, e vestígios para um futuro adulto que ajudo registrando sua história, e que me ajudará mais tarde compreendendo melhor que eu a confusão em que vivo.

Embora Woolf tenha deixado claro que escrevia diários para poder compor as suas futuras memórias, ela tem ciência de que os vestígios que elabora nos cadernos e folhas soltas configuram, por si só, uma rede de tempo que se agita para todos os lados, sendo essa uma propriedade fundamental que desenvolverá em seus romances. Por mais que não tenha chegado a escrever o livro propriamente dito, nos diários ela foi capaz de exercitar essa memória no construto do tempo.

Em uma entrada de julho de 1923, Woolf afirma: “É difícil escrever com cuidado, pois estou sempre usando este livro para matar o tempo, preencher o tempo ou acalmar os nervos” (Woolf, 2022, p. 473). Como sempre deixa claro, escrever um romance é também pensar, por mais que se tente evitar essa convenção, em um universo completo em si mesmo. No entanto, como o diário é um lembrete de que a vida cotidiana sempre continua, assim também buscaram ser as suas obras nesse período. Essa percepção aparece, por exemplo, na visão final dos sapatos de Jacob ou a abrupta interrupção da festa de Clarissa, cujos pontos finais, apesar de indicarem um limite físico da página, não cessam a ideia de que toda a vida descrita até então prossegue, extrapola e escapa à mão da própria escritora. Se um livro de memórias, portanto, seria a morte do tempo que é impossível de ser interrompido, é justamente através dos diários que ela pode deixá-lo fluir em todas as direções, estando ciente de que, mesmo que sua caneta esteja parada, essa ausência é também representação.

Ainda em “Um diário todo seu”, Lejeune (2014, p. 301) admite que essa forma de escrita “serve sempre, no mínimo, para construir ou exercer a memória de seu autor”, evidenciando uma leitura que se constrói em duas direções: uma primeira, que se estabelece ao passo em que se inscrevem as nuances da vida cotidiana, e outra que ocorre em retrospecto, quando o diarista se volta aos registros para acompanhar o conjunto do passar dos anos. Embora escrevesse em um fluxo contínuo, Virginia Woolf estava sempre relendo as entradas de anos anteriores, realizando um diálogo consigo mesma:

Apesar de alguns tremores, creio que seguirei com este diário por enquanto. Às vezes penso que consegui trabalhar a camada de estilo adequada a ele – adequada à hora

sosegada e alegre após o chá; mas o que consegui agora é menos maleável. Não importa: imagino que a velha Virginia, pondo os óculos para ler março de 1920, decididamente desejaria que eu continuasse. Saudações!, meu caro fantasma; & fique tranquila pois eu não considero cinquenta uma idade assim tão avançada. Vários bons livros ainda poderão ser escritos; aqui estão os tijolos para um excelente (Woolf, 2022, p. 174-175).

Ao observar esta entrada, o papel da memória ganha uma nova conotação, sustentando um posterior movimento de ficcionalização que sempre se volta sobre a própria realidade. O interesse pela escrita autobiográfica é uma constante, o que reverbera diretamente na maneira como construiu narradores que expressam o dilema de retratar a complexidade da vida de uma personagem através de poucas páginas. Sempre há algo que está escapando à vista, sendo a escrita capaz de abocanhar somente pequenas vicissitudes.

Quais memórias são então deixadas para a “velha Virginia” (Woolf, 2022, p. 294), que passa a se tornar quase uma personagem fictícia dentro dos diários e que assombra a Virginia do momento presente? Além do registro de episódios corriqueiros, Woolf exerce a escrita diarística como o espaço da memória de seus livros, rabiscando os primeiros enredos durante caminhadas, reconstruindo a cidade de Londres ou registrando o encontro com personalidades importantes, detalhando as reuniões do Grupo de Bloomsbury, comentando sobre seu casamento com Leonard Woolf (1880-1969), aspectos do próprio mundo individual que auxiliaram a formar um pensamento crítico que apareceria em seus romances.

Essa conjectura é reiterada por Woolf em uma entrada de julho de 1923, ao admitir que a releitura dos diários se trata também de uma atividade mental, uma vez que “Isso me estimula a sentir que essa leitura tem um objetivo em vista. Daqui a cinco anos, terei arrancado um bom livro delas” (Woolf, 2022, p. 482). Extrair um livro a partir da releitura de suas próprias memórias vai muito além de organizar um volume de escrita autobiográfica. Woolf leva esse dilema para o interior de suas obras ficcionais, revelando a criação artística como um ofício inseparável do próprio mundo.

Retratar a memória nos diários é, por si só, estimular a própria tarefa criativa, um pressuposto a partir do qual Woolf aperfeiçoa o seu estilo e compreende que o romance que busca delinear a condição humana, independentemente da perspectiva que assume, consiste em um trabalho de seletividade, fruição e aproximação, construindo outras nuances sobre um mundo observado e que é posteriormente reimaginado. Em relação a isso, Lejeune reitera que “a anotação quotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória: escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma ‘identidade narrativa’ que tornará minha vida memorável” (2014, p. 302). É acerca desse

processo que os narradores woolfianos discutem em diversos momentos, exprimindo a tensão da representação que se abate sobre todo aquele que cria. É essa a inquietação central do biógrafo de *Orlando*, cujo desabafo sobre a dificuldade de se imprimir uma visão que faça jus ao biografado é um lembrete de que toda forma de escrita sempre está interligada a uma realidade fugidia, mas que é através dessa árdua negociação, na ficção, que o romance se alimenta e sobrevive.

Na mesma proporção em que a produção diarística se interessa pelo complexo movimento de reelaboração da vida, a morte, por sua vez, é também uma das protagonistas das memórias de Woolf, e uma entrada de 5 de maio de 1924 demonstra sua sensibilidade em relação ao assunto e a busca por expurgar a dor de uma lembrança:

Hoje faz 29 anos que minha mãe morreu. [...] Eu tinha 13 anos, & seria capaz de preencher uma página ou mais com as minhas impressões daquele dia, muitas delas malrecebidas por mim e escondida dos adultos, mas justamente por isso bastante memoráveis. [...] Mas basta de morte – é a vida o que importa (Woolf, 2023, p. 50).

A morte de Julia Stephen (1846-1895) e a de demais parentes também é processada nos diários, demarcando uma Virginia Woolf que intenta reelaborar essas memórias em uma nova forma. Posteriormente, ela aludiria à sua dinâmica familiar em *Ao farol* (1927), ao apresentar os Ramsay e seu passeio à Ilha de Skye como uma tentativa de estender a memória do mundo real para acarretar na ressurreição simbólica dessas personalidades. E, de fato, ao esboçar os primeiros trechos do romance ainda em 1925, é aos diários que ela recorre para mergulhar na espontaneidade das sensações e lembranças, as quais também são exploradas na personagem Lily Briscoe, que experimenta o conflito de repensar o mundo através da arte.

A visão da vida atravessada pela escrita dos diários, nos quais era confrontada com a dificuldade de registrar as impressões iniciais sobre todas as coisas, alterou a percepção de Woolf sobre a representação do real, como reitera em uma entrada de setembro de 1924, ao alegar que “Isso tudo confirma minha noção de que somos cacos e mosaicos; & não, como antes costumava afirmar, unidades imaculadas, monolíticas, consistentes” (Woolf, 2023, p. 67-68).

O constante diálogo entre duas Virgínicas – a do presente e a do futuro – acompanha a disposição expressa por Lejeune (2014, p. 329, grifos do autor) ao destacar que “Há um abismo entre o diário tal qual é *escrito* e o diário tal qual é *lido* (por um outro, ou até depois, por si mesmo)”. Essa característica denota a profundidade da produção diarística, salientando-a não somente como um registro de presentes sucessivos que são limitados pela chegada abrupta da morte, mas ao contrário disso, como elemento que programa a sua releitura diante da

presença de um “eu” futuro que se imortaliza nas páginas, superando a ideia de finitude e se perpetuando na posterioridade.

A saudação entre ambas, entretanto, está sempre lá, como por exemplo, quando Woolf reflete, na virada de 1925 para 1926, sobre o fato de que “esse diário já está estabelecido, & às vezes olho para ele e tento imaginar que diabo será o seu destino” (Woolf, 2023, p. 152). No entanto, ela está ciente de que a sua vida já está sendo constantemente escrita e reescrita na organicidade de sua obra, demarcando a ideia de que essa relação constitui um processo simbiótico, e que o próprio delineamento de sua personalidade, embora difícil de ser apreendido, pode ser aproximado a partir dos rastros que a escrita deixa na trajetória da sua existência. A partir desses elementos, os romances de Woolf se tornam eminentemente humanos, porque entendem que o olhar sobre o ser, sobre si própria, é também fugaz, refratário e por vezes hermético.

Os diferentes meios de sobreviver através dos diários também são abordados por um viés confessional, e Woolf comenta alguns de seus principais anseios e sua instável condição psicológica. Ao escrever como quem se dirige a um confidente próximo, ela corrobora a visão de Lejeune de que “Ter um diário tornou-se, para um indivíduo, uma maneira possível de viver, ou de acompanhar um momento da vida” (2014, p. 302). Esses modos de se viver através da escrita não indicam a construção de um “outro” alheio, mas uma parte constituinte da existência de Woolf, que reconhece que sua subjetividade não se sustenta sem o contato com a linguagem. É por meio da palavra que ela se percebe ainda mais humana, mulher, artista, e essas instâncias não se alternam esporadicamente, mas se complementam.

Ao tratar o diário como “uma espécie de velha confidente bondosa” (Woolf, 2022, p. 281), Woolf comenta suas preocupações com as mudanças sociais, explana dilemas familiares, a sensação de incapacidade de avançar no cenário literário para tornar-se reconhecida. O diário permite-lhe a ponderação, o desabafo, a expressão e também o autoconhecimento, proporcionando vislumbres da personalidade e suas percepções de mundo em diferentes épocas. Na mesma entrada, em 8 de abril de 1921, ela declara:

O que me deprime é pensar que deixei de interessar as pessoas – justamente quando, com a ajuda da editora⁵, acreditava estar me tornando mais eu mesma. E o que *não* se deseja é uma reputação estabelecida, como eu acredito que vinha conquistando, como uma de nossas principais romancistas. Ainda é preciso, é claro, reunir todas as críticas

⁵ Woolf se refere à editora Hogarth Press, a qual fundou juntamente com marido Leonard Woolf, em 1917. A publicação independente possibilitou-lhe o desenvolvimento de um estilo ainda mais experimental, além de ser responsável pela popularização da obra de escritores como Katherine Mansfield e de traduções de Sigmund Freud (1856-1939) na Inglaterra.

privadas, que representam o verdadeiro teste. Só depois de pesar tudo isso serei capaz de dizer se sou “interessante” ou obsoleta. Em todo caso, sinto que sou perspicaz o bastante para saber parar, se for obsoleta. [...] Enquanto escrevo, sobe em algum lugar da minha cabeça essa sensação estranha, muito agradável, de algo que desejo escrever: meu próprio ponto de vista (Woolf, 2022, p. 282, grifo da autora).

Ao expandir o olhar sobre si mesma, Woolf se conecta ainda mais com a introspecção que buscava evidenciar em seus romances. O ponto de vista subjetivo e particularizado do mundo ganha mais potencialidade, abrindo espaço para novas perspectivas sobre a realidade externa que é arrematada pela percepção individual. A filtragem do ponto de vista humano será atributo habitual em suas personagens, as quais exprimem as constantes transformações do indivíduo moderno em uma sociedade assolada pelas instabilidades. Acerca do confronto entre mundos exterior e interior, Woolf confessa estar dividida entre a pressão de criar narrativas que dialoguem com a tradição literária e ao mesmo tempo elaborar uma obra que respeite as liberdades individuais das quais não abria mão.

Essas tensões são aliviadas através da escrita diarística, evidenciando um espaço no qual Woolf é capaz de libertar-se do fantasma da crítica literária. Periodicamente, ela assume suas vulnerabilidades e o medo da rejeição, como se a não compreensão ou o simples desinteresse por sua obra configurassem uma negação de seu gênio poético. Entretanto, é perceptível o embate que Woolf trava consigo mesma para driblar a pressão da crítica, reafirmando o seu impulso criativo e evidenciando a intenção de formular um tipo de escrita diferente. Como ela afirma em uma entrada de outubro de 1922,

Farejo minha liberdade. Creio que é certo que seguirei adiante, de modo solene & não artificialmente para o público, sem me preocupar com o que as pessoas dizem. Até que enfim me agrada a minha própria escrita. Tenho a impressão de que se encaixa em mim melhor do que antes (Woolf, 2022, p. 412).

O comentário, tecido em decorrência da recepção favorável de *O quarto de Jacob* (1922), revela uma confiança com a própria escrita, o que implicará a adoção de uma postura por vezes combativa em sua produção ensaística, a partir da qual tentou dialogar e revidar a opinião desrespeitosa de alguns críticos e a falta de sensibilidade em relação aos novos escritores. Algumas dessas discussões se metaforizariam, posteriormente, no crítico fictício Nick Greene, em *Orlando*, que desdenha dos poemas do protagonista e que também reaparece em *Um teto todo seu* como símbolo da negação de novas aspirações literárias. A relação entre escritores e críticos será um dos interesses centrais de Woolf, a qual se reconhecerá como uma

“moderna”⁶ e discutirá de modo veemente a respeito da necessidade de considerar novos métodos de representação da realidade, da memória, e em suma, da vida.

Lejeune ressalta que “O diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real” (2014, p. 303), contribuindo, ainda que momentaneamente, para o equilíbrio individual e a paz social. É justamente na relação entre público e privado, individual e coletivo, de que tratam algumas passagens de Woolf, que a negociação do “eu” com o mundo vai capacitando um crivo cada vez mais crítico, construindo e reforçando visões estéticas que serão aprimoradas adiante.

Embora bastante sincera nas opiniões acerca de seu ciclo social e das convenções de sua época, a capacidade de delinear um retrato íntimo através das páginas do diário é o que mais chama atenção na escrita de Woolf, permitindo enveredar pelas particularidades da mente humana e esboçar análises dotadas de profundidade psicológica. São inúmeras as entradas nas quais ela tenta exorcizar os seus demônios, buscar explicações racionais para a sua depressão e compartilhar o seu ponto de vista sobre a condição mental. Em uma entrada de 22 de agosto de 1922, por exemplo, ela simboliza o seu estado de saúde como o definhamento das folhas de uma árvore sufocada pela atmosfera, no entanto, deixando claro que suas raízes são firmes o bastante para que ainda consiga ficar de pé. A base que sustenta a sua estadia no mundo, ela confessa, é exatamente a arte:

A maneira de voltar a tomar impulso para escrever é esta. Primeiro, exercícios suaves ao ar livre. Segundo, ler boa literatura. É um erro achar que a literatura pode ser produzida do nada. É preciso sair da vida – [...], é preciso se tornar exterior; muito, muito concentrado, & num único ponto, sem precisar recorrer às partes esparsas da própria personalidade, viver no pensamento (Woolf, 2022, p. 395).

Observamos, a partir disso, como Woolf atrela sua existência à escrita, sendo uma indissociável da outra, admitindo que o processo de criação artística é uma constante reestruturação da própria vida. Ao adentrar a esfera da palavra, ela torna-se “apenas uma sensibilidade” (Woolf, 2022, p. 395), carregando para o universo da obra as impressões de uma realidade vivencial que se projeta para obter novas concepções. Seja em seu diário ou em seus

⁶ Ao longo de toda a sua produção diarística e em sua crítica ensaística, Virginia Woolf se reconhece como uma escritora “moderna”, produzindo literatura “moderna”, ao invés de utilizar o adjetivo “modernista”, que seria associado a uma visão já posterior do período que veio a ser caracterizado como Modernismo. Em outros momentos, é comum que Woolf utilize a expressão “literatura contemporânea” ou “escritores contemporâneos” para falar de sua própria geração. Respeitamos, neste trabalho, o uso dessas nomenclaturas.

romances, é a densidade da consciência o que ganha destaque, sendo a tentativa de se estabelecer a vida através da escrita uma busca eterna pelo próprio conceito de “ser”.

No que concerne aos estados de ânimo que afetam a sua saúde, Woolf comenta que seus humores instáveis modificaram a sua percepção de mundo. Ela exemplifica, em uma entrada de junho de 1924, estar se “tornando cada vez mais poética. Talvez eu tenha refreado a alma, & agora, como uma planta num vaso, ela começa a rachar a cerâmica. Com frequência sinto os diferentes aspectos da vida estilhaçando minha cabeça em pedacinhos” (Woolf, 2023, p. 54), e que essa nova percepção lhe possibilita outras formas de descrever a experiência vivencial. Isso não implica dizer que a depressão ou as questões psicológicas de Woolf justificam o conteúdo de suas obras, o que seria contraproducente, levando em consideração a sua maneira de enxergar a escrita como um trabalho sério. Todavia, conceber a ideia de um “eu-sensibilidade” que se constrói a partir de um “eu-real” é também uma forma de compreender que sentimentos internos e facetas interiores que constituem a própria individualidade – e a individualidade do ser humano como um todo – são provavelmente o ponto de partida para se chegar ao “verdadeiro eu”, ou o que quer que se aproxime dessa noção, o qual estaria mais condicionado às camadas obscurecidas do que àquelas expostas à luz da exterioridade.

Esse aspecto trabalhado nos diários é abordado por Philippe Lejeune ao discutir a escrita diarística aproximada da atividade artística, sublinhando que

O papel é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento. E a imagem que fazemos de nós tem a vantagem de se desenvolver ao longo do tempo, repetindo-se ou transformando-se, fazendo surgir as contradições e os erros, todos os vieses que possam abalar nossas certezas. [...] Mas ele também pode ser o espaço de análise, de questionamento, um laboratório de introspecção (Lejeune, 2014, p. 303-304).

Ao abarcar diversas questões da natureza humana na malha do tempo, Lejeune atrela a representação do mundo no diário à representação do mundo na arte. Ao dialogar com esse pensamento, M. H. Abrams explora, em *O espelho e a lâmpada* (2010, p. 57), como a metáfora do espelho foi utilizada para discutir a transfiguração do real. Embora o retrato que se faça da realidade seja bastante similar, a obra produzida será sempre refratária, e ainda que carregue elementos de um ponto de partida, elabora outros referentes estéticos para confluir em um novo ponto de chegada para aquele que a frui. Apesar de aludir ao diário como um espelho, compreendemos que, especialmente no que tange ao pensamento crítico de Woolf, a realidade

representada nas páginas é um novo construto, que por mais que tente apreender os traços e a personalidade da diarista, apenas se aproxima de uma imagem relativamente acurada desta.

O impasse que Woolf enfrenta para expressar sua depressão é uma preocupação que evidencia a dificuldade humana em revelar ao mundo a sua constituição interior, suas hesitações e a perseguição da morte. Esse dilema, exposto através de Rhoda em *As ondas* (1931), é uma evidência de como o ser humano empreende um embate irrefreável contra a mente, e de como ele sempre esbarra em uma oscilação contínua entre aquilo que oculta e o que decide revelar. Ao buscar descrever esse lado secreto, Woolf alerta para o papel da sensibilidade e da identidade borrada na composição de um modelo mais próximo de um “espelhamento” da condição humana, sendo, por conseguinte, mais crível do que aquele que afirma capturar a realidade de maneira supostamente mais realista.

Em uma entrada de 27 de fevereiro de 1926, Woolf discute sobre algumas de suas principais inquietações: “Por que nunca há uma descoberta na vida? Algo em que se possa pôr as mãos e dizer, ‘É isso’? Minha depressão é um sentimento atormentado – estou procurando; mas não é isso – não é isso. O que é? Morrerei antes de descobrir?” (Woolf, 2023, p. 158). Ainda que o anseio pela compreensão de seus tormentos seja um tópico que ecoa de modo recorrente nos romances, é nos diários que ela se sente mais inclinada a detalhar essa procura, tentando conferir-lhe forma e significado. Somente ao vasculhar a própria alma, Woolf se permite compreender o “outro” na esfera da ficção, adotando um ponto de vista que oscila entre a exterioridade e o interior de si. Esse movimento de entrada e saída aproxima-se, ao seu ver, do ritmo da vida, e experimentá-lo é condição significativa para que possa elaborar com mais fidelidade o intento de composição do ser.

Essa busca é sempre a tentativa de adquirir forma, precisão, a compreensão de algo que por natureza nos é escapatório. Como Woolf deixa claro, por exemplo, em uma entrada de 15 de setembro de 1926,

Que infeliz que estou infeliz! Para baixo – meu Deus, antes estar morta. Pausa. Mas por que estou sentindo isso? Quero observar a onda se erguer. Observo. Vanessa⁷. Filhos. Fracasso. Sim; detecto isso. Fracasso fracasso. (A onda se levanta.) Ah eles riram de meu gosto por tinta verde! A onda quebra. Antes estar morta! Tenho só mais alguns anos de vida, eu espero. Não consigo mais encarar este horror – (é a onda espalhando-se sobre mim.) Isso continua; diversas vezes, com variações de horror. Então, na crise, em vez de a dor permanecer intensa, torna-se um tanto vaga. Cochilo. Acordo com um sobressalto. A onda de novo! A dor irracional: a sensação de fracasso. [...] Será que todos passam por tal estado? Por que tenho tão pouco controle? Não é digno de elogios, nem de apreço. É motivo de grande desperdício & dor na minha vida (Woolf, 2023, p. 220).

⁷ A pintora Vanessa Bell (1879-1961), irmã de Virginia Woolf.

Woolf registra os pensamentos e sensações à medida que os experiencia, conferindo ao peso da realidade vivencial uma forma fragmentária e multidirecional que persegue essa instabilidade. O movimento das ondas é evocado, do mesmo modo que se abaterá sobre Rhoda, ao suicidar-se no romance de 1931, demarcando como os sentimentos humanos são percebidos de formas avassaladoras. Para Woolf, é somente ao acompanhar esse movimento que a linguagem consegue imprimir uma visão mais pungente do que qualquer descrição exterior de um ato. A busca, portanto, da representação da sensibilidade do “eu”, esbarra constantemente em um olhar para dentro. E esse olhar é um ato de reescrita:

Como eu sofro, & ninguém sabe como sofro, caminhando por essa rua, enfrentando minha angústia, como fazia logo depois que Thoby⁸ morreu – sozinha; lutando sozinha contra algo. Mas naquela época eu lutava contra um demônio, & agora nada. E quando entro, é tudo tão silencioso – não trago na cabeça uma grande aceleração de rodas & engrenagens – No entanto continuo escrevendo – ah & somos muito bem-sucedidos – & existe – aquilo que mais amo – mudança à frente (Woolf, 2023, p. 415-416).

Como explicitado por Woolf, a racionalização da experiência humana é uma investigação persistente, da qual ela só consegue se aproximar através da escrita, à medida que a representa e tenta conferir contornos visíveis. No entanto, conclusões fechadas escapam a essa definição, da mesma maneira como o seu entendimento sobre a vida fomenta uma ideia de que não há certezas ou verdades estáticas. É um processo que se ata e desata, uma vez que “O eu futuro está liberado do peso do passado pela destruição, depois que o eu presente foi aliviado pela escrita” (Lejeune, 2014, p. 319). Através de um jogo de busca e escape, delineia-se o caráter elusivo das emoções humanas, e a linguagem procura reconstruir esse ritmo.

É a partir desse processo que se desenvolve a escrita diarística de Woolf. À medida que desconstrói a realidade e a si, ela se reconstrói e, além disso, registra esse processo de destruição, o que confere uma oportunidade de exercitar a representação da realidade individual em um espaço privado que eventualmente poderá ser acessado por outros. Nesse caso, é possível afirmar que a releitura dessas entradas é, para Woolf, uma reconexão com a memória e a subjetividade, e ao buscar entender a própria existência, torna-se mais confortável explorar esses dilemas na vida íntima de suas personagens.

⁸ Thoby Stephen (1880-1906), irmão de Virginia Woolf. Thoby faleceu devido a complicações de febre tifoide, doença adquirida em viagem à Grécia. Referências a ele são encontradas em romances como *O quarto de Jacob* e *As ondas*.

Como afirma Lejeune, “Esvaziamos o coração no papel porque estamos sós, por não poder esvaziá-lo em um ouvido amigo” (2014, p. 319), mas é perceptível o quanto o diário, que aos poucos passa a ser humanizado por Woolf e a ser tratado como “amigo”, assim como Anne Frank (1929-1945), por exemplo, personificava o seu diário ao apelidá-lo como “Kitty”, é também não só um espaço de registros confessionais, mas uma forma de materializar a tentativa de sobrevivência humana através da escrita para comunicar algo a um “eu” em construção. Ao negociar essas instâncias, Woolf expõe suas emoções e sentimentos ao exercício da linguagem, e é através dessa constante tentativa de reestruturação no fazer cotidiano que poderá empreender diversas modulações da natureza humana na composição de suas obras.

2.2 “Decadência artisticamente interessante”: contribuições literárias de Woolf

Embora o diário seja associado, por vezes, a uma espécie de baú de segredos que compreende a condensação de uma vida através dos eixos da memória, do tempo e da confissão, pouco tem se discutido acerca de sua utilização como exercício de escrita, a partir do qual o diarista, mesmo sem utilizá-lo com um fim específico, pressupõe a presença de um leitor, ainda que seja ele próprio. Ao assumir a existência de um “outro” que é também “eu”, todo o seu processo de representação de aspectos do real é submetido aos mecanismos de seleção e refinamento que contribuem com o desenvolvimento de um estilo próprio que dá forma ao que se vive no corpo do texto.

Ao abordar essa característica, Philippe Lejeune destaca o diário como instrumento que acentua o prazer pela escrita, concebendo uma leitura que se estende para além do construto de narrativas vestigiais para compreender também uma prática que acentua “uma outra dimensão do diário: a criação” (Lejeune, 2014, p. 305). No que concerne ao escritor de literatura, filosofia, crítica, o diário pode funcionar como oficina de trabalho, na qual diversas ideias são gerenciadas ou até mesmo parágrafos são construídos antes de obter os contornos de um gênero textual mais específico.

Ao analisar alguns casos, Lejeune discorre, por exemplo, sobre a maneira como escritores como Jean-Paul Sartre (1905-1980), na criação de seus textos de cunho existencialista, utilizou-se dos diários como espaço de desenvolvimento de suas obras. Ele realça, por conseguinte, que a prática diarística

acabou sendo uma oportunidade para se lançar em um trabalho original, fazendo da observação da vida quotidiana um laboratório para comprovar a validade das ideias

que iria expor em *O ser e o nada*⁹. A forma do diário desloca a atenção para um processo de criação, torna o pensamento mais livre, mais aberto a suas contradições, e comunica ao leitor a dinâmica da reflexão tanto quanto seu resultado (Lejeune, 2014, p. 305).

Ao analisar o diário como um “laboratório”, salienta-se especialmente o espaço da experimentação por excelência, a partir do qual reflexões ainda incipientes podem ser aprofundadas ou contrapostas no intuito de conferir ou não validação, sugerir alternativas, especular hipóteses e desenvolver o pensamento crítico.

Essa relação não se deu de forma diferente no que concerne à literatura de Virginia Woolf. Além de utilizar as páginas de seus diários para apresentar questões da vida privada, a escritora também os configurou como campo de elaboração ficcional. Ela registra o percurso criativo de cada um de seus romances, esboçando personagens, cenas e, principalmente, inscrevendo as suas dificuldades em empreender uma forma que consiga conceber as inquietudes da mente humana e demonstrar as dispersões subjetivas do sujeito moderno. Embora seja comum haver detalhes sobre os enredos, sua preocupação recai sobre o processo, o ato de escrita em si, o qual se revela mais desafiador à medida que tenta aperfeiçoar a utilização do fluxo da consciência.

O que ganha relevo, entretanto, é a forma como os diários funcionam como um motor inicial para a formação do que se tornarão os seus romances, e é provável que, justamente por buscar uma literatura de espírito livre, todos eles tenham adquirido forma inicial – ou ao menos uma tentativa de encontrá-la – na fluidez da escrita diarística.

Em uma entrada de 17 de outubro de 1924, Woolf reflete:

Me ocorre agora que neste livro eu *pratico* a escrita; treino minhas escalas; sim, & trabalho certos efeitos. Ouso dizer que aqui pratiquei *Jacob – & Mrs. D.*, & aqui devo inventar meu livro seguinte; pois aqui escrevo exclusivamente em espírito – o que é basicamente divertido aliás, & a velha V. de 1940 também enxergará algo aqui. Ela será uma mulher capaz de enxergar as coisas, a velha V.: tudo – mais do que consigo imaginar (Woolf, 2023, p. 74, grifos da autora).

Assim como os romances a que Woolf dá forma, o diário passa a ser referido também como “livro”, conferindo-lhe a mesma atenção dada a todos os tipos de escrita exercidos por ela. A noção de “prática” permite-nos um olhar acurado acerca da abundância

⁹ Publicado em 1943, *O ser e o nada* é uma das principais obras de Jean-Paul Sartre, na qual o autor explana discussões filosóficas de caráter existencialista, explicitando questões atreladas à compreensão do ser, da consciência e as relações conflituosas entre indivíduo e mundo.

que essa escrita impulsiona, fornecendo artifícios para compreender sua atividade literária e o projeto estético que se constrói concomitantemente através de suas produções.

Nessa perspectiva, é possível empreender uma leitura sobre os diários de Woolf em duas direções: uma que acompanha o processo de imaginação, composição e recepção de seus romances, e outra que permite um vislumbre de suas concepções sobre o fazer literário. Apesar de implicar uma visão particular e outra mais geral, é imprescindível entender esses direcionamentos como vertentes que seguem em linhas paralelas, pois é através da investigação sobre a criação das próprias obras que é possível obter um panorama do que ela acreditava ser a ascensão de uma literatura moderna. Antes mesmo de desenvolver certas visões críticas de maneira mais direta em seus ensaios, os diários nos apresentam essas análises ainda em sua forma embrionária, e mais importante, partindo da percepção espontânea.

Um exemplo disso se dá em janeiro de 1920, quando Woolf delineia os primeiros esboços do que viria a ser *O quarto de Jacob* (1922). Em 1915 e 1919, ela havia publicado *A viagem* e *Noite e dia*, respectivamente, romances que, por mais que abordassem preocupações de extrema densidade psicológica, ainda se encaixavam em uma estrutura convencional aos modelos realistas do final do século anterior. É justamente a partir desse novo romance que a escritora sente uma inclinação à tentativa de uma experiência mais radicalizadora, centrando a narrativa na composição – por que não biográfica – de uma personagem mais complexa:

Suponhamos que uma coisa se abra a partir de outra como em “Um romance não escrito”¹⁰, porém não apenas por dez páginas e sim por duzentas mais ou menos, isso não dá a soltura & leveza que eu quero: não chega mais perto & ao mesmo tempo consegue manter a forma & a velocidade, & abarcar tudo, tudo? Minha dúvida é até que ponto poderia ~~inclu~~¹¹ englobar o coração humano. Serei suficientemente senhora de meus diálogos para fincá-los aí? Porque sinto que a abordagem será completamente diferente dessa vez: nenhum andaime; nenhum tijolo à mostra; tudo crepuscular, porém o coração, a paixão, o humor, tudo tão intenso quanto fogo em meio à névoa (Woolf, 2022, p. 162).

Destaca-se, sobretudo, que Woolf, antes mesmo de decidir quanto ao enredo da obra, já se preocupa em definir uma forma capaz de abarcá-lo ainda nos diários. Em larga medida, *O quarto de Jacob* é uma tentativa de superar os limites da escrita biográfica para evidenciar a dificuldade de representar a densidade existencial. Pode-se afirmar que todas as tentativas literárias de Woolf que vieram em seguida foram, em diferentes níveis, tentativas de

¹⁰ Woolf refere-se ao conto presente em *Segunda ou terça* (1920), sua única coletânea de contos publicada em vida. Trata-se de uma narrativa na qual explora bastante as técnicas do fluxo da consciência.

¹¹ A palavra foi riscada por Virginia Woolf em seu diário, portanto a edição preserva essa marca na versão digitalizada.

questionar a biografia, gênero que a inquietava e que lhe parecia apenas pretensioso no que se refere a retratar a vida propriamente dita. É no romance, como deixaria claro através de sua ficção e posteriormente em seus ensaios, que um escritor seria capaz de construir um mosaico mais verossímil do que significa ser humano.

A consciência ganha relevo dentro da obra, tornando-se claro logo no início, quando Jacob encontra os restos mortais de um animal na praia. Ao tomar a carcaça nas mãos, como Hamlet o fizera com a caveira de Yorick, ele encontra-se diante da morte e do mistério da existência. O que obtemos a partir de então é um anseio pela compreensão do que se discorre entre a tenra infância e o fim de tudo, e uma vez que esse intervalo é enigmático, o que se revela ao leitor é apenas a eterna caçada, um movimento de fuga e procura de Jacob.

O narrador reitera, como uma espécie de leitmotiv: “De nada vale tentar resumir as pessoas. Temos que seguir pistas, não exatamente o que se diz, nem tampouco inteiramente o que se faz” (Woolf, 2019, p. 33), e o que se obtém ao longo de todo o texto são vestígios de uma identidade difusa. Isso não significa ausência de enredo; pelo contrário, acompanhamos a infância de Jacob, os seus anos de formação inicial até a faculdade, relações amorosas, viagens ao redor do mundo e a participação na Primeira Guerra Mundial. Entretanto, a todo momento o leitor é lembrado do quanto a camada superficial não é suficiente para revelar um quadro fiel de quem ele é.

Somos confrontados com a tentativa de Jacob de entender a realidade, e o conjunto de atos de que se constitui a sua vida são apenas as pontas dos *icebergs* que escondem as nuances submersas de quem ele realmente é. Em determinado momento, ele questiona-se: “É verdade que a história consiste na biografia dos grandes homens?” (Woolf, 2019, p. 41), e essa indagação ressoa, de maneira satírica, a ideia de que certas vidas merecem mais atenção para serem contadas do que outras, e expõe que a escrita é sempre atravessada pela vida, sendo o dever do escritor capinar sobre esse terreno tão escorregadio. É através da vida que a literatura ganha mais sustentação, sendo transformada por ela e também retornando a ela em um movimento de refiguração. O que interessa, a princípio, são as formas de se representar esse processo. Como explicitado no romance,

Parece, então, que homens e mulheres estão igualmente equivocados. Parece que uma opinião profunda, imparcial e absolutamente justa de nossos semelhantes é de todo desconhecida. Ou somos homens ou somos mulheres. Ou somos frios ou sentimentais. Ou somos jovens ou estamos ficando velhos. De todo modo, a vida não é senão uma procissão de sombras, e só Deus sabe por que a abraçamos tão ansiosamente e as vemos partir com tanta angústia, uma vez que são sombras. E por que, se isso e muito mais que isso é verdade, por que, ainda assim, nos surpreendemos, no canto da janela, pela súbita visão de que o jovem na cadeira é, de todas as coisas no mundo, a mais

real, a mais sólida, a que melhor conhecemos – por que, deveras? Pois no instante seguinte não sabemos nada sobre ele (Woolf, 2019, p. 74).

É justamente esse processo o qual é representado através da narrativa, em que determinado aspecto da vida de Jacob é apresentado, mas logo dá lugar a dúvidas e incertezas. Sabemos o seu nome e o que faz, onde está e com quem, mas dificilmente conseguimos afirmar aquilo que sente verdadeiramente ou o que esconde, uma vez que só temos acesso ao que ele parcialmente nos permite enxergar. Esses aspectos são reforçados pela própria estrutura do texto, que se apresenta em blocos fragmentados, separados por espaços em branco que por vezes encerram uma cena, uma visão ou interrompem uma ação ou diálogo, respeitando um ritmo de vida que é fugidio e que oscila entre momentos de luz e sombra.

O quarto de Jacob apresenta-se de maneira significativa dentro do panorama literário de Woolf, conferindo-lhe, como ela mesma aduz em uma entrada de 17 de fevereiro de 1922, “uma pequena filosofia, que diz respeito a uma sensação de liberdade” (Woolf, 2022, p. 360). A partir de então, Woolf preza pela autonomia criativa e reflete sobre a necessidade de os escritores escolherem os métodos que melhor lhe aprouverem para retratar as camadas mais densas da subjetividade.

Woolf destaca as possibilidades que um escritor obtém ao se colocar diante de uma quantidade infinitesimal de temas, independentemente de seguir ou não uma convenção literária de época, ressaltando a importância da individualidade. Ela reafirma ainda a importância de se manter o contato com outras formas de escrita, como a de teor autobiográfico, mas evidenciando a necessidade de um olhar crítico sobre qualquer forma que se diga capaz de reproduzir o pensamento, uma vez que é também parte da natureza humana considerar as circunstâncias inacessíveis.

A relação entre escrita e vida se apresenta em todas as esferas da produção de Woolf, incluindo a sua própria crítica literária. Como ela afirma em uma entrada de 27 de julho de 1922, “Não se pode escrever crítica literária quando não se é um homem bom, é minha opinião. Sempre enxergamos a alma por trás da palavra” (Woolf, 2022, p. 382). Essa perspectiva, que já se fez clara em seus diários, é também transferida aos ensaios e romances, denotando a urgência do escritor em estar conectado à vida que o cerca, a fim de produzir um texto mais fundamentado e capaz de explicitar uma visão sobre o mundo de que sua obra faz parte. Em *O quarto de Jacob*, novamente, observamos essas primeiras evidências de uma intenção crítica mais direcionada, e ainda que não perceba, Woolf vai abrindo espaço para a legitimação do pensamento intelectual de mulheres sobre o romance moderno.

Como Woolf afirma em outra entrada, poucos dias depois, “Não tenho a menor dúvida de que descobri como começar (aos 40) a dizer algo com a minha própria voz; & que isso me interessa tanto que sinto que posso seguir em frente sem precisar de elogios” (Woolf, 2022, p. 384-385). Esse ponto de vista ressalta a necessidade de se obter uma voz própria em meio a um cenário literário em transformação, ainda que a configuração anterior deste conceba certo tipo de estranhamento quanto aos novos métodos. No entanto, Woolf vai se desenvolvendo enquanto aperfeiçoa suas técnicas, e o que mais se ganha em termos de contribuições críticas se constrói durante esse processo.

Ao explorar a obra ficcional de Woolf, Hermione Lee frisa que as técnicas utilizadas em *Jacob* foram essenciais para lapidar a obscuridade do ser e a indefinição das relações humanas, destacando que “No romance, há sempre um conflito entre a riqueza de detalhes e a sensação de que a vida não pode ser definida pelos detalhes; entre a precisão e a estranheza; entre a comédia e o pathos. A tensão é central na descrição do quarto de Jacob” (Lee, 1977, p. 82, tradução nossa)¹². Ao elaborar de maneira satírica uma reestruturação de uma biografia a partir de novas ópticas, Woolf metaforiza o processo do escritor e sua maneira de enxergar a vida, especialmente diante das constantes transformações sociais.

Assim como a nova dimensão cotidiana do século XX instiga outros olhares ao mundo exterior, é também nessa tentativa de virar o mundo real como quem vira uma página que o romancista deve se portar diante dessa atividade de representação, conferindo formas distintas de se explorar as fraturas identitárias que materializam a individualidade. E assim como o quarto de Jacob deixa pequenos vestígios daquele que o habita, Woolf reforça que cabe ao escritor coletar e reordenar os indícios contidos na mente para esboçar um espaço mais ou menos bem arrumado da consciência humana.

Na tentativa de reorganizar a confusão dessa consciência, destaca-se o romance *Mrs. Dalloway* (1925), o expoente que dividiria a opinião pública e colocaria Virginia Woolf de vez no círculo dos modernos de sua época. Todavia, antes mesmo de publicar a narrativa de Clarissa Dalloway e sua caminhada pelas ruas de Londres na intenção de comprar flores para uma festa, essa figura já habitava o seu imaginário.

Em *A viagem*, publicado uma década antes, conhecemos Clarissa e Richard Dalloway no mesmo navio em que se encontra Rachel Vinrace, protagonista do romance. Desde as primeiras aparições, Woolf constrói Clarissa como um retrato da alta burguesia e seu estilo

¹² There is always a conflict in the novel between the wealth of detail, and a sense that life cannot be pinned down by detail; between precision and strangeness; between comedy and pathos. The tension is central to the description of Jacob’s room (Lee, 1977, p. 82).

de vida pautado em trivialidades. No entanto, observamos, por outro lado, uma personagem de opiniões fortes e impositiva na maneira de se portar, anunciando sua altivez e encantamento. Não é estranho, portanto, que ela tenha continuado a projetar sua imponência em outros escritos, como por exemplo, no conto de 1923, “Mrs. Dalloway em Bond Street”.

Desde que desenvolveu um estilo mais experimental, Virginia Woolf buscou aprimorar técnicas e métodos que culminaram em outros meios de representação da subjetividade, e foi através do viés de sua protagonista e dos convidados de sua festa que ela conseguiu instaurar uma forma de construção narrativa que estruturaria, junto com autores como James Joyce (1882-1941), na Irlanda, ou Marcel Proust (1871-1922), na França, tendências de uma nova estética. Em uma entrada no diário de 14 de outubro de 1922, três anos antes da versão final, Woolf já estava decidida a ampliar a sua narrativa:

Quero escrever sem ser observada. “Mrs. Dalloway” se transformou num livro; & esboço aqui o que será um estudo sobre a insanidade & o suicídio: o mundo visto lado a lado pelos sãos & pelos insanos— algo assim. Septimus Smith? – será um nome? – & será mais próximo da realidade do que *Jacob*: mas acho que *Jacob* foi um passo necessário para mim, para trabalhar com liberdade (Woolf, 2022, p. 414-415).

Woolf propõe uma distorção do real para aproximá-lo do leitor por intermédio do filtro de Clarissa Dalloway, das divagações de Peter Walsh, dos momentos de instabilidade de Septimus Warren Smith. O mundo que se apresenta é carregado por todos os elementos exteriores, mas é na leitura individual que cada personagem faz e na construção de suas assimilações antes mesmo de chegarem aos níveis de fala o que projeta uma percepção ainda mais tangível sobre ele. O balanço entre lucidez e insanidade que compreende o elo entre Clarissa e Septimus é também acompanhado pelo badalar das horas – “As horas”, inclusive, seria o título inicial do romance – no Big Ben e a livre associação entre uma consciência e outra.

Enquanto a ação é conduzida através das impressões das personagens, ora aproximando-se, ora afastando-se, o narrador vai delineando exatamente o que Woolf configurou em seus diários como uma “poesia da existência” (Woolf, 2022, p. 465-466), na qual as personagens, confrontadas com a pressão exterior, revelam o que há de mais íntimo.

Promover esse aspecto interior não implica isentar-se de um elo com as dinâmicas sociais, como sugere Lukács em seu *Realismo crítico hoje* (1969), quando classifica Woolf como exemplo máximo de uma tendência que “apenas nos dá uma imagem deformada da realidade total” (Lukács, 1969, p. 83). É necessário compreender que o posicionamento do autor está diretamente atrelado a um período no qual as relações entre literatura e engajamento político são bastante assimiladas pelas tendências realistas, no entanto, destacar escritores como

Woolf, Joyce e até mesmo Franz Kafka (1883-1924) como expoentes de uma “decadência artisticamente interessante” (Lukács, 1969, p. 133) é também ir contra um projeto estético que se desenvolveu de maneira tão proeminente quanto qualquer outra das vanguardas que o antecederam, que visava a apresentar essa realidade de outras formas, compreendendo também o papel da subjetividade do sujeito ao reconstruir o âmbito do vivido e apresentá-lo da maneira como se manifesta, por mais desordenado ou obscuro que possa aparecer, à luz da página.

Em suas ponderações, Hermione Lee destaca como o enredo prático em diálogo com uma linearidade que evoca o lado social se faz constantemente presente ao longo de *Mrs. Dalloway*, ao passo que reflete a aversão – e ao mesmo tempo fascínio – de Virginia Woolf ao mundo fútil das anfitriãs, dos políticos corruptos, dos médicos e advogados ilustres e das grandes damas, onde os homens assumem as principais decisões e demarcam o lugar da mulher como decorativo. Um dos principais trunfos da narrativa é a atmosfera de um país aniquilado pela Grande Guerra, a deturpação das relações sociais e como as instituições psiquiátricas podem atuar contra a saúde mental dos pacientes. O acesso à percepção de Septimus, ex-combatente, e o conflito de vozes em sua consciência, são arcos representativos dessa construção:

E argumentava por que deveriam se matar; dizendo o quão perversas eram as pessoas; como podia vê-las inventando mentiras à medida que cruzavam por eles na rua. Ele sabia tudo o que elas pensavam, disse; sabia de tudo. Ele conhecia o significado do mundo, disse. Então, quando chegaram, ele mal conseguia ficar de pé. Deitou-se no sofá e, gritando, pediu que lhe segurasse a mão a fim de impedi-lo de cair, cair no meio das chamas! E via rostos nas paredes, zombando dele, chamando-o de nomes medonhos e repugnantes, e em volta do biombo mãos que apontavam (Woolf, 2017, p. 90).

A linguagem acompanha a instabilidade de Septimus, e a tensão entre exterioridade e interioridade é imbricada no próprio delineamento do conflito da personagem com seus devaneios íntimos. Em uma entrada de 19 de junho de 1923, Woolf reitera que “Neste livro tenho quase ideias em demasia. Quero mostrar a vida & a morte, a sanidade & a insanidade; quero criticar o sistema social & mostrá-lo em funcionamento, em toda a sua intensidade” (Woolf, 2022, p. 467-468). Esse movimento entre elementos dicotômicos é também acentuado na maneira como o narrador do romance alterna discurso indireto livre e monólogo interior, chegando até mesmo a confundir o leitor a respeito de quem se faz presente em determinados momentos. Por vezes, narrador e personagem parecem dividir a mesma voz, e quando o primeiro se afasta, o faz de maneira quase imperceptível.

A partir deste enfoque, Woolf aponta que o escritor tem de encontrar a forma adequada para aquilo que deseja ressignificar na literatura, exigindo prudência ao negociar as instâncias real e ficcional. Como observa em suas críticas em relação a determinados aspectos da prosa de Joyce, deve-se ter cautela ao escolher os métodos de representação, sob o risco de se distanciar demais da vida e da realidade para somente dar vazão às extravagâncias de uma técnica. Embora Woolf mude de opinião diversas vezes em relação à obra do autor, ela alega que é na relação bem estruturada entre o exterior da realidade social e o mundo subjetivo da consciência, executada com harmonia, que reside a impressão de uma verdade mais convincente, e é a partir de *Mrs. Dalloway* que sua empreitada será melhor executada. Como enfatiza em uma entrada de fevereiro de 1924,

Estou escrevendo *As horas*, & o considero um exemplo interessantíssimo; talvez eu tenha encontrado minha mina desta vez. Talvez seja capaz de extrair todo o meu ouro. O principal é jamais se entediar com sua própria escrita. Este é o sinal de uma mudança – não importa qual ela seja, desde que desperte interesse. Mas o meu veio de ouro situa-se tão fundo, em canais tão sinuosos! que para extraí-lo preciso avançar aos poucos & com dificuldade, abaixar-me & tatear. Mas ainda assim é ouro eu acho. Morgan¹³ disse que em *O quarto de Jacob* fui mais longe alma a dentro do que qualquer outro romancista (Woolf, 2023, p. 38).

Embora a representação do fluxo da consciência aparente um ritmo desordenado, Woolf retoma a ideia de que, por outro lado, é justamente esse processo o que se torna mais difícil, haja vista que o escritor precisará compreender, respeitar e perseguir os caminhos tortuosos de uma consciência que se conduz a direções diversas, atentando-se ao mesmo tempo a estruturas literárias que necessitam ser muito bem definidas para que não se percam em um dizer sem coerência. Geralmente, Woolf se utiliza de verbos no presente, na tentativa de aproximar o leitor do peso do momento atual, instaura o uso de travessões e ponto-e-vírgula para demarcar as interrupções de outras temporalidades e pensamentos para logo retornar ao ponto de origem, seguindo uma sintaxe coesa e que amarra precisamente cada informação ao corpo do texto. Em sua obra *A verdade das mentiras* (2004), em capítulo dedicado ao romance de Woolf, Mario Vargas Llosa enfatiza a capacidade do narrador de se imbricar na subjetividade das personagens e destilar as questões exteriores para apresentar as impressões mais singulares, chamando atenção para outro elemento marcante da tessitura do romance: o olhar feminino. No que concerne a essa discussão, Llosa afirma:

¹³ Edward Morgan Forster (1879-1970), comumente conhecido como E. M. Forster, foi romancista e crítico literário. Além de amigo pessoal de Woolf, era também membro do Grupo de Bloomsbury.

Em *Mrs. Dalloway*, a realidade tinha sido reinventada a partir de uma perspectiva, na qual se expressam, não exclusiva, mas, principalmente, a idiossincrasia e a condição da mulher. E são, por isso, as experiências femininas da história as que mais vividamente perduram na lembrança do leitor, pela verdade essencial que parece animá-las (Llosa, 2004, p. 74).

A escolha de uma personagem no auge de seus cinquenta e dois anos, abordada como uma mulher ativa dentro de seus ciclos sociais, é uma decisão peculiar de Woolf, dialogando com as discussões feministas com as quais contribui, mesmo que para questionar elementos do comportamento de uma classe dominante da qual também faz parte. Ao decidir que ela mesma compraria as flores para a festa, Clarissa, embora se dedique a uma atividade tão comum, está também representando a mulher moderna, tentando atribuir uma função à própria existência, uma ocupação que lhe permita escapar da banalidade ociosa, mas que chega à conclusão, ao se deparar com a notícia do suicídio de Septimus, de uma existência enigmática, a qual lhe incutirá uma epifania que mantém o ritmo do romance na agitação das pulsões de vida e morte. Ao delinear a personalidade de Clarissa, destaca-se que

Ela se sentia muito jovem; ao mesmo tempo, inconcebivelmente velha. Passava por tudo como uma faca afiada; ao mesmo tempo, ficava de fora, contemplando. Tinha uma sensação permanente, olhando os táxis, de estar longe, longe, bem longe no mar e sozinha; sempre era invadida por essa sensação de que era muito, muito perigoso viver, ainda que por um dia (Woolf, 2017, p. 28).

Quando pondera sobre a realidade vivencial, Clarissa se indaga se “fazia diferença se ela inevitavelmente iria deixar de existir por completo; mesmo com sua ausência, tudo isto vai continuar; era algo para se lamentar, ou havia consolo em ver na morte o fim de tudo?” (Woolf, 2017, p. 29), demarcando o direcionamento de uma literatura moderna que recalcula a rota para questionar dilemas do presente a partir dos anseios que invadem o interior e que dialoga com uma visão coletiva de um mundo em ruptura.

Os registros da composição de *Mrs. Dalloway* favorecem uma compreensão mais abrangente da proposta artística de Woolf, uma vez que ela assume, em entrada de novembro de 1924, meses antes da publicação, que “Para mim, escrever este diário ajudou muitíssimo o meu estilo; soltou as amarras” (Woolf, 2023, p. 75). Um olhar sobre o espaço autobiográfico de que trata Lejeune novamente ganha destaque, possibilitando a visão de uma escrita que não se constrói de maneira isolada. No entanto, como alega Llosa (2004, p. 74), o equilíbrio entre a matéria do relato e a maneira como é feito é elemento constante no romance, e a sensação que se projeta para o leitor é a de uma narrativa lógica em termos de estrutura, mas que também é convincente por sua humanidade, na qual a vida está sempre contida em cada sílaba.

Esse respeitoso equilíbrio na escrita dos romances do fluxo da consciência é frequentemente evidenciado nos diários:

O que eu ia dizer é que para mim escrever deve ser um ato formal. É preciso respeitar a arte. Isso me ocorreu enquanto eu lia algumas de minhas anotações daqui, pois, se deixamos o pensamento correr solto, ele se torna egoísta: pessoal, coisa que eu detesto [...]. Por outro lado o fogo irregular precisa estar presente; & talvez para liberá-lo antes de mais nada seja preciso ser caótico, mas sem jamais deixar isso à mostra. Estou navegando pelos capítulos da loucura em *Mrs. D*. Minha dúvida é se o livro passaria melhor sem eles. Mas essa é uma reflexão posterior, vinda depois de eu ter aprendido a lidar com *Mrs. D*. Acho que no final sempre vejo como o todo deveria ter sido escrito (Woolf, 2023, p. 77).

Na mesma passagem, Woolf destaca a importância do ritmo como elemento fundamental da composição. Ao utilizar longos parágrafos contendo orações curtas, ela imprime uma cadência própria na qual vai desenhando, como quem pinta um quadro, as idiossincrasias de cada personagem. Assim como na pintura, a natureza e a realidade exterior estão lá, atingem a percepção do leitor e são constantemente lembradas através das badaladas do relógio, mas a esse ritmo é contraposto um outro, interno. Lidar com o tempo é uma das tarefas mais árduas da atividade de um escritor, e Virginia Woolf, seja em sua ficção, diários ou ensaios, evidencia a necessidade de se modular as experiências temporais na elaboração de um universo literário.

Ela reforça, em outras passagens, a importância de se escrever e, principalmente, reescrever os romances, o que afasta uma visão equivocada de que os escritores do fluxo da consciência propõem um simples rabisco ilusório da realidade, desprendendo-se de uma preocupação formal. Pelo contrário, a forma é o elemento principal, aquele pelo qual Woolf mais anseia antes mesmo de esboçar o enredo. Em maio de 1925, *Mrs. Dalloway* é lançado, e dias depois Woolf confessa estar angustiada com a publicação de duas resenhas: uma desfavorável, que acusa a obra de ser ininteligível, e outra favorável, que ressalta que havia conseguido de vez agarrar a “essência da vida” e colocá-la em um livro. Apesar da crítica mista, o fato é que Woolf se mostra mais segura, estando ciente de ter escalado um degrau que ainda estava inalcançável quando escrevera *Jacob*, e independentemente da recepção, estava convicta de que, pela primeira vez, havia encontrado a própria alma.

Se, por um lado, *Mrs. Dalloway* aproximou Woolf dos ditames de uma nova estética, foi em *Ao farol* (1927) que ela buscou percorrer os meandros da memória. Considerado por muitos de seus contemporâneos como a mais bem acabada de suas obras, o romance

envereda pelas lembranças de infância, alegorizando uma dinâmica familiar que remete à própria vida.

Em sua camada externa, *Ao farol* retrata a família Ramsay e um grupo de amigos durante as férias na Ilha de Skye, na Escócia, onde um dos principais atrativos é um passeio até um antigo farol local. No entanto, o romance promove uma imersão no subconsciente daqueles que habitam a casa, acompanhando a maneira como cada um tece suas opiniões sobre o grupo e como se formam as tensões entre aquilo que é dito em voz alta e o que se esconde por trás de cada intenção. A narrativa é dividida em três partes, sendo a primeira “A janela”, um vislumbre das relações parentais colocadas sob o exame do narrador; “O tempo passa”, a segunda parte, abarca um salto de dez anos, demonstrando a passagem temporal e as transformações físicas e psicológicas que se abatem sobre o espaço e a dinâmica da família; e “O farol”, que culmina no reencontro, após um período de perdas trágicas, dessas personagens e suas novas perspectivas sobre si próprios e sobre os outros.

Essa divisão específica já estava decidida por Woolf desde antes da finalização do enredo, optando por esmiuçar, como que em três grandes atos principais, os sobressaltos do dia a dia e o passar do tempo, evocando três olhares distintos sobre um mesmo grupo. As personagens (em sua maioria), os locais, os objetos permanecem os mesmos na camada externa, mas a impressão que se tem deles e que é apresentada pela percepção do narrador acompanha a maturação da vida cotidiana.

Embora pareça conter um enredo mais convencional, é novamente a forma o que se apresenta como uma provocação para Woolf, pois acompanhar os dilemas desse grupo isolado, ao ponto de deixar que todas as vozes ganhem protagonismo, torna-se uma tarefa complexa. Em uma entrada de 26 de junho de 1925, ela até mesmo se demonstra insatisfeita com o rótulo de “romance” que seria dado à obra: “Tenho a ideia de inventar uma palavra nova para os meus livros, em vez de ‘romance’. Um novo ----- de Virginia Woolf. Mas o quê? Elegia?” (Woolf, 2023, p. 124). A associação com o toque lúgubre da elegia também não é aleatória, pois é principalmente através de *Ao farol* que Woolf prezará por um estilo vinculado à prosa poética.

A evocação poética do movimento do mar acompanha o delineamento de cada frase, e a concisão é o elemento que será mais priorizado durante o processo de composição. Como Woolf alega em uma entrada de julho de 1925,

talvez este tema seja sentimental; pai, mãe & filho no jardim: a morte, navegar até o farol. Acho, contudo, que quando eu o começar irei enriquecê-lo de toda espécie de coisas; espessá-lo; dar-lhe galhos & raízes que agora não percebo. Talvez contenha todos os personagens reduzidos à sua expressão mais simples; & a infância; & também

essa coisa impessoal, que meus amigos me desafiam a fazer, o voo do tempo & a consequente quebra de unidade do meu projeto (Woolf, 2023, p. 126).

Embora se aproxime da autobiografia, Woolf reforça a relevância de reimaginar os elementos do mundo referencial, tornando-os pontos de contato que ganham força dentro da narrativa. O “voo do tempo” e a constante “quebra de unidade” contribuem com a estrutura da obra, pois é a fragmentação dos instantes e as implicâncias da ruptura de uma frase ou ação pela metade o que confere mais profundidade ao que está sendo colocado em perspectiva.

Com *Ao farol*, Woolf escreve mais rapidamente e livremente do que qualquer outro de seus romances, e como alega, em entrada de março de 1926, “Creio que isso prova que eu estava no caminho certo; & que qualquer que seja o fruto existente em minha alma, é nela que ele deve ser colhido” (Woolf, 2023, p. 153-154). Essa fidelidade a um propósito estético que parte dos ditames da realidade cotidiana para a transfiguração na esfera ficcional nos direciona ao escritor diante da própria ideia de sentimento. Ao dialogar com a visão de Dominique Maingueneau em *O contexto da obra literária* (1995), é possível enxergar Virginia Woolf ligada a uma percepção que se além às emoções, não como algo que justifica aquilo que é escrito, mas que antes impacta a própria consciência criativa. Maingueneau (1995, p. 75-76) alega que o poeta, ou mais amplamente, o artista, “não é um homem que ‘exprime sentimentos através de um poema’, mas um homem para quem ‘os sentimentos a serem exprimidos’ estão intimamente ligados ao emprego de certos gêneros poéticos”. Isso aproxima Woolf de uma visão que supera a ideia do escritor como mero receptáculo de sensações, mas o compreende como alguém que configura as emoções através de artifícios de elaboração estética.

A partir dessa reestruturação, as emoções e até mesmo o saudosismo familiar de *Ao farol* não soam forçados, já que Woolf encontra o ponto de equilíbrio na dinâmica entre vida e obra que sustenta o romance. A doce personalidade de Julia Stephen ganha outras nuances através da matriarca Mrs. Ramsay; Leslie Stephen adquire diferentes facetas na voz de Mr. Ramsay; a irmã Vanessa Bell e até mesmo a própria Virginia Woolf são transfiguradas através da construção de Lily Briscoe, a pintora que acompanha a família na viagem.

É através de Lily, inclusive, que a cosmovisão crítica de Woolf estabelece seus contornos, uma vez que as dificuldades que a pintora encontra ao tentar emular a vivacidade das pessoas na casa e as turbulências do próprio mundo ressoam as percepções de Woolf acerca do artista diante da criação. Um exemplo emblemático se dá após o retorno da personagem à ilha, na terceira fase, quando observa sua tela inacabada:

Estava perdendo a noção das coisas exteriores. E, à medida que perdia a noção das coisas exteriores, e de seu nome e de sua personalidade e aparência, e da presença ou ausência do Sr. Carmichael, sua mente continuava a arrancar de suas profundezas cenas, e nomes, e dizeres, e memórias e ideias, tal como uma fonte, esguichando sobre aquele espaço branco ofuscante e terrivelmente difícil, enquanto o modelava com verdes e azuis (Woolf, 2023, p. 155).

Enquanto pinta, Lily torna-se o “eu-sensibilidade” ao qual Woolf se refere, tornando-se um ser que renasce no plano estético para dar vazão a um mundo reelaborado artisticamente. Os matizes e as formas que dá a cada pincelada vão criando um objeto coeso, o qual adquirirá outras interpretações a depender do olhar de quem o refigura.

O romance é um lembrete de que, como alega Henri Focillon (2001), a obra de arte só pode existir como forma, uma vez que a consciência sobre o mundo, por si só, implica uma tomada de forma. *Ao farol* se torna representativo de uma narrativa que vai além de retomar simbolicamente os laços familiares, mas reflete sobre a tarefa do artista e sua tentativa de conferir estrutura à própria vida.

A obra de arte só existe como forma. Noutros termos, a obra não é o traço ou a curva da arte como actividade, ela é a própria arte; ela não a determina, ela concebe-a. A finalidade da obra de arte não é a obra de arte. A mais prolixa colecção de comentários e dissertações dos artistas mais cientes dos seus temas, dos mais hábeis a pintar em palavras, não poderia substituir a mais insignificante obra de arte. Para existir, é necessário que esta se distancie, que renuncie ao pensamento, que penetre na dimensão, é preciso que a forma dimensione e qualifique o espaço (Focillon, 2001, p. 13).

A preocupação de Woolf, assim como salienta Focillon, recai sobre os modos com os quais o artista é capaz de sobrepujar essa realidade, dotando-a de novas configurações no âmbito ficcional. É nessa perspectiva, por conseguinte, que *Ao farol* expande a visão crítica de Woolf no que tange às produções de sua época.

Em uma entrada de 1926, Virginia Woolf retoma essa discussão, questionando: “se a arte se baseia no pensamento, o que é o processo de transmutação?” (Woolf, 2023, p. 208). O que pode parecer, a princípio, como um “processo de transmutação”, refere-se às engrenagens que transfiguram o mundo através da elaboração poética. *Ao farol*, nessa vertente, se configura como um dos principais exercícios de método composicional de Woolf, levando-a a um maior interesse por investigar a consciência. Adiante, ela indaga a possibilidade de criar “um livro feito inteira & integralmente dos pensamentos de alguém. Imagine se fosse possível apanhá-los antes que eles se tornassem ‘obras de arte’?” (Woolf, 2023, p. 208). Essa inquietação, que já havia aparecido anteriormente, no ensaio “Ficção moderna” (1919), denota a sua relação

conflituosa com o processo de representação, tendo em mente que o escritor é atravessado pela ânsia de criar um mundo que se transformará em algo que se estende para além dele.

Woolf percebe, na escrita de *Ao farol*, uma das maiores distensões a qual submete o seu método, e a adoção de uma prosa poética se configura como um caminho para conseguir apaziguar as tensões da criação artística. Ao reformular a sua linguagem, ela se ampara em aspectos formais da poesia para encontrar um ponto de equilíbrio. A utilização de frases curtas, a eliminação de qualquer resíduo que retire a atenção das partículas de vida, tudo isso na expectativa de atingir, através da concisão, uma potencialidade polissêmica para cada palavra empregada. O narrador também se aproxima e se afasta continuamente, mas é cada vez mais esquivo, sendo praticamente imperceptível na segunda parte do romance, dando vazão aos sentimentos e aos estados de espírito que estão em jogo.

Assim como Lily tenta compreender seu processo criativo, Woolf confessa, nos diários: “Quero rastrear o meu próprio processo” (Woolf, 2023, p. 224). Portanto, utilizar o diário para investigar esses percursos confere um outro olhar sobre sua atividade, e seu exercício de autoanálise continua a formular uma crítica que será uma das principais bases para compreender a formação do romance moderno.

Essa tessitura crítica é também simbolizada na economia dos romances woolfianos, nos quais os narradores sintetizam – e por vezes, de maneira clara, manifestam – as suas percepções quanto à atividade criativa. As narrativas apontam, por outra via, também o surgimento de uma literatura de rigor metalinguístico, a qual não somente aponta novas tendências, mas questiona e reflete sobre sua concepção à medida que vai se encadeando. Em sua obra *Mimesis* (2004), Erich Auerbach, ao analisar o processo criativo de *Ao farol*, ressalta a maneira como o texto acentua essa característica de tomar consciência de si:

Assim, por exemplo, aqui, onde o escritor atinge a impressão mencionada colocando-se a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou ao leitor. Tudo é, portanto, uma questão de posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é, precisamente, totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança (Auerbach, 2004, p. 482).

Na negociação entre o mundo e o ato de criação, o romance de Woolf expõe os processos de um comportamento crítico que evidencia a atividade artística, convidando o leitor a tomar uma posição ativa na construção do texto, e é através dessa dinâmica que os termos de um sistema literário que engloba autor, obra e público se intensificam.

Essa relação, como expressa Lee, é a força motriz de *Ao farol*, e a maneira como Woolf utiliza o espaço da memória em confronto com o espaço literário retoma a discussão basilar da representação da realidade vivencial. Como ela destaca,

A conclusão do livro, portanto, é moral. Assim como *O quarto de Jacob*, *Mrs. Dalloway* e *As Ondas*, *Ao farol* trata da possibilidade de aceitar a morte. A pintura de Lily não estabelece uma dicotomia romântica entre consolo estético e sofrimento mortal. O ato artístico envolve sofrimento; ele resume a extrema dificuldade de dar alguma coerência moral à forma caótica da realidade (Lee, 1977, p. 136, tradução nossa)¹⁴.

Embora não consigamos observar o que é pintado por Lily ao final do romance, o desfoque que ela percebe ao mirar a tela concluída é uma concatenação do dilema que acompanha o processo de Woolf à medida que cria *Ao farol* como tentativa de subverter a morte. Assim como Lily constata que “Estava feito; tinha terminado. Sim, pensou, largando o pincel com extrema fadiga, tivera a minha visão” (Woolf, 2023, p. 202), Woolf também amplia seu discernimento crítico sobre os conceitos de memória, tempo, morte e emoção na arte.

A questão da metalinguagem, como pontuado previamente, é um dos elementos centrais de *As ondas* (1931), romance ao qual Virginia Woolf se referia como a mais difícil de suas obras. Como ela explicita nos diários, ainda em junho de 1927, o que a instiga nessa construção “é a ideia do poema dramático: a ideia de uma espécie de fluxo contínuo” (Woolf, 2023, p. 254), e é exatamente essa percepção que conseguimos abstrair através das seis vozes que fazem a narrativa avançar.

O romance, que teve como título inicial “As mariposas”, é dotado de expressiva sensibilidade, interligando elementos líricos e aspectos dramáticos, como se construísse uma peça em prosa poética. Acompanhamos o decorrer da vida de seis personagens: Bernard, Louis, Neville, Rhoda, Jinny e Susan, da infância à vida adulta, contemplando como a formação individual de cada um deles é também moldada pelo contato com os outros. A narrativa, que não possui capítulos, é intercalada por interlúdios que descrevem o movimento do sol ao longo de um dia, como se focalizado por uma câmera que captura as oscilações da luz sobre uma casa. A mínima projeção de uma sombra, a evidência de um objeto, a posição que o sol ocupa no céu, tudo isso revela indícios de um tempo que passa em segundo plano, deixando que as vozes sejam os principais elementos que se fazem ouvir.

¹⁴ The book’s conclusion, then, is a moral one. Like *Jacob’s Room*, *Mrs. Dalloway* and *The Waves*, *To the Lighthouse* deals with the possibility of coming to terms with death. Lily’s painting does not set up a romantic dichotomy between aesthetic consolation and mortal suffering. The artistic act involves suffering; it sums up the extreme difficulty of giving some moral coherence to the chaotic forms of reality (Lee, 1977, p. 136).

Não há interrupções bruscas de um narrador a não ser o breve “ – disse” que anuncia o início do solilóquio de determinada personagem, porém cada uma das vozes dá sequência à anterior em um ritmo contínuo e cíclico, evocando o movimento das ondas. Com essa estrutura escorregadia, mas cautelosamente arquitetada, Woolf trabalha a partir de uma ideia de abstração, conseguindo isolar o seu narrador para fazer emergir o lado mais cru da introspecção humana. Um dos aspectos relevantes, como aponta Lee, é a maneira como cada solilóquio parece ser, por vezes, ininteligível enquanto prosa, mas fluido quando as orações são encadeadas como versos de um poema.

Ao se aproximar ainda mais da consciência e buscar eliminar os resíduos perecíveis, Woolf reforça a tensão entre as dinâmicas do interior e exterior, frisando a harmonia e o ritmo que considera relevantes. Em entrada de 28 de novembro de 1928, ela reflete:

E afinal qual é a minha posição em relação ao interior & o exterior? Penso que um pouco de desenvoltura & agilidade seja algo bom – sim: acho que até mesmo a externalidade seja algo bom; alguma combinação dessas coisas poderia ser possível. Veio-me a ideia de que o que desejo fazer agora é saturar cada átomo. Isto é, eliminar tudo o que é desperdício, morto, supérfluo: entregar o momento inteiro; incluir o que incluir. Digamos que o momento seja uma combinação de pensamento; sensação; a voz do mar. O desperdício, a morte, vêm de incluir coisas que não pertencem ao momento; aquele negócio terrível do realista: passar do almoço ao jantar: isso é falso, irreal, mera convenção. Por que admitir qualquer coisa na literatura que não seja poesia – ou seja, saturação? Não é esse o meu rancor com os romancistas? o fato de não selecionarem nada? Os poetas têm êxito porque simplificam: praticamente tudo fica de fora. Eu quero incluir praticamente tudo; & no entanto saturar (Woolf, 2023, p. 350).

Novamente evocando a ideia de saturar cada átomo, ela prioriza o trabalho poético de eliminação de aspectos não perenes, em que a economia linguística do poema compreende uma pluralidade de significações. Isso se reflete na maneira como o narrador praticamente desaparece, deixando os momentos de descrição da natureza somente para os interlúdios. A ordem do mundo exterior é apresentada de forma orgânica e a posição do sol indica a passagem dos anos entre os “atos” da narrativa; além disso, o agitado movimento das ondas simboliza as violentas sensações e emoções que permeiam a subjetividade das personagens.

Woolf alega que, pela primeira vez, fora confrontada com a escrita de seu primeiro romance inteiramente em fluxo da consciência. Apesar da presença dos travessões, não há indicação de que as personagens estão falando propriamente, as informações que transmitem sobre os outros somente chegam até a superfície por meio dos filtros das impressões individuais, e a realidade exterior é comprimida para dar acesso à vida interior.

Em uma entrada de 23 de junho de 1929, comentando sobre o romance, Woolf reflete acerca de sua estrutura formal:

Entretanto, começo a enxergar *As mariposas* com clareza demais, ou pelo menos arduamente demais, para meu sossego. Acho que vai começar assim: aurora; conchas numa praia; não sei – os cantos de um galo & de um rouxinol; & depois todas as crianças em uma mesa comprida – lições. O início. Bem, deverá ter todo tipo de personagens. Então a pessoa que está à mesa pode chamar qualquer uma delas a qualquer momento; & a partir dessa pessoa se poderá construir o clima, contar a história; por exemplo sobre cachorros ou enfermeiras; ou alguma aventura de criança; tudo muito *As mil e uma noites*; & assim por diante: isso será a Infância, mas não pode ser a minha infância [...]. O mundo irreal deverá rodear tudo isso – as ondas espectrais (Woolf, 2023, p. 381-382).

Percebemos um esforço para encontrar algum tipo de impessoalidade, na tentativa de fornecer uma estrutura capaz de concentrar o máximo de vida autêntica, na qual somente as “vozes” dos protagonistas ecoem. No entanto, assim que eles são afetados pelas impressões que recebem uns dos outros, a linguagem enfrenta novamente a sua tensão, e Woolf, que se encontrava um tanto insatisfeita, percebe que é impossível eximir-se completamente da linguagem, somente atingindo sua plenitude ao atrelar sua mente criativa à consciência dessas personagens ao ponto de ser também afetada por elas. Como representativo desse processo, em uma entrada no diário de março de 1930, ela confessa: “pude dizer o que Rhoda disse. Isso prova que o livro está vivo: pois não esmagou aquilo que eu desejava dizer, mas permitiu que eu o inserisse nele, sem nenhuma compressão ou alteração” (Woolf, 2023, p. 464).

As ondas passa a se configurar como o mais alto experimentalismo linguístico de Virginia Woolf, o romance a partir do qual ela conseguiu dizer – ou revelar – aquilo de que sempre teve desejo, a sua tentativa de mapear as sinuosidades de consciências vivas, conciliando forma e conteúdo em um nível precisamente elaborado.

Não estando satisfeita, no entanto, ela declara que continuará labutando, relendo e reescrevendo as passagens como se fossem poesia, a fim de atingir a dinâmica que melhor se adequa a seus propósitos estéticos. O posicionamento de Woolf ecoa, de certa maneira, no próprio discurso da personagem Bernard, que encontra no trabalho com a palavra tensões similares às da autora durante a criação do romance.

Um dos aspectos evidenciados é a maneira como as personagens são reconstruídas na percepção alheia, mas especialmente por Bernard. Ao longo da narrativa, ele declara que “não somos seres isolados; somos um” (Woolf, 2018, p. 43), e uma de suas reflexões finais acompanha o sentimento reverberado pela relação de seus amigos ao longo de toda a narrativa:

Como são raramente visitados nossos amigos, pouco conhecidos – é verdade; e ainda assim, quando encontro um desconhecido e tento expor, aqui nesta mesa, o que chamo de “minha vida”, não é para uma vida que olho, ao recordar; não sou uma pessoa; sou muitas; não sei bem quem sou – Jinny, Susan, Neville, Rhoda ou Louis – nem como distinguir minha vida das suas (Woolf, 2018, p. 170).

Para além de uma ênfase na relação fraterna, o posicionamento de Bernard ressoa a percepção crítica de Woolf acerca da identidade e a maneira como esta será reconfigurada, favorecendo uma noção de sujeito como produto de suas interações sociais, culturais e ideológicas, proporcionando uma multiplicidade que, além de apontar as inúmeras facetas de um “eu”, deve considerar uma construção atravessada por diferentes discursos. Devido à uniformidade de estilo em todos os solilóquios, uma das possíveis leituras é a de que Bernard é, na verdade, a única personagem concreta, e que seus amigos nada mais seriam do que desdobramentos de sua consciência. No entanto, essa premissa se torna reducionista, se consideramos o modo como a individualidade é analisada no cerne da narrativa. De fato, a voz de Bernard ao final do romance pode indicar uma recapitulação da sua própria vida – o que justificaria a similaridade entre as vozes. Porém, o que *As ondas* evidencia é que todas aquelas outras personagens também são reais e singulares, mas que compartilham mutuamente uma mesma existência, uma vez que um ser é incapaz de existir sem conexão com o próximo.

Ao lapidar o romance e salientar o seu processo de cortar as massas de irrelevância para deixar perceber o movimento da vida como o de uma onda após a outra, Woolf evidencia que “Esse ritmo (digo que estou escrevendo *As ondas* com base no ritmo, não no enredo) está em harmonia com o dos pintores” (Woolf, 2023, p. 488), e a representação que faz da natureza humana traceja novos contornos que aprimoram a sua escrita. Em uma entrada de 30 de dezembro de 1930, ela destaca que o romance “foi, na verdade, a minha conquista, se existiu alguma” (Woolf, 2023, p. 526), compreendendo um de seus processos mais desafiadores na culminância de uma obra que compõe um estilo narrativo mais refinado.

Seja em relação aos romances inaugurais ou aos mais experimentais, Woolf direcionou, para o cerne de sua obra, muito além de uma discussão em torno do aperfeiçoamento de técnicas ou do conteúdo sobre o cotidiano. Ao conferir atenção particular a cada um desses aspectos, contribuiu com o delineamento de uma corrente de pensamento que não só dita suas bases críticas, como se materializa através do próprio exercício de escrita.

Os diários evidenciam a expressão crítica e auxiliam na compreensão de novos contornos da produção ficcional, uma vez que o registro do processo criativo não só fornece elementos interpretativos para as quatro narrativas aqui abordadas, mas evidencia a formação de um projeto estético que dialoga com outras mentes do século XX na construção de um

panorama mais concreto do que ficaria conhecido como literatura moderna. É também nos diários que Woolf aborda a criação de *Orlando*: uma biografia, obra que mais reflete uma cosmovisão teórica clara sobre os novos rumos do romance inglês e da qual trataremos com particularidade adiante. De modo geral, os diários de Virginia Woolf apresentam discussões sobre a tarefa do escritor e o dilema da escrita, e como esse espaço do registro de vestígios cotidianos funciona, entre outros aspectos, como oficina de trabalho.

Ao refletir sobre essa característica, Philippe Lejeune alega que

O universo do papel é, como uma casa aonde somos convidados, um espaço protegido, onde as leis do mundo exterior estão suspensas [...]. Não se trata de um espaço sem lei. Mas o anfitrião que é seu próprio convidado pode decretar uma lei mais ou menos rigorosa. [...]. Quando abrimos um diário, nossa curiosidade é saber qual código de boas maneiras o diarista se impôs: a organização, a regularidade, o capricho na letra e no estilo, de um lado; e principalmente variações da censura: o que ele se permite dizer a mais ou de diferente (Lejeune, 2014, p. 359-360).

Ainda que o diário cordialmente abra suas portas para um visitante que encontra um espaço livre, ele dita as leis que regulam seus contratos de leitura. Se Virginia Woolf escreve, ainda que virtualmente, para um leitor futuro, através dessas páginas da memória também obtemos um olhar mais aguçado sobre a atividade que considerava mais íntima, isto é, o seu processo de criação artística. Ao adentrar o universo do diário, somos tomados pela mão e apresentados a uma visão crítica que dialoga com o mundo em reconstrução, manifestando uma cosmovisão que apreende percepções sobre o que significa submeter a vida aos diversos exercícios da ficção. Ao mapear o processo de confecção da obra woolfiana nos diários, percebemos um espaço no qual se produz crítica literária, e o contato com elementos de sua vida privada auxilia a compreender outros caminhos que sua literatura continuaria a trilhar.

2.3 “As férias de uma escritora”, ou *Orlando*: uma biografia

Quando conhece a escritora britânica Vita Sackville-West, em 1922, Virginia Woolf registra suas primeiras impressões sobre ela nos diários, descrevendo-a como uma figura que provocava uma espécie de fascínio, deixando um questionamento que a colocaria diante de uma das relações mais complexas que estabeleceria nos anos seguintes: “Isso é em parte resultado de ter ido jantar ontem no Clive¹⁵ para conhecer a linda, talentosa & aristocrática Sackville-West. [...] Mas será que um dia chegarei a conhecê-la?” (Woolf, 2022, p. 427). Ela

¹⁵ O filósofo Clive Bell (1881-1964), cunhado de Woolf.

emerge, na escrita woolfiana, como uma bifurcação entre o conhecimento que se tem de alguém à medida que os olhos alcançam a superfície e o que de fato se pode apreender sobre alguém ao penetrar a alma e visualizar o seu interior.

O nome de Vita, a quem *Orlando* é dedicado, é uma das chaves para se compreender o modo como Woolf dá sequência a suas investigações sobre a atividade biográfica. No romance, conhecemos o jovem Orlando, que sonha em se tornar poeta, contrariando a linhagem bárbara de sua família. Entre amores intensos, momentos de contemplação, viagens transatlânticas e encontros com personalidades literárias, Orlando atravessa mais de três séculos de história da Inglaterra, ainda que sua idade entre início e fim da narrativa sugira um salto cronológico de apenas vinte anos. Nesse percurso, há ainda uma transformação sexual que impulsiona o protagonista do universo masculino para o feminino.

Apesar de possuir “biografia” em seu subtítulo, o que se propõe é, na verdade, uma sátira à temática que tanto inquieta Woolf, isto é, os empecilhos que um escritor enfrenta ao tentar reconstruir a vida em poucas páginas. Ao explorar as categorias narrativas, Woolf questiona o processo de representação na linguagem e a pretensão de se reproduzir a verdade do mundo referencial.

Como ponto de partida para a construção do protagonista, a imagem enigmática de Vita, amiga e amante de Woolf, é o eixo central para se entender esse desafio que compreende conhecer a vida de alguém. Ainda nos primeiros encontros, a liberdade e assertividade com que ela se porta se fazem notáveis, bem como a autoconfiança que exerce sobre a sua própria sexualidade. Em uma entrada de diário de 19 de fevereiro de 1922, Woolf escreve que “Talvez a natureza tenha aguçado suas faculdades. Eu, esnobe que sou, sigo o rastro das paixões dela até 500 anos atrás, & a mim parecem românticas” (Woolf, 2022, p. 451). É a partir de uma tentativa de seguir os rastros da linhagem de vida que se impulsiona, muitos anos antes de Woolf pensar em escrever *Orlando* propriamente, a construção ainda incipiente de uma narrativa biográfica de Vita que persegue o curso dos séculos.

Em um primeiro momento, o interesse em investigar os “500 anos” da linha aristocrática de Vita colocam Woolf diante da tentativa de suscitar, ainda que apenas tangencialmente, um romance de representação histórica. Entretanto, acompanhar apenas o curso linear do tempo não seria uma alternativa viável, uma vez que a visão de Woolf a respeito do encadeamento temporal rompe, como discutido anteriormente, uma noção sequencial de passagem. É a conciliação entre a história do mundo e a história do espírito o que a interessa, e o contato com Vita traz uma percepção mais tangível sobre esse aspecto.

Conciliar a tensão entre história e indivíduo é um dos dilemas trazidos ao cerne de *Orlando*. Se até então o olhar de Woolf recaía em privilégio do interior e dos níveis da consciência sobre o plano do real, é a partir dele que ela tentará um ponto de equilíbrio mais dinâmico entre as duas instâncias. Dessa forma, a representação que faz do mundo estende-se das limitações factuais e documentais da biografia convencional para ganhar outras camadas de simbolismo dentro do texto. Ao iniciar a escrita do romance somente em 1927, é perceptível, através de registros esporádicos, que a gênese da narrativa acompanha Woolf desde o início da década de 1920, e ainda que a empreitada seja construída a passos lentos, a sugestão de Woolf de que um dia seus diários poderiam revelar a presença de um livro escondido em seu miolo se torna praticamente uma realidade, e conseguimos mapear a elaboração de *Orlando*, bem como ocorre na própria obra, sendo construída e sobrevivendo à passagem do tempo.

No que se refere à representação de Vita, Woolf se preocupa em ampliar a compreensão sobre o indivíduo como aquele constituído por elos entre a camada interior e a exterior, sendo impossível reconhecer Vita sem também conferir um olhar ao próprio mundo a partir do qual sua identidade pôde se desenvolver. De acordo com Hermione Lee (1977), ainda que remeta à escritora, a narrativa se expande para outros membros, como seu marido Harold Nicholson (1886-1968), seus pais, avós, animais de estimação, empregados, bem como a sua própria casa. A casa é o ambiente no qual se travam alguns dos principais conflitos internos do protagonista, seja com o mundo ou consigo mesmo. A imponente mansão de Orlando apresenta-se como uma reelaboração do que foi a propriedade de Knole, residência onde Vita passou toda a sua vida e a qual foi impossibilitada de herdar pelo fato de ser mulher. Em uma visita realizada em 1924, Woolf registra em seu diário:

Acabo de chegar, não do 17 Club, mas de Knole, onde sim, fui convidada para almoçar com Vossa Senhoria. Vossa Senhoria vive no miolo de uma ampla noz. Perambula-se por quilômetros de galerias; salta-se incontáveis tesouros – cadeiras onde Shakespeare talvez tenha sentado –, tapeçarias, quadros, assoalhos feitos de metades de carvalhos; até que por fim adentra-se até uma mesa redonda reluzente com uma toalha posta para uma pessoa. Uma dúzia de taças formam um círculo, cada qual com uma rosa. Que pode fazer um ser humano para se emperequetar num ambiente desses? Ficamos com a sensação de que éramos um elefante, capaz de deglutir rebanhos inteiros e de ser soterrado em árvores floridas – quando, no fim das contas, apenas um nobre solitário almoça sozinho no centro, com o guardanapo dobrado em formato de flor de lótus. É óbvio que meus valores humanos & estéticos não ficaram intactos. Knole é um conglomerado de construções da metade do tamanho de Cambridge, eu arriscaria dizer; juntando o Trinity College & o King's talvez tivéssemos algo aproximado. Mas as extremidades & o meio estão mortos. Cordões isolam metade dos aposentos; as cadeiras & os quadros parecem preservados em conserva; a vida os abandonou (Woolf, 2023, p. 57, grifo nosso).

Expressa de maneira irônica, a descrição de Vossa Senhoria (Vita) como um nobre sentado solitariamente no centro da mansão, a qual poderia ter sido habitada por Shakespeare, será transfigurada para *Orlando*, o que demarca ainda como o contato de Virginia Woolf com o mundo dos Sackville-West era afetado pelo instinto de criação que acontecia em tempo real. Ao ganhar um exemplar de *Knole and the Sackvilles* (1922) de presente da própria Vita, livro que explora sua árvore genealógica, Woolf imerge cada vez mais na formação de uma narrativa nebulosa, mas sua investigação lhe confere uma percepção mais geral da personalidade humana, cuja identidade que se apresenta aos olhos do espectador do presente é também somativa de uma tradição que é herdada do passado, dos séculos que formam uma estirpe familiar, o que corrobora a ideia do “eu-múltiplo” que será explorada posteriormente.

Embora sintamos a presença de Vita, desde sua menção na dedicatória até às fotos que Woolf seleciona para compor os retratos de Orlando no livro, estamos diante, novamente, da discussão empreendida acerca do processo de representação mimética. Todavia, embora o romance tenha uma característica de paródia e satirize as possibilidades de escrita biográfica, não se trata de uma tentativa de menosprezar ou invalidar este gênero. Ao contrário, como uma ávida leitora desses textos, Woolf reconhece a necessidade de se escrever a partir da vida, mas evidencia que esse processo pode ser ainda mais desenvolvido e elaborado quando o escritor pode experimentar esteticamente as possibilidades linguísticas. Essa conjuntura corrobora a perspectiva crítica de Woolf sobre o fazer literário, cujos elementos do mundo do escritor (sejam eles biográficos, teóricos, memorialísticos) e do mundo da ficção podem se imbricar e incidir uns sobre os outros, denotando ainda outra vez o modo como o seu projeto crítico-ficcional ganha mais pertinência ao ser lido e analisado em conjunto.

Em relação à estreita associação entre esses mundos, Dominique Maingueneau discute o conceito de “paratopia”, o qual refere-se ao espaço híbrido ocupado pelo escritor. Estar no mundo real ao passo que também habita o mundo da escrita não caracteriza uma ausência de lugar, mas indica exatamente o oposto, ou seja, uma negociação entre o lugar e o não lugar, apontando a dificuldade de se estabilizar em um ponto estático. Entretanto, essa oscilação é primordialmente um elemento que confere complexidade às formas de se estar no mundo, pois como ele salienta,

Na realidade, a obra não está fora de seu contexto biográfico. Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união (Maingueneau, 1995, p. 47).

Ao estabelecer o elo entre as instâncias real e ficcional, Maingueneau amplia a visão do “contexto” como elemento que abarca a existência criativa que dá forma à obra e que também é componente de sua situação de enunciação. Nesta perspectiva, a fim de demarcar uma relação recíproca entre essas categorias, reforça o conceito de “bio/grafia”, utilizando uma barra entre os termos para enfatizar a maneira como vida e escrita estão entrelaçadas, salientando que o que se torna complexo é encontrar uma maneira de equilibrar e colocar uma em contato com a outra. Essa efetuação bio/gráfica é levada em consideração por Woolf, que pretende, a partir de seus escritos diarísticos e ensaísticos, discutir essas tensões representativas.

Não poderíamos – nem seria intenção de Woolf – realizar uma leitura de *Orlando* como replicação daquilo que foi Vita Sackville-West. Entretanto, outra forma que não a biografia fictícia não seria melhor aplicada para problematizar a percepção crítica de Woolf quanto à questão do real na literatura. Como aponta Maingueneau (1995, p. 61, grifos do autor), “A vida não está *na* obra, nem a obra *na* vida, e contudo elas se envolvem reciprocamente”, e o jogo metalinguístico, no qual biografia e ficção se aglutinam para dar forma a uma construção poética que equilibra esses domínios, é aquilo que caracteriza uma narrativa que enaltece o romance, mais que qualquer outra forma de escrita, como elemento capaz de se aproximar do que poderíamos chamar de “verdade”.

Em uma entrada no diário de 1926, Woolf reflete sobre estar ou não apaixonada por Vita. Ela se censura, logo depois, reforçando a importância de seu casamento com Leonard. Os maridos das escritoras estavam cientes das relações que elas mantinham, e a naturalidade com que os assuntos voltados acerca das paixões e da sexualidade eram tratados era algo recorrente nos encontros do Grupo de Bloomsbury. A afeição por Vita estende-se ainda para, se pudermos assim chamar, uma espécie de obsessão pelo que ela representa em termos de figura feminina, andrógina, maternal para Woolf. As escritoras, embora tenham estabelecido vínculos amorosos durante anos, também representam diferentes aspectos de uma subversão moral que marcaria suas carreiras. Se, por um lado, Vita está inclinada a uma ruptura explícita com os padrões comportamentais atribuídos às mulheres de sua época, Woolf parece transpor essa postura ao campo da escrita, utilizando a própria arte como veículo de contestação.

A exuberância de Vita contrasta com a discrição de Woolf, mas ambas se complementam e convergem na figura de Orlando, dotando a personagem principal de uma profundidade que repercute aspectos da formação individual de Woolf, e suas noções de feminino e patriarcado de que trata em seus ensaios também ecoam sobre sua ficção. O romance, além de questionar a construção biográfica, apresenta um dos panoramas pioneiros

sobre as discussões acerca de fluidez de gênero e não-binariedade que só viriam a ganhar mais destaque na segunda metade do século XX.

Ainda que se possa perceber uma clara indicação biográfica, empreender esse único viés seria opor-se ao que a própria obra suscita. Restringir a interpretação a uma vertente exclusivista é ignorar as irrupções da escrita de Woolf, e a economia linguística que configura o romance em uma forma concisa e curta não impede as possibilidades de leitura do texto. Cada elemento da narrativa é também múltiplo, projetando algo que vai além da simples referência e que constitui vida própria na esfera estética. Orlando não é apenas Vita, mas é ele próprio e, ao mesmo tempo, sempre um outro.

Em suas correspondências com Vita, Woolf escreve, em outubro de 1927: “Suponha que Orlando acabe sendo Vita; e que tudo se resume a você e aos desejos da sua carne e à sedução da sua mente, [...] e também, como eu lhe disse, me ocorreu como eu poderia revolucionar a biografia em uma noite” (Sackville-West; Woolf, 2021, p. 131, tradução nossa)¹⁶. Observamos, a partir de um gênero de caráter íntimo e, por que não, biográfico (carta), como Woolf mantém uma visão muito clara acerca de uma intenção em sua escrita. Revolucionar a biografia, apesar de soar pretencioso, reitera ainda sua visão diante de uma tradição. Aversa a categorias fechadas, Woolf quer embaralhar, incrementar e ampliar as possibilidades da escrita literária, entender o poder pulsante da palavra e da língua antes mesmo de fechá-la em um gênero específico. A escrita é vista como uma comunhão de métodos, instrumentos e recursos disponíveis para criar com liberdade, ainda que para isso seja necessária a invenção de um novo nome.

Colocamos Virginia Woolf, a partir da elaboração de *Orlando*, em diálogo com uma das vertentes da crítica biográfica contemporânea, a qual busca discutir as relações entre as nuances do mundo individual e coletivo do artista e o próprio objeto estético. Em suas considerações acerca desse aspecto, Maria Eneida de Souza (2011) alerta para o fato de que

O importante nessa relação é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional. Consiste ainda na liberdade de montar perfis literários que envolvem relações entre escritores, encontros ainda não realizados, mas passíveis de aproximação, afinidades eletivas resultantes das associações inventadas pelo crítico ou escritor. Esses perfis exercem, em geral, papel importante na elucidação de propostas literárias, questões teóricas e contextuais (Souza, 2011, p. 19).

¹⁶ “Suppose Orlando turns out to be Vita; and it’s all about you and the lusts or your flesh and the lure of your mind, [...] and also, as I told you, it sprung upon me how I could revolutionise biography in a night” (Sackville-West; Woolf, 2021, p. 131).

Em contato com essa perspectiva, a escrita de Woolf é também lida como um ponto de convergência dessas visões críticas, e especialmente através de *Orlando*, torna-se ainda mais claro de que maneira ela elucida sua concepção do fazer literário, uma vez que não pretende reduzir a obra a um produto de alguém que apenas espelha a própria vida, mas demonstrar como a experiência individual é indissociável do impulso mimético, natural de todo ser. Além disso, ela destaca que a literatura, como emergência dessa relação tensa e conflitual, impulsiona formas de vida que extrapolam o biográfico e adentram o alegórico, o simbólico.

Pouco antes de finalizar *Orlando*, em nova carta a Vita, Woolf indaga: “A questão agora é: meus sentimentos por você mudarão? Eu vivi em você todos esses meses – revelando-se, como você realmente é? Você existe? Eu te inventei?” (Sackville-West; Woolf, 2021, p. 149, tradução nossa)¹⁷. Com ironia habitual, Woolf levanta o principal dilema articulado em sua biografia fictícia: Orlando é Vita ao passo que também não é, comportando tantas identidades ao ponto de adquirir sempre uma nova quando é encontrado pelos olhos de um outro leitor. O que se sobressai não é a resolução dessa equação entre vida e obra, mas a abertura para um microcosmo que envolve o melhor dos dois aspectos, dando mais profusão à interpretação de certas passagens quando analisadas juntamente à percepção biográfica, mas não levando esse compromisso factual tão sério, confiando no leitor – assim como no narrador – para preencher as lacunas da vida com a liberdade poética que a literatura confere.

O leitor ganha importância expressiva na crítica de Woolf, que compreende que a estrutura de uma obra se constrói em paralelo à sua interpretação, salientando que a leitura também faz parte do processo de sua completude. Ao dialogar com essa percepção crítica no que concerne aos estudos comparatistas, em *Palavras da crítica* (1992), Luiza Lobo discorre acerca do papel fundamental estabelecido pelos leitores na ressignificação do texto, destacando que “A leitura seria um ato de construção, na qual se fariam os espaços em branco do texto, abertos à interpretação. A ficção não se esgotaria na dimensão denotativa” (p. 240). Nessa perspectiva, estabelecendo pontos de contato com o que se apresenta em *Orlando*, compreendemos que representar uma determinada existência não se trata de uma atividade executada somente por aquele que a narra, mas também por aquele que a refigura.

Recontar a vida de determinadas pessoas, por conseguinte, é uma das ambições de Woolf, de certa maneira, em “A vida dos obscuros”, ensaio que será publicado posteriormente

¹⁷ “The question now is, will my feelings for you be changed? I’ve lived in you all these months – coming out, what are you really like? Do you exist? Have I made you up?” (Sackville-west; Woolf, 2021, p. 149).

em sua coletânea *O leitor comum* (1925). Interessada cada vez mais em enveredar por uma crítica de caráter revisionista, ela reintroduz figuras que foram apagadas em alguns ciclos intelectuais da Inglaterra, especialmente mulheres, a fim de reconstruir uma linha de tradição feminina que incide sobre a própria escrita. É o que faz ao possibilitar aos leitores a reapresentação de personalidades como Ann Taylor (1782-1866), Maria Edgeworth (1768-1849), Laetitia Pilkington (1709-1750) e Eleanor Ormerod (1828-1901), por exemplo, as quais trouxeram contribuições importantes em diferentes áreas de estudo.

Para Woolf, o apagamento sistêmico dessas escritoras na tradição inglesa é também um movimento consciente da engrenagem patriarcal burguesa para a privação da formação intelectual feminina, restringindo exponencialmente a compreensão da literatura, uma vez que muitas delas, em seus contextos específicos, também foram responsáveis por delinear aspectos estruturantes da criação artística, contribuindo com o desenvolvimento de eixos temáticos atrelados à vida cotidiana, aos costumes, às dinâmicas familiares, aos ambientes rural e urbano, além de ousarem ao construir formas estéticas que constantemente se aproximavam de outros gêneros, como o diário, a epístola, a memória.

Ao privilegiar a investigação dessas contribuições, Woolf pretende, como deixa claro em uma entrada de 20 de julho de 1925, “narrar toda a história da Inglaterra por meio de uma vida obscura atrás da outra” (Woolf, 2023, p. 126). Ao aproximar esse interesse de resgate histórico do trabalho artístico, é possível estabelecer que, em toda a sua construção crítico-ficcional, Woolf revisitou a história da Inglaterra para contrapor, examinar e virar do avesso a maneira como se conta uma linhagem literária até a contemporaneidade. Mais adiante, é em *Orlando* que essa linhagem será plenamente questionada, e Woolf veicula a ideia de que, se o cânone literário inglês exclui significativamente a participação de mulheres, isso não se dá pelo acaso de que simplesmente não escreviam, mas pelo fato de que suas histórias foram condicionadas a se tornar obscuras.

A discussão a respeito da construção do cânone literário é fator crucial para os estudos comparatistas, e não deixam de ressoar convergências e contradições em relação à crítica de Virginia Woolf. Preocupada, principalmente, em propor uma espécie de releitura que denuncia o apagamento da produção intelectual feminina ao longo dos séculos, Woolf também se restringe à esfera da produção intelectual inglesa, centrando sua atenção especialmente no cenário que favoreceu a consolidação do romance no contexto burguês.

Ao discutir o conceito de cânone, Roberto Reis (1992), assim como já postulara Michel de Certeau, discute de que modo o ato de escrita sempre esteve associado à noção de

poder, atrelando-se à capacidade de firmar uma determinada história, ressoando aspectos culturais, ideológicos e sociais. Nessa perspectiva, no que concerne ao que compreendemos como sendo o “cânone”, essa concepção sugere uma série de convenções hierárquicas que podem – e devem – ser questionadas.

Através da produção crítica dos estudos literários, deparamo-nos eventualmente com obras como *O cânone ocidental* (1994), de Harold Bloom, que apesar de abranger o Ocidente em termos de vasta produção intelectual e trazer contribuições pertinentes, inclusive sobre o próprio *Orlando*, de Woolf, há uma notória predileção por escritores provenientes de países que, em sua maioria, reverberam uma hegemonia cultural e econômica sobre os chamados “países dominados”. A fim de expandir essa discussão, Reis (1992, p. 69) alega que

Com isso, deduzimos que os textos não podem ser dissociados de uma certa configuração ideológica, na proporção em que o que é dito depende de quem fala no texto e de sua inscrição social e histórica. O que equivale a afirmar que todo texto parece estar intimamente sobredeterminado por uma instância de autoridade. O critério para se questionar um texto literário não pode se descurar do fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-o.

Percebemos, desse modo, que a visão acerca do “cânone ocidental”, reiterada ao longo de décadas de tradição, não se desprende de um processo de seleção e exclusão, e se associarmos esses movimentos de escolha e não escolha aos grupos culturalmente mais influentes, admite-se também a existência de uma visão acerca daquilo que pode ser considerado como algo “de valor”.

Em suas reflexões sobre a construção do ideal de valor na crítica literária, Antoine Compagnon afirma que “Todo estudo literário depende de um sistema de preferências, consciente ou não” (2010, p. 222), e que essas preferências, quando perpetuadas por um estilo de postura crítica fechada em si mesma, podem regular aquilo que se compreende como um clássico universal. Ainda que tenha buscado dialogar com essa visão em determinados momentos, percebemos que a relação de Virginia Woolf com o cânone é ambígua e não deve ser ignorada. Ao se firmar como uma das intelectuais de maior influência em sua época, sua crítica também se manteve restrita aos modelos eurocêntricos, e embora tenha se preocupado com a inclusão das mulheres, negligenciou diversos outros aspectos. Entretanto, para os princípios de nosso estudo, é importante estabelecer um vínculo entre Woolf e algum grau de interesse revisionista, ainda que dentro de suas limitações, a fim de investigar sua relação com a escrita feminina. Além disso, ao falar sobre revisão do cânone em sua produção crítico-

ficcional, devemos ressaltar que ela sempre acaba, por via de regra, referindo-se ao cânone literário inglês, especificamente.

Em *Orlando*, o revisionismo da história literária inglesa é um fator crucial para se entender o modo como a tradição é estudada. Em entrada de dezembro de 1927, Woolf registra:

Ainda estou escrevendo o 3º capítulo de *Orlando*. Logicamente tive de abandonar a ideia de terminá-lo em fevereiro e publicá-lo na primavera. Está se arrastando mais do que eu imaginei. [...] As duas vão conversar. Isso vai levar a uma digressão ou duas sobre o amor entre mulheres. Vai trazer à cena a vida noturna de O.; & seus clientes (a palavra é essa). Então ela irá se encontrar com Dr. Johnson, & talvez escrever (quero citá-lo de alguma maneira) To all you Ladies. Assim devo obter certo efeito dos anos passando; & então vem a descrição das luzes do Século 18; & as nuvens do Dezenove erguendo-se. Aí direto ao 19. Mas ainda não pensei sobre isso. Quero escrever tudo isso depressa, para manter a unidade do tom, que nesse livro é muito importante. Tem de ser meio zombeteiro, meio sério: com salpicadas generosas de exagero (Woolf, 2023, p. 295).

Observamos a delimitação clara de uma obra que contém um instinto satírico elevado a níveis ainda não explorados anteriormente, revelando um romance que pressupõe uma dinâmica de oscilações: entre passado e presente, tradição e modernidade, masculino e feminino, ironia e seriedade. A literatura proposta por Woolf, especialmente no que concerne a *Orlando*, não busca romper completamente com o passado para negá-lo, no entanto, apresenta um profundo conhecimento a respeito das eras que o antecederam para, a partir de dentro da própria questão, rerepresentá-las e preenchê-las com apontamentos necessários para dar continuidade e encontrar outras formas de representar essa história.

No romance, Woolf emula diferentes períodos da literatura inglesa, partindo dos elementos dramáticos da tragédia elisabetana até chegar ao eixo fragmentário de uma literatura moderna (e contemporânea) em surgimento. Ao mimetizar características de cada uma delas à medida que Orlando flui livremente entre os séculos, ela coloca o protagonista como alguém que se posiciona frente à tradição para compreender os rumos de uma nova formação, dialogando com diferentes modos de escrita ao passo que constrói a própria identidade.

Representar esses elementos que figuram na tradição coloca *Orlando* muito além de ser “as férias de um escritor” (Woolf, 2023, p. 304), mas evidencia o papel da sátira para questionar conscientemente o passado e demarcar a presença das subversões que apontam para o futuro. Em relação à ironia e à necessidade de se encontrar um equilíbrio na obra para ajustar o tom entre sério e zombeteiro, Woolf reforça opiniões já contidas em ensaios como “O valor do riso”, de 1905, no qual discute como o humor é uma característica arriscada sobre a qual somente os artistas apurados conseguem preservar o senso de proporção. Para Woolf, o grande

escritor é aquele que supera uma visão polarizada de que a tragédia representaria os sentimentos elevados enquanto a comédia se deteria apenas aos vícios, encontrando um ponto de mediação entre essas instâncias, preservando uma harmonia poética que se apresenta de maneira bem humorada, levando à indagação e ao hilário, ao passo que também aborda uma série de elementos catárticos.

Nesse viés, *Orlando* pode até assumir o seu tom de “brincadeira”, como Woolf apontara, mas aquela que é realizada de maneira séria e criteriosa, anunciando, logo no título, as peripécias de uma escritora que, por mais que tenha disposto suas atenções sobre perspectivas biográficas dos Sackville-West, vai além da referência direta para pensar a historiografia literária, a tradição feminina, bem como representar o processo do escritor moderno na tentativa de se firmar no cenário literário de sua(s) época(s). Em uma entrada de 31 de maio de 1928, alguns meses antes da publicação do romance, Woolf registra ter disponibilizado o manuscrito para Leonard, que como de costume, realiza a primeira resenha informal da obra:

L[eonard]. levou *Orlando* mais a sério do que eu esperava. Acha que é em alguns aspectos melhor que *Ao farol*; que versa sobre coisas mais interessantes, que tem mais conexão com a vida, & é mais amplo. Acho que a verdade é que comecei a escrevê-lo como uma brincadeira & depois segui adiante com seriedade. [...] Ele diz que é bastante original. Seja como for estou feliz por não ter escrito “um romance”; & espero nunca mais ser acusada de escrever romances (Woolf, 2023, p. 315).

A opinião favorável alegra Virginia Woolf pelo fato de, inicialmente, evidenciar mais uma vez o seu gênio poético. Ao propor uma biografia que também emula outras formas, como a carta, o jornal, o diário, o teatro, a escritora se coloca diante de um texto metalinguístico que se recusa a se encerrar na rotulação de romance, e que incidiria sobre o pensamento estético que culminaria na posterior construção de *As ondas*. Fiel à percepção do romance como um gênero em constante transformação, Woolf arquiteta uma sátira dotada de tamanho rigor para colocar em xeque, como tentara fazer outras vezes, a estabilidade de vanguardas literárias ou a decisão dos críticos em bater o martelo definitivamente quanto às categorias precisas de forma e conteúdo. Em *Orlando*, a partir dos meandros da própria ficção, Woolf expõe sem amarras, em uma proporção que não havia atingido antes, o seu posicionamento como crítica literária.

Antes da publicação, Woolf é informada de que a obra seria colocada nas prateleiras de biografia, ainda que se tratasse de ficção. Ao considerar que isso prejudicaria as vendas, ela reconhece que era um preço a se pagar pela brincadeira de chamá-lo assim. No entanto, ao invés de lamentar o fato, ela o ironiza, o que não seria estranho de se esperar considerando que o romance ecoa um riso constante em relação às convenções. Abrir um livro apontado como

biografia e deparar-se com a história de um nobre (que, na verdade, é completamente desconhecido ao público geral), que vive por mais de três séculos e passa por uma transformação sexual é uma cena que faria Woolf gargalhar, pois é justamente o espírito jocoso que a obra imprime, na tentativa de fornecer um vislumbre de que a escrita é capaz de beber de diversas fontes, e que o leitor, caso queira se arriscar na empreitada que é adentrar o mundo da literatura, precisa imergir e dar continuidade à construção do que se apresenta diante dele.

Orlando contraria as expectativas e torna-se o livro mais popular de Virginia Woolf, sendo o sucesso de vendas que lhe garantirá um bom período de descanso sem a pressão de escrever um novo romance, permitindo-lhe dedicar-se com afinco à não ficção, especialmente à escrita de *Um teto todo seu*, que sairia no ano seguinte. Em entrada de 27 de outubro de 1928, ela alega que é “escrever & não ser lida o que me empolga” (Woolf, 2023, p. 337), no entanto, a sua preocupação constante em conferir se os críticos estavam publicando resenhas positivas ou negativas demonstra o contrário. Ela se importa – e bastante – com a recepção de suas obras, mas o que se destaca nessa relação conflitante não é a presença de uma escritora que aguarda seus louros para obter glória e prestígio. O que lhe interessa e faz pulsar a expectativa é compreender a maneira como os críticos – os quais também não passam ilesos em *Orlando* – observam sua própria postura como crítica, como mulher moderna, como alguém que tem algo a dizer e que se coloca em pé de igualdade. Ao delinear sua crítica através da ficção, ela acredita dar um destaque maior ao processo de escrita e como essas instâncias são interconectadas, criando um texto capaz de perdurar e levantar questionamentos justamente por não limitar ou priorizar um único tipo de leitura, mas que se vale do estatuto de ficção para fornecer aos “leitores comuns” a possibilidade de também fazer parte dessa crítica.

Um mês após a publicação do romance, Woolf registra em seu diário:

E não consigo pensar no que “escrever em seguida”. Quero dizer, o caso é que esse *Orlando* é naturalmente um livro muito ágil & brilhante. Claro, mas não procurei explorar. Mas será preciso explorar? Sim, ainda acho que sim. [...] *Orlando* ensinou-me a escrever uma frase direta; ensinou-me continuidade & narrativa, & como desviar das realidades. Mas evitei deliberadamente, é claro, qualquer outra dificuldade (Woolf, 2023, p. 340).

Como discutido anteriormente, a literatura de Virginia Woolf não exclui o compromisso com a realidade social, mas demonstra, por outro lado, que essa preocupação é persistente e ganha uma nova forma de comunicabilidade a partir do momento em que é particularizada, filtrada e subjetivada pelas pessoas que a fruem, ainda que venha a ser mediada pela voz de um narrador que também é parcial. A obra conduz Woolf a um ponto de equilíbrio

que balanceia a maneira como fato e ficção coabitam o espaço literário, não resolvendo completamente o conflito, mas apontando caminhos para a compreensão da inescapável tensão entre eles. *Orlando* condensa uma pretensa ideia de linearidade com a liberdade de seus métodos, questionando a estrutura a partir de dentro, e fazendo seu posicionamento crítico ser ecoado e construído à medida que o leitor realiza a sua própria crítica literária, a qual é solicitada a todo momento pelo texto.

Seja em relação às observações da vida cotidiana ou aos registros da composição dos romances, os diários de Virginia Woolf apresentam um material profícuo que se destaca dentro de seu espaço autobiográfico, apontando relevância crítica e estética que corroboram a abrangência de suas percepções acerca da literatura moderna. Acompanhar o passar dos dias e as impressões relatadas não se torna irrelevante, uma vez que é a partir do contexto que a escrita de Woolf é impulsionada, e da mesma maneira como ela se encontra diante do mundo, contrapondo-o, fruindo-o, analisando-o, sua atividade literária também é representante dessa visão que entende o criador como aquele que transfigura a própria realidade através da palavra, e suas obras são características desse mundo em transformação.

Ao se manifestar através dessa forma de escrita, o mundo individual e coletivo de Woolf é posto diante da leitura do mundo individual e coletivo de outros, o que nos leva ao questionamento de Philippe Lejeune (2014, p. 301) em relação à publicação de um diário: quando o lemos de maneira impressa, trata-se ainda do mesmo texto? Se considerarmos que o diário só existe em exemplares únicos, autênticos, temos então uma obra diferente, acabada, editada e formatada de acordo com as diretrizes de um mercado, visando a um cunho comercial. No entanto, o que se deve levar em consideração é a maneira como esse mesmo texto, ainda que idealizado em um determinado momento da história, é ressignificado e mantido vivo a partir das leituras que se depreendem a partir dele. É, portanto, a contínua expressão da curiosidade e do interesse que fomentam a sua perduração através do tempo. Ainda que o exemplar original não esteja materializado fisicamente, são as nossas refigurações que o transportam virtualmente para nossas estantes, e cabe a nós empreender uma leitura crítica que explore os elementos contidos em sua concepção.

Como reitera Lejeune, nenhum leitor é capaz de realizar a mesma leitura que outra pessoa emprega ao escrever os próprios diários, no entanto

para chegar perto da verdade do diário de um outro, é preciso lê-lo muito, e durante muito tempo. Um diário é uma câmara escura na qual se chega vindo de um exterior muito iluminado. É totalmente escura, não se vê absolutamente nada, mas se ficamos dentro dela uma meia hora, aos poucos, contornos e silhuetas vão saindo da sombra,

podemos adivinhar os objetos... É como o aprendizado de uma língua estrangeira com seu implícito e suas conotações (Lejeune, 2014, p. 34).

Através das frestas que se abrem nos diários de Woolf, é possível analisar como vida e escrita estão diretamente entrelaçadas em seu projeto crítico-ficcional, portanto, ao empreendermos uma leitura aprofundada do material, pretendemos auxiliar os demais leitores a construírem também as suas próprias visões críticas sobre seu conteúdo, evidenciando-o como ambiente de reflexão cotidiana e laboratório de trabalho. Ao compreender essa dinâmica, dialogamos com o espaço autobiográfico do qual trata Lejeune e com correntes contemporâneas que enaltecem a pertinência de se empreender ainda um olhar parcimonioso sobre a crítica biográfica, não para encerrar a interpretação em uma forma unilateral, mas para problematizar aspectos do pensamento de Woolf sobre a concepção artística.

A partir disso, um vislumbre mais amplo sobre os posicionamentos de Woolf vai sendo apresentado, bem como ela própria traça uma linha que conduz o leitor para mais próximo de seus romances. De *A viagem a Entre os atos* (1941), passando também pelos contos e sua escrita de não ficção, os diários compreendem um espaço de feitura crítica no qual ela utiliza o próprio exercício artístico como mola propulsora para se pensar aspectos importantes, e o acesso a esses registros democratiza a cosmovisão de uma das vozes que auxiliaram a debater a questão do romance e proporcionar determinadas inquietações, especialmente partindo do ponto de vista feminino – e por que não, feminista – nas discussões sobre o cânone literário inglês.

Assim como na escrita ficcional pela qual ficou conhecida, a escrita diarística de Virginia Woolf também conserva a sua imagem através dos séculos, e as análises das entradas apontam para um conhecimento mais próximo de sua percepção sobre a literatura na qual estava inserida e que ganha novas asserções à medida que encontra o olhar crítico dos leitores. Em suas reflexões, Lejeune também pensa a ideia de imortalidade atrelada aos diários:

O papel tem o seu próprio ritmo biológico, se posso dizer assim. Ele sobreviverá a mim. Acabará por amarelar e se deteriorar, mas o texto que traz terá sua metempsicose, poderá mudar de corpo, ser copiado, editado. Não me incinerar, reduzir meu corpo a zero. Não me conservar, meu caderno permanecerá em uma estante de arquivos. Não me publicar, multiplicar meu texto. Eu mesmo, que li tantos livros do passado ou manuscritos, escritos por velhos mortos, sei que a sobrevivência literária não é uma ilusão. Daí a importância dos testamentos. Se vocês desejam levar seus segredos para o túmulo, mandem colocar o diário dentro do caixão. Se preferirem sobreviver, escolham bem o testamentário. Senão, daqui a uma ou duas gerações, seu diário irá para a lata de lixo, ou acabará em algum brechó. Claro que não, vocês tomaram todas as precauções: vão morrer, mas seu diário, não (Lejeune, 2014, p. 324).

A partir dessa concepção, como buscamos problematizar nesta seção, acreditamos que multiplicar o acesso à uma leitura crítica que se faz do texto de Woolf é também ampliar os recursos relativos à interpretação de sua escrita de modo geral. Como já metaforizara Jeanne Marie Gagnebin (2014, p. 30) em seu estudo sobre os expressivos vínculos entre escrita e memória, “Assim como leio os textos dos mortos e honro seus nomes no ato imperfeito de minha leitura, também lanço um sinal ao leitor futuro, que talvez nem venha a existir, mas que minha escritura pressupõe”, e também submetemos essas discussões ao procedimento woolfiano de endereçá-las a um leitor atento, que se imbrica na tessitura do texto e amplia suas reflexões sobre as temáticas abordadas. Ao retomar a cosmovisão crítica de Woolf através da investigação diarística, evidenciamos uma escrita que parte do espaço privado para questionar o público, e que assim como todas as outras formas de expressão, pode atravessar o tempo através de suas ressonâncias, perdurando e sobrepondo-se à morte.

3 (IM)PUREZAS NA ENSAÍSTICA DE VIRGINIA WOOLF

É comum vermos o ensaio caracterizado como um gênero impuro. Mas a impureza é uma característica dos gêneros complexos (Roncari, 1989, p. 70).

Durante o ano de 1925, Virginia Woolf intercala a escrita de *Mrs. Dalloway* com a produção dos textos que comporiam *O leitor comum*, primeira coletânea de crítica literária organizada por ela própria e publicada de maneira independente pela Hogarth Press. Composta por vinte e dois ensaios, entre trabalhos antigos que foram revisados e outros inéditos, trata-se uma obra que veicula algumas de suas principais ideias acerca do fazer artístico.

Ciente de sua reputação como uma das escritoras mais promissoras de sua geração, Woolf propõe uma obra de vasta cobertura, na qual apresenta discussões que vão desde a literatura elisabetana até a sua contemporaneidade, articulando tradição e modernidade. Apesar de difundir debates acerca de elementos fundamentais que permeiam a crítica, o que ela pretendia problematizar ao dar ênfase ao “leitor comum”? Como todas as pluralidades que envolvem a sua escrita, as leituras que se depreendem a partir desse título, que também carrega o nome do ensaio que abre a coletânea, apontam para uma gama de interpretações.

A partir de uma referência a “A vida de Gray” (1779), de Samuel Johnson (1709-1784), texto no qual a expressão é mencionada, Woolf sugere, em um primeiro momento, o distanciamento de uma visão academicista atribuída ao papel do crítico, direcionando a atenção para uma leitura que se pretende livre das influências cristalizadas por um grupo seletivo:

O leitor comum, como sugere o dr. Johnson, difere do crítico e do acadêmico. Não é tão educado, e a natureza não lhe foi pródiga em talentos. Lê por prazer e não para destilar conhecimento ou corrigir a opinião alheia. É guiado acima de tudo pelo instinto de criar sozinho, a partir das miudezas incongruentes que lhe aparecem, alguma espécie de todo: o perfil de um homem, o esboço de uma época, uma teoria da arte escrita (Woolf, 2023, p. 29).

Apesar de emitir um ar de indiferença em relação às opiniões do crítico especializado, a percepção de Woolf não aponta necessariamente para uma exclusão de sua importância. Ao contrário, ela visa a uma espécie de desconstrução do que o termo implica, legitimando também o papel dos leitores, com formação acadêmica ou não, na produção do pensamento crítico, levando em consideração a maneira como eles próprios participam do processo de efetuação de uma obra literária.

Virginia Woolf é, em larga medida, também uma “leitora comum”. Não tendo frequentado as grandes universidades do país para garantir uma formação acadêmica, ela

desenvolveu a maior parte de sua intelectualidade nas bibliotecas do pai, onde buscou aprimorar o juízo estético e validar as suas reflexões a fim de apurar o pensamento crítico, experiências que serão refletidas em produções de sua maturidade, como *Um teto todo seu*. Entretanto, ao passo que se constrói como a leitora comum que extrapola o espaço das salas de estar para advogar por um quarto só seu, Woolf se revela ao mesmo tempo como “leitora incomum”. Se o estatuto de algo “comum” pressupõe a existência de algo “incomum”, podemos pensar, a princípio, em dois diferentes graus de instrução formal. Porém, se o crítico é o leitor incomum, o qual escapa à recepção impressionista para ter o aval de ditar o que é bom ou ruim, literário ou não, Woolf legitima a possibilidade de os leitores comuns, especialmente as mulheres, também emitirem uma voz crítica que rompe as limitações impostas.

A concepção de Woolf como “leitora (in)comum” também representa mais uma tensão na estruturação de sua crítica literária, uma vez que essa dualidade poderia sugerir – e, inescapavelmente, sugere – uma contradição. Apesar de não possuir os títulos universitários, Woolf recebeu vasta formação intelectual de tutores, era versada em línguas, ministrava palestras e organizava debates artísticos, tinha conhecimento profundo sobre obras da tradição literária ocidental, além de acesso a livros de circulação bastante limitada. Sua argumentação não é caracterizada como “comum” quando consideramos a maneira como questiona críticos renomados de sua época, discutindo particularidades da formação literária e apresentando seu pensamento sem censuras em espaços privilegiados.

Ainda que essa contradição apresente um ponto complexo, é possível interpretar a declaração de “leitora comum”, entre outros aspectos, como uma estratégia, a partir da qual Woolf se mostra mais segura para reclamar livremente uma crítica literária de teor revisionista, partindo do próprio gosto pessoal, desprendido das expectativas mercadológicas atribuídas ao trabalho de resenhista, o qual também desempenhava, concebendo para o leitor um espaço de linguagem clara e questionadora, que evocava a mesma seriedade de suas outras criações artísticas, estruturando um diálogo mais aberto entre autora (também leitora), o texto e o público, ou, indo adiante, os demais “leitores comuns” que buscavam qualquer grau de instrução em literatura.

Ao democratizar o raciocínio crítico, Woolf estabelece um diálogo mais direto com uma rede de leitores com trajetórias *em comum* (*in common*, com a permissão do trocadilho da expressão em inglês), alcançando indivíduos que apreciam a literatura e convidando-os a exercitar uma postura analítica para exprimir as suas próprias visões sobre o objeto artístico. Esse aspecto não implica, porém, ausência de erudição. O que se observa em sua crítica é um

cuidadoso exame dos caminhos da tradição inglesa, propondo ainda revisionismos históricos que visam a preencher lacunas com as “vidas obscuras” para se compreender a literatura em formação. Suas concepções são repassadas de maneira fluida, e não é de se estranhar que, para que tal feito fosse consumado, ela tenha optado por apresentar o pensamento através de ensaios.

Poucas formas textuais estimularam um livre exercício do raciocínio quanto o espaço assegurado pelo ensaio. O termo, que advém do latim *exagio*, corresponde à ideia de “balança”, ao passo que o verbo *exagiare* significa “pesar”, o que sugere ponderação, ou no que concerne à prática reflexiva, o processo de mediação e equilíbrio do pensamento crítico, suscitando uma pesagem, um exame criterioso do assunto o qual se pretende discutir.

A compreensão do ensaio como gênero formal do discurso se dá de maneira mais concreta a partir da produção renascentista do século XVI, com a publicação da primeira parte dos *Ensaaios* (*Essais*), em 1580, por Michel de Montaigne (1533-1592), que popularizará o termo através de toda a Europa, obtendo ainda outras conotações críticas através dos *Ensaaios* (*Essays*) de Francis Bacon (1561-1626), na Inglaterra, quase vinte anos depois. Se, por um lado, Montaigne coloca sua percepção analítica diante de uma série de temáticas cotidianas que englobam a vida pública, religião, costumes, relações interpessoais, a fim de propor também uma investigação do próprio “eu”, os ensaístas ingleses se inclinarão principalmente ao exame político e aos compromissos sociais, como bem explicitado pelos primeiros periódicos dedicados exclusivamente ao gênero, como *The Tatler* e *The Spectator*, em 1711, coordenados por Joseph Addison (1672-1719) e Richard Steele (1672-1729).

Seja através da pena de um ou de outro, o fato é que o ensaio pressupõe, desde as suas primeiras aparições, o desenvolvimento de um pensamento crítico, o que diverge da investigação científica positivista na qual o conteúdo sugere a exposição de uma verdade incontornável. Atenta, então, às maneiras como a inquirição do mundo possibilita, antes de tudo, um olhar sobre a própria experiência individual e seus modos de fruir a realidade, Virginia Woolf adota a tradição dos grandes ensaístas europeus, explorando os mais variados assuntos, dentre eles aquele que mais lhe interessava: a literatura.

Ao destacar a difícil tarefa de conceituar o gênero – como é esperado de todo procedimento acadêmico –, Massaud Moisés (2007, p. 80-81, grifos do autor) alega que

o ensaio pressupõe o amadurecimento de convicções e a sua exposição tão serena quanto possível; o seu intuito não é *informar*, mas *formar*, por via da argumentação convincente, e o grau de pessoalidade presente, ao invés de significar opinião, assinala o débito das reflexões (passíveis de universalização) para com a experiência individual.

Moisés destaca o ensaio como um espaço de explanação de reflexões que são colocadas à prova antes mesmo de se pretender apresentar uma opinião conclusiva e exclusivista. Por outro lado, se configura como o campo no qual o ensaísta é levado ao exame de si próprio, às indagações do mundo e à exposição de lacunas que o convidam a averiguar o que se sabe sobre um tema e o que pode vir a ser descoberto, à medida que se envereda pela criação linguística.

Ao avaliá-lo como um gênero polifacetado, Moisés reforça duas características relevantes: o ensaio como “tom” e o ensaio como “fôrma”. No que concerne à primeira ideia, o autor pensa, antes de tudo, uma “atitude ensaística”, a qual estaria presente em todo lugar em que se veicula um livre-exame. Dessa forma, considera-se que outros tipos de escrita, como a autobiografia, a memória, ou até mesmo o diário íntimo, podem possuir elementos ensaísticos, especialmente através da permissividade admitida por eles. Em contrapartida, alega-se que, por mais que o espírito insubmisso do ensaio seja colocado em evidência, não é possível afirmar uma ausência de estrutura. O que se aduz, entretanto, é que a fôrma que o texto assume deve levar em consideração as bases ditadas pelo próprio conteúdo analisado, respeitando uma organização que pressupõe a introdução do tema, o desenvolvimento e a arguição de ideias e as reflexões conclusivas – porém não restritivas – da matéria tratada.

Em relação a esse aspecto, Theodor W. Adorno reforça, em “O ensaio como forma” (2003), que a descontinuidade é uma das características essenciais do ensaio, visto que os momentos que se abrem ao convite de reflexão do leitor ou as pausas que o ensaísta empreende ao interromper um pensamento, seja para questionar, duvidar, desconfiar, também são elementos constituintes de sua estrutura. É possível aproximar a ensaística de Woolf de sua diarística, uma vez que o diário também é um gênero que se fundamenta na descontinuidade como parte exequível de sua sobrevivência.

Embora ressalte a flexibilidade, Adorno (2003, p. 37) alega que “O ensaio é, ao mesmo tempo, mais aberto e mais fechado do que agradaria ao pensamento tradicional”, levantando novamente a discussão acerca da forma. Apesar de destacar a experimentação com a subjetividade, ele enfatiza como o gênero também propicia o desenvolvimento de proposições teóricas, corroborando a construção de um texto rigoroso na exposição de convicções sobre determinado aspecto. Todavia, deslocando-o da averiguação científica sistematizada para um espaço de conjecturas e possibilidades, estabelece-se uma visão crítica mais acessível.

Ao abordar características recorrentes no ensaio, Massaud Moisés elenca alguns aspectos vinculados às concepções expressas por Woolf em “O ensaio moderno”, o qual consta

em *O leitor comum*. Através de percepções propostas sobre e através do gênero em questão, compreendemos como ela própria também ajuda a estipular critérios atrelados a sua forma e conteúdo. Moisés destaca categorias como brevidade (que se apresenta de maneira relativa, mais ligada à concisão de ideias), serenidade, desafetação, sinceridade, ponderação, entre outros elementos pertinentes a esse tipo de escrita. Evidenciamos, mais especificamente, o que ele aponta como “temperamento” ou “caráter do escritor”, bem como a sua relação com a subjetividade. Ao salientar a relação entre a realização intelectual do ensaísta e a fruição de um leitor, Woolf afirma que o ensaio deve sempre evidenciar uma “personalidade”. A partir de uma análise sobre alguns de seus principais influenciadores, como Walter Pater (1839-1894) e Max Beerbohm (1872-1956), ela alega:

Apenas sabemos que o espírito da personalidade permeia cada palavra que [Beerbohm] escreve. Trata-se de um triunfo do estilo. Pois somente quando você sabe escrever é que pode fazer uso de si na literatura; esse “si” que, não sendo essencial à literatura, é também seu mais perigoso antagonista. Nunca ser você mesmo e, todavia, sempre ser – eis o problema (Woolf, 2023, p. 226).

Ao considerar esse aspecto, Woolf também traz a discussão acerca da relação entre o real e a escrita para os termos do ensaio. Como ocorre a qualquer outro método de expressão, ela o considera como local no qual as tensões entre o “ser” do mundo e o “ser” da linguagem entram em conflito, e o trabalho consiste, assim como nos diários ou na ficção, em vincular essa cosmovisão individual a uma camada de significação universalizante que dialogue com os possíveis leitores. Através dessa atividade que transfigura a existência na palavra, novamente destacamos a relação orgânica entre as diferentes formas a que Woolf se dedica, evidenciando como, apesar de receberem rótulos diferentes, agem em concomitância para expressar um sujeito que comunica algo sobre sua literatura e, ao mesmo, sobre toda uma época.

Essa relação conflituosa, entretanto, impacta ainda na discussão acerca de como esses gêneros associam a ideia de “eu” a um grau de “impureza”. Em “Ensaio e erro” (1989), para Luiz Roncari, o ensaio foi por muito tempo considerado inferior, até ser efetivamente compreendido como um texto complexo. Por possibilitar as subjetividades do escritor em consonância com a postura crítica, sem excluir uma da outra, o ensaio foi rotulado como impuro, mas essa característica, se pode diminuir o seu mérito, também evidencia o seu grau de dificuldade, uma vez que negligenciadas essas relações de pesagem e equilíbrio, um texto que se pretende pertencente a esse gênero não pode sequer se adequar à categoria. Para Roncari, o que deve ser levado em consideração é o modo como se estipulam elos entre valor artístico e

valor filosófico, reforçando um processo de exposição e investigação de maneira aprofundada, mas sem eliminar suas efetuações poéticas. Como ele destaca,

Os ensaístas são detentores de larga erudição, com facilidade para tratarem de um tema específico *antes* do desenvolvimento de uma investigação sistemática (as últimas impressões que o ensaio passa são as de esforço e dificuldade). São capazes de isolarem nas suas experiências amplas, as primeiras definições mais gerais e ponderáveis para a perseguição de um tema. As metáforas e analogias que usam, muitas vezes são *grandes sínteses* resultantes do conhecimento erudito e da condensação de uma multiplicidade de fatos particulares (Roncari, 1989, p. 74, grifos do autor).

Não se trata, como observado, de encapsular uma concepção de mundo e apresentá-la de maneira pronta ao leitor, mas erigir, juntamente com ele, um campo que possibilite a análise, a persuasão, a descrença, a investigação, a dúvida, aspectos que revelam a figura do ensaísta diante de um texto que se constrói. Todo ensaio demarca, assim como ocorre a outras formas de escrita, a presença de um ser no mundo e que o questiona antes de sistematizar qualquer resposta, dando ênfase ao processo de descoberta.

Se Roncari enfatiza a ideia de impureza, Woolf, todavia, parece condená-la. Ao alegar que “Não há espaço para as impurezas da literatura em um ensaio” (Woolf, 2023, p. 223), ela sugere que ele deve ser “puro”, livre das contaminações literárias. No entanto, essa contradição aponta para outras percepções. Woolf satiriza, nesse trecho, uma visão restrita de literatura como um elemento que captura o real e afasta-o da subjetividade do mundo, visão por vezes corrente na leitura estritamente textual de uma obra. No entanto, as impurezas que supostamente poderiam ser associadas à literatura, como a “monotonia”, a “falta de vida”, os “depósitos de matéria supérflua”, não se aplicariam a Woolf. Nem sua literatura nem sua ensaística parecem ser afetadas por isso, uma vez que são justamente a concisão e o ritmo, a presença absurda de vida e o refinamento da matéria-prima que fundamentam os seus romances, seus diários e, por conseguinte, seus ensaios, e o que se exprime dessa construção minuciosa e que concilia os limites entre vida e linguagem é o que conduz ao prazer, aspecto que considera central a qualquer obra. Ao se livrar das impurezas que surgem das tentativas de delimitação fechada de um gênero, Woolf se reveste de outras (im)purezas, ou seja, as que permitem uma relação mais aberta entre vida e escrita, uma incidindo sobre a outra.

Compreendemos, portanto, que ao “purificar” o ensaio das limitações a ele impostas, seja pela tentativa de enclausurá-lo em uma definição inferior de arte que escorrega para o didatismo ou como uma teoria sem consistência que se disfarça de crítica literária, Woolf enaltece essas (im)purezas que, por outro lado, tornam o gênero ainda mais complexo. Ao

abordar as suas percepções sobre o mundo, ela se preocupa em exercitar a própria mente, enveredando por diferentes caminhos, à medida que discorre sobre aquilo que analisa. Sem pretender encerrar o pensamento, Woolf, antes de tudo, está interessada em expressá-lo enquanto se desenvolve em sua consciência, como também o faz na própria ficção.

No que concerne aos vínculos entre arte, crítica e individualidade, Nelvana Correio (2018) destaca duas categorias: o “ensaio literário da expressão subjetiva” e o “ensaio literário da expressão crítica”. Apesar de apresentarem duas facetas de uma mesma postura, a divisão proposta não pretende compartimentar o ensaio em limites rígidos, mas enaltecer as diferentes asserções que o gênero, tipicamente fragmentário, pode suscitar. Ao focalizar o ensaio literário como aquele que analisa determinada obra, sistema, ou consideração crítica, Correio evidencia o papel do ensaísta diante de uma relação recíproca, na qual pode expressar ideias gerais, percepções individuais e subjetivas sobre um assunto, na primeira categoria, ao passo que, na segunda, pode desenvolver uma análise sobre procedimentos literários, constituindo uma espécie de metacrítica. O que se obtém é, mais uma vez, um dinamismo entre essas duas instâncias, associando elementos da percepção subjetiva do escritor e as manifestações de sua inteligência crítica.

Consideramos que a produção ensaística de Woolf, assim como ocorre em seus diários, veicula posicionamentos em relação a diferentes aspectos da formação literária, reforçando mais uma vez a maneira como a sua escrita se desenvolve em diferentes prismas para, em maior ou menor grau, construir a sua imagem como crítica literária. Acreditamos que os ensaios de *O leitor comum* combinam os elementos de uma expressão crítica, a partir do momento em que refletem sobre obras e aspectos criativos de outros escritores, bem como os da expressão subjetiva, ao problematizar o rótulo de academicista para ainda assim se firmar como intelectual. Essa postura não implica a desconsideração do profícuo trabalho da crítica literária de rigor acadêmico e universitário, mas antes sugere o desenvolvimento de um pensamento crítico-ficcional que se afasta de modelos pré-estabelecidos para possibilitar a autonomia e a livre experimentação das formas.

Ao tratar da análise de nove ensaios seletos, reforçamos o modo como Woolf construiu *O leitor comum* como a obra que amalgama aspectos de seu pensamento crítico em diferentes fases, os quais também se relacionam com o conteúdo abordado concomitantemente nos diários e em sua ficção. A fim de afunilar essa discussão, optamos por abordar três eixos de investigação: i) relações entre tradição e modernidade; ii) formação e rumos da literatura inglesa; iii) o papel do crítico e da crítica literária.

Ao destacar esses recortes temáticos, evidenciamos a forma como a crítica literária de Woolf se estabelece através de *O leitor comum*, destacando que a coletânea expõe uma percepção clara em relação à compreensão da arte moderna e dos rumos que o romance inglês trilharia, partindo de um diálogo entre o pensamento de seus antecessores e os novos vieses de sua ficção. Ao relacionar esses aspectos, a “leitora comum”, proveniente da experiência particular das bibliotecas, vai mesclando-se à “leitora incomum” associada aos críticos, e sua atividade artística vai se distanciando de uma simples tentativa de se firmar como personalidade famosa nos círculos ingleses, para se estabelecer como a mente por trás de um discurso que fundamentaria novos pressupostos para a literatura moderna.

3.1 Virginia Woolf entre “a tradição e o talento individual”¹⁸

A literatura de Virginia Woolf está amplamente ancorada nas relações dialéticas entre tradição e modernidade, o que afasta a ideia de que seus romances seriam uma negação do passado em detrimento de uma literatura estritamente nova. Ao propor uma construção mais dinâmica de compreensão de seu raciocínio crítico, o olhar atento a sua ensaística permite vislumbrar a maneira como o respeito aos mortos, como suscita no prefácio de *Orlando*, incide sobre a forma de enxergar sua atividade artística e influi sobre seus métodos de escrita.

Em *Orlando*, observamos as transformações ocorridas no cenário da literatura inglesa a partir do amadurecimento do protagonista, metaforizando também os percursos trilhados pela ficção ao longo de algumas gerações. Enquanto possui dezesseis anos, coincidentemente no século XVI, a personagem vivencia as excentricidades do período elisabetano¹⁹, influenciando a maneira como o representa através da escrita.

O período elisabetano, que se estende de 1553 a 1603, acompanhando o reinado de Elizabeth I, é a era dos grandes dramaturgos ingleses, e não é de se espantar que Woolf tenha escolhido esse ponto de partida para as discussões sobre a tradição em seu romance de 1928. Essa investigação crítica, bem como a influência de William Shakespeare (1564-1616), é temática recorrente, e as percepções em que ela explana esse momento histórico repercutem na forma como o rerepresentará através da ficção. No ensaio “Notas sobre uma peça elisabetana”,

¹⁸ Referência ao ensaio “Tradição e talento individual” (1919), de T. S. Eliot, poeta, crítico literário e membro pontual do Grupo de Bloomsbury. ELIOT, Thomas Sternes. **Ensaio**. Organização e tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

¹⁹ Embora a expressão “elisabetano” seja a mais recorrente na língua portuguesa, utilizamos a grafia “elisabetano”, com “s”, de acordo com a edição de *O leitor comum* traduzida por Ana Carolina Mesquita e Marcelo Pen (Editora Tordesilhas, 2023).

Woolf remete não somente ao Bardo, esse expoente que é, ao seu ver, o maior entre os escritores, mas também às contribuições de nomes como George Chapman (1559-1634), Thomas Dekker (1572-1632) e John Fletcher (1579-1625).

A análise feita sobre esse período propõe uma reorganização horizontal dos escritores ingleses para entendê-los como partes constituintes de uma linha do tempo, a partir da qual se visualiza um corpo de obras que dialogam umas com as outras. Para Woolf, não há vanguarda, por mais singular e inovadora que se proponha, que exclua completamente os rastros deixados por aqueles que a antecedem, e averiguar a produção elisabetana, que será referenciada alguns anos depois, em *Orlando*, é um dos pontos centrais para se compreender o modo como o romance repercutirá a tradição literária na alçada da discussão moderna.

Essa postura nos remete, ainda outra vez, às discussões estipuladas na corrente dos estudos comparatistas, demarcando o modo como a produção intelectual de Woolf também se preocupou, de maneira incisiva, em discutir noções de influência e originalidade, as quais permeiam toda a estruturação de sua crítica literária.

Ao discutir influência, originalidade e imitação em sua obra *Literatura comparada* (2010), Sandra Nitrini propõe uma leitura sobre o conceito de influência que segue em duas concepções: uma primeira atrelada às diferentes relações de contato entre emissores e receptores; e uma segunda, que evidencia uma categoria qualitativa, em que um escritor produz determinada obra levando em consideração o conhecimento direto ou indireto de outros escritores e textos.

Ao trazer a noção de influência para o centro da análise crítica, Nitrini não a restringe à dicotomia reducionista de original e cópia, fonte e objeto secundário, que poderia esvaziar o processo envolvido nas complexas relações entre escritores e obras, mas a evidencia como uma categoria que presume pontos de contato e redes intertextuais para compreender a multiplicidade das obras artísticas. Ao partir desse aspecto, ela defende que “Apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio” (Nitrini, 2010, p. 130), e estabelecer uma interpretação literária também corresponde ao exame das suas possíveis influências.

Através de sua crítica, Woolf manifesta preocupação com as relações de influência não só como aspecto de investigação teórica, mas como componente temático pertinente a sua ficção, como é percebido em *Orlando*. Ao estabelecer reflexões acerca dos elos entre tradição e modernidade na própria atividade criativa das personagens e na forma como Orlando trafega

pelas diferentes fases da literatura inglesa, ela constitui uma obra que averigua os caminhos através dos quais ela foi possibilitada.

As concepções acerca dessa categoria crítica acentuam as reflexões sobre o que poderíamos compreender como originalidade, uma vez que, de acordo com Nitrini (2010, p. 134), ela também seria uma forma de manifestação da influência. Nessa perspectiva, Woolf reforça a postura comparatista que também adotará ao longo de sua carreira, evidenciando que a literatura de qualquer época não se constrói como uma simples hierarquia de fontes primárias e secundárias, mas envolve uma rede intertextual que propõe convergências e divergências entre escritores do passado e novos na estruturação de uma linha de tradição.

Ao estabelecer discussões que abarcam os vínculos entre períodos literários, um dos aspectos pontuados por Woolf é a maneira como é estruturado o “ponto de vista elisabetano”, o qual diferiria bastante do de seus sucessores. Ela lamenta o fato de ter-se perdido o gosto pela fantasia e pelo excêntrico, as empreitadas cavaleirescas e embates monárquicos, o senso de grandeza representado pela configuração de uma época, ressaltando o quanto a literatura perde, em parte, essa perspectiva de esplendor ao se ver confrontada com uma era de industrialização exacerbada nos séculos XIX e XX e das nuvens de fumaça que poluem – literal e metaforicamente – a visão do próprio mundo. Se os modernos carecem dessa inclinação, por outro lado Woolf também aponta o modo como exploram características por vezes negligenciadas, como a atenção à individualidade. Para ela, excluindo-se alguns nomes, como Shakespeare e Ben Jonson (1572-1637), poucos dramaturgos atentaram à singularidade humana e ao interior, o que reflete, em alguns momentos, na ausência de personagens icônicos que habitam a memória coletiva e que, no que se refere à prosa, são quase inexistentes.

No primeiro capítulo de *Orlando*, Woolf empreende, à maneira shakespeariana, um tom estilístico que evoca a teatralidade, para representar os anos da juventude da personagem principal, dispondo os elementos do cenário e do tempo, e a *dramatis personae* centra-se na figura de uma única subjetividade que é ao mesmo tempo múltipla. De um lado, se Hamlet, Otelo, Macbeth, coabitam o espaço com outras grandes personalidades que os desafiam e os convidam a analisar a própria existência, Orlando se apresenta solitário, ausente dos conflitos familiares ou do mundo, dos embates externos. Ele é o protagonista e ao mesmo tempo comporta os seus “eus” coadjuvantes, e uma de suas crises pessoais ocorre a partir do momento em que vê o próprio Shakespeare, que aparece na obra para incitá-lo, sem mesmo lhe dirigir uma palavra, uma posição questionadora diante da literatura.

Se Woolf alega, por um lado, que os excessos de personagens, locações, conflitos e construções de ambientação elisabetanos podem soar enfadonhos para alguns leitores, isso também se dá a partir de uma tensão entre a obra de arte e o público. Como alega no ensaio,

O grande artista é aquele que sabe se posicionar acima do cenário em permanente mudança; [...] Em vez de conservar uma postura apropriada acima da vida, eles [os elisabetanos] assomam no empírico a quilômetros de altura, onde nada se enxerga por horas a fio a não ser as nuvens que farream com eles – e uma paisagem de nuvens, no fim das contas, não satisfaz o olho humano. Os elisabetanos nos entediam porque sufocam a nossa imaginação, em vez de estimulá-la (Woolf, 2023, p. 75).

O comentário de Woolf, apesar de utilizar o pronome oblíquo “nos” para condensar a opinião de leitores contemporâneos e se incluir entre eles, revela não um demérito em relação ao drama elisabetano, pelo qual tinha profundo respeito, mas evidencia os diferentes tipos de leitura que um determinado contexto pode implicar. Ela destaca que as companhias teatrais eram constantemente pressionadas a planejar uma peça que satisfaria o gosto do público, suscitando recepções que poderiam afetar diretamente o seu desempenho. Assim, fornecendo, juntamente com as atuações, uma série de símbolos, recursos, e outros elementos que preenchem a imaginação do espectador, Woolf enfatiza que essa é uma situação ainda mais complexa quando se trata do texto escrito. Ela aborda a necessidade do “estímulo” no romance moderno, no qual a concisão da prosa coloca o leitor diante de um espaço mais aberto, onde pode criar os seus próprios referentes imagéticos com maior liberdade. Em suas obras, especialmente naquelas discutidas até aqui, observamos como o papel do leitor é evidenciado, e assim como acontecia com os espectadores elisabetanos, os seus leitores também são convidados à ação, completando lacunas e auxiliando na construção da narrativa.

Outro aspecto que Woolf herda da tradição elisabetana é o próprio rigor da poesia enquanto forma. Como ela salienta, “o teatro é, afinal, poesia” (Woolf, 2023, p. 77), e o dramaturgo é constantemente obrigado a comprimir para encaixar o verso, porém ao mesmo tempo tem a responsabilidade de apontar e iluminar para além da quantidade de palavras de que dispõe. A partir desse ponto de contato, Woolf pensa os vínculos entre tradição e modernidade através das relações entre poesia e prosa, suscitando, no cerne de suas obras, uma escrita em que consiga revelar bastante apesar da limitação de páginas, uma vez que elas carregam, por si só, a dificuldade de imprimir o que há de mais real. É o diálogo entre a concisão da poesia e a frouxidão da prosa o que se busca condensar em *Orlando*, especialmente durante o século XVI, quando a personagem ainda tenta compreender o próprio gênio poético.

Em relação a esse aspecto, Woolf alega que

Teatro é poesia, dizemos, e o romance prosa. Tentemos esquecer os detalhes e colocar os dois lado a lado, percebendo, tanto quanto nos for possível, os ângulos e arestas de cada um, considerando cada qual, o máximo que conseguirmos, como um todo. Então as principais diferenças emergem de imediato; o longo romance acumulado lentamente; a pequena peça compacta; as emoções separadas, dissipadas e depois mais uma vez entrelaçadas, lenta e gradualmente amalgamadas em um todo no romance; a emoção concentrada, generalizada e amplificada na peça (Woolf, 2023, p. 77).

Ao dispor esses elementos em consonância, Woolf não pretende apontar uma separação dos tipos de escrita, mas compreender como um incide sobre o outro e, principalmente, como ela, enquanto leitora e produtora dessas formas, se vê embutida de referências que ampliam o seu processo criativo, principalmente nos primeiros capítulos de *Orlando* ou em outros romances, como *Entre os atos* (1941), que também explora a unidade dramática. Assim como Shakespeare, os escritores do Romantismo inglês e os que vieram depois também intitularam muitas de suas obras com os nomes de seus grandes protagonistas, mas Woolf o faz, em *Orlando*, como modo de direcionar a atenção a vários caminhos, tanto à singularidade do indivíduo que aparece na dimensão das páginas, quanto ao escritor que comporta uma reunião de outros “eus” que o antecederam. As lacunas deixadas pela sua pseudobiografia também pressupõem a chegada de um público que construirá novas interpretações, e boa parte do destino das personagens, se não mais controlado pelo curso dos deuses, como na tragédia grega, poderá ser conduzido pelas fruições que serão estabelecidas durante a leitura.

Essa percepção a respeito dos elisabetanos também recai sobre a construção de personagens, principalmente quando Woolf analisa a produção de alguns dos dramaturgos “menores”, como se refere ao mencionar Thomas Kyd (1558-1594) e Robert Greene (1558-1592). Ao representar principalmente as virtudes superiores, as emoções e o caráter moral de uma sociedade, a peça elisabetana em geral não priorizaria a subjetividade da personagem, o que será, por outro lado, o maior trunfo do romance, em especial o romance moderno. A escolha do nome próprio como título de uma obra coloca o escritor diante de uma outra questão, isto é, os interesses psicológicos pela psique humana, evidenciando uma preocupação com a individualidade. O que Woolf empreende é uma leitura da tradição construída com a colaboração daqueles que auxiliaram a formar a literatura inglesa, no entanto, subverte-a ao escolher fazer isso a partir dos aspectos internos da consciência.

No que concerne às relações estabelecidas entre as produções literárias do passado e o surgimento de novas obras, T. S. Eliot, em seu ensaio “Tradição e talento individual” (1919), discorre acerca da relação entre o artista e a tradição, investigando de que modo o escritor é

envolto pela presença dos “poetas mortos”. Ao atrelar a criação ao exercício de um pensamento crítico que se efetua na obra de arte, Eliot realiza uma distinção entre a palavra “tradição” e o adjetivo “tradicional”, por vezes utilizado de maneira pejorativa para demarcar uma postura enrijecida e ultrapassada. Ao afastar-se dessa concepção, ele atrela a tradição à consciência de um sentido histórico que é complementado e atualizado através de práticas de escrita cultivadas ao longo do tempo.

Mesmo o escritor que se pretende inovador está em dívida com o passado, estabelecendo elos com o que já foi posto anteriormente. No que tange a esse princípio, Eliot afirma que

A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade (Eliot, 1989, p. 38-39).

O que se deve levar em consideração, portanto, é a maneira como o passado influi sobre o presente, propondo conexões entre o que foi produzido e o que ainda se tem a dizer, construindo uma relação recíproca. Para Eliot, a evidência do talento individual se dá, por conseguinte, a partir do momento em que uma obra é capaz de dialogar com a sua tradição e apontar para algo ainda inexplorado, ou que passa a ser abordado de uma forma diferente daquela à qual se estava habituado.

Nesta perspectiva, compreendendo a tensão entre gerações, no momento em que uma obra relativamente nova é publicada, o sistema é alterado e reorganizado para comportar essas características distintivas que repercutirão em outras formas de escrita que se demarcarão a partir dela. Como aduz Eliot (1989, p. 39-40), “desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo”. Ao dialogar com o pensamento de Woolf, compreendemos que o sistema literário é um organismo a partir do qual a tradição e a inovação se entrelaçam constantemente, sendo improvável que um escritor, por mais original que se considere, escape à literatura que o precede. O modo como um incide sobre o outro não configura, como pode se pensar, uma

espécie de melhoramento ou aperfeiçoamento, pois o que o novo texto propõe é uma tomada de consciência ou a evidência de elementos que, independentemente dos fatores, ainda não estavam à vista em determinado período.

Essa discussão nos direciona ainda ao modo como podemos compreender as relações intertextuais dentro da obra woolfiana. Em *O próprio e o alheio*, Tania Franco Carvalhal (2003, p. 74-75) destaca que

A intertextualidade, como propriedade descrita, passou a significar um procedimento indispensável à investigação das relações entre os diversos textos. Tornou-se chave para a leitura e um modo de problematizá-la. Como sinônimo das relações que um texto mantém com um *corpus* textual pré ou coexistente, a intertextualidade passou a orientar a interpretação, que não pode mais desconhecer os desdobramentos de significados e vai entrelaçá-los como a própria origem etimológica da palavra esclarece: *texere*, isto é, tecer, tramar. Daí “intertexto”, que significa “tecer no, misturar tecendo” e, de forma figurada, entrelaçar, reunir, combinar.

Ao adotarmos essa postura teórica que sugere investigar os entrelaces, como suscita Carvalhal, percebemos o modo como Woolf também traz para o seu procedimento crítico-ficcional a preocupação comparatista, ao enxergar a literatura inglesa como um sistema de correlações, a partir do qual toda escrita se desenvolve. Nessa perspectiva, a noção de intertextualidade perpassa toda a produção intelectual woolfiana, sendo também um dos pontos de discussão que estruturam a escrita de *Orlando*.

Ao olhar para frente, Woolf não ignora o passado e, ao invés disso, apropria-se dele para enriquecer sua escrita de tudo aquilo que ajudou a desenvolver a literatura inglesa, à qual muito deve e pela qual é apaixonada. A partir de um processo de desvelar, dentro das discussões presentes em sua obra, a heterogeneidade das formas de escrita, das temporalidades e dos gêneros textuais, ela desenvolve um estilo que renova sem excluir.

No ensaio, ao refletir sobre a escrita elisabetana e relacioná-la com as obras que constrói, Woolf salienta que

Na peça, encontramos o geral; no romance, o específico. Em uma, reunimos todas as nossas energias em um ramo. Na outra, ampliamos e expandimos e lentamente deixamos vir de todos os lugares impressões deliberadas, mensagens acumuladas. O espírito se vê tão saturado de sensibilidade, a linguagem é tão inadequada para tal experiência que, longe de descartar uma forma de literatura ou decretar sua inferioridade em relação a outras, reclamamos que elas ainda não se dão conta da riqueza do material e esperamos impacientes pelo surgimento do que ainda poderá ser inventado para nos libertarmos do fardo enorme do inexpresso (Woolf, 2023, p. 79).

Apesar de privilegiar o espaço da prosa, a expectativa de Woolf em sua compreensão das relações entre tradição e modernidade revela um desejo de eliminar categorias

estanques para se pensar uma escrita em constante mutação, na qual nem mesmo o rótulo de romance será capaz de comportar as diferentes formas de expressão que poderão emergir da integração de diferentes manifestações artísticas.

Embora Woolf reflita principalmente acerca do drama e como as categorias teatrais se comportam diante da prosa, ela expõe uma leitura sobre o passado e as maneiras através das quais ele influi no presente, e ao propor uma ode à literatura em *Orlando*, revisita aquela época que seria o berço de sua escrita. Woolf não ambiciona destruir imagens canônicas ou negar os precedentes; seu interesse recai sobre como a literatura moderna olha em retrospecto para reestruturar formas de narrar, para tentar encontrar os espaços em branco e se inserir no processo de formação literária.

A tentativa de compreender a tradição em confronto com a modernidade é também integrada a “Ficção moderna”, no qual Woolf confere uma percepção mais acurada à cena contemporânea a ela, a fim de discutir as reverberações do passado. Este ensaio, apesar de aparecer em *O leitor comum*, já havia sido publicado em 1919 no periódico *Times Literary Supplement*, antes mesmo de Woolf iniciar *O quarto de Jacob*, romance que marcaria uma transição mais brusca em sua escrita. Percebemos, de início, o quanto esse texto é significativo para demarcar a crítica de Woolf em relação à necessidade de mudança, não só do próprio estilo, mas também no que diz respeito ao contexto literário europeu no século XX, entendendo-o como um período de cisão.

De início, Woolf faz uma provocação ao propor que “a moderna prática da arte é de algum modo um aperfeiçoamento sobre a antiga” (Woolf, 2023, p. 163), o que gera uma visão conflitiva sobre a relação entre escritores “antigos” e “novos”, abordada por ela anteriormente. Ao colocar dessa maneira, Woolf não pretende suscitar demérito aos predecessores, mas realmente acredita que as propostas modernas podem incrementar elementos que impulsionam e aprimoram a criação artística, promovendo formas de experimentação com a linguagem que apontariam para um tipo de representação mais apurada da realidade, e crer nesse ponto de vista é essencial para a sua tomada política em defesa do romance moderno.

Como Woolf (2023, p. 164) salienta, “Nossa briga, portanto, não é com os clássicos”, e considerar em bons termos os caminhos abertos pelos novos escritores é também uma maneira de prestar respeito ao romance como gênero plural. Ao reconfigurar esse olhar para o passado, ela alega que “nossa gratidão em grande parte se traduz em agradecer-lhes por

nos ter mostrado o que poderiam ter feito, mas não fizeram; o que sem dúvida não poderíamos fazer, mas, de modo tão certo, talvez, não queiramos fazer”.

A fim de abordar a postura de determinados escritores, Woolf esquematiza uma diferenciação entre “materialistas” e “espiritualistas”, traçando algumas divergências que os colocam em posições conflitantes. Em suma, os materialistas se voltariam principalmente à experiência do corpo, apoiando-se na característica factual ou na pretensão da verdade, geralmente orbitando em torno de elementos externos, porém ficando na superfície, quando se trata de compreender a vida interior, a qual, segundo Woolf, mais interessaria à ficção. Ao tratar desse aspecto, ela menciona figuras como Arnold Bennett (1867-1931), John Galsworthy (1867-1933), H. G. Wells (1866-1946), como alguns exemplos, e embora suas escolhas possam suscitar discordâncias, é válido ressaltar que é justamente o ensaio como espaço de exercício de reflexão o que permite que as suas considerações possam emergir sem reprimendas, partindo da sua própria percepção como romancista, resenhista e leitora.

Ao considerar que os escritores materialistas frequentemente se preocupam com assuntos desimportantes ou que apenas tangenciam a vida, Woolf enaltece a contribuição dos escritores espiritualistas, elencando, o que poderia soar controverso dadas as suas ressalvas, James Joyce como o principal exemplo dessa vertente. Para ela, esse tipo de postura evoca uma interpretação mais meticulosa do que é inerente à subjetividade e à individualidade. Quando acompanha esse ritmo, o romance encontra na forma ficcional moderna a revelação de que sua missão não é precisamente capturar, mas deixar escapar, uma vez que é característico da própria vida o aspecto fugidio.

Ao discutir a posição do escritor face a essas tensões, Woolf alega que

O escritor parece obrigado, não por seu livre arbítrio, mas por um tirano poderoso e inescrupuloso que o mantém cativo, a providenciar uma trama, a providenciar comédia, tragédia, interesse amoroso, e um ar de probabilidade preservando o conjunto de modo tão impecável que, se todas suas figuras viessem à vida, elas se veriam vestidas até o último botão de seu casaco segundo a moda. Obedece-se ao tirano; conclui-se o romance de modo impecável. Mas, às vezes, com frequência cada vez maior com o correr do tempo, suspeitamos uma dúvida momentânea, um espasmo de rebelião, à medida que as páginas são preenchidas de maneira habitual. A vida seria assim? Os romances deveriam ser assim? (Woolf, 2023, p. 166).

Sua postura, embora assertiva, não visa a deslegitimar a importância de se reordenar a realidade factual ou preencher de peripécias um romance, visto que ela própria é leitora assídua de livros desse caráter. No entanto, apoia-se na busca por romper com uma visão de crítica literária que privilegia apenas essa concepção, especialmente reforçando uma ideia de

convenção que se presume irreduzível, mas que na verdade é constantemente desafiada através do surgimento de uma outra obra. Esse enrijecimento atrofia a possibilidade de experimentação do novo, indo contra o que o próprio romance enquanto gênero pressupõe, ou seja, a liberdade de representação do mundo ao artista. É a pressão pela manutenção sistemática da convenção o que está sendo questionado, aspecto que será recorrente em outros ensaios, como em “O patrocinador e o croco”, no qual ela discute a figura do patrocinador como as diversas manifestações de mecenato ao longo da história e como elas refletem na contemporaneidade, através das imposições de editoras, padrinhos literários, o próprio mercado editorial, os quais fomentam, em proporções distintas, a existência dessas restrições sobre a criação.

Ainda que pareça impossível se ver completamente livre das convenções, Woolf advoga pelo questionamento, assumindo uma voz crítica que defende percepções abertamente compartilhadas por seus colegas nas reuniões em Bloomsbury. Portar-se de maneira combativa contra a estagnação é também uma forma de manifestar o pensamento de uma geração em formação, salientando que é possível reconhecer um ponto de origem, identificar aspectos que poderiam ser reconfigurados e contribuir com a ampliação do sistema democrático que deve ser a literatura. Entretanto, a percepção entre materialistas e espiritualistas não deixa de ser ambígua, uma vez que muitos dos escritores evidenciados por Woolf em outros ensaios poderiam ser encaixados em uma vertente ou em outra, e até mesmo a sua postura como eminentemente espiritualista é posta em xeque, quando ela própria considera aspectos da tradição realista em sua obra. Apesar disso, compreendemos que o ensaio, como espaço da experimentação do pensamento, é também o laboratório de desenvolvimento teórico de Woolf e, através dele, ela explana, explica, indaga e também contradiz, formulando conceitos que podem ser acordados ou refutados a partir das interpretações que suscitam.

Ao discutir a autonomia dentro da produção moderna, Woolf evidencia que se um escritor deve ser entendido como alguém que não é cingido pelas regras, as concepções que se tem a respeito de trama, tragédia, humor, catástrofes, interesses amorosos, não serão propriamente excluídas, uma vez que são temas comuns à própria ficção, mas poderão ser reimaginadas, delineadas e materializadas na obra a partir de diferentes métodos, alguns deles possivelmente ainda inexplorados. Como ela ressalta,

A vida não é uma série de óculos simetricamente alinhados; a vida é um halo luminoso, um envelope semitransparente que nos rodeia do início da consciência até o fim. Não caberia ao romancista expressar o máximo possível esse espírito variável, desconhecido e ilimitado, seja qual for a aberração ou complexidade apresentada, com a pequena mistura do estranho e do externo? Não estamos advogando meramente a

coragem e a sinceridade; sugerimos que a matéria adequada da ficção é um pouco distinta daquilo que o hábito nos fez crer (Woolf, 2023, p. 167, grifo nosso).

Podemos questionar, a princípio, se seria pertinente exigir (ou mesmo sugerir) uma matéria “adequada à ficção”, tendo em vista algumas percepções que Woolf explora em sua crítica. Entretanto, ela parece propor que haja uma reflexão sobre as temáticas predominantes e, indo adiante, sobre as formas narrativas assumidas por elas, buscando antes conferir atenção a elementos considerados “abstratos” da vida cotidiana que poderiam passar despercebidos, mas que possuíam tanta ou maior importância quanto outros aspectos entendidos como “concretos”. O que se destaca são as assimetrias que envolvem a própria compreensão da vida, sendo ela um espectro volátil e constituído de diferentes matizes que não se percebem facilmente; sendo a vida a principal matéria da ficção, os romancistas modernos assumem a difícil missão de contorná-la de acordo com as próprias exigências, submetendo-se à tentativa e ao erro de examiná-la e tentar representá-la conforme os métodos que mais lhe servem.

Em relação à tentativa de reconfigurar a vida na obra, Woolf lança um questionamento à própria noção de método. Se incorporar essas novas nuances implica conceder ao escritor uma liberdade em relação aos recursos de que dispõe, é possível considerar que a tradição também seleciona e convencionou, ao longo dos séculos, conjuntos de técnicas ou meios de representação específicos. Ao colocá-los em perspectiva, compreendemos que esses elementos auxiliam a perceber o que se configura como uma era literária, e Woolf está ciente de que essa relação intrínseca entre as influências dos contemporâneos uns sobre os outros também poderá culminar em uma visão posterior de um momento histórico convencionado, a passagem da literatura “moderna” para “modernista”, como de fato será referida. Apesar disso, ela não preconiza o método, pelo contrário, evidencia tanto o seu refinamento quanto o seu convite à ruptura como características do período moderno, confluindo na ideia de uma era que se insere dentro de uma tradição já em movimento.

Ao possibilitar uma leitura crítica que evidencia a necessidade de liberdade para arquitetar novos meios de elaboração estética, Woolf sugere que

Registremos os átomos à proporção em que caem sobre a mente na ordem em que caem, tracemos o desenho, por mais incoerente e desconexo que seja a sua aparência, com que cada visão ou incidente avança na consciência. Não tomemos como certo que a vida exista mais plenamente naquilo que em geral se considera grande do que naquilo que se considera pequeno (Woolf, 2023, p. 167).

Ao discorrer sobre esse aspecto, ela não se refere somente à pouca quantidade de páginas ou à economia de uma frase, mas expõe ainda a própria ideia de inferiorização sobre a

escrita moderna. Ela visa a democratizar os métodos disponíveis para o escritor em sua integridade, munindo-o de todas as liberdades que o próprio ato artístico possibilita para transfigurar o mundo. Durante o ensaio, Woolf se mostra bastante ciente de que suas considerações não se inclinam apenas à legitimação dos romances de seus contemporâneos ou dos seus próprios, mas percebe que está invadindo um espaço sacralizado que compreende a crítica para relembrar aquilo que está arraigado na própria literatura, isto é, a sua característica de sobreviver ao tempo exatamente por mudar constantemente junto com ele.

Ainda no início de sua carreira, Woolf apresenta já a maturidade que reclama para seus contemporâneos, reforçando que a ideia de tradição nunca esteve relacionada a fechar e cristalizar as formas de expressão; ao invés disso, reconhece que toda a literatura do passado foi cultivada pelo livre-arbítrio daqueles que escreviam, e que não haveria razão para menosprezar, sem ao menos analisar, as novas ideias veiculadas. Ela ressalta que um escritor, dotado da consciência crítica do papel que exerce em seu tempo, deve “arquitetar meios de ser livre para fixar as suas escolhas. Ele precisa ter a coragem de dizer que não lhe interessa mais ‘isso’, mas ‘aquilo’: só a partir ‘daquilo’ ele deve construir sua obra” (Woolf, 2023, p. 168).

Essa postura não indica que Virginia Woolf coloque os escritores modernos em uma bolha incólume. Ela própria sendo uma resenhista, não pretende afirmar que todos esses romances lançados são isentos de ressalvas, inclusive chega a ser bastante ferrenha com alguns de seus contemporâneos. Acolher essa literatura em formação não implica excluir o rigor, mas conferir a mesma atenção respeitosa a toda obra que se propõe a adentrar o sistema, uma vez que, como suscitou Eliot, ele é alterado e reorganizado com o surgimento de novas criações. Pois, para Woolf, toda arte que se constitui como uma representação da matéria da vida deve ser passível de análise crítica, e ignorar essas obras poderia inclusive impedir o contato com algo impactante e que realmente poderia trazer contribuições ao horizonte literário. De maneira irônica, Woolf (2023, p. 170) finaliza o seu ensaio personificando a própria ficção, alegando que ela adoraria ser questionada e colocada à prova, visto que “ela decididamente nos rogaria que a quebrássemos e a agredíssemos, assim como que a honrássemos e a amássemos, pois desse modo a sua juventude se renova e sua soberania fica assegurada”.

O olhar crítico de Woolf não recai somente sobre o cânone inglês, mas estende-se a uma perspectiva mais abrangente acerca da literatura europeia, fundamental em sua formação como leitora. No ensaio “O ponto de vista russo”, ela propõe um debate acerca da participação dos escritores russos na virada do século para discutir questões referentes à ficção inglesa.

Como já afirmara em “Ficção moderna”, Woolf ironiza que “se se mencionam os russos, corre-se o risco de sentir que escrever qualquer tipo de ficção exceto a deles é uma perda de tempo” (2023, p. 169), alegando que, em sua percepção, nenhuma literatura foi capaz de vasculhar tão profundamente os escombros da consciência quanto aquela delineada por eles. Essa visão ainda é reforçada a partir do momento em que ela debate como esses escritores moldaram os direcionamentos de uma tradição. Em “O ponto de vista russo”, por conseguinte, Woolf discute questões maiores que vão desde a compreensão do interesse psicológico, ao campo da Literatura Comparada como corrente de investigação crítica.

Ao discorrer sobre a maneira como determinadas obras adentram um sistema literário diferente, Woolf questiona o processo de tradução. Em um primeiro momento, seu posicionamento se mostra resistente, argumentando que os sentidos em parte são alterados e, no que concerne à sonoridade, esta seria completamente modificada. Embora sua concepção acerca das possíveis “mutilações”, como sugere, esteja ultrapassada dentro dos Estudos da Tradução, o que ela pretende é expressar o quanto duas línguas distintas como o inglês e o russo carregam sistemas com estruturas próprias que permitem ao escritor uma elaboração mais particularizada a seus propósitos estéticos, privilegiando a escolha de palavras ou o arranjo delas em uma forma específica, lamentando o fato de que, por vezes, essas combinações possam se perder. Entretanto, ao abordar a literatura russa, ela alega que “Mesmo em uma tradução, sentimos que fomos alçados ao topo de uma montanha, com um telescópio em mãos” (2023, p. 194).

Ao pensar a literatura do século XIX, Woolf remete à era vitoriana, a qual ocupou grande parte do século e se dividiu especialmente em dois períodos literários, o Romantismo e o Realismo inglês. No entanto, ao ressaltar que as características que demarcam essas épocas são o produto de uma visão posterior que se fez delas, ela prefere pôr em relevo os casos isolados, isto é, escritores que, ainda que fizessem parte de determinado momento histórico, apresentavam, através de seus “desvios”, outros métodos de se reconfigurar a vida na ficção. Ao entender esse contexto quase como sufocante, incidindo sua força sobre todos, como será reforçado em *Orlando*, Woolf vê na produção russa, a quilômetros de distância, algumas das primeiras manifestações de uma ruptura.

Principalmente reconhecendo a influência de Anton Tchekhov (1860-1904), Woolf prestigia o modo como ele redireciona o olhar sobre a humanidade, ao analisar suas idiossincrasias, a partir da simplicidade e das profundidades calcadas no ordinário. Em meio às peripécias, amantes unidos, vilões derrotados e intrigas expostas da literatura vitoriana, Woolf

privilegia a observação do cotidiano, do silêncio e da casualidade, da temporalidade volátil, tão presentes na escrita de Tchekhov em seu ato de enveredar pelos indícios daquilo que não é dito. Ao destacar os pressupostos que marcam o estilo do autor, ela aponta para o fato de que

Tchekhov também está ciente dos males e injustiças do estado social; a condição dos camponeses o deixa consternado, mas o zelo reformista não lhe pertence – esse não é o sinal para que paremos. A mente interessa de modo considerável; ele é o mais sutil e delicado analista das relações humanas (Woolf, 2023, p. 190).

O que chama atenção a Woolf, na postura de Tchekhov, não é novamente uma exclusão dos resíduos da realidade externa, mas a maneira como ele os submete ao que realmente constitui o mistério da existência humana, a profundidade dos elementos subjetivos que permeiam a construção do indivíduo e afetam as relações interpessoais, uma vez que esses aspectos também são unidades de ação que contribuem para o desenrolar de uma narrativa. Assim como o autor russo, Woolf posiciona-se contra uma perspectiva didática e moralizante do romance, como se, nessa forma, pudesse ser utilizado como uma espécie de panfleto reformista. A ela interessa o modo como os próprios conflitos reais e sociais são motes reconfigurados através das categorias literárias para que a narrativa seja estruturada, reordenando o mundo.

Assim como Tchekhov influenciou a reestruturação do gênero conto, Woolf priorizará a concisão da forma ao construir romances com tramas que recortam pedaços da existência e que introduzem o leitor em um dilema nebuloso, em meio às incertezas que se constroem ao ritmo que vão sendo percebidas pela leitura, e que não se preocupa em chegar a um lugar definido e claro para encerrar a interpretação, pois acredita que, assim como a vida escapa a qualquer tentativa de ser enclausurada, existe ainda muito mais para além do ponto final.

Para Woolf, ao se interessar pelas tramas que, por vezes, são rotuladas como “pequenas histórias sobre coisa nenhuma” (2023, p. 191), o horizonte de leitura se amplia e a própria experiência individual alcança um senso maior de liberdade. Antes de escolher a personagem principal de uma determinada narrativa, ela declara que, para a ficção russa, a alma é a verdadeira protagonista, pois é sempre esmiuçada, reconstruída e atravessada por questionamentos que conduzem à reflexão sobre o próprio ato de estar no mundo, um elemento da condição existencial que mais dialogaria com o sujeito da realidade, que também não cessa de procurar as diferentes interpretações da vida, como os leitores, ainda que através da obra literária.

Como um dos principais símbolos dessa procura existencial, Woolf cita Fiódor Dostoiévski (1821-1881), que já trabalhava com as diferentes formas de linguagem e representava a mente a partir de experimentações como, por exemplo, os diferentes usos do monólogo interior. De acordo com Woolf, o autor empreendeu uma busca incessante pelos caminhos do pensamento, pois mapear a (in)consciência é uma tarefa árdua entre os escritores modernos. Em Dostoiévski, a alma é uma incógnita, e assim como em qualquer processo que envolva uma investigação sobre ela, se revelam estados de confusão, tumulto, difusão, e a primazia com a qual ele a dissecou é o que torna sua escrita uma das diretrizes para o uso do fluxo da consciência e da polifonia nas eras posteriores.

Ao recepcionar essa literatura e considerando a maneira como ela impacta o sistema literário inglês, Woolf (2023, p. 192) expõe que “Somos almas, almas torturadas e infelizes, cujo único ofício é falar, revelar, confessar e traçar, diante de qualquer rasgadura de carne e nervo, aqueles pecados mesquinhos que rastejam na areia, no fundo de nós”, e são esses vislumbres da alma obtidos através de pequenas frestas o que ela pretende encontrar ou, pelo menos, deles se aproximar. Suas obras trazem ao primeiro plano a instabilidade da mente, e não somos capazes de forjar a realidade social antes de entendermos como ela é primeiro percebida por cada uma de suas personagens. É o conjunto de suas singularidades o que nos fará ter um olhar múltiplo e diverso sobre um mesmo contexto, o qual poderemos analisar com nossas percepções enquanto leitores em diferentes estágios de tempo, uma vez que também somos singularidades afetadas pela situação em que estamos inseridos e pelas demais obras que internalizamos.

É sobre a ampliação desse horizonte que se intensifica o interesse de Woolf, a fim de evidenciar outros métodos de se representar a existência humana sem se apoiar exclusivamente na objetividade visível da realidade extrínseca, demonstrando que muito da vida – ou, ao menos, uma versão mais autêntica – também acontece do lado de dentro. Ao confrontar essas formas de pensar a literatura nesses dois contextos distintos, Woolf considera que os ingleses ainda estão presos a determinados artifícios estruturados pelas convenções vitorianas, pois ir além deles implica uma postura crítica mais disruptiva. Como ela alega, no ensaio,

Arrojado para a crista das ondas, chocando e batendo contra as pedras no fundo, é difícil para o leitor inglês sentir-se à vontade. O processo a que ele se habituou em sua literatura sofreu uma viravolta. Se quiséssemos contar a história do caso de amor de um general (e achamos muito difícil, de início, não rir do general), deveríamos começar com a casa dele; consolidaríamos o seu entorno. Somente quando tudo estivesse pronto é que arriscaríamos a lidar com o próprio general. Além disso, não é

o samovar, mas o bule de chá que reina na Inglaterra; o tempo é limitado; o espaço apinhado; a influência de outros pontos de vista, de outros livros e até de outras eras se faz sentir. A sociedade é organizada em classe baixa, média e alta, cada qual com suas tradições, costumes e, em certa medida, linguagem. Quer ele queira, quer não, há uma pressão constante sobre o romancista inglês para que reconheça essas barreiras e, por conseguinte, a ordem se lhe impõe e uma espécie de forma também; ele se inclina mais do que para a compreensão dos próprios indivíduos (Woolf, 2023, p. 193).

Woolf propõe uma reflexão que demonstra o quanto a posição da crítica literária é por vezes pautada em um saudosismo às épocas anteriores, e o quanto romper com essa visão é difícil, visto que ela nos habitua a determinados tipos de forma e conteúdo, aos inícios similares, às recorrências. Ela defende, em certa medida, uma estética do desconforto, na qual o leitor deve ser desafiado a pensar por uma outra óptica, a analisar a mesma matéria-prima da obra sob outros ângulos, a examinar um tipo de representação que, se não era inexistente na literatura, estava obscurecido entre as convenções. Esse contato com diferentes formas de representação do mundo é, acima de tudo, para escritores e leitores, uma incitação ao exercício do pensamento crítico e, em larga medida, um ato de liberdade.

Começar a analisar a vida de dentro para fora, como propôs Dostoiévski, redimensiona a postura estética de Woolf, mas a sua contemplação da exterioridade não é negligenciada em prol dessa alternância. Woolf também ressalta escritores que conseguiram encontrar um ponto de equilíbrio entre realidade interior e exterior, mesmo estando mais atrelados a um tipo de escrita voltada para os pormenores da sociedade, da história e da vida externa. Essa discussão acentua mais uma vez a tensão entre escritores materialistas e espiritualistas, e as fronteiras entre esses dois conceitos parecem ficar menos nítidas. É o que demonstra ao discutir a obra de Liev Tolstói (1828-1910). Para Woolf, ainda que haja uma preocupação em imprimir um senso de realidade exterior, é nos momentos em que ele, ainda que discretamente, percebe as sutilezas que não se apresentam na obviedade, que sua literatura floresce. A delicadeza nos matizes das cores, o modo como um cavalo sacode o rabo, o ruído de uma tossida, todas as inclinações de Tolstói estão voltadas a retratar a vida naquilo que chega aos olhos em um primeiro plano e principalmente no que passa despercebido por eles. O que Woolf propõe, ao traçar essa comparação, é alertar para o fato de que os escritores modernos podem, sim, transgredir as convenções e as expectativas, pois independentemente de como uma época será intitulada posteriormente, eles sempre foram livres para experimentar formas distintas, para contrapor métodos e estabelecer outras lentes para se observar o mundo.

As percepções estabelecidas por Woolf extrapolam as limitações do próprio contexto situacional para discorrer sobre aspectos da ficção ocidental de maneira ampla, com

interesse pelo estudo da formação literária europeia para compreender de que modo diferentes sistemas se interrelacionam. Se cada período foi calcado sob a individualidade de cada um de seus escritores, Woolf apoia-se nessa característica para pensar os deslocamentos possíveis dentro da própria atividade literária. Ao estabelecer essa relação com os russos para refletir sobre o romance inglês, ela assume, como crítica, também uma postura comparatista, direcionando um olhar a outras formas de elaboração e propondo um viés mais amplo. Em discussões a respeito do aspecto intertextual e globalizado na área da Literatura Comparada, Carvalho discorre, novamente em *O próprio e o alheio* (2003), sobre o modo como se deve levar em consideração os diferentes contextos:

Para o comparatista, a contextualização sempre foi imperiosa, sendo o que distingue, por exemplo, a recepção de um determinado autor em contextos culturais diferentes e o que permite os estudos de recepção comparada, que ressaltam as diversas possibilidades de leitura contidas na obra. O comparatista se depara também com os problemas que envolvem confrontos culturais, devendo procurar equilibrar diferenças e convergências para que, insistindo em uma ou outra, não corra o risco de buscar apenas pontos em comum (e chegar a suprimir as diferenças), nem insistir somente nessas últimas e deparar-se com a impossibilidade de articular relações entre elas (Carvalho, 2003, p. 64).

Virginia Woolf assume essa postura ao discorrer sobre diferentes sistemas literários ao longo de *O leitor comum*, principalmente para refletir sobre a formação do romance a partir da (re)construção do gênero – e de sua relação com outras possibilidades de escrita – dentro de outros cânones.

Ao pensar as relações entre o sistema inglês no qual está inserida e aqueles que observa de fora, mas dos quais se aproxima a partir das obras que os compõem, Woolf reestrutura o seu próprio fazer literário, colocando-se dentro da tradição de seu país e propondo uma releitura, fazendo as pazes com o passado, para colher o que há de melhor nele, bem como exercendo uma autonomia necessária para questioná-lo quando considera conveniente. Através desses pontos de contato, as relações entre tradição e modernidade são retomadas em todos os ensaios do primeiro volume de *O leitor comum*, evidenciando que o escritor sempre enfrenta essa tensão a partir do momento em que resolve adentrar o campo artístico.

3.2 O romance como espaço de disputas: um gênero em contínua formação

Em sua correspondência com Vita, Virginia Woolf sugere reformular a biografia em uma noite, apontando para uma reestruturação das expectativas que se criam a partir do momento em que o leitor se interessa sobre esse tipo de escrita. No que concerne a *Orlando*,

percebe-se, antes de tudo, uma postura reflexiva sobre o próprio romance como categoria artística. A empreitada de Woolf não se refere, entretanto, a uma ruptura que pretende encerrar as marcas históricas e ficcionais de uma estética antecessora, mas revelar uma consciência do romance como um gênero em contínua formação.

Em *Orlando*, o interesse acerca das raízes do romance inglês se manifesta não só na passagem secular do protagonista, mas se revela desde a sua introdução, na qual Woolf apresenta um prefácio em que agradece a pessoas mortas e vivas – em sua maioria escritores – no auxílio da construção do livro. Como veremos adiante, essa escolha não só aproxima o leitor de suas referências, mas aponta, ao emular os prefácios de obras pioneiras como as de Daniel Defoe (1660-1731), Samuel Richardson (1689-1761), ou Henry Fielding (1707-1754), os rumos de uma estética que manifesta uma percepção profunda sobre o passado ao qual remete.

Através de toda a sua produção intelectual, Woolf preocupa-se em enveredar por essa tradição e observa que, desde a sua gênese, o romance foi constituído com uma espécie de plasticidade, ganhando diferentes modulações de acordo com a criação artística de cada escritor. Em vista disso, estando ciente das convenções que ainda poderiam limitar o gênero no início do século XX, ela se dispõe a averiguar os primórdios de sua formação para reclamar sua liberdade e experimentalismo, suscitando reflexões que permearão as suas obras.

A necessidade de defender as pluralidades que o romance evoca é retomada em diversos escritos, especialmente em *O leitor comum*, no qual a experiência de Woolf como leitora assídua do gênero e a identificação de lacunas em seu processo de definição, especialmente no que tange à autoria feminina, conferem outros meios de se encarar o problema da forma narrativa. Ressaltamos, todavia, que não pretendemos realizar uma retomada do percurso histórico do gênero desde antes do século XVIII, como as manifestações da prosa grega e elisabetana até a constituição contemporânea, mas identificar como Woolf, através do pensamento crítico veiculado em ensaios, realiza uma pesquisa sobre alguns dos principais autores e obras que auxiliaram a construir uma visão do romance inglês e como esses elementos dialogam com a ficção que produz para avaliar os seus próprios postulados estéticos.

Feitos esses apontamentos, é possível destacar que as principais referências de Woolf no que concerne às bases do romance inglês são retomadas em “Defoe”, o qual se trata de uma versão expandida do ensaio “The novels of Defoe” publicado pela primeira vez em 1919. Em comemoração do bicentenário de *Robinson Crusoe* (1719), Woolf chama atenção para aquele que é considerado o prosador pioneiro, especialmente a partir dessa publicação. Entretanto, apesar de destacar o apelo emocional conferido à obra na infância das crianças

britânicas, ela também destaca outras produções de grande maturidade, como *Moll Flanders* (1722) e *Roxana* (1724), apontando elementos da escrita de Defoe que o colocaram, histórica e esteticamente, em um grau maior de liberdade diante do gênero.

Um dos primeiros aspectos evidenciados por Woolf é a relação do autor com esse tipo de expressão, especialmente ao considerar o romance como uma manifestação de um período de transição do século XVII para o XVIII, cujas instabilidades políticas, econômicas e culturais implicariam a própria instabilidade de uma forma que ainda não se revelava de maneira tão clara. Woolf considera que o impacto de Defoe na formação do romance inglês relaciona-se ao fato de que ele foi um dos primeiros a impulsioná-lo, conferindo-lhe seriedade e apresentando-o em diálogo com os processos sociais. Ela alega que

[Defoe] começou a escrever romances com determinadas concepções sobre essa arte advindas, em parte, do fato de ele mesmo haver sido um dos primeiros a praticá-la. O romance precisava justificar sua existência contando uma história verdadeira e pregando uma moral sensata (Woolf, 2023, p. 112).

Ao compreender esse processo, evidenciam-se elementos da forma com questões sociais de uma época, uma vez que o romance (ou *novel*, em inglês) emerge a partir de um período de transformações estruturais e empíricas. De acordo com Sandra Guardini Vasconcelos, em *A formação do romance inglês* (2007), a ascensão de uma classe burguesa frente à aristocracia geracional, a formação de um público leitor escolarizado, o desenvolvimento industrial e as reflexões sobre a experiência como modo de conhecimento propagadas pelo Iluminismo foram alguns dos aspectos que corroboraram o gênero como território de disputa, e, para Woolf, os escritores do século XVIII estavam historicamente localizados e preparados para reclamá-lo sob a ponta afiada de suas penas.

Woolf destaca um dos recursos narrativos mais comuns desse período: os “falsos prefácios”. Havia uma tentativa de criar uma figura do editor que alegava que a história fora encontrada em gavetas, ou seriam manuscritos perdidos, ou até mesmo diários deixados em locais abandonados. De todo modo, é perceptível, ainda no princípio, uma preocupação com a tensão entre fato e ficção, e as narrativas que emergiam desse conflito passavam a ser compreendidas como fatos ficcionalizados, propondo um contrato de leitura que visava a emular o contato com textos não ficcionais recorrentes à época, como os relatos de viagem, as cartas, as memórias.

Ao conferir um olhar sobre a produção de Defoe, Woolf estabelece um elo com o seu intento artístico em *Orlando*: a ideia de borrar as fronteiras entre fato (através da

configuração biográfica) e ficção, condensando a multiplicidade possibilitada pela configuração do romance desde a sua raiz. A autora constrói uma narrativa que retoma a preocupação inicial sobre os limites entre forma e conteúdo, saindo da ideia de polarização para suscitar o passeio por diversos gêneros, pelas distintas formas de escrita, construindo uma obra que se insere em uma tradição para também contribuir com suas características particulares.

No conflito estabelecido por Defoe ao tentar conciliar realidade e representação ficcional, Woolf destaca que é sempre o romance a receber os louros, uma vez que, indo além de outras formas factuais de escrita, possibilita a reorganização do mundo através de um processo de elaboração estética que o projeta de maneiras distintas na fruição de cada leitor. Para Woolf, não são as questões morais de Moll ou os dilemas de Robinson que irão alçar a grandiosidade qualitativa de sua obra, mas a maneira como Defoe articula os elementos do mundo vivencial de acordo com os propósitos de sua realização artística, relacionando essas instâncias.

O mundo criado pelo romance é tão bem coordenado por suas estruturas internas que a posição do escritor se instaura sempre na paratopia de que trata Maingueneau, e se ele habita, por um lado, a realidade vivencial, também é capaz de construir mundos e conferir vida a suas personagens, a partir do momento em que ocupa a esfera ficcional. Como Woolf alega (2023, p. 115), Defoe “Parece aprofundar-se interiormente em seus personagens de tal maneira que os viveu sem saber exatamente como”, o que remete ao modo como ela própria compreende a construção de suas personagens. Se nos referirmos a *Orlando*, a criação de um eu-múltiplo não se trata necessariamente de uma negação da individualidade, mas uma ligação com a ideia corroborada pela estética de escritores como Defoe, e se Orlando é por si só uma personagem que evoca Vita, sua constituição múltipla também remete à consciência da própria Virginia Woolf, de seus contemporâneos, das escritoras mulheres esquecidas, bem como evoca os leitores que o conhecem pela primeira vez.

No que tange à produção intelectual de Defoe como uma consciência crítica de sua época, Woolf também destaca a maneira como a percepção feminina é trabalhada por ele, considerando-o um dos poucos a tocar no aspecto progressista e não enviesado do comportamento das mulheres. Ao lamentar a menor popularidade de Moll e Roxana quando comparadas a Robinson, ela aponta para o modo como a construção dessas personagens em suas virtudes e, principalmente, suas contradições, revela um profundo interesse pelo intelecto feminino que o afastam da mera elevação moral professada por Richardson em obras como *Pamela* (1740), por exemplo, na qual as noções de castidade e submissão aos abusos masculinos

são tratadas como aspectos reveladores do bom caráter. Em contrapartida, é na configuração da tessitura da vida, no retrato da miséria e dos desvios da pressuposta moralidade que as mulheres de Defoe tornam-se mais humanas, fortes e distintas, compondo um quadro mais contundente de uma psicologia até então pouco explorada na prosa inglesa.

Woolf destaca o ensaio “The Education of Women” [“A Educação das Mulheres”], de Defoe, no qual ele as considera como seres de composição elevada e submetidas a duras restrições na esfera social. Ao traçar uma relação entre o pensamento do autor na esfera privada e o documento público da moral que se esperava de seus romances, ela reitera a relevância do espaço autobiográfico no procedimento interpretativo, uma vez que as concepções veiculadas por Defoe reverberariam na construção de suas personagens femininas.

Se as escritas diarística, ensaística e ficcional de Woolf estão entrelaçadas, *Orlando* não se configura como um mero “produto” dessa formação intelectual, mas também como elemento produtor de novos critérios estéticos, uma vez que também estabelecerá conexões com a posterioridade, especialmente em *Um teto todo seu*. O pensamento feminino sempre teve espaço no romance inglês e foi constantemente disputado pelos homens, mas Woolf se permite reavaliar as atribuições conferidas às mulheres, refletir sobre elas e ampliar essa discussão geracional na constituição do século XX.

Defoe, ao erigir alguns dos primeiros sustentáculos da ficção inglesa, “alcança uma percepção de verdade muito mais rara e mais duradoura do que a verdade factual que ele professava ter como objetivo” (Woolf, 2023, p. 117), e o romance ganha destaque a partir do momento em que o real é reconfigurado na obra sem se desligar completamente. Ao abordar essa discussão em *Orlando*, Woolf também aprimora o seu estilo individual em algumas categorias narrativas, no entanto não rejeita demais métodos popularizados pelos escritores que a antecederam, destacando o romance como um gênero maleável e plural.

Estabelecer uma crítica acerca da sociedade e da formação do sistema literário inglês é parte crucial da constituição de *Orlando*, e Woolf se reveste de ironia para revisitar diferentes épocas e imprimir uma caricatura dos grupos pelos quais suas personagens trafegam. Nessa perspectiva, o elemento satírico de sua obra também ganha relevo de acordo com as ideias que veicula em “Jane Austen”.

Nesse ensaio, Woolf aborda principalmente a discussão em torno de alguns eixos, como a relação de Jane Austen com o anonimato e a fama, questões atreladas ao ponto de vista feminino e, em maior destaque, o seu humor ácido. Ela enaltece a maturidade de Austen,

evidenciando sua inclinação, ainda durante a adolescência no século XVIII, para criar enredos envolventes para o entretenimento familiar e delinear o mote de algumas de suas futuras obras.

Ressalta-se, de início, o modo como Woolf reconhece na escrita de Austen uma nova percepção em torno da representação da mente feminina, expressando, em romances como *Orgulho e preconceito* (1813), uma tensão que revela os conflitos de suas protagonistas. Ao trabalhar principalmente a partir daquilo que não é dito, a escrita de Austen é compreendida por Woolf como uma das que mais despontariam positivamente no movimento de uma geração de novos escritores, especialmente mulheres, na expansão da perspectiva interna através do monólogo interior e uma versão ainda não tão bem delineada de fluxo da consciência, aos quais ela própria iria aderir.

A maneira como Austen combina a descrição do universo interior e a psicologia feminina alinhadas à acidez que acompanha o seu olhar sobre a sociedade inglesa são alguns dos aspectos que mais ressoam na escrita de Woolf, sendo esse o espírito ao qual ela tentaria aludir em *Orlando*. Assim como Austen, Lady Orlando, após a sua metamorfose sexual, é constantemente interrompida e precisa esconder a sua escrita dos olhares condenadores, o que remete a uma linhagem de escritoras que, apesar das pressões do ambiente domiciliar, conseguiram estabelecer os alicerces do quarto propício à ficção, seus tetos particulares. Se, como Woolf alega, muito do que sabemos sobre Austen “vem da fofoca miúda, de umas poucas cartas e de seus livros” (Woolf, 2023, p. 153), é também a partir de recortes que mesclam o espaço híbrido da ficção e do real que o biógrafo de Orlando comporá um mosaico da personalidade de sua protagonista.

Ao destacar o romance como um elemento que adquire muito de sua estrutura com a contribuição dos “pais fundadores” e suas liberdades financeiras, da possibilidade de participarem de viagens longas, do serviço remunerado e do livre exercício de circulação pelas diferentes camadas sociais, Woolf salienta que o gênero também deve muito às salas de estar, às observações do cotidiano e às minúcias comentadas entre a hora do almoço e a hora do chá, entre os festejos dos bailes e os conflitos entre as pessoas do campo e da cidade, aspectos ligados especialmente à escrita feminina e que compõem uma espécie de linhagem matriarcal da tradição inglesa. Ao se posicionar a partir de dentro do quarto todo seu, ainda que um ambiente fechado e escondido, as mulheres ficcionistas também pensaram o espaço interno da mente humana, partindo da subjetividade e da intimidade para reconstruir o grande pátio a céu aberto que seria o mundo para além das limitações do lar. Ao estabelecer associações entre o espaço

doméstico e as formas de se pensar o mundo, Woolf aponta a maestria de Austen em desafiar as convenções:

Jane Austen sabia de tudo isso desde o nascimento. Uma das fadas que se empoleiram nos berços deve tê-la levado em um voo pelo mundo no momento em que nasceu. Quando foi reconduzida ao berço, não apenas sabia como era o mundo, mas também já havia escolhido o seu reinado. Havia concordado que governaria sobre aquele território, não ambicionaria nenhum outro (Woolf, 2023, p. 155).

Woolf estabelece um elo entre elaboração estética e individualidade, sendo o próprio romance também uma espécie de quarto no qual a escrita repousa para registrar, humildemente, percepções sobre o mundo e também sobre o que não se tem acesso facilmente. A inconformidade expressa em *Orlando* e posteriormente em *Um teto todo seu* recai sobre como algumas experiências foram suprimidas, e que a escrita feminina ganharia mais notabilidade a partir do momento em que as mulheres obtivessem melhores condições financeiras e materiais. Woolf, na esteira da crítica de Austen, estabelece em *Lady Orlando* o princípio de uma androginia e não-binariedade mental e física, visto que sua protagonista não exclui, mesmo ao se tornar mulher, toda a experiência e o contato amplo com o exterior (estando fora da Inglaterra e também fora das implicações de seu sexo) que adquiriu enquanto homem. Ao interseccionar os espectros masculino e feminino, Woolf denuncia segregações de gênero e também idealiza a escritora que deveria ter habitado a tradição inglesa.

Woolf enfatiza os esforços empreendidos pelas mulheres para se incluírem como parte constituinte dessa formação, evidenciando o rigor de Austen e de outras escritoras que a precederam, como Aphra Behn (1640-1689) e Frances Burney (1752-1840), ao reivindicar, através do próprio trabalho, suas participações na constituição do romance. Esse ponto de vista, que também questiona os limites do que se configura como liberdade, é intento primordial em Woolf, uma vez que sua tentativa de encontrar um ponto de subversão para inserir suas próprias concepções também a coloca como uma intelectual que disputa esses conceitos, ainda que em condições mais favoráveis que as de suas antecessoras, a fim de pôr a ficção moderna em diálogo com o que foi construído a partir da tradição. Não se trata, entretanto, de destacar a figura de Woolf como uma espécie de “salvadora” ou “arqueóloga” da escrita feminina, ou desconsiderar a produção que existia antes dela, mas analisar como o seu discurso crítico contribui com essas discussões.

Assim como outros escritores auxiliaram a percepção de Woolf quanto às inúmeras formas de expressar as inquietudes da vida interior, ela evidencia Austen como aquela capaz de pormenorizar as sutilezas da cotidianidade e enriquecer o signo linguístico, salientando o olhar

feminino na construção da subjetividade das personagens e das dinâmicas de gênero, classe e sociedade dentro do romance:

Jane Austen é, portanto, senhora de emoções muito mais profundas do que as que despontam na superfície. Ela nos estimula a fornecer o que não está presente. O que oferece é, aparentemente, uma ninharia, mas se compõe de algo que expande na mente do leitor e dota cenas externamente triviais da mais duradoura forma de vida. A ênfase sempre recai sobre a personagem (Woolf, 2023, p. 157).

Ao privilegiar essa subjetividade, Woolf não pretende se desvencilhar da preocupação com a realidade social, mas reconhecer artifícios já consagrados na constituição do romance para testar, adiante, os limites da própria da ficção, revelando camadas que talvez ainda estivessem inexploradas. A escrita austeniana é especialmente ressaltada pela densidade psicológica feminina, e Woolf se insere nessa tradição mais uma vez, legitimando seu ponto de vista para buscar no romance, espaço da escavação dos sentimentos humanos, a abertura para o seu modo de compreender a vida através da arte.

Diferentemente de uma posição que se coloca de fora da individualidade para resgatar os dilemas sociais, Woolf, assim como Austen, “não deseja reformar, nem aniquilar; é silenciosa; e isso é terrível” (Woolf, 2023, p. 158). Os silêncios lhes interessam mais, aquilo que escapa às tentativas de chegar aos níveis de fala, os meandros do inconsciente e o próprio aspecto fugaz da alma. O biógrafo de Orlando também se vê perpassado por esse dilema, tendo que se ancorar nos fatos, ainda que não consiga extrair o que necessita somente a partir deles. É principalmente nas pausas e nas entrelinhas que a personalidade ganha mais ênfase, e o romance compreende, antes de tudo, uma representação das dificuldades de escrita, não somente de uma biografia de alguém, mas de qualquer gênero, haja vista que a escrita mantém uma relação conflituosa com o próprio real.

Em seu ensaio “A criação do texto literário”, Leyla Perrone-Moisés evidencia que “A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida como falta” (Perrone-Moisés, 1990, p. 103), uma concepção amplamente veiculada pelo pensamento de Woolf. O escritor, experimentando a dificuldade de representar o mundo através da linguagem, exerce o impulso mimético através da criação artística, selecionando recursos e métodos que o auxiliarão a reelaborar uma imagem do real. Essa imagem, apesar de similar, não implica uma reprodução, mas uma espécie de refração que ganha contornos próprios na esfera literária. O exercício que Woolf propõe é, antes de tudo, pensar o dilema do escritor – inclusive o seu – de encarar as tensões do “eu” com o mundo na própria obra.

Ao partir desse pressuposto, no qual tudo se torna um campo de disputa dentro e fora do romance, Woolf apresenta com bom humor a sua leitura de mundo, do sistema literário inglês, das condições materiais da produção de homens e mulheres e também da crítica literária. Tudo em *Orlando* é elevado ao grau máximo de sátira, permitindo que a obra, em sua parte final, que compreende o período moderno, critique a dificuldade de estabelecer uma ideia de vanguarda, quando o tempo está em contínuo movimento. Ao tratar da escrita de Austen, Woolf aponta que “Às vezes, parece que suas criaturas nascem apenas para conceder à autora o supremo prazer de lhes cortar a cabeça” (Woolf, 2023, p. 158), o que ela também assume, ao retratar com ironia as suas personagens, os ciclos e salões de leitura que frequentam. Por fim, ao satirizar o biógrafo, Woolf satiriza também a si mesma.

Ainda no mesmo ensaio, Woolf comete o que considera uma gafe em relação a escritores que partiram muito cedo, que seria projetar a qualidade de sua obra durante a velhice, pois compartilha do pensamento de que o melhor tipo de escrita acompanha o amadurecimento. Ela imagina que Austen continuaria a desafiar as limitações geográficas e sociais para burlar expectativas e predições sobre seu sexo e reconfiguraria formas de se pensar o objeto artístico e de investigar o pensamento feminino. Ao destacar *Persuasão* (1817), romance póstumo, ela o demarca como uma empreitada arriscada, no qual a autora enveredara por algo nunca experimentado antes em sua escrita.

Em suas especulações sobre o possível futuro de Austen, Woolf comenta que

Ela teria arquitetado um método, claro e sereno como sempre, porém mais profundo e sugestivo, para transmitir não apenas o que as pessoas dizem, mas o que deixam de dizer; não apenas o que são, mas o que é a vida. Teria ficado mais distante dos seus personagens, vendo-os mais como um grupo do que como indivíduos. Sua sátira, ainda que soasse com menor insistência, teria se tornado mais ácida e severa (Woolf, 2023, p. 162)

Projeções correm sempre o risco de criarem situações demasiado hipotéticas, e assim como ocorre com *Orlando* no romance, Woolf até mesmo imagina Jane Austen absorvendo elementos estéticos de determinados estilos de época em suas obras, percebendo-se em um conflito entre a convenção e a individualidade, mas destaca que a escritora revelaria eventualmente um gosto pela insubmissão.

A partir dessa perspectiva, Woolf evidencia como Austen já pressupunha uma instabilidade, reconfigurando seu estilo e concedendo às gerações futuras reflexões sobre a escrita como um trabalho rigoroso e que é aprimorado, em larga medida, através da própria ambição intelectual. Essa acepção a colocaria em uma posição de destaque no cânone inglês,

elegendo-a “a artista mais perfeita entre as mulheres” (Woolf, 2023, p. 162). Também uma autodidata, Woolf desafiou a si própria a cada romance, recusando-se a estagnar em um determinado modelo, posicionando-se artisticamente e, por que não, politicamente, como ponto de referência para uma escrita que se recusa a ser cingida. Esse movimento, entretanto, não visa a segmentar os âmbitos masculino e feminino para contrapô-los, mas destacar que ambas as contribuições auxiliaram na constituição de bases para a ficção, porém a literatura de autoria feminina encontrou diferentes formas, mesmo com os percalços impostos, de subjetivar essas percepções de mundo, e escrever seria talvez o maior ato de inconformismo contra a estrutura vigente.

Ainda formulando discussões sobre autoria feminina, Woolf discorre, em “*Jane Eyre e O morro dos ventos uivantes*”, acerca de outras produções significativas à constituição de uma tradição literária feminina a partir das irmãs Brontë. No ensaio, que se trata de uma ampliação de um texto de 1916 no qual debate a obra de Charlotte (1816-1855), ela a coloca juntamente com Emily (1818-1848) para abordar o modo como ambas reforçaram um senso de poesia dentro do romance inglês.

Discutimos, anteriormente, a maneira como Woolf associa o escritor ao poeta, o artista dotado de liberdade poética por natureza, impulsionado pelo instinto criativo para dar forma àquilo que percebe no mundo através dos artifícios da linguagem literária. Esse aspecto revelaria a inclinação da escritora pela prosa poética e por embaralhar os limites pensados acerca do que se configura como forma literária.

Em um primeiro momento, Woolf elenca aspectos da realidade social das Brontë, analisando como a criação religiosa e a reclusão nas charnechas de Haworth²⁰ refletiram na construção da ambientação de seus romances. Ao considerar as relações entre as circunstâncias individuais e coletivas e a elaboração estética, *Jane Eyre* (1847) seria, portanto, uma obra que transfigura aspectos da cosmovisão de Charlotte Brontë e que, por mais que se aprofunde nas dinâmicas das propriedades rurais inglesas, alcança uma espécie de universalidade.

Um dos elementos destacados é o modo como Charlotte se coloca em um grau de proximidade com a personagem Jane, discutindo a posição do narrador dentro do romance. Salienta-se a capacidade de descrição e reordenação do mundo, constituindo uma visão acurada

²⁰ Localizado em West Yorkshire, Haworth era o vilarejo onde a família Brontë morava, no século XIX. A propósito, o primeiro ensaio publicado de Virginia Woolf em um periódico inglês, *The Guardian*, foi “Haworth: November, 1904” (geralmente traduzido em português como “Passeio a Haworth”), no qual ela discute sobre a obra das irmãs e, dentre outros aspectos, sobre as relações entre o ambiente social e a escrita.

da natureza e detalhando um espaço literário que familiariza e transporta o leitor para as experiências do ambiente na obra. Segundo Woolf,

A autora nos apanha pela mão, obriga-nos a percorrer a estrada, faz com que vejamos o que ela vê, nunca nos abandonando por um momento ou permitindo que a esqueçamos. No fim, ficamos totalmente saturados do gênio, da veemência, da indignação de Charlotte Brontë. Rostos notáveis, figuras de contorno forte e traços retorcidos relampejaram de passagem sobre nós; mas é pelos olhos dela que vimos. Quando ela não está, procuramos em vão por eles (Woolf, 2023, p. 172).

A ressalva de Woolf em relação a *Jane Eyre*, entretanto, recai sobre o modo como o leitor se encontraria constantemente dependente do olhar pessoal e direto da própria Charlotte no campo do real, carecendo de um certo grau de distanciamento entre autora e personagem. O “eu” de Charlotte é, para Woolf, por vezes problemático, e o “relato autobiográfico” de Jane Eyre se apresentaria como uma questão controversa.

Entretanto, seria possível confirmar este aspecto em *Jane Eyre*? Se por um lado, podemos sentir a forte presença da experiência individual, também é possível conhecer os dilemas da vida rural, do anseio pelo exterior, da clausura doméstica, das consternações da infância, da educação e da moral inglesa, das relações hierárquicas entre patrões e empregados e questões de gênero, o que pode, por outro lado, apresentar fissuras na crítica de Woolf. De toda forma, ela não exclui a maestria de Charlotte ao trazer essas percepções para o cerne do romance, inclusive as enaltece como marca da originalidade, além de ressaltar uma relação bastante íntima com a poesia, destacando a aproximação do narrador à figura de um eu-lírico.

Para Woolf, talvez se tratasse de uma questão de dosagem. Em *Jane Eyre*, a obra evidencia o subtítulo “uma autobiografia”, lançando-se em uma tradição de romances que pretendem representar as fronteiras entre fato e ficção. Jane utiliza a primeira pessoa ao longo de toda a obra para enunciar o próprio pensamento, no entanto, Woolf aponta que a construção discursiva é, por vezes, contraditória.

Observemos, por exemplo, o início do capítulo 11, no qual Jane, após 10 capítulos reforçando a escrita de sua autobiografia, comenta sobre o ato de narrar a vida:

Um novo capítulo num romance é como uma nova cena numa peça de teatro. Quando eu levantar a cortina desta vez, leitor, deve se imaginar em um quarto no George Inn, em Millcote. As paredes são forradas com o mesmo papel de grandes estampas que têm os quartos das hospedarias; o carpete é o mesmo, os móveis também são, os enfeites na lareira, os quadros – incluindo um retrato de Jorge III e outro do príncipe de Gales, e uma representação da morte de Wolfe. Tudo isso lhe é visível à luz de uma lâmparina a óleo que pende do teto, e também ao lume de um fogo agradável junto ao qual me sento, de casco e touca. O regalo e a sombrinha estão sobre a mesa, e eu me

livro do torpor e do frio após ter passado dezesseis horas exposta à manhã, e o relógio da cidade de Millcote está soando as oito (Brontë, 2021, p. 158).

Charlotte Brontë, ao descrever minuciosamente o espaço a partir do qual Jane fala, informa o leitor de inúmeros detalhes que envolvem sua chegada a Millcote. Entretanto, o modo como se refere a um “novo capítulo num romance” é ambíguo e contrasta com os contratos de leitura estabelecidos ao empregar o subtítulo da obra. Se Jane está constantemente relatando a própria vida, seria a sua fala apenas a utilização de um exemplo, no qual ela usa o capítulo de um romance como a introdução de um novo episódio? Seria apenas um lapso da escritora, que deveria se referir à história como autobiografia e acabou aludindo à forma do romance? Seria a própria Charlotte declarando o romance como uma forma híbrida? De todo modo, para Woolf, essa instabilidade prejudica, ainda que parcialmente, a autonomia de Jane.

Apesar de considerar que a escrita de Charlotte às vezes esbarra em um “jornalismo rígido e decoroso” (Woolf, 2023, p. 173), ela não economiza comentários ao seu estilo preciso e poético, e que ganha notoriedade a partir do momento em que a autora vai atingindo a maturidade em romances como *Villette* (1853). Woolf, por conseguinte, advoga por uma prosa que seja capaz de acessar as nuances da mente para reconstruí-las, e se Charlotte esboçou essa questão em *Jane Eyre*, acentuando o conflito entre fato e forma, sua irmã Emily Brontë conseguiu ser ainda mais bem-sucedida em *O morro dos ventos uivantes* (1847), obtendo maior domínio de sua poesia.

Woolf destaca como Emily, também atravessada por sentimentos intensos, conseguiu escrever um romance que explora a magnitude das paixões humanas, dotando suas personagens de uma agitação que se estende para além das páginas e dialoga com questões maiores da esfera social. As vivências, a solidão das charnechas, a forte presença de uma formação cristã, tudo do mundo de Emily habita o universo do *Morro*, mas a representação que faz dele o distingue de outras obras das Brontë.

Para além de sua publicação em um período de transição da primeira para a segunda metade do século XIX, a obra de Emily é um dos exemplos que fogem à ideia de estagnação da forma, uma vez que nasce da tradição romântica, envereda pelos elementos do gótico e do fantástico, mas também se utiliza de aspectos que estariam presentes principalmente no final do século, com a ascensão da escrita realista. Além disso, as relações entre a posição social e as discussões raciais em torno da personagem Heathcliff dialogam com temáticas que ganhariam destaque com os escritores de meados do século XX. De modo geral, a escrita de

Emily configura um passo a mais na redefinição das potencialidades do romance como gênero e na tradição feminina.

O morro dos ventos uivantes é um livro mais difícil de compreender do que *Jane Eyre*, porque Emily era maior poeta do que Charlotte. Quando Charlotte escrevia, ela dizia com eloquência e esplendor “eu amo”, “eu odeio”, “eu sofro”. Sua experiência, ainda que mais intensa, pode ser equiparada à nossa. Mas não há “eu” em *O morro dos ventos uivantes*. Não há preceptoras. Não há padrões. Há amor, mas não se trata do amor entre um homem e uma mulher. Emily inspirou-se em um conceito mais geral. O impulso que a instigou a criar não foi o seu próprio sofrimento ou as suas próprias dores. Ela fixou o olhar em um mundo cindido em gigantesca desordem e sentiu dentro de si a força para uni-lo em um livro (Woolf, 2023, p. 175).

A crítica de Woolf não pretende colocar em uma posição de rivalidade as duas irmãs, mas ressaltar o modo como diferentes escritoras pensaram a relação entre a experiência individual e ficcional ao longo da história, e como essa preocupação não é um interesse exclusivo dos modernos, mas do próprio processo de criação artística. Woolf se apoia nessa visão, convergindo com a posição de Emily frente às limitações impostas à condição feminina e, em consequência, ao romance de autoria feminina.

Ainda que os romances das Brontë tenham sido publicados sob pseudônimos masculinos, atos que por si só demarcam a denúncia de um ciclo patriarcal que as convida a negar a própria existência, Woolf alega que o romance realmente seria o gênero mais propício à contribuição das mulheres, uma vez que, negada a possibilidade de conquistar a sua independência, cabia a elas reordenar a sociedade e criticá-la através da escrita, isto é, dos novos mundos que nasciam a partir da observação cotidiana.

Em *Um teto todo seu*, Woolf comenta a respeito da inclinação das escritoras femininas à prosa:

Jane Austen escondia seus manuscritos ou os ocultava sob um pedaço de papel mataborrão. Por outro lado, toda a formação literária que uma mulher tinha no início do século XIX consistia na observação do caráter e na análise das emoções. Sua sensibilidade havia sido educada durante séculos pelas influências da sala de estar comum. Os sentimentos das pessoas lhe causavam forte impressão; relações pessoais estavam sempre diante de seus olhos. Portanto, quando a mulher de classe média passou a escrever, era natural que escrevesse romances, ainda que, como parece bastante evidente, duas das quatro mulheres famosas aqui mencionadas não fossem romancistas por natureza. Emily Brontë deveria ter escrito peças poéticas de teatro; o transbordamento da mente ampla de George Eliot deveria ter se espalhado, depois que o impulso criativo se esgotou, pelas áreas da história ou da biografia. Porém, elas escreveram romances (Woolf, 2024, p. 97-98).

A inquietação de Woolf recai não sobre o romance, visto que a prosa privilegiou o acesso ao pensamento feminino e colocou às mais diferentes provas as complexidades das

personalidades humanas, do desenvolvimento psicológico e das questões sociais de cada época. No entanto, perturba-a a ideia de uma literatura cristalizada, com portas fechadas ao livre-arbítrio imaginativo. Se aos escritores são permitidas as possibilidades dos domínios da linguagem, não lhes pode ser negado enveredar por outros gêneros, mesclar formas, romper e instaurar métodos de hibridizar, pluralizar ou fundir diferentes artifícios que dão suporte à sua necessidade criativa.

Ao trazer a discussão de Defoe, Austen, e das Brontë, como exemplos de escritores que subverteram, cada qual à sua maneira, diferentes visões sobre o gênero, Woolf aponta para o modo como cada um entendeu o romance como um espaço de disputa, permeando-o de contornos e qualidades de acordo com suas próprias percepções sobre a criação artística, sendo a mutabilidade a sua principal característica. Cada escritor se reveste de elementos particulares que, por mais que se aproximem de um determinado estilo convencional, ainda assim são escolhas individuais, convenientes aos métodos que deseja adotar.

Ao considerar o livre exercício criativo, Woolf demarca sua posição no sistema literário, uma vez que ela própria também disputa o espaço de definição do romance para estruturá-lo de acordo com seus interesses. Ao incorporar elementos e estar consciente de uma estética que denomina como moderna, ela está convicta de que literatura sempre pressupõe mudança, continuidade, e que o papel que pode exercer na fortificação dessa linha de pensamento é continuar a refletir essa liberdade em sua produção escrita.

3.3 Como impressionar um contemporâneo?

Analisamos de que modo Virginia Woolf estabelece questões significativas que envolvem a sua atividade artística, partindo especialmente das relações entre tradição e modernidade, além de averiguar como ela dialoga com as percepções sobre a formação do romance inglês para compreender os caminhos percorridos pela ficção. Além de abordar aspectos do pensamento da escritora, compreendemos que sua coletânea ensaística tece, ao longo de toda a trajetória de seleção, organização e ampliação de textos, reflexões sobre o espaço da crítica literária, apresentando convicções para pensar a crítica contemporânea a ela e como os críticos deveriam se portar diante das novas produções modernas.

Virginia Woolf percorre a tradição literária para enveredar pelos caminhos que conduziram à sua contemporaneidade, abarcando o modo como diversos escritores

compreenderam a atividade crítica na Inglaterra e também analisando como diferentes objetos literários foram retratados.

Dentre os textos nos quais discorre sobre crítica literária, “Montaigne” chama atenção para o fato que justifica a própria exequibilidade de *O leitor comum*, ou seja, a crença que Virginia Woolf mantém na força do ensaio como forma capaz de estabelecer elos entre a crítica literária formal, permitindo o rigor sobre o objeto artístico, e a abertura para a experiência individual, compreendendo novamente uma relação em que escrita e linguagem estão eminentemente associadas. Consideramos crítica formal aquela publicada por Woolf nos periódicos ingleses, os quais são frequentemente compilados em volumes, no entanto, ressaltando, como proposto até aqui, que compreendemos que sua crítica é multifacetada e se estabelece a partir dos elos entre diferentes formas de escrita.

Tão complexo é o ato de configurar a experiência através de qualquer forma de escrita, que Woolf inicia o ensaio discutindo a difícil relação entre o artista e o “eu” durante o processo criativo. Se entender as nuances do “eu” e realizar um processo de autoconsciência é complicado, representá-lo na linguagem é sempre uma tarefa dificultosa, e poucos escritores, segundo Woolf, conseguiram colocar tão bem a própria alma ao exame da arte quanto Michel de Montaigne (1533-1592).

Filósofo francês do período renascentista, Montaigne tornou-se o precursor do gênero através do qual Woolf estabeleceria sua crítica formal, a partir da qual não só colocaria objetos artísticos em destaque, mas também direcionaria um olhar para os meandros de seu pensamento, apresentando uma relação dialética entre mundo individual e escrita.

Para Woolf, Montaigne foi o único capaz de “falar de si, seguindo as próprias divagações, entregando todo o mapa e todo o peso, a cor e a circunferência da alma e sua confusão, sua variedade e sua imperfeição” (Woolf, 2023, p. 83). O estilo despreendido, mas bem estruturado da ensaística de Montaigne, é método de estudo para Woolf, que buscará incorporar esse aspecto em seu modo de fazer crítica e, conseqüentemente, nas suas escolhas estéticas para representar a desordem da alma humana, confrontada com a própria consciência. Em seus ensaios, ela empreende uma crítica espirituosa, interessada não somente em debater as obras e escritores que seleciona, mas apresentar, enquanto discute o outro, o próprio “eu” que se constrói através e com a linguagem.

Desvendar a si própria em proximidade é desafiador, e Woolf destaca o ensaio como um dos gêneros em que poderá não só expressar aquilo que conhece, mas registrar o processo que acompanha a tarefa de expressar qualquer coisa através da escrita, o principal dilema que

figurar-se em torno de sua ficção e não ficção. A equação que envolve o ser que se apresenta ao mundo e a sua própria alma esboça-se numa relação conflituosa, e a linguagem é, para ela, o único meio de explorar a fundo as nuances que se imbricam nessa relação. Em suas reflexões, Woolf alega que

Todos nós nos permitimos esse estranho e agradável processo chamado pensamento, mas quando se trata de dizer, mesmo a alguém a nossa frente, o que pensamos, quão pouco somos capazes de transmitir! O fantasma já cruzou nosso raciocínio e saiu pela janela antes mesmo de o podermos agarrar, ou então afunda lentamente de volta à escuridão profunda que iluminou por um instante com brilho tremeluzente. Na fala, o rosto, a voz e a ênfase poupam nossas palavras e dão força à sua debilidade. Mas a pena é um instrumento rígido; pode dizer muito pouco; tem toda espécie de hábito e cerimônia só suas (Woolf, 2023, p. 84).

Ao referir-se “a esse estranho e agradável processo chamado pensamento”, argumenta a favor de uma crítica que dialoga com o seu intento ao criar *O leitor comum*, ou seja, aquela que não só esteja interessada em ditar o que é ou não literário ou relevante, mas que esboça algo que permita ao leitor um vislumbre da sua própria voz projetada, e que, ao se endereçar ao leitor comum das bibliotecas, também encontremos a leitora comum apaixonada pela literatura.

Entretanto, essa postura está antes atrelada a um projeto estético pessoal do que a uma espécie de imposição sobre a comunidade crítica de seu tempo. Apesar do espírito reformista em algumas áreas, Woolf tem familiaridade com a crítica especializada, e muitos dos escritores que frequentavam Bloomsbury faziam parte desses ciclos. Ela não pretende desvencilhar-se ou aniquilar o procedimento de seus pares, mas se desprender de determinadas exigências acadêmicas, privilegiando apresentar, em primeiro lugar, o ritmo dos próprios pensamentos à medida que são comunicados – ou rejeitados – durante o ato de escrita. É a investigação, o questionar-se, o estar errada para se corrigir, o que de fato lhe interessam e o que espera mostrar ao leitor, e Montaigne, através dos ensaios, lhe apresenta um estilo e uma forma que se conectam ao seu propósito.

As asserções de Woolf nos colocam ainda em um impasse: se a sua crítica, alinhada à tradição de alguns ensaístas, se configura especialmente através da investigação da própria alma, estaria ela negando ou até mesmo sugerindo a inexistência de uma crítica literária que já explorava a individualidade do crítico no texto? A provocação se estende para vários caminhos. Em um primeiro momento, poderíamos pensar na relação conflituosa entre Woolf e a crítica de sua época, quando uma mínima resenha negativa sobre seus romances era suficiente para deixá-la deprimida. Porém, ela não media esforços para desaprovar uma obra que não lhe agradava,

colocando o seu julgamento parcimonioso em xeque. De todo modo, Woolf suscita que a crítica seja capaz compreender as exigências do novo objeto estético moderno, a fim de tecer comentários que visem a interpretação de suas características, por mais estranhas que se apresentem em um contato inicial.

Apesar de se tratar de uma questão ambígua, Woolf pretende sugerir que o crítico contemporâneo – ela própria inclusa – esteja aberto ao surgimento de diferentes formas e estilos para compreender os caminhos para os quais eles o queiram conduzir, e por isso o ensaio seria um gênero que lhe permitiria uma comunicação mais ampla e livre, uma vez que sua posição como escritora e leitora evoca uma relação de fruição, indagação, negação ou concordância com o objeto artístico, expondo a sua própria personalidade.

Para Woolf, o ensaio coloca a alma em confronto com a vida, reflete sobre as tensões que se estabelecem entre interior e exterior e põe o pensamento à prova, a fim de esmiuçá-lo e conhecê-lo de outras maneiras, menos engessadas e mais inclinadas a aceitar o “brincar livremente” (2023, p. 87) da comunicação. Em contraponto a uma crítica apoiada na mera rejeição do presente e no saudosismo cego ao passado, e interessada em apresentar suas percepções sobre literatura, Woolf compreende que o ensaio permite esboçar uma consciência de si e da profundidade da alma, trazendo esses aspectos para sua crítica.

O homem que tem consciência de si é, portanto, independente; e jamais se entedia, e a vida é simplesmente curta demais, e ele se vê mais e mais imerso em uma felicidade profunda, porém ponderada. Somente ele vive, enquanto as outras pessoas, escravas da cerimônia, deixam a vida passar por elas em uma espécie de sonho (Woolf, 2023, p. 85).

Ao veicular o pensamento a partir dos ensaios, Woolf apresenta um posicionamento estético que reflete certa insurgência diante de valores estagnados e princípios restritivos. Ela propõe um tipo de crítica que é, antes de tudo, texto escrito, e como todo meio que expressa uma relação entre o escritor e o mundo, deverá trazer marcas da individualidade, apresentar uma cosmovisão e estabelecer diálogos com o leitor. Ao reorganizar, portanto, o seu procedimento crítico, ela reivindica o seu espaço na crítica literária da época.

Ao elencar aspectos da crítica de Montaigne, Woolf destaca características como o recolhimento e a contemplação, apontando para um tipo de afastamento do caos do mundo para refletir profundamente, na interioridade das próprias percepções, sobre determinado objeto antes de discuti-lo. A ela interessam o processo no qual essas impressões vão sendo formadas, a experiência como fator de aproximação entre o crítico e a obra, registrar os pensamentos que se criam diante da formulação do argumento, ao contemplar o pensamento em si. Ela reforça

que a melhor prosa está sempre repleta de poesia, explorando a relação de sua crítica com os próprios recursos dos quais têm domínio na ficção. Seja na mescla de gêneros que propõe em *Três guinéus* (1938), na criação de personagens fictícias em *Um teto todo seu*, ou nos artifícios poéticos que evocam o literário em ensaios como “Horas numa biblioteca” (1916) e “A morte da mariposa” (1942)²¹, Woolf propõe, como faz nos diários e na ficção, uma crítica articulada a outras formas de escrita.

Quando associa o ensaio à ideia de livre comunicação, Woolf afirma que “Talvez exista uma qualidade ou princípio: o de que não se deve estabelecer regras” (Woolf, 2023, p. 87), e ressalta que, muitas vezes, há algo mais considerável a se dizer por parte dos “ignorantes” do que propriamente dos “letrados”. No entanto, é preciso compreender essa asserção como um posicionamento político diante da instância crítica de sua época. Woolf, apesar de não possuir formação no Ensino Superior, recebeu educação domiciliar, era conhecedora da tradição literária, viajava internacionalmente e era empresária. É também ela parte dos “letrados”; no entanto, recusava-se a dar continuidade ao mesmo estilo de crítica já estabelecida, aproximando-se ainda mais dos escritores contemporâneos, dos “iletrados”, das mulheres, construindo uma espécie de defesa da literatura moderna.

Escrever ensaios é a alternativa que Woolf encontra para emancipar o próprio pensamento e desenvolver um tipo de crítica mais aberta às mudanças. É o espaço onde pode ser reflexiva, incisiva, contraditória, contemplativa, pois acredita que assim respeitará o ritmo do pensamento, colocando-se em pé de igualdade com os leitores em busca de uma linguagem acessível, que convide ao debate e não se imponha de maneira ditatorial. Em suma, ela clama para

Que nos deixem ferver em nosso caldeirão incalculável a nossa confusão fascinante, a nossa mescla de impulsos, o nosso milagre perpétuo – pois a alma vomita maravilhas a cada segundo. Movimento e mudança são a essência de nosso ser; rigidez é morte; conformismo é morte: vamos dizer o que nos vêm à cabeça, nos repetir, nos contradizer, atirar o disparate mais absurdo e seguir as mais fantásticas fantasias sem nos importarmos com o que o mundo faz ou pensa ou diz. Pois nada importa mais do que a vida; e, é claro, a ordem (Woolf, 2023, p. 87).

Ainda que sua colocação soe reformista e rebelde, é importante destacar a maneira como ela enaltece, ao final, a ordem. Apesar de prezar pela liberdade, ela está ciente de que toda escrita é também discurso, e como qualquer construção dessa natureza, deve ser submetida

²¹ Ensaio publicado postumamente na coletânea *The death of the moth and other essays* (1942), organizada por Leonard Woolf um ano após a morte de Virginia Woolf.

a dois critérios de ordem: uma interna, que media e organiza o pensamento e o expressa ao leitor; e outra externa, que visa a adentrar e reformular uma ordem preexistente da crítica literária, incidindo sobre novas contribuições que venham a surgir.

É incoerente considerarmos Virginia Woolf como uma espécie de iconoclasta, quase como quem visa à destruição do panteão crítico que a antecede. Muito pelo contrário, não é na negação, mas no diálogo entre essa tradição e as tendências modernas que sua crítica é construída, compreendendo um dinamismo necessário ao sistema literário que se constitui na articulação entre o antigo e o novo.

Para Woolf, o que se torna importante, antes mesmo do conflito de ideias ou da necessidade de firmar uma crítica como a única correta ou verdadeira, é comunicar o pensamento de maneira acessível aos leitores, apresentando pontos de vista que auxiliam na compreensão de uma literatura que se delineia em diferentes perspectivas. Levar à reflexão, ao conhecimento, ao questionamento, ao prazer, apresentando a crítica não como instrumento fechado que encerra possibilidades de interpretação, mas que enalteça a obra enquanto objeto artístico que pode suscitar uma abertura para leituras diversas. Comunicar, portanto, é seu principal objetivo, e os ensaios são o principal veículo para a construção de seu próprio estilo. Woolf alega que

Devemos temer qualquer excentricidade ou refinamento que nos isole de nossos pares. Abençoados são os que tagarelam livremente com seus vizinhos sobre seu esporte ou edifícios ou suas brigas, e desfrutam verdadeiramente da conversa dos carpinteiros e jardineiros. Pois comunicar-se é nossa principal tarefa; o convívio social e a amizade, nossos principais prazeres; e ler, não para adquirir conhecimento, não para ganhar a vida, mas para ampliar nossas relações para além da nossa época e da nossa província (Woolf, 2023, p. 88).

Os ensaios são, para Woolf, uma tentativa de comunicação da própria alma, e estabelecê-la através da crítica permite alcançar o crivo do leitor, para convidá-lo a dialogar com ela e o pensamento que veicula. Além disso, o posicionamento de Woolf se conecta ao de outros escritores, os quais também poderiam questionar métodos, procedimentos convencionados, a tradição, e enveredar por um estilo de arte – e de crítica – que incite a expressão da subjetividade. Woolf, assim como Montaigne, “Por meio da perpétua experimentação e da observação do que é mais sutil” (Woolf, 2023, p. 91), buscou compreender a si própria, representando suas reflexões através da forma complexa do ensaio, permitindo que outros as acessem e se sintam desafiados a comunicar aquilo que também surge a partir desse contato.

Em “A duquesa de Cavendish”, que dá sequência a “Montaigne”, Virginia Woolf nos apresenta uma outra faceta, uma das mais importantes de sua crítica, aquela voltada para a reintrodução de figuras femininas no cenário literário inglês e, além disso, uma espécie de ensaio biográfico que explora aspectos da vida íntima e intelectual de mulheres, de modo a reapresentá-las ao público moderno.

Margaret Cavendish (1623-1673), a quem o ensaio se dedica, foi uma filósofa, cientista e literata que se destacou desde cedo, com contribuições que dialogavam com o pensamento de intelectuais como Thomas Hobbes (1588-1679) e René Descartes (1596-1650), além de ser caracterizada como uma das primeiras escritoras a enveredar, com a publicação de *The Blazing World* (1666), pelo campo incipiente do que viria a ficar conhecido como ficção científica. Ainda jovem, casou-se com William Cavendish (1592-1676), 1º duque de Newcastle, o que lhe conferiu notoriedade, mas também projetou sua imagem pública, levando-a a ser criticada por ser uma mulher que argumentava abertamente sobre diferentes aspectos sociais, filantrópicos e científicos.

Ao consultar a biografia de William Cavendish e outros escritos, Woolf reconstrói aspectos da vida de Margaret, abordando sua personalidade excêntrica e também algumas de suas publicações. Logo de início, ela é descrita como uma mulher ambiciosa, obstinada em seus princípios, tendo se voluntariado para ser dama de honra da rainha da Inglaterra no século XVII, onde se entediaria com a monotonia dos ciclos sociais e também encontraria seu marido.

Enquanto descreve a juventude de Margaret, Woolf utiliza um estilo que mescla o detalhamento típico de suas resenhas com uma linguagem literária, compondo a vida da duquesa de uma maneira também estética. Woolf salienta que Cavendish cultivou um espírito livre, no qual “a impetuosidade de seu raciocínio sempre superou o ritmo de seus dedos” (Woolf, 2023, p. 94), e como esse aspecto de seu caráter, que lhe dificultava encontrar uma única atividade que lhe desse prazer, acabou por direcioná-la a vários campos do conhecimento, tornando-a uma pesquisadora ávida.

A vida conjugal dos Cavendish ressalta uma questão que também será discutida em *Orlando*, o modo como os casamentos que subvertiam a lógica comercial da negociação entre famílias poderiam impulsionar uma vida intelectual para as esposas. O espaço doméstico foi, para Margaret, um âmbito de florescimento do pensamento crítico, no qual ela e o marido se colocavam em uma relação respeitosa para discutir diversos assuntos e decisões da vida política. De acordo com Woolf, William “viu-se atraído por uma mulher que também escrevia poesia, que era também filósofa e partilhava do seu mesmo modo de pensar” (Woolf, 2023, p. 96), e

ao conciliarem as expectativas do casal para enxergar o matrimônio como elo de complacência, auxiliaram-se mutuamente, e no que se refere a Margaret, concedeu-lhe autonomia.

A mulher escritora antes do século XIX é uma constante incógnita para Woolf, que bebe de diferentes fontes da história para pensar, em seu romance, o caminho da escritora que se tornará Orlando. A dificuldade de encontrar poetisas na Inglaterra que foram reconhecidas ainda em vida ganha nova conjuntura quando Woolf investiga particularidades de personalidades como Margaret, as quais muitas vezes apareciam em pequenas menções, notas de rodapé ou eram encontradas em livros antigos da biblioteca de seu pai.

Pode-se alegar que Margaret Cavendish é uma espécie de protótipo para Lady Orlando, tendo sido uma mulher que, apesar de não ter vivido boa parte de sua vida como homem, colocou-se de forma combativa diante deles, dispondo de dinheiro, de tempo e de um ambiente propício para desenvolver livremente as suas faculdades mentais. Além de inteirar-se de questões relevantes de seu próprio país, a duquesa participou de inúmeras viagens, o que lhe deu a oportunidade de ter experiências internacionais que, além de retirá-la do ambiente doméstico, também conferiam posição de privilégio.

Se a recuperação realizada por Woolf visa a apontar o apagamento de figuras femininas dentro do cânone inglês, também devemos chamar atenção ao modo como esse debate pode se tornar complexo. Apesar de trazer para o cerne do século XX figuras relevantes, o discurso de Woolf, assim como o de outros críticos de sua época, ignora o desenvolvimento de obras de destaque entre as classes mais baixas, não somente aquelas voltadas à ficção, mas também aos textos de não ficção que tanto prezava. Os recortes que Woolf realiza em sua crítica feminista acompanham um grupo pequeno e limitado, no qual a discussão sobre mulheres de diferentes raças, classes e etnias é frequentemente ignorada. Se desconsiderarmos alguns aspectos anacrônicos, atrelados à formação social e cultural da época em que ela escreve, é possível perceber que sua crítica está geralmente centrada nas figuras da alta sociedade britânica, as quais, ao seu ver, teriam suas produções mais fáceis de se mapear, uma vez que a relação entre publicação e classe social era e ainda é bastante considerável.

Dentro de seu contexto, Woolf apresenta certas contribuições para que seus leitores possam pensar a tradição feminina, propondo um projeto de nova biografia que evidencia o papel intelectual dessas mulheres. Woolf destaca, por exemplo, as possibilidades abertas a Margaret Cavendish para “realizar o milagre de ter suas peças encenadas em Londres e suas filosofias humildemente analisadas por homens letrados” (Woolf, 2023, p. 96), e como suas

produções apontaram questionamentos pertinentes a assuntos correntes de seu tempo, desde a literatura até a causa animal.

Entretanto, apesar de torná-las proeminentes, Woolf também evidencia como essas produções foram constantemente subjugadas, tendo sido Margaret questionada quanto à autenticidade de seus textos. Essa situação, que lembra o que acontece com Lady Orlando, demarca ainda o processo de subalternização do conhecimento intelectual de mulheres escritoras, as quais por vezes tiveram a autoria de suas obras associada ao nome do marido ou que precisaram se ocultar, como fizeram as Irmãs Brontë ou George Eliot²² (1819-1880), sob pseudônimos masculinos.

Woolf tece uma crítica à imagem de mulher escritora como aquela que sempre subverte as adversidades e se torna uma espécie de mártir, que luta contra as imposições, como se essa narrativa fosse a única possível. Ela evidencia que “Da planície da completa ignorância, dos campos não cultivados da sua própria consciência, é que ela [Margaret] se propunha a erigir um sistema filosófico capaz de superar todos os outros” (Woolf, 2023, p. 98), mas aponta para o fato de que essa “ignorância” é corroborada pela estrutura patriarcal, uma vez que, negadas as condições de acesso à educação, torna-se quase impossível realizar um avanço intelectual que direcione as mulheres a começarem qualquer tipo de escrita. A rerepresentação da duquesa de Cavendish não é uma tentativa de romantizar a sua vitória contra esse sistema, mas denunciar o quanto ele é desigual por natureza, e que, se aprimoradas as condições para a independência, mais produções escritas teriam sido encontradas na linhagem feminina inglesa.

Dentro do ambiente aristocrático, assim como Margaret, Lady Orlando, amparada por sua autonomia financeira, também frequentará influentes círculos sociais, se desencantará com as ideias propostas, dirá suas opiniões, ainda que tentem dispensá-las, registrará suas andanças, e é justamente a liberdade diante do mundo que lhe possibilita a liberdade com a própria atividade de escrita.

Em relação à produção de Margaret, Woolf alega que muitos de seus escritos carecem de um aprimoramento, seja em relação ao desenvolvimento dos argumentos, ao aprofundamento de suas ideias ou até ao tratamento estético de seus poemas e peças, destacando que muito daquilo que escreveu, entre contribuições bem executadas, também apresentava uma escrita ainda incipiente em determinados aspectos. No entanto, apesar de algumas ressalvas:

²² Pseudônimo de Mary Ann Evans, autora de importantes obras da literatura inglesa, como *Adam Bede* (1859) e *Middlemarch* (1871).

A grande maioria das obras da duquesa é tomada por um fogo autêntico. É impossível não abocanhar a isca de sua personalidade errática e adorável à medida que ela vagueia e cintila, página após página. Há nela algo de nobre, quixotesco e alvoroçado, e ao mesmo tempo desvairado e volúvel. Sua simplicidade é tão evidente; sua inteligência tão ativa; sua simpatia por fadas e animais tão autêntica e terna. Ela tem a excentricidade de um elfo; a irresponsabilidade, a crueza e o encantamento de uma criatura não humana. E muito embora ‘eles’ continuassem a ridicularizá-la, os críticos terríveis que zombavam e debochavam dela desde que, quando garota acanhada, ela não ousava encarar seus carrascos na corte, poucos desses críticos, no fim das contas, tinham inteligência o bastante para se perturbar com a natureza do universo ou dar a mínima para os sofrimentos da lebre caçada, nem ansiavam, como Margaret, em conversar ‘com um dos bobos de Shakespeare’. Agora, pelo menos, nem todos riem dela (Woolf, 2023, p. 100).

Mesmo em suas produções menos significativas, Margaret expõe a consistência de seu pensamento, barganhando seu lugar dentro do ambiente erudito de seu século. Ao iniciar o ensaio, o leitor pode acreditar-se diante de uma crítica que torna imaculada a figura de mulheres que, assim como ela, ousaram contrariar algumas normas; porém Woolf não a poupa de crítica mordaz quando acha necessário, o que, se pode colocá-la como contraditória, apenas revela o seu rigor diante de qualquer escritor e objeto literário. Todavia, compreendemos que o que é posto em relevo é uma mulher que, independentemente dos juízos que se fizeram sobre ela, existiu, e além disso, escrevia, e Woolf acredita ser direito de cada leitor entrar em contato com outras personalidades dessa tradição que não estejam apenas em segundo plano, mas que ressurgam como protagonistas em suas próprias histórias.

Esse procedimento é retomado em outros ensaios da coletânea, como em “George Eliot”, ou avulsos, como “Eu sou Christina Rossetti” (1930) e “Ellen Terry” (1941). Ao rerepresentar, com profundidade, a vida de mulheres que se estabeleceram na cena artística, Woolf permite, ao leitor comum, o enriquecimento de seu repertório de referências, ampliando o espaço feminino nas discussões críticas.

Até o momento, os ensaios de Virginia Woolf aqui discutidos elencaram aspectos que compreendem principalmente a sua posição diante de sua própria criação ficcional e de seu procedimento como crítica literária, elementos que ficariam marcados na tradição que ajudou a constituir. Para além disso, é possível analisar a maneira como ela confirma o propósito de dialogar com críticos em atividade no século XX e a relação com a geração de novos escritores que emergiam na cena moderna.

Em “O que impressiona um contemporâneo”, ensaio que fecha *O leitor comum*, Woolf discute os conflitos estabelecidos entre dois críticos diante de um mesmo objeto artístico, e como essa discordância muitas vezes é fruto de visões opostas entre um que observa o passado com veneração incondicional, e outro que busca legitimar a novidade, ainda que disruptiva, de

uma obra recente. Ela argumenta o quanto essa relação pode colocar o leitor e, principalmente, os escritores, diante de um impasse, dificultando o atestado de uma possível obra-prima.

Woolf destaca, de início, uma dupla definição acerca da ideia de “contemporâneo”. Em primeiro lugar, o escritor/leitor contemporâneo a ela; em segundo lugar, o crítico contemporâneo, o qual também é leitor, mas que se diferencia das categorias de escritor/leitor de que ela trata ao longo da coletânea. Segundo Woolf, os escritores modernos compreendem a complexa transição de um período a outro, a partir da qual sua literatura e os métodos por eles utilizados estão associados à tentativa de representar a fragmentação do sujeito (especialmente eles próprios) que acompanha as turbulências dessa passagem.

Torna-se complicado colocar dois críticos diante de uma mesma obra, haja vista que as leituras depreendidas podem partir de uma crítica que a rejeita para enaltecer o que foi construído no passado, ou que aceita a novidade de bom grado, para examiná-la de acordo com métodos e procedimentos por ela suscitados. Nessa perspectiva, Woolf não reprime sua insatisfação, pedindo para “expressá-la aos próprios críticos” (Woolf, 2023, p. 240), inserindo-se, como aponta Maingueneau (1995, p. 27) no “entrelugar” leitora/crítica e posicionando-se em defesa do romance moderno.

O leitor, ansioso para descobrir se determinada obra apresenta qualidade, geralmente recorre à crítica, muitas vezes deparando-se com discussões que se afastam do propósito da análise literária. O escritor, por outro lado, aguarda ansiosamente por um comentário que lhe aponte caminhos, com direcionamentos que ressaltem as nuances do fazer artístico, mas frustra-se ao encontrar uma crítica fechada a tudo aquilo que não se adegue a determinada convenção. Esse dilema, Woolf afirma, não é novo, ressaltando que muitas obras consideradas clássicas foram rejeitadas inicialmente, apontando não necessariamente para um julgamento errôneo, mas para possíveis aspectos que poderiam ter passado despercebidos em um primeiro contato. Entretanto, evidenciando os processos que se depreendem nesse percurso, Woolf reforça o papel do leitor comum ao fazer com que a obra seja ressignificada ao longo do tempo pela leitura acurada, contribuindo com percepções que dialogarão com uma nova época. Ao invés de insinuar qualquer negação à crítica acadêmica, Woolf salienta que o crítico precisa ser, antes de tudo, um leitor receptivo, sem aplicar regras e fórmulas prontas sobre as obras, sendo capaz de penetrá-las, examiná-las e, principalmente, revisitá-las, com o mesmo rigor com que lê e relê as produções do passado, podendo se deparar, na contemporaneidade, com “pérolas” ou encontrar ao menos uma fagulha a sinalizar um potencial para as gerações futuras.

Ao emitir uma opinião polêmica sobre sua época, Woolf alega que “Dispomos de resenhistas, mas de nenhum crítico”, o que pode soar controverso, considerando o fato de que ela própria constrói uma crítica literária expressiva, além de conviver com diversos críticos respeitados como E. M. Forster e T. S. Eliot, por exemplo. Todavia, ao realizar esse comentário, Woolf pretende perturbar as conotações vinculadas à palavra “crítico”. Para ela, todos os grandes críticos de fato foram capazes de acentuar o seu papel de leitor e adentrar uma obra, investigá-la, esmiuçá-la, mas também corrigir-se, assumir equívocos, orientar com parcimônia e generosidade, ainda que para apresentar uma visão negativa. Além disso, releeram e revisitaram julgamentos prévios ou demonstraram, a partir da gênese de novas obras, quais categorias os novos escritores poderiam amadurecer. Ela se opõe a uma crítica exclusivamente de adoração ao passado, na qual toda obra que se apresenta como moderna seria um insulto aos mortos, como se estivessem propondo uma espécie de “redução dos tecidos vivos da literatura a uma rede de ossinhos” (Woolf, 2023, p. 241).

Woolf está ciente de que certos padrões de comportamento e de discurso não nascem de maneira arbitrária, mas são frutos do conflito que envolve a relação entre tradição e modernidade. Cada nova era produz uma espécie de oposição à antecessora, apresentando-se como uma fragmentação que presume melhoria ou piora das condições. A visão que se constrói acerca da literatura de uma época também emerge dessas tensões, e Woolf alega que o período moderno, especialmente assolado pelas transformações sociais advindas da Primeira Guerra Mundial e do clima que encaminhava para a Segunda Guerra, também fabricou a ideia de uma era em ruínas:

Trata-se de uma era de fragmentos. Umhas poucas estrofes, umas poucas páginas, um capítulo aqui e acolá, o início deste romance, o final daquele são equivalentes aos melhores de qualquer época ou autor. Mas podemos ir à posteridade com um maço de papéis avulsos ou pedir aos leitores dos dias vindouros, com toda a literatura que há diante deles, que peneirem nossas imensas pilhas de lixo à cata de nossas minúsculas pérolas? Tais são as perguntas que os críticos poderiam legitimamente fazer a seus companheiros de mesa, os romancistas e poetas (Woolf, 2023, p. 242).

Para que uma obra fale a uma época ou obtenha maior projeção dentro dos círculos literários, a função do crítico pode afetar diretamente sua recepção. No que tange a esse aspecto, Woolf não condena os críticos que estabelecem comparações com os clássicos, uma vez que ela própria utiliza esse procedimento, mas sugere que eles possam ter uma visão menos imediatista da ideia de obra-prima, afastando uma função praticamente utilitária, na qual as obras devem se provar instantaneamente. Ela recomenda que sejam capazes de lê-las e imbricarem-se ao esqueleto do texto para entender o que quer que lhes esteja sendo apresentado,

da maneira como é apresentado, para analisar as características que as delineiam como objetos artísticos, ainda que seja para emitir o seu desgosto.

No geral, Woolf reclama uma crítica aberta a discutir as categorias literárias reconfiguradas pelos escritores modernos e que reconheça aspectos que podem expandir as possibilidades do romance, e que deixem de lado o preconceito fundamentado na concepção de que as grandes obras são exclusividade do passado. Ela se posiciona ao lado dos escritores, dos leitores e dos que tentam fazer uma crítica literária mais consciente, sem excluir contribuições trazidas por outras formas de expressões propostas por seus contemporâneos.

Ao contrário do discurso corrente de que uma nova era não produz boa literatura, Woolf evidencia o oposto, e destaca o fato de que os escritores modernos apresentam qualidades pertinentes. Ela se coloca diante de uma literatura que tem muito a revelar, que dialoga com a tradição dos antepassados para reorganizar o sistema e impactar as gerações posteriores. Quando investiga a figura do leitor comum, as pessoas “sem importância”, ela também ressalta seu posicionamento como escritora contemporânea, construindo sua crítica à medida que continua fiel a sua visão artística. Ao lado de seus contemporâneos, como Lytton Strachey (1880-1932), Katherine Mansfield (1888-1923), Aldous Huxley (1894-1963), incluindo aqueles sobre os quais possuía opiniões ambíguas, como D. H. Lawrence (1885-1930) e James Joyce, Woolf preza por uma crítica mais inclinada à compreensão do novo, em que os críticos possam dizer algo sobre as potencialidades das obras ao invés de apenas menosprezá-las.

Essa aceção também é discutida na maneira como Woolf evidencia a dicotomia pai vs. filho, demonstrando a tensão entre escritores canônicos e contemporâneos. Ela alega que “Todos os dias, nos vemos fazendo, dizendo ou pensando coisas que teriam sido impossíveis para nossos pais” (Woolf, 2023, p. 244), e ao referir-se a essa tradição, especialmente aos grandes romancistas do século XVIII e XIX, ela não sugere que a criação moderna ignora completamente o passado, muito pelo contrário, mergulha nele e no legado deixado, e assim como os “pais” tiveram que disputar o espaço do romance para definir novos artifícios, métodos e formas de se representar o mundo, sua geração também o faz.

De modo mais direto, Woolf denuncia a crítica negativa e intransigente em relação ao romance moderno:

Nuances e sutilezas se acumulam e eles [os críticos] a ignoram. Parece que deliberadamente se recusam a agradar aqueles sentidos que os modernos estimulam com tamanha vivacidade; os sentidos da visão, do som, do tato – acima de tudo, o sentido do ser humano, sua profundidade e variedade de percepção, sua complexidade, sua perplexidade, seu *self*, em suma (Woolf, 2023, p. 245, grifo da autora).

Woolf evidencia a liberdade criativa de seus contemporâneos, como leitores de uma tradição, os quais constroem outras percepções de mundo através da elaboração estética. Suas particularidades e especial ligação com a subjetividade não se apresentam com demérito, uma vez que são elas capazes de apresentar uma reconstrução da visão de mundo fragmentário. Ao estabelecerem convicções dentro do sistema literário, os escritores modernos exploram a própria escrita como espaço de crítica literária, convidando os seus leitores a colaborarem com esse processo.

Ao exigir uma crítica mais inclinada à produção dos escritores contemporâneos e que deve levar em consideração um público que também carece de novas referências sobre essas obras, Woolf suplica que os críticos estejam abertos à compreensão:

Quanto aos críticos, cuja tarefa é julgar os livros do momento, cujo trabalho, vamos admitir, é difícil, perigoso e muitas vezes desagradável, vamos pedir que sejam generosos nas palavras de encorajamento, mas evitem as grinaldas e coroas que são tão propensas a perder-se e apagar-se, fazendo com que seus portadores, em seis meses, pareçam pouco ridículos. Que eles tomem uma perspectiva mais ampla e menos pessoal da literatura moderna e vejam de fato os escritores como que ocupados com um edifício imenso, o qual, construído por esforço comum, permite a cada trabalhador permanecer anônimo. Que batam a porta para a companhia agradável, na qual o açúcar é barato e farta a manteiga, que abandonem, por ora, ao menos, a discussão desse tópico fascinante – se Byron se casou com a irmã – e, afastando-se, por ventura, um palmo da mesa onde tagarelamos, que digam algo interessante sobre a literatura em si [...]; vasculhem o horizonte; vejam o passado em relação com o futuro; e assim preparem o caminho para as obras-primas que estão por vir (Woolf, 2023, p. 247).

Sua percepção está atrelada a uma literatura que revisita aquilo que se compreende como as heranças deixadas pelos predecessores, mas que também almeja, ainda que pretensiosamente, acompanhar o novo ritmo da vida moderna/contemporânea que é transfigurada pela leitura de mundo de cada artista. Não há uma demanda de tratamento especial, mas uma súplica a um olhar sobre o objeto literário moderno, como parte constituinte de um sistema sempre em formação, sendo necessário aplicar a ele não uma comparação vazia com o passado, mas discutir questões literárias, a maneira como as categorias narrativas são estruturadas e submetê-lo ao mesmo rigor de análise crítica exigido pelas demais obras.

Enquanto dialoga com o crítico a ela contemporâneo, Woolf amplia a visão sobre quem é capaz de construir o pensamento, democratizando a fala a todos que se dispõem a discorrer sobre o objeto literário. Ao estabelecer esse procedimento, ela explana, através de *O leitor comum*, as diretrizes de sua reflexão diante da literatura inglesa, suscitando aspectos que permitem vislumbrar os objetivos de sua crítica literária. No que tange à ficção, seu

posicionamento crítico também se expressa através da relação entre forma e conteúdo, especialmente em *Orlando*, romance que será analisado na próxima seção.

Seja na liberdade da entrada diarística ou na intensidade de sua ensaística, a escrita de Virginia Woolf erige espaços críticos que compreendem sua própria escrita e a literatura de modo mais amplo, suscitando discussões que reverberam na ficção. Ao dialogar com a tradição, compreender a formação do romance e também refletir acerca de procedimentos críticos que circundam a produção moderna, ela constrói o fundamento de suas ideias e amplia a voz de seus pares, e além de conceder elementos para a compreensão de seus romances, apresenta considerações para a construção do novo crítico contemporâneo.

4 *ORLANDO*: UM CONVITE À CRÍTICA LITERÁRIA

Duvido que escreverei outro romance depois de *O[rlando]*. Inventarei outro nome para eles (Woolf, 2023, p. 303).

No terceiro capítulo de *Orlando*: uma biografia, o protagonista decide viajar para Constantinopla, a fim de exercer deveres de Embaixador da Inglaterra. O que o motiva, no entanto, é a fuga dos interesses da Arquiduquesa Harriet, que desperta novamente o seu lado romântico após o isolamento consciente ao qual ele se submete depois do abandono de Sasha, a princesa moscovita. É fora de seu país de origem que ocorre a metamorfose de Orlando, e ele acorda, após um sono profundo de sete dias, transformado em mulher. Esse movimento transatlântico da personagem passa a denotar uma mudança que vai além do mero aspecto territorial, para simbolizar também os deslocamentos envolvidos na construção da identidade.

Ao perceber que está sozinha em terra desconhecida, longe de qualquer rosto familiar, Orlando decide viver entre os ciganos, adaptando o seu estilo de vida a uma rotina de simplicidade e harmonia com a natureza. Enquanto procura entender sua nova condição, é na contemplação do mundo e, conseqüentemente, na escrita, que ela irá se reconectar com o próprio “eu”.

Movida pelas novas experiências, ela começa a indagar se a natureza seria bela ou cruel, perguntando-se “como seria essa beleza; se estava nas coisas em si ou apenas nela mesma; e assim chegou à questão da natureza da realidade, o que a levou à verdade, que, por sua vez, a levou ao Amor, à Amizade, à Poesia” (Woolf, 2021, p. 109). A reaproximação de Orlando com a escrita é uma passagem emblemática, uma vez que suas percepções acerca do mundo, dos sentimentos, das paixões e do fazer poético ecoam alguns dos objetos de investigação de Virginia Woolf na constituição da narrativa.

Para além de uma obra que visa a contar, como seria corriqueiro aos romances históricos, os eventos que acompanham o desenrolar dos séculos na Inglaterra, nos deparamos com uma análise acerca da criação literária e das tensões envolvidas entre a realidade vivencial e o contato com as variadas artes, em especial a literatura. Através das categorias narrativas desenvolvidas por Woolf, é possível observar uma obra de grande rigor, na qual foram veiculadas reflexões significativas que aparecem em sua crítica literária, mobilizando aspectos teóricos que haviam sido discutidos em sua escrita diarística e ensaística, examinadas até então.

Toda obra de arte, em diferentes níveis, estabelece um diálogo com o mundo a partir do qual é concebida, ainda que ele seja transfigurado através de elementos ficcionais. Se o espaço autobiográfico de um escritor, como afirma Philippe Lejeune (2014), contempla

diferentes formas de escrita, abarcando especialmente as manifestações autobiográficas, podemos pensar esse mesmo espaço preenchido, ao menos em parte, pela produção crítica e intelectual que se constrói paralelamente a essas outras formas e que também, como ocorre à ficção, são representativas de uma consciência criativa.

Ao considerar a diarística de Woolf como a maior compilação autobiográfica deixada por ela, não podemos ignorar o fato de que as outras formas textuais praticadas também refletem sobre ela própria, enquanto pessoa que escreve. Assim como ocorre nos diários e na ficção, o “eu” de Virginia Woolf também passa por um processo de tensionamento em sua crítica literária, em seus ensaios e resenhas, e muitas vezes, é à liberdade da ficção que ela recorre.

Em “Encontrando o pai: Virginia Woolf, feminismo e modernismo”, William A. Johnsen (2011) comenta de que modo obras como *Um teto todo seu* e *Três guinéus* articulam concepções teórico-críticas a elementos da ficção. Ambas as obras, divulgadas geralmente sob o rótulo de “ensaio”, subvertem em grande parte o horizonte de expectativas associado ao gênero, enaltecendo ainda outra vez sua característica de difícil definição. A discussão sugere não uma imagem estática em relação a uma categoria de representação fechada, mas um tipo de escrita que constrói um pensamento crítico em consonância com a própria elaboração artística.

Ao discorrer acerca dos aspectos que constituem esse horizonte, apoiamo-nos nas concepções caras à discussão comparatista, que engloba os estágios de recepção compreendidos na relação entre os escritores, o texto e seus leitores. Ao analisar o papel do leitor dentro do texto, Luiza Lobo (1992, p. 241) define horizonte de expectativa como

Tudo o que pode ser vislumbrado a partir de uma perspectiva, e é composto pelos segmentos das fases de leitura. Esta será condicionada pelo horizonte das leituras passadas em relação a ideia de herói, narrador, enredo, etc. O horizonte de leitura é uma estruturação do sistema do texto, e implica determinação das estratégias de leitura.

Ao considerar os leitores como peças indispensáveis para a reestruturação desses horizontes de leitura, Woolf também propõe desconstruir expectativas atreladas aos gêneros com os quais trabalha, o que se demonstra tanto no modo como estrutura *Orlando*, quanto na concepção de suas obras de crítica literária.

Em *Um teto todo seu*, por exemplo, ela discute as condições materiais para a consolidação da escrita feminina e como a configuração patriarcal funcionou como um regulador da liberdade de expressão. Entretanto, os argumentos não são simplesmente

repassados de maneira prescritiva; aparecem, na verdade, retratados pela percepção de Mary Beton, uma personagem que perambula pela fictícia Oxbridge (uma clara referência a Oxford e Cambridge). Enquanto vasculha as prateleiras, Mary vai tecendo o seu pensamento sobre o acesso à educação, autoria feminina e os direitos das mulheres, realizando digressões e alternando as reflexões com o passeio pelas galerias da instituição.

Já em *Três guinéus*, por outro lado, apesar de não possuir personagens propriamente ditas, o texto de Woolf é permeado por diferentes vozes que evocam o tom narrativo, estruturando um discurso poético que serve aos propósitos de suas ponderações sobre disparidades históricas de gênero e suas relações com a ideia de patriarcado fortificada pelo militarismo. O teor ficcional também se apresenta no modo como a obra se articula a outras formas de escrita, como respostas às cartas que supostamente teriam sido recebidas por Woolf, bem como o trabalho de montagem, que insere fotografias e descrições quase cinematográficas.

Ao implementar a composição ficcional dentro de sua própria crítica, Woolf delinea uma escrita que se reconhece, antes de qualquer coisa, como língua viva, e sendo essa a sua condição, está disponível ao livre uso de seus princípios estéticos. Em relação a esse aspecto, Johnsen (2011, p. 242) afirma que “Não é o mero hábito que faz Woolf contar histórias. As representações ficcionais estão no fulcro da prática de Woolf de pesquisar o que as pessoas querem. Qualquer tentativa de leitura global de Woolf tem de começar aí”, o que nos leva à constatação de que, independentemente de qual gênero um pesquisador decide investigar, é necessário considerar o aspecto híbrido da escrita woolfiana.

Ao reconhecer que *Um teto todo seu* e *Três guinéus* funcionam em conjunto com seus romances, Johnsen (2011, p. 242) alega que “Woolf ensina sua plateia a fazer seu próprio tipo de pesquisa. Em última instância, suas histórias verificam o potencial de pesquisa da representação ficcional”. Ao conduzir o leitor pelos meandros da ficção para então apresentar seu pensamento crítico-literário, Woolf solicita uma leitura que observe não só os temas propostos, mas o denominador comum de toda a sua produção estética, ou seja, a reflexão sobre a própria linguagem como elemento de representação da consciência criativa, articulando mundo real, inteligência individual, o discurso e a interpretação do leitor.

Portanto, ao analisar o modo como Woolf cultiva simultaneamente esses diferentes gêneros (romance e crítica literária), é possível estabelecer uma leitura de *Orlando* que segue em muitas direções, pois trata-se de uma obra representativa de aspectos veiculados pela crítica e autobiografia que a antecede, mas que também antecipa questões que seriam desenvolvidas em trabalhos futuros. Isso não significa dizer que o romance seja uma versão menos importante

da crítica literária de Woolf, mas que se constrói como uma espécie de preâmbulo para discussões que seriam amadurecidas posteriormente.

Nessa perspectiva, Harold Bloom destaca, em *O cânone ocidental* (2013), a habilidade de Woolf de interrelacionar as diferentes dimensões de sua escrita, destacando sua produção como um sistema coeso, o que a evidenciaria como “a mais completa pessoa de letras do nosso século em Inglaterra” (Bloom, 2013, p. 424). Para Bloom, ao entrelaçar ensaios, romances, cartas, diários, contos, Woolf expande e renova as tradições da literatura inglesa, e sua obra, além de ser caracterizada como um alto experimento linguístico que se atenta às questões cotidianas, coloca a própria literatura como protagonista.

Especialmente em um capítulo dedicado a *Orlando*, Bloom salienta que a literatura é colocada sob o holofote, sendo provavelmente o tema central que inquieta tanto Orlando, que almeja se tornar poeta, quanto o narrador (um biógrafo), que indaga conscientemente o papel da linguagem enquanto compõe a obra. O amor pela leitura e pela escrita são, portanto, os pontos de partida de uma obra que reflete sobre a própria estrutura ficcional.

Bloom destaca que “Pode muito bem haver outros grandes escritores do nosso século que amaram a leitura com a mesma intensidade com que Woolf a amou, mas ninguém, desde Hazlitt e Emerson²³, expressou essa paixão tão memorável e proveitosamente quanto ela” (Bloom, 2013, p. 424). Nesse direcionamento, retomamos o argumento de que, assim como Woolf utiliza em sua crítica os artifícios poéticos, também sua ficção é espaço de veiculação de posicionamentos artísticos, e o amor à leitura de que trata *Orlando* é também uma celebração a tudo o que envolve o universo da criação, como o papel do escritor, a natureza da ficção, o leitor e a própria construção do pensamento sobre crítica literária em contato com a arte.

Afirmar que *Orlando* possibilita um vislumbre do pensamento de Woolf não implica insinuar que a obra é construída como mero receptáculo de julgamentos estéticos despreocupados com a coesão narrativa; pelo contrário, corrobora a tese de Johnsen e Bloom de que sua escrita é intensificada pela mesma atenção e maturidade conferidas a outras formas praticadas, e que se o “eu” de Woolf sempre resvala para o interior de sua escrita, a sua produção crítica também flui organicamente para o cerne de sua obra ficcional.

Ao admitir o contato entre crítica literária e ficção, Bloom reflete acerca das leituras que podem ser desencadeadas a partir da produção woolfiana:

²³ Bloom refere-se aos escritores William Hazlitt (1778-1830) e Ralph Waldo Emerson (1803-1882).

Se *Um Quarto Que Seja Seu*²⁴ é característico de Woolf, e é-o, então é quase tanto um poema em prosa quanto *As Ondas*, e tanto uma fantasia utópica quanto *Orlando*. Ler aquela obra como «crítica cultural» ou como «teoria política» é possível só para quem pôs completamente de parte as preocupações estéticas, ou que guardou a leitura por prazer (um prazer difícil) para um outro tempo e lugar [...]. Enquanto romancista e crítica literária, ela alimentou a sua própria sensibilidade, que incluía uma forte propensão para a comédia. Mesmo os opúsculos são deliberadamente muito engraçados, e desse modo ainda mais eficazes como textos polêmicos (Bloom, 2013, p. 428).

A constatação de Bloom alicerça a interpretação da obra de Woolf como aquela cujas categorias de gênero não são estanques, e que se estende para além da nomenclatura que costuma estampar a ficha catalográfica. Assim como *Um teto todo seu*, *Três guinéus* e muitos de seus ensaios e resenhas, não devem ser encaixotados em uma forma estática, também seus romances não podem ser desligados das preocupações culturais, ideológicas e artísticas veiculadas em outros textos. Bloom aponta não para uma clausura em rótulos específicos, mas legitima o contato harmônico com outros meios, seja com a biografia, a crítica, a memória, a epístola, o pensamento intelectual, a visão de mundo, a opinião pessoal e coletiva, enfim, as mais diversas manifestações que possibilitam a percepção do “eu” woolfiano.

Embora as premissas de Johnsen e Bloom, em determinados momentos, esbarrem em contradições que reforçam estereótipos negativos em relação ao feminismo e à crítica feminista, que seria, inclusive, desenvolvida por Woolf, é válido reconhecer que ambos chamaram atenção para o aspecto plástico de sua escrita. No que tange a *Orlando*, essa rede interpretativa é tecida de modo a amalgamar diferentes pontos de vista em relação ao campo artístico, o que nos permite analisá-la como uma das obras mais relevantes para a consolidação do pensamento crítico de Woolf.

Em seus diários, Woolf supôs, como demonstra a epígrafe que abre esta seção, que talvez nunca mais voltasse a escrever romances depois de *Orlando*. A asserção, carregada de usual ironia, reforça sua opinião em relação à suposta estabilidade dos gêneros, uma vez que visava, ao seguir na contramão de determinadas convenções, a escapar dos preceitos do que deveria ser propriamente um romance. A citação, por mais que possa levar à ideia de que talvez a obra possa ser lida, entre outras coisas, como “biografia verdadeira”, ou indo mais adiante, como um manifesto de crítica literária, definitivamente não anula o seu estatuto de ficção. É através da atenção dada à ficção, primordialmente, que qualquer outra leitura de *Orlando* deve ser empreendida, partindo do fato de que sua autora sempre trabalha na perspectiva de uma

²⁴ A edição de *O cânone ocidental* utilizada nesta pesquisa possui tradução para o português de Portugal, portanto há referência à obra de Woolf como *Um quarto que seja seu*, título adotado em algumas traduções no país.

defesa da literatura. Portanto, antes de propor uma análise de aspectos da crítica literária de Woolf que se manifestam na obra, é essencial atentar-se a seu enredo.

Orlando: uma biografia se inicia no século XVI, quando Orlando ainda é um adolescente. Apesar de não haver uma precisão em relação ao seu ano de nascimento ou à infância, o que seria característico de uma biografia comum, algumas pistas indicam que se trata dos últimos anos da década de 1580, durante o final do reinado de Elizabeth I.

Acompanhamos o seu dia a dia na imponente propriedade de trezentos e sessenta e cinco quartos, sua relação com os criados e com os animais, além de personalidades do período. A própria Rainha é uma das personagens, chegando a apaixonar-se pelas belas pernas de Orlando, o que faz com que ele seja agraciado com honrarias e privilégios na corte. Durante uma de suas visitas, Orlando é surpreendido pela presença de um escritor em sua cozinha, e a visão do homem trabalhando com as palavras o leva a refletir sobre o próprio desejo de se tornar poeta. Esse homem, ninguém mais que William Shakespeare, desperta o seu olhar para aquela que se tornará a principal motivação de sua vida, isto é, batalhar com a língua inglesa da mesma maneira que seus ancestrais batalharam pela conquista da Inglaterra.

Enquanto busca consagrar o seu nome por meio da escrita, Orlando acaba se envolvendo com a moscovita Sasha, que desperta os seus sentimentos mais intensos. Ele, que já estava comprometido, chama a atenção da corte para o seu comportamento inadequado, o que faz com que perca sua boa reputação. Orlando e Sasha trocam promessas, escapam dos limites da propriedade para conhecer os bairros pobres da cidade, e decidem fugir juntos. Entretanto, no dia combinado, Sasha não aparece, deixando-o desolado e sem esperanças em relação ao mundo, ao amor e, principalmente, à poesia.

Orlando passa então pelo primeiro evento misterioso, um sono de sete dias que o desconecta do exterior, uma espécie de purgação de tudo o que lhe acontecera. Esse apagamento para o mundo não o exime, entretanto, da melancolia e da repulsa em relação às mulheres, e ele se volta cada vez mais à introspecção e ao contato com a natureza. A natureza, de modo geral, é um grande enigma e um dos principais interesses de Orlando, o que é representado pela admiração que mantém por um carvalho que fica no alto de uma colina, para o qual ele dedicará o poema “O Carvalho”, escrito ao longo de muitos séculos. Recostado à árvore, ele observa toda a extensão que seus olhos conseguem captar, percebendo que o incidente com Sasha é minúsculo perto das grandezas que ele poderia obter.

Ele recupera o encanto pela literatura, porém infla-se do desejo de glória e prestígio. Orlando desengaveta algumas de suas peças e poemas antigos, porém não obtém o sucesso

esperado até compreender que a criação artística deve ser um movimento desinteressado, sendo, antes de tudo, uma extensão de sua própria alma.

Justo quando compreende essa questão e se prepara para o trabalho com afinco, ele volta a ser atormentado pelos inexplicáveis anseios da paixão. Isso ocorre quando recebe a visita da Arquiduquesa romena Harriet, que aparece de maneira despretensiosa e desperta-lhe sensações que preferia evitar. Orlando, rememorando os infortúnios que aconteceram, acovarda-se – ou protege-se – e decide usufruir de seus privilégios para se tornar Embaixador em Constantinopla, a fim de representar a Inglaterra nas decisões políticas no exterior.

É durante sua estadia com os turcos otomanos, já no século XVII, que Orlando passa pela metamorfose sexual que, segundo Bloom, é o tema que mais fomentou a fama literária da obra, um dos episódios que serão fundamentais para a investigação de uma teoria da sexualidade através da escrita literária. Após um novo sono de sete dias, Orlando acorda transformado em mulher, porém, ainda que seu corpo tenha sido modificado, a situação é tratada com bastante naturalidade.

Apesar de ser o episódio mais conhecido, o que logo afasta a ideia corrente de uma descrição “fiel” e “realista” sobre uma pessoa biografada, é possível compreender que *Orlando* expande a discussão para algo ainda mais abrangente. Em um ensaio intitulado “*Orlando*, uma biografia: entre a flexibilidade e o rigor”, Silviano Santiago (2019) defende que a obra acompanha a própria história da literatura inglesa ao longo de séculos de tradição.

É seu corpo múltiplo e aparentemente imortal que está sempre exposto aos amores, às alegrias e aos desastres da vida em sociedade e serve de cobaia no insolente experimento ficcional. Nessa condição, mas em perfeito paralelismo com os acontecimentos narrados, Orlando experimenta lascivamente ou sofre orgulhosamente tudo o que o “corpo do mundo” (para retomar gênero de metáfora cara a Virginia) experimenta e sofre desde o século XVI até os fins da década de 20 (Santiago, 2019, p. 415).

O “corpo múltiplo” de Orlando permite que a crítica de Woolf recaia sobre as diferenças entre as condições possibilitadas a homens e mulheres na esfera da criação artística, e ao mesmo tempo desafia configurações binárias no debate sobre gênero e sexualidade. O tempo é também uma das categorias cruciais, e a escritora, que havia remodelado e distorcido o tempo em diversos outros romances, expande-o agora através de séculos para narrar não só a trajetória da ficção inglesa, mas para pensar problemáticas históricas reforçadas pela pauta feminista, da qual também foi precursora.

De volta à Inglaterra, Lady Orlando experiencia diversas questões que envolvem a complicada condição feminina nos séculos XVIII e XIX, desde a perda dos direitos sobre seus

bens até as liberdades que tinha quando era homem. Porém, ela se recusa a seguir as convenções morais, uma vez que não lhe são apagadas as experiências anteriores. Ao fluir dentro dos espectros masculino e feminino e, ao mesmo tempo, sem se prender a nenhum deles, Orlando continua sua jornada para se tornar uma grande escritora, independentemente dos desafios que precise enfrentar.

Ela participa de círculos literários, conhece escritores famosos, casa-se, e retorna à escrita de “O carvalho”, que lhe concederá fama. No entanto, seu prazer não está na glória com a qual uma vez sonhara, mas na própria condição de ter sido capaz de criar algo que fizesse jus a seus verdadeiros sentimentos. A paixão pela escrita é, finalmente, de outro modo, recompensada.

Em relação a esse aspecto, Silviano Santiago (2019, p. 419) reforça a literatura como interesse central da obra, destacando que Woolf constrói um “escritor-fora-da-ação”, no caso do biógrafo, e um “escritor-dentro-da-ação”, no caso de Orlando, e é através dessa relação recíproca, em que ambos lidam ao mesmo tempo com o dilema da representação do real no texto, que o romance vai se sustentando e ganhando mais consistência.

Ao final, já no século XX, Orlando percebe que mudanças estão ocorrendo e que tudo o que ela considerava ter compreendido sobre si mesma e o mundo estava em ruínas, um típico lembrete woolfiano de que, assim como ocorre com as nuances de nossa identidade, tudo é transitório. A estranheza, como considera Santiago, causada pela biografia de Orlando, é não só resultado da subversão de Woolf diante do gênero, mas fruto da maneira como ela expõe ao leitor a complexidade do que significaria traduzir o mundo através de qualquer empreitada linguística.

A bizarrice (*queerness*) não está apenas na caracterização de Orlando, ou seja, ela não apreende apenas a identidade psicológica e múltipla do protagonista. A *queerness* também direciona o propósito estratégico do romance, que é o de fazer incidir sobre os 36 anos do corpo humano os mais de trezentos anos do corpo do mundo (Santiago, 2019, p. 424).

Ao propor um trocadilho entre *queer* (“estranho”) e o termo utilizado na teoria *queer* para caracterizar tudo o que foge à norma heterossexual, Santiago demarca que *Orlando* é um desafio à própria ideia de representação dentro da literatura. Ao expor seu protagonista à volatilidade do tempo enquanto analisa as diferentes fases da literatura inglesa e da condição humana, Woolf constrói uma rede de reflexões que fortificam a própria natureza de sua crítica, compilando, através da obra, diversos posicionamentos estéticos.

Ao compreender, dessa forma, a relação estabelecida entre *Orlando*: uma biografia e a crítica literária de Woolf, examinada, dentro deste estudo, através de seus diários e ensaios, defendemos que o romance é também uma extensão de seu pensamento diante de diferentes aspectos da criação literária, salientando-o como um espaço que recebe ecos de uma voz crítica que pensa a própria configuração da ficção inglesa no período moderno em que ela se projeta.

Woolf realiza esse processo em todas as suas obras, entretanto, consideramos *Orlando* como aquela que explora algumas de suas discussões mais pertinentes acerca das categorias literárias trabalhadas anteriormente, demarcando-se como um ponto de virada para um período de grandes produções intelectuais em sua carreira, as quais evidenciarão ainda mais o diálogo entre crítica e ficção, como observado especialmente na publicação de *Um teto todo seu*, o segundo volume de *O leitor comum*, em 1932, *Três guinéus*, e *Momentos de vida* (1976)²⁵.

Como *Orlando* se trata de uma obra vasta e que demanda profunda investigação devido às complexas interpretações que possibilita, elegemos, para os propósitos dessa discussão, três eixos de análise: i) o narrador-biógrafo, o qual comenta conscientemente questões atreladas à forma, tensões entre fato e ficção, bem como às nuances entre os textos de caráter biográfico/autobiográfico e ficção; ii) Orlando através das eras, examinando especificamente o modo como são articuladas as relações entre tradição e modernidade ao passo que a personagem atravessa os séculos; iii) o papel da crítica literária, que será debatido através da personagem Nick Greene, o crítico que impactará o desenvolvimento de Orlando como escritor(a).

Ao privilegiar esses eixos, pretendemos discutir de que forma esses aspectos evidenciam *Orlando* como um texto que também atua como espaço crítico-ficcional. Ao analisar essas manifestações dentro do romance e associá-las ao pensamento de Woolf, sugerimos que a obra demarca a formação de um projeto estético-modernista que articula memória, produção crítica e ficção.

4.1 O narrador-biógrafo entre o granito e o arco-íris

Enquanto acompanha o empenho de Orlando com as palavras para finalizar o seu poema, o narrador, um biógrafo, discorre sobre o processo de escrita de um texto literário,

²⁵ Publicada postumamente, a coletânea reúne alguns textos escritos principalmente ao final da vida de Woolf, nos quais ela discute aspectos como a infância, a família, suas criações artísticas, utilizando-se, como era habitual, da articulação entre memória e ficção.

alegando que “escrevemos não com os dedos, mas, como seu caso demonstrava, com a pessoa inteira. O nervo que controla a pena enreda-se em cada fibra de nosso ser, enfia-se pelo coração, perfura o fígado” (Woolf, 2021, p. 181). Ao expandir a reflexão à própria composição artística de Woolf, percebemos, na figura desse narrador, também uma personagem que discute o próprio exercício criativo daquele que se dispõe a trabalhar com a linguagem, considerando que esta carrega sempre os aspectos do mundo vivencial de quem segura a pena e o tinteiro.

A categoria do narrador tem sido um dos focos de maior concentração dos estudos woolfianos, pois é através do olhar parcial e introspectivo dele que temos acesso ao lado mais íntimo da consciência das personagens. No caso de *Orlando*, a obra se aproxima, ao menos na superfície, do que seria uma narrativa linear, com datas sequenciais e períodos históricos mencionados, munindo-se de linguagem simples e de fácil compreensão. Engana-se, porém, quem espera encontrar, sob a alcunha de “uma biografia”, as principais convencionalidades relacionadas ao gênero em questão. Woolf lança mão da paródia, da sátira e da ironia para desconstruir expectativas, transferindo ao narrador, o condutor dos eventos, o próprio dilema criativo diante do texto.

Silviano Santiago destaca que o “Narrador”, com inicial maiúscula, é uma instância complexa em *Orlando*, oscilando entre o ato de narrar os fatos em compromisso com a verdade, ao mesmo tempo em que recorre aos recursos da ficção. Ao tentar especificá-lo, Santiago refere-se ao “Narrador e biógrafo”, ao “Narrador/biógrafo”, ou a essas instâncias de modo individual; no entanto, utilizamos a expressão “narrador-biógrafo”, com hífen, a fim de evidenciá-la como uma espécie de palavra composta na qual as duas configurações não são alternadas nem ocorrem apenas numa dualidade, mas são estruturadas por Woolf como uma categoria específica, demarcando que o narrador é, eminentemente, um biógrafo de novas vidas, ainda que fictícias, mas que o fato de sê-lo não o exclui de ser um narrador de mundos, e sendo a linguagem a sua principal matéria-prima, são lançadas a esse narrador-biógrafo as mesmas liberdades linguísticas disponíveis a qualquer pessoa que escreve.

O narrador-biógrafo é, portanto, uma personagem tão bem construída quanto o próprio Orlando, e recuperamos aqui o argumento de Santiago, ao destacar a existência de um “escritor-fora-da-ação” e outro, um “escritor-dentro-da-ação”. Ao se referir ao narrador-biógrafo como aquele que está fora dos eventos que envolvem o protagonista, compreendemos que há uma referência ao fato de que Orlando e o narrador não se encontram ou interagem. Entretanto, ao conferir um olhar mais profundo às discussões arraigadas por Woolf ao longo de sua produção crítica, é possível considerar que o narrador-biógrafo faz parte, em diversos

momentos, da constituição da ação, uma vez que a obra, além de contar a vida de Orlando, também acompanha a trajetória de um escritor, que porventura intitula-se biógrafo, que se lança na tarefa de escrever um livro. Ao trazê-lo para o centro do enredo, Woolf concentra a atenção no processo de criação artística, evidenciando que, independentemente do gênero, o processo de tensão entre o “eu” e a escrita será uma eterna constante.

Em suas ponderações acerca do romance, Silviano Santiago alega que:

O Narrador e biógrafo faz questão de marcar distância do/a biografado/a. Ele pouco ou nada tem a ver com as flexionáveis e rigorosas experiências de vida de Orlando, tanto na dimensão amorosa quanto na dimensão pública e política. Imune aos abusos cometidos pelas invenções de Virginia Woolf, o biógrafo é, no entanto, respeitador dos exageros e, na verdade, quer ser tão fiel às peripécias fantásticas de Orlando quanto um narrador realista canônico pode ser. Se, por um lado, ele fracassa ao narrar na contramão da proposta revolucionária da romancista, pelo outro, só ele é quem poderá levar a cabo e apresentar de maneira vitoriosa o intrincado e complexo “livro” inventado por Virginia (Santiago, 2019, p. 416).

Ao reconhecer que há, em um primeiro plano, uma tentativa do narrador-biógrafo de afastar-se de seu biografado para se aproximar do conceito de “verdade” histórica e “fidelidade” biográfica, torna-se claro que essa empreitada é falha, e o narrador-biógrafo vê-se enredado na própria tessitura da vida de Orlando, experienciando suas mesmas sensações e identificando-se em relação ao processo de tensão do real na escrita. É ao “fracassar” na biografia, isto é, ao lançar mão dos artifícios da ficção para poder suprir as lacunas deixadas pela realidade factual, que ele se aproxima ainda mais da percepção crítica que Virginia Woolf quer evidenciar.

Woolf reforça que todo escritor é, em primeiro lugar, um artífice da palavra, moldando a linguagem de acordo com métodos próprios. Portanto, qualquer gênero, como no caso da biografia, que afirma que pode dizer a verdade das coisas estará mentindo, uma vez que toda essa quantidade de vida só pode ser exposta a partir do momento em que é transfigurada pelas combinações linguísticas e ressignificada na percepção daqueles que a leem. Esse processo é uma tentativa de representação do mundo através da linguagem, e a imagem que se criará dele, seja na ficção ou não ficção, é também sempre nova, unindo-se à estrutura de uma forma artística.

Assim como essa percepção estaria ligada ao trabalho do romancista, Woolf enaltece a liberdade de representação dos métodos que servem à composição do que quer que chamemos de “vida”, exterior ou íntima, de alguém. Ao permitir ao biógrafo a licença poética, ela nos relembra que ele é um narrador por natureza, uma consciência criativa. Ao abolir os

limites entre ficção e não ficção, Woolf declara ser pertinente à literatura se aproximar das mais diferentes formas de escrita para enriquecer a experiência artística.

O narrador-biógrafo, portanto, depara-se com as mesmas tensões enfrentadas pelos ficcionistas, e impossibilitado de reproduzir o Orlando “verdadeiro”, recorre, em diversos momentos, “ao estilo da subtração e da lacuna” (Santiago, 2019, p. 417). São diversos os momentos em que suas inquietações são alçadas ao primeiro plano da trama, refletindo abertamente sobre o exercício linguístico e a dificuldade de se compor um panorama relativamente fiel de quem é seu biografado.

A caracterização de Orlando ganha mais ênfase nos momentos em que o narrador-biógrafo tem a liberdade para preencher com as próprias percepções individuais aquilo que não seria conferível factualmente pelos leitores, tornando o contato com a identidade de uma pessoa uma experiência estética. Logo no início da narrativa, ao apresentar Orlando, conhecemos os detalhes de suas feições, e o narrador-biógrafo, a fim de descrever sua beleza, só consegue transmitir esse impacto através dos recursos poéticos que incorpora:

pois, assim que vemos Orlando de pé junto à janela, temos de admitir que ele tinha olhos que eram como violetas encharcadas, tão grandes que a água parecia tê-los desbordado, alargando-os; e uma frente que era como o bojo de uma abóbada de mármore espremida entre os dois medalhões lisos que eram suas têmporas. Assim que vemos os olhos e a frente, começamos os louvores. Assim que vemos os olhos e a frente, temos de admitir mil detalhes desagradáveis que todo bom biógrafo tem por objetivo ignorar (Woolf, 2021, p. 12-13, grifo nosso).

Ao abordar os detalhes que seriam comumente ignorados, Woolf chama atenção para a maneira como a identidade e a caracterização de alguém através da linguagem pode ser um processo refratário. Não importa, para ela ou para o narrador-biógrafo, se a cor dos olhos de Orlando é azul ou se seu cabelo é escuro, mas interessa saber como as minúcias de sua fisionomia representam um tipo de beleza que talvez não seria tão impactante se fosse imposta através frases como “Orlando era belo”, mas cabe ao leitor ser convencido ou não por essa sensibilidade. Para além de descrições físicas, temos acesso às suas inseguranças, aos pensamentos íntimos, às idiossincrasias que geralmente costumam ser inacessíveis para a biografia convencional, mas que, para Orlando, são aspectos que enriquecem a composição de sua personalidade.

Como afirma Santiago (2019, p. 417), a cumplicidade que o narrador-biógrafo mantém com o leitor é elemento crucial, e podemos estender essa percepção não só para o cerne da discussão de *Orlando*, mas para a produção crítica de Virginia Woolf como um todo. Ela imagina uma biografia que não estaria restrita aos fatos para apresentar a vida de um nobre,

seus feitos e suas conquistas de modo apenas descritivo, mas uma narrativa na qual o leitor pode preencher possíveis lacunas, ser participante do processo de construção da identidade e também incrementar outras significações que poderiam até mesmo escapar ao narrador-biógrafo.

A escolha dos pontos de vista também é um aspecto relevante. Ao desconstruir a ideia de linearidade, Woolf ratifica sua visão em relação aos métodos disponíveis ao escritor. Seria muito desinteressante, em sua percepção, trazer dados históricos sem preenchê-los com os diferentes aspectos possibilitados pela configuração artística. Isso fica notório quando a Rainha Elizabeth I aparece, chegando com a sua comitiva para passar uma temporada na propriedade de Orlando. O narrador-biógrafo poderia oferecer uma longa descrição desse episódio, no entanto, essa chegada ganha ainda mais força quando a vemos filtrada pela perspectiva de Orlando, que cria uma série de especulações sobre a monarca:

Tão grande era a sua timidez que dela não via mais que as mãos cheias de anéis, imersas na água; mas era o bastante. Era uma mão memorável; uma mão fina, com dedos longos, sempre se arqueando, como se em volta de orbe ou cetro; uma mão nervosa, retorcida, malsã; uma mão imperiosa também; uma mão que bastava se erguer para fazer cair uma cabeça; uma mão, adivinhava ele, presa a um corpo velho que cheirava como um armário no qual peles são conservadas em cânfora; mas um corpo que estava ataviado com toda espécie de joias e brocados; e que se mantinha muito ereto, embora, talvez, com dores, por causa da ciática; e que nunca vacilava, ainda que preso de mil temores; e os olhos da rainha eram de um amarelo-claro. Tudo isso ele sentia enquanto os imensos anéis faiscavam na água e, então, alguma coisa pressionou-lhe o cabelo – o que, talvez, explique o fato de ele não ter visto mais nada que pudesse ser útil ao historiador (Woolf, 2021, p. 17-18).

O narrador-biógrafo tem noção de que, provavelmente, os aspectos pontuados por Orlando não fossem os mais pertinentes aos olhos dos historiadores, mas a imponência de Elizabeth se torna mais notória quando acompanhamos as suposições que ele faz ao olhar o reflexo de sua mão numa bacia d'água, sem ao menos fitar o seu rosto. O que interessa à biografia fictícia de Woolf não é uma replicação fiel da rainha, o que seria uma pretensão, mas retratá-la a partir daquilo que escapa ao que já sabemos no senso comum, imaginando suas particularidades, intenções e ambições. No entanto, assim como um biógrafo não seria capaz de acessar diretamente esses estados de ânimo, também resta a Orlando apenas especular.

É à imaginação, evidentemente, que o narrador-biógrafo tenta se apegar, fornecendo um panorama mais complexo da personalidade de Orlando ainda em sua juventude. Enquanto experimenta paixões, vislumbramos aquilo que o atormenta, e a atenção a esse aspecto interior, tão prezada na crítica de Woolf, é o que permite conhecer os detalhes significativos de sua identidade, de sua configuração sentimental, de seus desejos, o que estaria

inacessível se considerássemos apenas a camada exterior. Durante uma de suas escapadas com Sasha para a cidade, por exemplo, contemplamos algumas de suas hesitações mais íntimas:

“Tudo termina em morte”, dizia Orlando, sentando-se, o rosto anuviado pela tristeza. (Pois era desse jeito que sua mente trabalhava agora, em violentos movimentos de gangorra, a vida num extremo, a morte no outro, sem parar em nenhum ponto intermediário, de maneira que o biógrafo tampouco deve parar, empurrando tão forte quanto puder e se mantendo, assim, em sincronia com as apaixonadas e tolas ações e as abruptas e extravagantes palavras que, é impossível negar, Orlando, nessa quadra de sua vida, se permitia.) (Woolf, 2021, p. 35).

Woolf evidencia uma disparidade entre aquilo que Orlando fala e o que ele sente internamente, e o narrador-biógrafo, em seus “movimentos de gangorra” entre o exterior e o interior, demonstra um lado mais humanizado e íntimo de seu biografado. Woolf introjeta na biografia a possibilidade da investigação intrínseca, penetrando pelas camadas mais obscuras da composição de sua personagem. Conferir essa possibilidade ao biógrafo não é uma tentativa de denunciar a inferioridade do gênero biográfico, mas colocá-lo em uma perspectiva horizontal com a própria literatura. Ambos, para Woolf, só conseguem se aproximar do que seria a suposta “verdade”, mas a literatura, a imaginação, a invenção, ganhariam por se expressar com tamanha liberdade e ainda assim conseguir propor uma imagem mais complexa de uma vida.

Esse aspecto também é evidenciado quando o narrador-biógrafo se depara com Orlando durante algumas pausas, em seus instantes contemplativos, o que se mostra, em um primeiro momento, como algo quase desesperador. Ele se vê incapaz de revelar uma imagem estática e acurada de Orlando, e queixa-se dos momentos em que não consegue captar uma fala concreta ou um momento que possa registrar com precisão.

Em uma passagem em que Orlando vasculha entre as peças e poemas que havia engavetado, ele encontra o manuscrito de “O carvalho”, que o impulsa a retomar a escrita. Ao contemplá-lo, ele faz uma pausa, o que inquieta o narrador-biógrafo:

Como essa pausa tem grande significado em sua história, maior ainda, na verdade, do que muitos atos que obrigam os homens a se ajoelharem e fazem correr rios de sangue, cabe-nos perguntar por que fez a pausa; e responder, após a devida reflexão, que foi por alguma razão parecida com a que segue. A natureza, que nos tem pregado tantas e estranhas peças, utilizando-se, para nos criar, de materiais tão desiguais quanto a argila e o diamante, o arco-íris e o granito, e com frequência acomodando, num mesmo receptáculo, os mais incongruentes, pois o poeta tem cara de açougueiro e o açougueiro, de poeta; a natureza, que se compraz com a mistificação e o mistério, de maneira que agora mesmo (1º de novembro de 1927) não sabemos por que subimos para o andar de cima, ou por que tornamos a descer, nossos movimentos mais corriqueiros se assemelhando à passagem de um navio por um mar desconhecido (Woolf, 2021, p. 58).

Ao reconhecer a importância da pausa e da hesitação, Woolf contrapõe, simbolicamente, dois tipos de narrativas correntes, os elementos tão desiguais quanto “o arco-íris e o granito”, evidenciando a importância dos silêncios como matéria estética em contraste aos extensos episódios de guerra, batalhas e desordem, classificando o silêncio como uma categoria de difícil manuseio. Ao admitir que “Essas pausas é que são a nossa desgraça. É aí que a subversão se infiltra na fortaleza e nossas tropas se erguem em revolta” (Woolf, 2021, p. 60), o narrador-biógrafo admite o mistério envolvido na contemplação, na natureza, e admite a imprevisibilidade das reações e movimentos, que não podem ser acompanhados milimetricamente o tempo todo em virtude de sua espontaneidade. Nesses instantes em que estamos em uma espécie de repouso é que seríamos todos iguais, onde “o poeta tem cara de açougueiro e o açougueiro, de poeta”, e todos seríamos cheios de mistérios que recobrem a formação de nossa existência.

Admite-se também a complexidade de uma das categorias mais pertinentes à composição estética: a memória. O narrador-biógrafo afirma que a “A Memória é uma costureira e, não bastasse isso, das cheias de capricho. A Memória conduz sua agulha para fora e para dentro, para cima e para baixo, para cá e para lá” (Woolf, 2021, p. 58-59), e toda a sua construção narrativa compartilha dessa perspectiva. Ao assumir a tarefa de acompanhar os pensamentos de Orlando, ele reconhece a impossibilidade de conceber a memória como um receptáculo de fontes estáveis, reconhecendo-a como elemento volátil. Memória, imaginação, silêncio, todos se tornam aspectos mais significativos na composição do biografado do que a mera reprodução de eventos históricos, e assim como ocorreria aos escritores modernos, o narrador-biógrafo estaria livre para intercalá-los com suas próprias interpretações e percepções de mundo.

A partir da liberdade criativa que Woolf confere ao escritor, compreendemos que “o Narrador/biógrafo de Orlando — apesar de convencional ou por sê-lo — convida o leitor a arregaçar as mangas e a trabalhar com a imaginação paranoica de artista da palavra. Ponto a favor da romancista Virginia Woolf” (Santiago, 2019, p. 418). A biografia de Orlando não se torna uma produção encerrada em si mesma, mas um construto que acompanhamos enquanto o narrador-biógrafo a escreve, comentando os dilemas experienciados durante essa criação.

Em diversos momentos, Woolf preenche a biografia com incertezas e confabulações que, apesar de afastarem a ideia de verossimilhança em relação ao que se esperaria do gênero, constroem um contrato de leitura que legitima a verossimilhança interna da obra, na qual os eventos se tornam coerentes e a transformação de Orlando é conduzida com

naturalidade. Um exemplo disso se dá no terceiro capítulo, quando o narrador-biógrafo comenta a estadia de Orlando em Constantinopla, admitindo que muitos arquivos e documentos desse período foram perdidos durante um incêndio no Arquivo Real.

Carecendo da boa vontade do leitor, ele confessa que

É com fragmentos desse tipo que devemos fazer o melhor possível para compor um quadro da vida e da personalidade de Orlando nessa época. Existem, ainda hoje, rumores, lendas, anedotas de natureza oscilante e não comprovada sobre a vida de Orlando em Constantinopla (Woolf, 2021, p. 95).

Outro aspecto da crítica de Woolf em relação às convenções de época é abordado, ou seja, a necessidade de reconhecer que todo relato, seja da vida de alguém ou de um período histórico, é sempre submetido a processos de seleção, escolhas de pontos de vista, exclusão e visões sobre o papel da linguagem, cabendo ao escritor reunir uma quantidade considerável de informações para representar uma imagem daquilo que propõe delinear. No entanto, Woolf ressalta a possibilidade permitida pela ficção de recriar a sociedade à sua maneira, de moldá-la de acordo com a organicidade da obra e de conferir uma atenção a aspectos que poderiam ser eclipsados.

A sociedade emerge ao primeiro plano e não serve somente como elemento de ambientação da narrativa, mas como categoria expressiva de representação que também revela tensões entre o escritor e o mundo. Diferentemente do que alguns críticos do período moderno poderiam apontar, a literatura woolfiana dialoga com questões sociais a ela contemporânea, porém construídas de modo a evidenciar que qualquer perspectiva histórica sempre é submetida a processos de fruição, e Woolf, como leitora do mundo, também propõe uma imagem aproximada de como ela o enxerga, transpondo-o de maneira particular.

Ao refletir sobre esse aspecto, o narrador-biógrafo destaca que

A um só e mesmo tempo, portanto, a sociedade é tudo e a sociedade é nada. A sociedade é o preparado mais potente do mundo e a sociedade simplesmente não existe. Os poetas e os romancistas, só eles conseguem lidar com esses monstros; suas obras são infladas, chegando a atingir proporções prodigiosas com esse tipo de ente feito de alguma-coisa-e-coisa-nenhuma; e ficamos felizes, com a melhor boa vontade do mundo, em deixar isso a seu encargo (Woolf, 2021, p. 144-145).

Em vista disso, qualquer leitura que se possa fazer acerca das eras que aparecem em *Orlando* ou do modo como os códigos comportamentais são esboçados, deverão partir do princípio de que retomam a visão crítica de Woolf sobre a relação do escritor com o mundo, destacando que ele sempre propõe um recorte específico que deseja transformar em matéria de

ficção, reforçando que um relato mais interessante de diferentes épocas poderá ser apresentado através da óptica daqueles que as vivenciaram. Dessa forma, assim como Orlando recebe influências da passagem do tempo, o narrador-biógrafo também nos mostra a sociedade da maneira como é interpretada pelas personagens, e ao privilegiar as percepções individuais, como Woolf faz em outros romances, obtemos um olhar mais acentuado sobre a complexidade histórica do que foram os quase quatro séculos abarcados na narrativa.

Transfigurar a vida de uma pessoa para as páginas é reconhecer a dificuldade que envolve o ofício da linguagem, e Woolf, como esclarece em seus diários e ensaios, destaca que o escritor está sempre em embate com ela. Ele busca compreender o mundo ao passo que tenta representá-lo, mas chega à conclusão de que esse processo é muito mais exigente e que, em maior ou menor grau, sempre envolve algum tipo de perda. Se há perdas, no entanto, há também ganhos em relação à multiplicidade de construções simbólicas e metafóricas que podem ser desenvolvidas artisticamente, traduzindo a experiência vivencial em atividade imaginativa. Para isso, Woolf deixa claro, é essencial que todo escritor, até mesmo aqueles que se dedicam à pretensão de “contar a verdade”, como seria o caso da biografia, tenha liberdade para exercer a criação linguística como um rigoroso trabalho de elaboração estética.

Como exemplo dessa percepção, em uma passagem em que o narrador-biógrafo reflete sobre a nova condição de Orlando como mulher, na tentativa de justificar o ocorrido, ele admite, assim como o faz em diversas passagens, que

fornecer um relato exato e circunstanciado da vida de Orlando nessa época torna-se cada vez mais impraticável. Espreitando e esquadrinhando os terrenos mal iluminados, mal pavimentados, mal ventilados que ficavam em torno da Gerrard Street e da Drury Lane à época, temos a impressão de vislumbrar sua figura apenas para perdê-la de vista em seguida. A tarefa se torna ainda mais difícil pelo fato de ela ter achado conveniente, então, trocar com frequência um conjunto de roupas por outro. Assim, muitas vezes ela figura nas memórias da época como “lorde” Fulano de Tal, que era, na verdade, seu primo; sua generosidade é atribuída a ele e diz-se que foi ele quem escreveu os poemas que, na verdade, eram de autoria dela. Ela não tinha, ao que parece, nenhuma dificuldade em representar os diferentes papéis, pois mudava de sexo com muito mais frequência do que conseguem imaginar as pessoas que usavam apenas um tipo de roupa; tampouco pode haver qualquer dúvida de que por esse artifício ela tinha um duplo proveito; as experiências de vida se multiplicavam e os prazeres que dela extraía se ampliavam. Ela trocava a proibição das calças pela sedução das saias e desfrutava por igual do amor de ambos os sexos (Woolf, 2021, p. 164).

Ao ressaltar a dificuldade de identificação de Orlando como homem ou mulher em determinados ambientes, Woolf mobiliza a instabilidade identitária tão recorrente em sua crítica sobre a literatura moderna. A fim de fornecer um relato mais próximo de uma ideia de fidelidade ou verossimilhança suscitada pelo trabalho mimético, é preciso admitir primeiro a

complexidade que os modernos vinham reforçando através de suas narrativas, isto, é, admitir que a verdadeira personalidade de alguém seria indefinida, e que essa “não reprodução” do ser também compreenderia um tipo de representação válida.

Compostas de fragmentos de épocas, de personalidades e de identidades, as obras de Woolf fortalecem o seu argumento sobre a relação entre o escritor e a ficção, evidenciando que o que se torna pertinente não é somente a capacidade de verter o mundo em texto, mas investigar as estratégias que seriam articuladas para suscitar diferentes níveis de representação. A forma, a linguagem e a flexibilidade ganham ênfase na construção narrativa de *Orlando*, e ao debater o papel do biógrafo, Woolf discute uma categoria de análise que simboliza o próprio trabalho do escritor.

Ao longo de sua crítica, Virginia Woolf dedicou-se a pesquisar a(s) estrutura(s) do romance desde o seu florescimento na Inglaterra, especialmente no período referente ao século XVIII, como observado anteriormente. Ela defende que o *novel* não surgiu apenas como um instrumento para os princípios de moralidade e divertimento, mas sempre constituiu uma categoria moldada de acordo com os diferentes propósitos estéticos de seus criadores. A partir dessa óptica, as variáveis e as definições do que seria o novo gênero não estariam somente atreladas ao estilo de um autor propriamente dito, mas apoiaram-se no fato de que a forma do romance sempre foi plástica, livre, estando exposta aos diferentes recursos nas mãos dos ficcionistas que se dispuseram a desbravá-la.

Os elos entre fato e ficção serão preocupações centrais na biografia fictícia de Woolf, cujas fronteiras serão discutidas através do narrador-biógrafo enquanto realiza ao processo de escrita. Ao retomar a argumentação de Santiago, podemos pensar na “escritora-fora-da-ação” que é a própria Virginia Woolf, que também experimenta a tensão da representação ao criar sua obra, legando a seus personagens, o narrador-biógrafo e Orlando, ambos escritores, os mesmos dilemas vivenciados por ela. É com frequência, por conseguinte, que as reflexões sobre essa estreita relação entre forma, fato e ficção são alvos de discussão dentro da narrativa.

Em uma das cenas iniciais, quando Orlando se dedica à escrita de novos poemas, ele experiencia a dificuldade de trazer o real para o texto, refletindo sobre essa relação conflituosa:

Logo tinha enchido dez páginas ou mais com versos. Era fluente, é claro, mas abstrato. O Mal, o Crime, a Desgraça eram os personagens de seu drama; havia reis e rainhas de territórios impossíveis; sórdidas intrigas desconcertavam-nos; nobres sentimentos

impregnavam-nos; não havia nunca uma palavra que fosse dita da forma que ele mesmo teria dito (Woolf, 2021, p. 13-14).

Orlando percebe que, independentemente da maneira como compreende sua época ou acredite entender as suas paixões, nada poderia ser dito da mesma maneira, pois as palavras só poderiam se aproximar daquilo que carregavam da vida. Ao constatar, em seguida, tentando replicar as particularidades da natureza, que “O verde na natureza é uma coisa, o verde na literatura, outra. A natureza e as letras parecem nutrir uma mútua e instintiva antipatia; junte-as e uma destruirá a outra” (Woolf, 2021, p. 13-14), ele testemunha seu primeiro conflito dentro do ofício poético, e conclui que o trabalho com a língua inglesa exigirá uma espécie de conciliação entre o mundo e a escrita.

A partir dessas constatações, suas inquietações e as do narrador-biógrafo são postas em paralelo, e observamos a construção de duas linhas narrativas que definem como tema central da obra o próprio ato de representação. Através de uma rede metalinguística, Orlando, como havia concluído, deve batalhar com a língua para conseguir transfigurar o mundo, ao passo que o narrador-biógrafo também deverá empreender o mesmo esforço se quiser criar a imagem de seu biografado e esboçar a sua identidade.

As limitações da biografia em contraponto à liberdade da ficção é um tópico constante na crítica de Woolf, que estabeleceu diversas análises acerca de como as atividades biográfica e ficcional se aproximam em diferentes níveis, apesar de reconhecer suas especificidades. Essa tensão evocaria, em diversos aspectos, o próprio confronto entre a representação de questões sociais pela literatura e pela história, um debate inesgotável que movimentava argumentos divergentes e convergentes em ambos os campos de conhecimento, questionando qual tipo de representação seria considerada a mais verdadeira.

Woolf, por outro lado, não está preocupada em solucionar essa equação em *Orlando*, escolhendo um gênero vencedor sobre o outro, mas se propõe a levantar problemáticas e características particulares de ambas para analisar de que modo o escritor pode se valer do melhor dos dois mundos para consolidar a mimesis poética.

O interesse pela biografia não é, como já mencionado, novo para Virginia Woolf. Ela se apoia na historiografia literária inglesa para pensar de que forma a realidade se tornou não só um interesse temático, mas recurso estilístico de escritores como Daniel Defoe e Samuel Richardson na consolidação do que seria o *novel*. Silviano Santiago (2019, p. 415) afirma que o subtítulo “uma biografia” não surge por acaso em *Orlando*, pois retoma um tipo de construção ficcional que flerta com o aspecto biográfico/autobiográfico proposto pelos autores ingleses

desde o século XVIII, o que mostra mais uma vez como Woolf não se propõe a ser completamente disruptiva, mas perpetua uma tradição que se dedica a pensar o espaço do real no texto como matéria e como procedimento, retomando essa preocupação na literatura moderna para afirmar que, ainda que enveredando por outros caminhos para atingi-lo, ela também estaria empenhada em aspirar a “verdade” dos sentimentos e a complexidade da consciência humana, examinando-as a partir de dentro.

O narrador-biógrafo reitera, quase como uma espécie de mantra, que o dever de um biógrafo é “seguir penosamente, sem olhar para os lados, as indelévels pegadas da verdade” (Woolf, 2021, p. 49), mas essa colocação se torna irônica quando, muitas vezes, carecendo das fontes históricas que assegurariam o estatuto de verdade, ele é obrigado a preencher com sua própria imaginação o que estaria faltando para completar um relato, uma fala, um raciocínio. Reforça-se a ideia de que a “verdade” é um construto dentro da obra literária, e que não pode ser veiculada sem levar em consideração a perspectiva daquele que a transforma em discurso. Dessa forma, ao excluir a pretensão de reprodução/espelhamento, a escrita literária passa a ser, para Woolf, o mais próximo daquilo que seria “verdadeiro”, uma vez que ocorre de maneira funcional e orgânica dentro da estrutura da obra. Ao limitar o biógrafo (um escritor por natureza), limita-se, portanto, a própria capacidade criativa.

Em alguns ensaios, Woolf dedica-se a pensar a questão da biografia como uma arte, avaliando-a em relação ao cenário moderno e levando em consideração o biógrafo como artífice e as expectativas atreladas ao gênero. Em “The new biography” [“A nova biografia”], publicado em 1927, ela analisa essa forma de escrita a partir de um comentário sobre a obra *Some people* (1927), de Harold Nicholson, poeta, político e marido de Vita. No livro, Nicholson mescla biografia e ficção para compor esquetes sobre dez pessoas, algumas inspiradas em pessoas reais de sua trajetória, já outras imaginárias, compondo um retrato autobiográfico e ao mesmo tempo um retrato da vida da alta sociedade britânica.

A partir disso, Woolf alega que a escrita biográfica, assim como outros gêneros, deve ser encarada como um campo artístico em aberto, e sendo uma forma de escrita expressiva, também estaria passível de uma nova reconfiguração, acompanhando um senso de mudança similar ao da modificação das vanguardas literárias. Ao discutir a relação entre o biógrafo e o seu biografado no contexto da produção moderna, ela reflete a princípio sobre a noção de autoria do primeiro:

Ele não é mais o companheiro sério e compreensivo, trabalhando arduamente, até mesmo servilmente, seguindo os passos de seu herói. Seja amigo ou inimigo,

admirador ou crítico, ele é um igual. Em qualquer caso, ele preserva sua liberdade e seu direito a um julgamento independente. Além disso, ele não se sente obrigado a seguir cada passo do caminho. Elevado a uma pequena eminência que sua independência lhe proporcionou, ele vê seu tema se espalhar ao seu redor. Ele escolhe; ele sintetiza; em suma, ele deixou de ser o cronista; ele se tornou um artista (Woolf, 2012, p. 152, tradução nossa)²⁶.

Ao aproximar a biografia do trabalho do ficcionista, Woolf antecipa a discussão que será crucial em *Orlando*, escrito no mesmo ano de seu ensaio, legitimando uma visão do biógrafo como aquele que também se submete ao trabalho de sintetizar, escolher, excluir e recriar aspectos da vida de seu “herói”. Ao destacar a independência dele, ela reforça a liberdade de métodos e de decisões criativas que devem estar disponíveis a todos os escritores inseridos em uma nova estética, que acompanha o ritmo das transformações culturais e suas reverberações no campo artístico.

Woolf conclui que cabe ao escritor, portanto, biógrafo (que utiliza os procedimentos ficcionais) e ficcionista (que, assim como o biógrafo, pretende representar a vida) angariar aspectos envolvidos em ambos os domínios. Declara, portanto, que *Some people*, de Nicholson, não seria apenas ficção, por intentar alcançar a substância, a realidade da verdade, ao passo que também não seria apenas biografia, por portar a liberdade e o teor artístico da ficção.

Ela estabelece, através de metáforas, uma distinção entre os “elementos perigosos” (2012, p. 154, tradução nossa)²⁷ envolvidos no processo de composição artístico-biográfica, em que a pretensão de verdade, o trabalho com os fatos concretos e os eventos verificáveis seriam como o “granito”, e que tudo relacionado à personalidade e sua intangibilidade seria tão abstrato como o “arco-íris”, cheio de matizes difíceis de se identificar precisamente.²⁸ Ao pensar essa difícil conciliação no texto de caráter biográfico, percebemos, trazendo a discussão para *Orlando*, que essa questão também se atrela ao modo como a própria ficção lida com essas tensões.

Compreende-se que a forma de entender a biografia e, por conseguinte, a ficção, ganha novos contornos com as contribuições do período moderno, e a crítica de Woolf em relação a esses aspectos é também desenvolvida dentro de sua obra literária. Essa obsessão

²⁶ He is no longer the serious and sympathetic companion, toiling even slavishly in the footsteps of his hero. Whether friend or enemy, admiring or critical, he is an equal. In any case, he preserves his freedom and his right to independent judgement. Moreover, he does not think himself constrained to follow every step of the way. Raised upon a little eminence which his independence has made for him, he sees his subject spread about him. He chooses; he synthesizes; in short, he has ceased to be the chronicler; he has become an artist (Woolf, 2012, p. 152).

²⁷ dangerous elements (Woolf, 2012, p. 154).

²⁸ É curioso observar que Woolf reutiliza, conscientemente ou não, a mesma metáfora do granito e do arco-íris em *Orlando*, citada anteriormente, reforçando a discussão sobre fato e ficção na obra: “A natureza, que nos tem pregado tantas e estranhas peças, utilizando-se, para nos criar, de materiais tão desiguais quanto a argila e o diamante, o arco-íris e o granito [...]” (Woolf, 2021, p. 58).

conceitual, se assim pudermos chamá-la, perdurará em outros de seus escritos, ao retornar, em 1939, aos mesmos questionamentos em “A arte da ficção”. Para ela, os dias da biografia como se havia conhecido estariam acabados, no entanto, essa reformulação seria uma tentativa arriscada, pois muitos escritores que tentaram incorporar essa característica híbrida não tiveram uma boa recepção crítica.

Ao analisar o trabalho de seu amigo e companheiro de Bloomsbury, Lytton Strachey, Woolf reflete que sempre que um escritor esboça o seu desejo de transformar a biografia ao misturar fato e ficção, esses elementos parecem querer se destruir. Quando Strachey publica *Queen Victoria* (1921), a atenção aos fatos e à precisão histórica da sociedade e dos costumes é enaltecida pela crítica de sua época. Entretanto, em *Elizabeth and Essex* (1928), ele se vale de algumas liberdades para preencher determinadas lacunas com o crivo imaginativo corriqueiro ao trabalho de um ficcionista. A recepção, no entanto, é negativa. Woolf afirma, ao propor uma comparação, que “O romancista está livre; o biógrafo está amarrado” (Woolf, 2024, p. 256), e admira a coragem do amigo ao confrontar a imagem imaculada da biografia com a liberdade da criação poética.

Ela alega que “não foi Lytton Strachey quem fracassou; foi a arte da biografia. Em *Victoria*, ele tratou a biografia como um ofício, submetendo-se às suas limitações. Em *Elizabeth*, tratou a biografia como uma arte, desprezando suas limitações” (Woolf, 2024, p. 258), e questiona novamente a suposta estabilidade de gêneros que tanto a incomodava. Ao estabelecer essas diferenças, Woolf reflete:

Parece então que, ao se queixar de estar preso por amigos, cartas e documentos, o biógrafo já punha o dedo num elemento necessário à biografia; e que é também uma limitação necessária. Pois o personagem inventado vive num mundo livre onde os fatos são verificados por uma pessoa somente – o próprio artista. A autenticidade dos fatos está na verdade da visão do artista. O mundo criado por essa visão é mais rarefeito, mais intenso e mais unido num todo do que o mundo que é em grande parte constituído por informações fornecidas por outras pessoas. Por causa dessa diferença, as duas espécies de fatos não se misturarão; se elas se tocarem, destroem-se. Ninguém, parece ser a conclusão, pode ter o melhor desses dois mundos; você tem de escolher, mantendo-se fiel à sua escolha (Woolf, 2024, p. 260).

Ao tratar, portanto, o biógrafo como o artista que devidamente é, Woolf questiona, como deixara claro em sua carta a Vita, a rigidez atribuída ao gênero, ainda que precise ilustrar essa discussão dentro de sua própria ficção. Em sua camada externa, *Orlando* pode parecer uma simples experimentação linguística ou a mera sátira feita por uma escritora na tentativa de parodiar as biografias que estava acostumada a ler. No entanto, essa compreensão deve ir além,

pois ao construir sua obra, Woolf flexibiliza as formas artísticas e atenua a segmentação entre os tipos de escritores.

Por mais que o narrador-biógrafo tente, ele não consegue escapar ao que seria ficcional, porém Woolf rememora-nos que isso se trata de um traço da liberdade da qual ele pode – e deve – desfrutar, podendo utilizar-se dos artifícios que se apresentam para constituir a imagem de seu biografado, fortalecendo, primordialmente, sua autonomia e autoria diante do texto. A ele deverá ser possibilitada, portanto, a decisão contar a vida de Orlando da maneira que considerar apropriada.

Ao buscar esclarecer esse complexo dilema, o narrador-biógrafo questiona-se: “Vida? Literatura? Uma devia se converter na outra? Mas como era incrivelmente difícil!” (Woolf, 2021, p. 213), o que acompanha a própria confusão de seu biografado, que também trava um conflito de representação literária. Muitas vezes, ele tenta escapar aos recursos dos poetas, alegando que “Por vezes um momento de silêncio é o que existe de mais arrebatador; uma tirada brilhante pode ser indescritivelmente tediosa. Mas deixemos isso aos poetas e prossigamos com nossa história” (Woolf, 2021, p. 146)”, porém ele próprio vai se libertando, aos poucos, das amarras factuais que enclausurariam seu discurso.

O conflito entre “Vida” e “Literatura” também é reforçado quando ele comenta os episódios em que Lady Orlando recebe a visita dos escritores Alexander Pope (1688-1744), Joseph Addison e Jonathan Swift (1667-1745) e, ao invés de reproduzir fielmente o que seriam as suas falas, afirma que “Se o leitor se der ao trabalho de consultar *O rapto da madeixa*, *The Spectator*, *Viagens de Gulliver*²⁹, entenderá precisamente o que significam essas misteriosas palavras”, pois “cada segredo da alma de um escritor, cada experiência de sua vida, cada atributo de sua mente está todo inscrito em sua obra; apesar disso, ainda convocamos críticos para comentar-lhe a obra e biógrafos para contar-lhe a vida” (Woolf, 2021, p. 155-156). Em maior ou menor grau, o narrador-biógrafo não escapa aos desígnios da ficção, e se o romance, o construto de uma pessoa que imagina e inventa, inevitavelmente estabelece diálogo com a Vida, a biografia de Woolf se mune e sobrevive dos mesmos recursos pertencentes ao processo de elaboração estética da Literatura.

Podemos alegar, como suscita Johnsen (2011, p. 243), que “a ficção de Woolf pesquisa as origens de sua própria possibilidade de pronunciar-se”, e não obstante ela realize um processo de investigação em relação à forma de maneira geral, também leva essas questões de interesse para a sua própria atividade de escrita individual. Representar Orlando nas páginas

²⁹ Poema, periódico e romance de Pope, Addison e Swift, respectivamente.

é uma tarefa executada duplamente, a princípio pelo narrador-biógrafo, que se depara com as fragmentações e abstrações de seu biografado, e em seguida por Virginia Woolf, que olha em direção a Vita e, em larga medida, para si própria.

No último capítulo, quando Orlando torna-se uma escritora bem sucedida, o narrador-biógrafo comenta sobre a dificuldade de prosseguir com a biografia, uma vez que se intensifica – agora no século XX – a instabilidade da identidade da qual Woolf trata em seus textos críticos sobre o período moderno:

Pois tinha uma grande variedade de eus para convocar, ultrapassando em muito o espaço que conseguimos arranjar para alojá-los, uma vez que uma biografia é considerada completa se consegue dar conta de meros seis ou sete eus, enquanto uma pessoa pode facilmente chegar a ter muitos milhares deles (Woolf, 2021, p. 231).

o eu de que ela mais precisava mostrava-se arredio, pois, a julgar pelo jeito como falava, ela mudava os seus tão rapidamente quanto dirigia (havia um novo a cada esquina), o que acontece quando, por alguma inexplicável razão, o eu consciente, que é o eu supremo e tem a capacidade de desejar, não deseja nada mais do que ser ele mesmo. É o que as pessoas chamam de eu verdadeiro, que é, ao que dizem, a condensação de todos os eus que temos a capacidade de ser, comandado e mantido sob prisão pelo eu-capitão, o eu-chave, que funde e controla todos eles (Woolf, 2021, p. 231-232).

Orlando vai constantemente mudando de identidades e reconectando-se ou afastando-se daquilo que observáramos dela nos capítulos anteriores. Os diferentes “eus” se agrupam e se dispersam, e o narrador-biógrafo reitera o processo de abdicação e seleção, tentando se apoiar naquilo que consegue perceber e analisar para poder representá-la, ainda que assuma que a maior proporção dessa personalidade, ou o que seria o “eu verdadeiro”, de que fala, é sempre abstrato, escapando tanto aos biógrafos quanto ao trabalho do próprio ficcionista, por mais que ele acredite ter o controle.

Essa oscilação também é reforçada na maneira como Orlando e, conseqüentemente, seu narrador-biógrafo, lidam com o tempo. O tempo, como é habitual na produção literária de Woolf, é elástico, acompanhando o processo de deslocamento identitário das personagens. Ao escolher conduzir seu protagonista por quase quatro séculos, Woolf não só retoma a história do desenvolvimento da literatura inglesa, como representa toda uma linhagem de escritores que é transformada pelas mudanças sucessivas. Ao caracterizar o tempo como categoria de difícil apreensão, a obra intensifica a percepção de que ele sempre foge às tentativas de domínio, seja na biografia ou na ficção.

Uma hora pode acrescentar décadas na vida de Orlando, ao passo que um século comporta, muitas vezes, decisões tomadas em segundos. A volatilidade com que Woolf trabalha

a noção de tempo é recorrente em sua crítica, e ganha mais proeminência em *Orlando* do que havia sido proposto em *Mrs. Dalloway* e *Ao farol*. Em *Orlando*, o tempo é o eixo central sobre o qual orbita a obra, e o narrador-biógrafo nos lembra que a representação da vida, da história, do mundo, está indissociavelmente atrelada ao ato de narrar o tempo, alegando que:

o Tempo, infelizmente, embora faça os animais e os vegetais vicejarem e definharem com espantosa pontualidade, não tem efeito tão simples sobre a mente humana. A mente humana, além disso, age com igual estranheza sobre o corpo do tempo. Uma hora, uma vez alojada no estranho elemento do espírito humano, pode ter sua duração tal como assinalada pelo relógio aumentada cinquenta ou cem vezes; por outro lado, uma hora pode ser acuradamente representada no cronômetro da mente por um segundo. Essa extraordinária discrepância entre o tempo do relógio e o tempo da mente é menos conhecida do que deveria e merece uma investigação mais aprofundada. Mas o biógrafo, cujos interesses são, como dissemos, altamente restritos, deve se limitar a uma simples afirmação: quando um homem atinge a idade de trinta anos, como é o caso de Orlando agora, o tempo, quando ele está pensando, torna-se excessivamente longo; quando está agindo, excessivamente curto (Woolf, 2021, p. 72-73).

Ao discutir o tempo como elemento composicional, Woolf amplia sua percepção crítica da consciência humana, em que a mensura temporal ganha mais protuberância ao ser descrita da maneira como ocorre através da percepção individual. Ao elaborar o tempo em sua fluidez, Woolf narra a própria existência acentuando-se suas inconstâncias, no entanto, ela convence-nos de que essa representação não é inferior a uma perspectiva linear, pelo contrário, se aproxima ainda mais daquilo que consideraríamos conhecer uma vida a fundo, na sua espontaneidade e imprevisibilidade.

As possibilidades de narrar essa passagem, concedidas ao biógrafo, aproximam-nos novamente da liberdade proporcionada pela ficção, que também enfrenta a dificuldade de configurar o tempo como elemento condutor da narrativa. Enquanto Orlando pensa sobre seus problemas sentimentais, somos informados de que ele “gastou meses e anos de sua vida. Não seria exagero dizer que saía de casa, após o café da manhã, como um homem de trinta anos e voltava para o almoço como um homem de cinquenta e cinco, no mínimo”, e que “Algumas semanas acrescentavam um século à sua idade, outras, não mais que três segundos, no máximo” (Woolf, 2021, p. 73). A camada exterior encontra-se lá, e acompanha um percurso estável de 20 anos desde sua adolescência até a fase adulta, mas o que realmente nos aproxima de seus interesses mais genuínos discorre-se na vastidão de eras.

Quando Orlando decide retornar a “O carvalho”, o narrador-biógrafo precisa enfrentar longos meses de atividade silenciosa, o que o preocupa novamente. Se por um lado, nenhum acontecimento brusco teria modificado a rotina pacífica dela, o que seria útil para a

biografia, esses meses de atividade intelectual não poderiam ser ignorados, uma vez que, através deles, Orlando mantém uma produção artística que aprofundaria a nossa visão sobre o que realmente pensa, sente e compreende do mundo. Limitado por esse empecilho, resta ao narrador-biógrafo registrar o tempo de maneira corrida, ainda que contra a sua vontade, dizendo-nos que

AGORA ERA NOVEMBRO. DEPOIS DE NOVEMBRO, vem dezembro. Depois janeiro, fevereiro, março e abril. Depois de abril vem maio. Junho, julho, agosto vêm em seguida. Depois é setembro. Depois, outubro e, assim, eis que estamos de volta a novembro, com um ano inteiro concluído (Woolf, 2021, p. 199).

No entanto, ele reconhece, logo em seguida, que isso significa desrespeitar a capacidade do leitor de fazer essa mesma contagem, e propõe uma reflexão a respeito de sua limitação diante do fato:

Este método de se escrever biografia, embora tenha seus méritos, é, talvez, um tanto singelo, e o leitor, se continuássemos nessa linha, poderia alegar que é capaz de recitar o calendário sozinho, economizando assim a quantia que a Hogarth Press houver por bem cobrar por este livro. Mas o que pode o biógrafo fazer quando o tema de sua biografia o pôs na situação em que Orlando agora nos pôs? A vida, concordam todos cuja opinião vale a pena consultar, é o único tema apropriado para o romancista ou o biógrafo; a vida, decidiram as mesmas autoridades, não tem nada a ver com ficar sentado sem se mexer numa cadeira, apenas pensando. O pensamento e a vida são como polos opostos. Portanto, como ficar sentada numa cadeira apenas pensando é precisamente o que Orlando está fazendo agora, não nos resta outro recurso senão o de recitar o calendário, desfiar as contas do rosário, assoar o nariz, atijar o fogo, olhar pela janela, até que ela termine com isso (Woolf, 2021, p. 199-200).

Carregada de ironia, essa reflexão demarca que o tempo, bem como a narração de acontecimentos no curso do tempo, de modo geral, são fatores cruciais para a representação de toda pessoa biografada, envolvendo um jogo de escolhas e renúncias. O tempo da vida real e o tempo da mente são contrapostos em um primeiro momento, mas percebemos o quanto estão intrincados e corroboram a profundidade da personalidade de Orlando. Os vislumbres mais interessantes que temos dela são aqueles em que o narrador-biógrafo consegue penetrar-lhe a alma, acessar seus anseios, conjecturar suas emoções, ainda que para isso seja necessário um pouco de licença poética. Ao admitir sua necessidade de compreender o tempo na mente, ele aponta também a necessidade de reconfigurar o estilo de escrita biográfica.

No artigo “Virginia entre nós, seus personagens”, ao discorrer acerca da relação de Virginia Woolf com a construção das categorias literárias em sua obra, Odalice de Castro Silva discute o tempo como instância maleável, cujas representações convencionais são subvertidas para dar vazão ao fluxo interior e psicológico:

O tempo interiorizado, o fluxo da consciência, a quebra dos limites da imagem impressionista fazem das figurações de Virginia Woolf uma experiência quase única na arte da escrita ficcional, criando barreiras muito tênues, com o que nós, leitores, experimentamos e com o que esbarramos de dificuldade em obedecermos ou crermos numa linha reta, para o que pressentimos como sinuoso e fugidio, que as convenções chamam de tempo. Tempo tão facilmente quebrado; com um leve movimento de neurônios, a construção de uma cena se desfaz e se desmancha, como se fosse apagada instantaneamente ou substituída por outra, para provar o quanto era frágil e insustentável (Silva, 2005, p. 33).

Ao considerarmos, portanto, a sinuosidade e fugacidade como aspectos inerentes à concepção do tempo na narrativa de Virginia Woolf, sua crítica também se constrói de modo a possibilitar outros caminhos de interpretação para a representação dos fatos, acompanhando-os primordialmente através das impressões deixadas por um determinado evento ou emoção na mente humana. Assim como o tempo que se constrói e se desmancha, vislumbramos oscilações da consciência de Orlando, e ele/ela nunca é, no segundo seguinte, o mesmo ser que era antes, e em meio a sua infestação de “eus”, seremos muito felizes se conseguirmos, como insinua o narrador-biógrafo, montar um mosaico dele/dela com os seis ou sete à nossa disposição.

Ao homenagear Vita, Woolf também dedica a obra àquilo que seu nome significa, isto é, à “vida”, em suas diversas concepções, manifestações e obscuridades. O narrador-biógrafo é não só uma caricatura do biógrafo comum, mas nos leva a uma percepção ainda mais abrangente dentro da crítica literária de Woolf, simbolizando o papel de todo aquele que se dispõe a escrever com o recurso da imaginação e que parte do mesmo ponto de partida – a vida –, considerando os desafios que se empreendem no seu processo de transfiguração. A forma é outra constante preocupação, questionando-se e refletindo-se sobre a natureza do romance, das demais formas, das convenções e expectativas que se presumem sobre qualquer tipo de escrita, investigando até que ponto compete ao escritor o direito de romper com determinadas limitações.

É buscando analisar essas questões que Woolf tenta, em uma escala maior em *Orlando*, compreender a própria vida e o espaço do real dentro do texto literário, componentes fundamentais na construção de sua produção crítico-ficcional. Essa angústia é relegada ao narrador-biógrafo, que questiona: “O que é a vida, perguntamos, apoiando-nos no portão do pátio; Vida, Vida, Vida! grita o pássaro, como se tivesse nos ouvido e soubesse precisamente o que pretendíamos com esse nosso hábito irritante e intrometido de fazer perguntas” (Woolf, 2021, p. 202). No entanto, não é do feitio de Woolf entregar respostas prontas, e a cumplicidade do leitor é convocada constantemente para atuar como peça fundamental dessa crítica,

acrescentando suas experiências ao emaranhado de reflexões inculcadas na obra. O que se sobressai é o interesse pelos percursos, pelas conotações sombrias e indefinidas desse caminho que é a representação na escrita, e que alimenta e impulsiona cada vez mais o diálogo crítico de Virginia Woolf com o sistema literário de sua época.

Não é às certezas prontas que *Orlando* se dirige, mas às inconsistências e questionamentos que podem surgir a partir das leituras que mobilizam o pensamento crítico que se depreende a partir delas, pois, no final das contas, representar e, indo adiante, dizer o que é a vida, é um processo que envolve mais perguntas do que respostas, e como alega o narrador-biógrafo (Woolf, 2021, p. 203), de maneira enfática: “precisamos recuar e dizer francamente ao leitor que espera, na ponta dos pés, para nos ouvir dizer o que é a vida: é uma pena, não sabemos”.

4.2 Por uma defesa da poesia: tradição e modernidade

Seja na ficção, nos volumes de biografia ou até mesmo em livros didáticos, não é incomum encontrar relatos de leitores que afirmam não se interessar pelos prefácios, apresentações ou dedicatórias das obras que selecionam. Afinal, o conteúdo mais importante estaria sempre concentrado no que vem depois disso. Todavia, quando se trata do romance, os paratextos são muitas vezes peças fundamentais para a compreensão de aspectos que concernem à própria natureza da concepção artística.

Embora endereçado a Vita, *Orlando* se estende para além da biografia que se concentra em uma individualidade, propondo-se a representar a experiência da mulher, dos escritores e da própria literatura inglesa. Ao beber da fonte de grandes referências que a antecederam, Virginia Woolf dedica a biografia fictícia à própria pessoa “biografada”, um lembrete de sua curiosidade, manifestada em seus diários: “Agrada-me um tanto a ideia dessas Biografias de gente viva” (Woolf, 2023, p. 315). Além da dedicatória, outro recurso utilizado por Woolf, o qual também ditará o tom da obra, é o prefácio, que antecipa de imediato diversas percepções que os leitores podem estabelecer entre o conteúdo sobre o qual ele se refere e aquilo que estarão prestes a ler.

Woolf inicia o prefácio indicando que a escrita dessa biografia teria sido impossível sem o auxílio de alguns amigos:

Muitos amigos me ajudaram na escrita deste livro. Alguns, mortos, e tão ilustres, que mal me atrevo a nomeá-los, embora ninguém possa ler ou escrever sem ficar em perpétua dívida com Defoe, Sir Thomas Browne, sir Walter Scott, lord Macaulay,

Emily Brontë, De Quincey e Walter Pater – para nomear os primeiros que me vêm à mente. Outros estão vivos, e por isso mesmo, embora talvez, à sua própria maneira, igualmente ilustres, não pareçam tão grandes (Woolf, 2021, p. 9).

Ao reconhecer-se em dívida com seus antecessores, ela não só estabelece uma dinâmica de saudosismo, como também reconhece o diálogo com a tradição como o eixo central de sua produção literária, e diferentemente de preconceitos recorrentes atrelados aos escritores modernos, seus romances sempre levantam uma discussão dialética que enaltece a ideia de que uma narrativa só pode existir graças aos caminhos pavimentados por outras.

Woolf constrói seu prefácio de modo a apresentar os fantasmas do passado não de forma assustadora e abominável, mas como velhos camaradas que legaram, através de suas obras, as heranças para o surgimento de outras gerações. Dessa forma, assim como Defoe, Johnson, Fielding, entre outros, criaram prefácios para justificar a existência de narrativas “reais”, que seriam apenas publicadas ou traduzidas pelos “editores” fictícios, ela estabelece o contrato de leitura para sua obra, isto é, uma biografia “verdadeira” de uma personagem que existe, ao passo que também esclarece o seu próprio método de composição artística, o qual, semelhante ao *novel* setecentista, também questiona conscientemente os limites entre fato e ficção, realidade e representação, verdade e imaginação artística.

Woolf prossegue, agradecendo também “a crítica singularmente penetrante, ainda que severa” (Woolf, 2021, p. 9), de seu sobrinho Julian Bell (1908-1937), bem como a outros participantes do Grupo de Bloomsbury, como Clive e Vanessa Bell, E. M. Forster, o economista John Maynard Keynes (1883-1946), o pintor Duncan Grant (1885-1978). Como em outros romances, ela também agradece ao melhor amigo, Lytton Strachey, o qual exercerá forte influência sobre a escrita de *Orlando*. Strachey havia publicado *Elizabeth and Essex* no início de 1928, atrelando a profundidade da pesquisa histórica à sensibilidade estética para compor os humores e as nuances da personalidade de Elizabeth I com a mesma maestria que dedicaria a um texto ficcional. Essa obra seria basilar, como analisamos anteriormente, para as concepções futuras de Woolf sobre o gênero biográfico.

Ao publicar *Orlando* no mesmo ano, Woolf parece responder à própria pergunta que fará em 1939, em “A arte da biografia”, ao se questionar o que ocorreria se ambas as formas – fato e ficção – fossem combinadas na mesma proporção em uma biografia. Ela parece concluir que essa dúvida não é recente na crítica biográfica, mas também acompanha o surgimento do romance enquanto gênero, e partindo desse ponto, é através de *Orlando* que discutirá essas questões com maior propriedade.

Em *A formação do romance inglês*, Vasconcelos discute como os prefácios do início do século XVIII foram essenciais para o estatuto de “real” de alguns textos ficcionais, alegando que “Nos seus estágios iniciais, assim, o romance se apresentaria como uma ficção factual, porque, ao negar sua ficcionalidade, fingia um conteúdo de verdade que, em última instância, produzia um sentimento de ambivalência em seus leitores” (Vasconcelos, 2007, p. 36). Ao transmutarem-se em cartas, relatos de editores, manuscritos perdidos, traduções, fragmentos de papéis encontrados, os prefácios dos romances continham não só uma apresentação do enredo, mas justificavam escolhas criativas, inauguravam estilos de representação, moldavam tendências tipográficas, além de confrontarem diretamente a estabilidade de qualquer gênero que se apresentasse como um relato verdadeiro da realidade.

Compreende-se, nesse contexto, que “os prefácios são eles próprios verdadeiras peças de ficção e instrumentos capitais da autorização dos relatos” (Vasconcelos, 2007, p. 89), e Virginia Woolf apoia-se nessa condição para estender ao romance moderno a ideia de espaço de disputas, cuja flexibilidade da forma permitiu aos diferentes ficcionistas a liberdade de moldá-lo, questioná-lo e dotá-lo de novos contornos para sustentar a construção de suas obras e, por conseguinte, suas visões críticas sobre o ato de criação. Ao recuperar essa tendência, Woolf possibilita a *Orlando*, na modernidade, a consciência da tradição e o diálogo com as diferentes eras que ajudaram a constituí-lo.

Em diferentes níveis, encontramos a ambiguidade corrente em Lytton Strachey, o beliscão às convenções morais de Forster, a fugacidade da personalidade delineada nas pinturas de Vanessa Bell, as ambições de Vita e seus ancestrais de Knole, mas também encontramos a jocosidade da forma empregada por Defoe, as lacunas de Laurence Sterne (1713-1768), a construção gótica das Brontë e até mesmo os heroísmos da narrativa histórica de Walter Scott (1771-1832). Woolf propõe, para além do individual, um olhar sobre o coletivo, traçando a vida de um(a) escritor(a) que não sobrevive ao tempo sem o contato com aqueles que o(a) antecederam, o que transforma *Orlando*, como já havia pontuado Harold Bloom (2013, p. 433), como “a mais longa carta de amor que alguma vez foi escrita”, mas que está redigida de Woolf para ela própria, pois nada é mais central às paixões de Orlando (e da própria escritora) do que o amor pela literatura, e ao construir sua obra em dívida com aqueles que a pavimentaram, ela arquiteta, além de um novo estilo de biografia, “uma defesa da poesia” (Bloom, 2013, p. 433).

A familiaridade de Woolf para com as obras e o estilo de diferentes escritores fortalece a presença de Orlando em cada um dos séculos pelos quais perpassa, e o que poderia soar como uma simples pretensão histórica, constitui uma ambientação fundamental para o

desenvolvimento intelectual do protagonista, uma espécie de metáfora para a própria condição de Virginia Woolf diante de sua formação autodidata. Ao discutir a educação domiciliar de Woolf, Silva (2005, p. 23) alega que

Virginia nasceu e cresceu entre livros e entre escritores, o avô paterno, o pai, a mãe leitora, a biblioteca de seu pai, na qual aprendeu a ler e a amar os clássicos: criadores e pensadores. Cresceu lendo os trágicos e os filósofos, preparando-se para construir sua própria relação com a arte de escrever, para dizer/fazer sua própria relação com o mundo e com a herança natural que recebia.

Afeita aos diferentes gêneros e temáticas da literatura ocidental, Woolf edifica uma obra que reflete sua condição de escritora transformada pela tradição, e essa herança será também essencial para a trajetória de Orlando, seja para conhecê-la, absorvê-la, questioná-la ou rejeitá-la em determinados momentos. No entanto, ao invés de rivalizar com esse passado, ele/ela o abraça e o alicerça na base de sua elaboração estética.

Em sua obra, Johnsen (2011) estabelece um fio temático comum às obras de Henrik Ibsen (1828-1906), James Joyce e Virginia Woolf, centrando-se especialmente nas associações entre modernidade e violência para pensar o confronto entre diferentes gerações, eixos temáticos ou correntes críticas, traduzindo nessa relação a própria reflexão sobre a criação mimética. Ao pensar essa questão na literatura de Woolf, ele utiliza a metáfora da figura paterna não só como uma alusão a Leslie Stephen, pai da escritora, mas como uma representação da herança patriarcal, da escrita masculina e das construções culturais que teriam comprometido a emancipação feminina.

No entanto, Johnsen alega que Woolf não rivaliza com esse “pai” de modo a rejeitá-lo, mas faz as pazes com ele para tentar compreender quais foram os espaços suprimidos e quais seriam aqueles que poderiam ter permitido algum tipo de florescimento para a sua própria condição de mulher escritora. Em outras palavras, ao estabelecer uma conexão com a tradição (especialmente aquela calcada na produção masculina), Woolf não pretende imprimir na modernidade um espírito de rebeldia ou de negação. Ela reconhece a importância capital dessas obras e desses escritores para a consolidação do cânone inglês, mas utiliza esse conhecimento de modo a se apropriar daquilo que foi favorável e ao mesmo tempo reconhecer suas falhas, seus desvios, e revisitar a história para pensar um espaço de emancipação para a escrita feminina.

Estabelecidas essas relações, a personagem Orlando passa não só a representar a figura do escritor, mas também surge para questionar as condições históricas e materiais que teriam impedido a escritora que só se emanciparia tardiamente, ainda que de modo restrito, no

século XIX. Porém, ao construir o “corpo múltiplo” de que fala Silviano Santiago, Woolf também revela a escritora que sempre esteve presente, ainda que nos espaços recônditos, reconstruindo essa linha de tradição.

Como pontua Johnsen,

Woolf insiste o tempo todo na reciprocidade. Os livros não são singulares; eles continuam uns aos outros. O trabalho de uma mulher é difícil porque ela precisa dos livros que as mulheres queriam escrever (as fontes mais prováveis de reciprocidade positiva para uma mulher), mas que nunca foram escritos. A ficção de Woolf propõe-se a imaginar num ser visível uma tradição desse trabalho anônimo que possibilitou sua autora, as circunstâncias históricas específicas, os detalhes das pessoas que viveram para ajudar a fazer uma Virginia (Johnsen, 2011, p. 257).

Sem tiranizar esse “pai”, Woolf caminha de mãos dadas com ele, mas colocando um pé à frente, reconduzindo os passos para uma outra direção. Do século XVI ao XX, Orlando sempre está em contato com diferentes personalidades, escritores, círculos de leitura, e é possível observar como Woolf constrói, ao mesmo tempo, um panorama de toda uma geração, incorporando à narrativa temáticas caras a esses períodos e também utilizando-se de algumas características dos diferentes estilos de época. Entretanto, Orlando sempre esboça um movimento ambíguo de admiração e inquietação, e o que se projeta para os leitores é, em uma escala maior, a leitura crítica de Woolf sobre a própria literatura inglesa. Nessa perspectiva,

Ao reconhecer como a melhor parte do passado desejava parir o futuro, ela não rivaliza mais com ele, invejosa e obsessivamente, como os falsos modernismos que crucificam seus modelos-rivais como românticos, vitorianos, representantes do alto-modernismo, “o” patriarcado, vistos desde alguma modernização posterior. Woolf desenvolve a escrita moderna e o feminismo moderno como tradições progressistas, positivas, representando suas origens ocultas históricas e estruturais dentro do patriarcado, dentro das condições íntimas e complexas do gênero (Johnsen, 2011, p. 259).

Ao redirecionar o olhar para a história da literatura inglesa, Woolf demonstra que a diversidade de meios e de métodos sempre foi o foco da criação literária, e que uma obra deve ser fruto desses impulsos de liberdade. Isso não implica dizer que deve-se excluir o rigor em sua composição, mas expõe o exato oposto, o fato de que em toda produção artística deve haver espaço para o livre-arbítrio, a experimentação, e o que antes se apresentou aos escritores, especialmente durante o surgimento do romance setecentista, como a liberdade para possibilitar um novo gênero (o *novel*), os escritores modernos, para o qual se dirige grande parte da atenção da crítica literária de Woolf, não estão rivalizando com esse passado, mas retomando a liberdade

que foi fortificada por ele a fim de flexibilizar as fronteiras entre as formas e os outros meios de expressão que se apresentam diante deles.

Nesse processo de revisitar as antigas eras, Woolf decide iniciar *Orlando* durante a Renascença inglesa, um período fortemente marcado por novas concepções no estilo poético e também pela popularidade do drama elisabetano. Ao veicular alguns temas caros às tragédias desse período, ela apresenta Orlando em meio à sua propriedade, ressaltando o legado de sua família nas invasões bélicas que lhe renderam as maiores condecorações.

A cena inicial torna-se simbólica, na qual Orlando golpeia com uma espada a cabeça de um mouro pendurada em uma estaca, como uma espécie de lembrança das batalhas vencidas “nos campos bárbaros da África” (Woolf, 2021, p. 11). O narrador-biógrafo menciona sua linhagem familiar, e percebemos o quanto sua história é marcada por violências e pela dominação dos pais e avôs, o que influencia até mesmo na maneira como compreendemos a construção de sua masculinidade. Entretanto, observamos uma ironia logo na primeira frase: “Ele – pois não podia haver nenhuma dúvida sobre o sexo, embora a moda da época contribuísse para mascará-lo” (Woolf, 2021, p. 11). Há, de início, uma antecipação de alguns dos questionamentos que Woolf fará ao longo da narrativa, especialmente voltados às noções de gênero. Esses aspectos contidos no parágrafo de abertura poderiam, em leituras mais contemporâneas, suscitar talvez uma perspectiva decolonial por parte de Woolf, mas dificilmente teria sido esse o seu intuito, uma vez que isso adentraria nas muitas contradições que envolvem sua literatura. Por mais que sua crítica mostre que os verdadeiros bárbaros da história estavam na Inglaterra, ela também restringe, como pontuado anteriormente, o cânone à perspectiva eurocêntrica. Apesar disso, ela parece antes propor uma crítica às violências e perpetuações que acarretaram na visão do que se construiu como patriarcado, que futuramente será um ponto de confronto para Orlando ao se tornar mulher.

No estilo dos grandes heróis trágicos, Orlando é apresentado em meio à grandiosidade de sua propriedade, o que é demarcado principalmente na relação com a casa, descrevendo-se toda a vastidão do terreno através de uma lente que aproxima – como em sucessivos *close ups* cinematográficos – o espaço físico da percepção sensível de Orlando. No alto de uma colina, ele observa:

Era um lugar muito alto, tão alto, na verdade, que dezenove condados ingleses podiam ser vistos lá embaixo; e, em dias claros, trinta ou talvez quarenta, se o tempo estivesse muito bom. Às vezes, podia-se ver o Canal da Mancha, uma onda multiplicando-se sobre a outra. Podia-se ver rios nos quais deslizavam barcos de passeio; e galeões lançando-se ao mar; e, soltando baforadas de fumaça, navios de guerra, dos quais vinha o monótono matraquear do disparo de canhões; e fortes na costa; e castelos por

entre as campinas; e aqui uma atalaia; e ali uma fortaleza; e, de novo, uma vasta propriedade, como a do pai de Orlando, agrupada como um vilarejo, no vale cercado por muralhas. A leste, havia as agulhas dos edifícios e igrejas de Londres e a fumaça da cidade; e, talvez, bem na linha do horizonte, quando o vento soprava na direção certa, até mesmo o escarpado cume e as serrilhadas arestas da montanha Snowdon se revelassem, imensos, entre as nuvens. Por um instante, Orlando ficou parado, contando, contemplando, reconhecendo. Aquela era a casa do pai; aquela, a do tio. A tia era dona daqueles três grandes torreões, lá entre as árvores. A charneca era deles, e a floresta; o faisão e o cervo, a raposa, o texugo e a borboleta (Woolf, 2021, p. 14-15).

Como mencionado anteriormente, a *dramatis personae* da “tragédia” que consiste o primeiro capítulo – ou primeiro ato – de *Orlando* centra sua preocupação não nas sucessões episódicas do teatro elisabetano, mas especialmente em dois aspectos dessa mesma forma artística: a preocupação com a consciência individual, abarcada no livre-arbítrio, e o caráter metaficcional, em que a obra de Woolf, assim como o drama shakespeariano o fizera diversas vezes, explora a interioridade, as complexidades e contradições da identidade, ao passo que também reflete acerca da própria natureza da escrita ficcional. Se algumas das peças de Shakespeare acontecem como uma peça dentro de uma peça, Woolf insere o seu protagonista escritor entre diferentes momentos da ficção inglesa, e os interesses passam a recair principalmente em discussões que também foram esboçadas por ela enquanto escrevia a obra.

Apesar de constantemente rodeado de pessoas, palácios e títulos, Orlando está sempre só, e Woolf traz ao primeiro plano o fascínio pela consciência humana, interpretando o seu biografado a partir de dentro, mapeando sua alma e fazendo-nos conhecer os desígnios de seu coração.

A presença de Shakespeare é crucial para o amadurecimento da escrita de Orlando, e tudo isso é retratado em uma passagem bastante curta, sem qualquer menção ao nome do dramaturgo. Enquanto se prepara para a chegada da rainha, Orlando vê através de uma porta entreaberta a figura de um homem escrevendo em sua cozinha, o que desperta a sua atenção para o processo criativo em si:

Mas ali, sentado à mesa do refeitório dos criados, com uma caneca de estanho ao lado e uma folha de papel à sua frente, estava um homem bastante gordo e maltrapilho, cuja gola estava um tanto suja e cujas roupas eram de uma lã grossa de cor parda. Segurava uma pena, mas não estava escrevendo. Parecia estar revolvendo algum pensamento na mente, jogando-o para cima e para baixo e de um lado para o outro, até adquirir a forma ou a força que fosse de seu agrado. Seus olhos, globulosos e emaçados como alguma pedra verde de curiosa textura, estavam fixos. Não viu Orlando. Apesar da pressa toda, Orlando ficou ali, paralisado. Era um poeta? Estava escrevendo versos? “Conte-me”, queria dizer, “tudo sobre o mundo todo” – pois ele tinha as mais loucas, as mais absurdas, as mais extravagantes ideias sobre poetas e poesia – mas como falar a um homem que não nos vê? que vê, em vez disso, ogros, sátiros, talvez as profundezas do mar? Assim, Orlando ficou ali, observando, enquanto

o homem girava a pena entre os dedos, para lá e para cá; e sonhava, com os olhos fixos; e, então, muito rapidamente, escreveu meia dúzia de linhas e ergueu os olhos (Woolf, 2021, p. 17).

Apesar de não ser mencionado pelo nome, Shakespeare se sobressai como o grande representante do período elisabetano, e sua presença se manifesta em diversas passagens, como nas características que Woolf adota nas temáticas de honra e amor, as violências travadas em nome da paixão (principalmente em relação à literatura), a mescla orgânica entre tragédia, comédia e representação histórica, o contato de Orlando com os ossos de seus ancestrais, remetendo a *Hamlet*; a figura do Bardo é fundamental não só na formação de Woolf, mas perpassa todas as gerações de escritores ingleses, e se não lhe é possível rastrear o princípio exato da literatura de seu país, Woolf escolhe Shakespeare como seu ponto de partida.

Orlando fica fissurado na maneira como ele enxerga a poesia como um trabalho sério, fascinando-se principalmente pelos momentos em que se distancia da página para refletir. É no pensamento, Orlando percebe, que ocorrem os principais contatos entre o escritor e a poesia, e essa constatação influenciará na reconexão com as peças e poemas que havia abandonado. Em uma cena que lembra a visita das Três Bruxas em *Macbeth*, a transformação de Orlando é agraciada pela visita das Três Santas, que aparecem para lhe conceder as principais qualidades atreladas ao que significa ser uma mulher. Nossa Senhora da Pureza, Nossa Senhora da Castidade e Nossa Senhora da Modéstia, cada uma a seu modo, tentam moldar Orlando às expectativas do gênero. Mas assim como Woolf não recusa a figura do “pai”, Orlando também não recusa o seu contato com aquilo que havia vivido enquanto homem, e a sua mudança de sexo não implica uma ruptura abrupta, mas uma continuidade de tudo aquilo que viveu, presenciou e experimentou, inclusive na esfera literária.

Woolf está sempre deslocando a atenção dos castelos ou dos grandes navios, das mansões aristocráticas e das Ordens Militares, para o que realmente expõe aos leitores os percursos íntimos da consciência de Orlando. Como o narrador-biógrafo indaga, em determinado momento, “Ele era a exata imagem de um cavalheiro da nobreza. Mas, e no interior?” (Woolf, 2021, p. 19). Quais os desejos, as percepções, os pensamentos de Orlando? Essas são questões que perturbam e até podem limitar o biógrafo comum, mas que são caras, profundas e pertinentes ao biógrafo imaginado por Virginia Woolf.

Um dos momentos mais impactantes da narrativa ocorre quando Orlando e Sasha assistem a uma encenação de *Otelo*, o que afeta profundamente a percepção dele acerca de sua relação com a amada e com a própria arte:

Um negro sacudia os braços e vociferava. Havia uma mulher de branco deitada numa cama. Por mais grosseira que fosse a encenação, com os atores subindo e descendo uns poucos degraus e, às vezes, tropeçando, e a multidão batendo os pés e dando assovios ou, quando estavam entediados, jogando no gelo cascas de laranja, que um cachorro se apressava em pegar, ainda assim, a surpreendente e sinuosa melodia das palavras mexia com Orlando como se fosse música. Faladas com extrema rapidez e com uma temerária agilidade verbal que lhe lembrava os marinheiros cantando nas cervejarias das calçadas de Wapping, as palavras, ainda que sem sentido, eram como vinho para ele. Mas de vez em quando chegava-lhe, atravessando o gelo, uma frase solta que era como se tivesse sido arrancada do fundo de seu coração. A fúria do mouro parecia ser a sua própria fúria, e quando o mouro sufocou a mulher na cama foi Sasha que ele matou com as próprias mãos (Woolf, 2021, p. 42-43).

O momento aparece não só como uma reverência de Woolf a Shakespeare, mas entra como artifício narrativo para a maneira como Orlando compreende a arte como representação dos dilemas mais obscuros de seu interior. O episódio ocorre logo após flagrar a suposta traição de Sasha – o que também não é relatado de maneira precisa, já que o narrador-biógrafo considera que ele pode ter se enganado –, e seus sentimentos são purgados, em um movimento de catarse, para aliviar e purificar o peso de seus sentimentos conflitantes.

Apesar de estarmos presos às suposições da mente de Orlando, Sasha o abandona em seguida, sem dar explicações ou sem se preocupar com seus interesses, o que talvez indique que ela o havia traído de fato. Entretanto, para além do reconhecimento de si mesmo e de sua história na peça, Orlando conclui que era a respeito disso que se referia quando considerou a ideia de representar, de conseguir transmutar em linguagem, ainda que para dizer de outro modo, a real percepção de seus anseios, o que ele só conseguirá exercer através da arte.

Ainda que ressoem propriamente ao estilo de Shakespeare, é possível sentir, especialmente na relação entre Orlando e Sasha e na sua construção como escritor, ecos de Sir Philip Sidney (1554-1586), outro importante intelectual elisabetano. Reconhecido não só como poeta, mas como cavaleiro nobre e humanista, Sidney influenciou a construção do soneto inglês antes mesmo de Shakespeare e se preocupou com o teor estético e crítico da poesia. Apesar de não escrever tanto, ele demonstrou, como no conjunto de sonetos que compõem *Astrophil and Stella*, que datam do final século XVI, os desdobramentos de amores intensos e conflituosos, revestidos de autocrítica, ironia, densidade psicológica e, acima de tudo, investigou o caráter metalinguístico da poesia em anunciar-se como texto estético e compreender o amor como performance do escritor. Assim como Sidney, ao escrever sobre o amor e o estado de seus sentimentos, Orlando compreende que, para purgar-se completamente, deverá performar essa dor na linguagem, estabelecendo um vínculo entre a experiência no mundo real e no mundo da poesia. Ao realizar esse movimento, Woolf erige uma narrativa que toma consciência sobre si

mesma, pois ao conduzir Orlando pelas eras literárias, também performou, ou melhor, reviveu, o seu amor pelas obras que marcaram a tradição inglesa.

Esses elementos conduzem Orlando ao período da Restauração, marcado pelo reinado de Charles II, que se estendeu de 1660 até o início do século XVIII. Apesar de não se aprofundar em detalhes históricos e políticos, afinal a Inglaterra retornava à monarquia depois da República Cromwell (1649-1658), Woolf dedica boa parte desse período ao tempo que Orlando passa em Constantinopla, quando atua como Embaixador. Observamos que, assim como nas narrativas dos dramaturgos elisabetanos, que comumente se passavam em reinos distantes e terras estrangeiras, Orlando também enfrenta sua própria Restauração pessoal após um sono de sete dias, como uma espécie de alusão aos sete dias da criação do mundo na Bíblia.

Em um novo contexto e em uma nova realidade, ela – agora mulher – percebe o poder de sua arte, de sua escrita, de sua sexualidade, e assim como tempo traz marcas para a sua identidade física, ela também sofre transformações que envolvem o seu processo intelectual, como um indicativo de que sua consciência também vai se desenvolvendo de acordo com o passar das eras. Pois, como afirma o narrador-biógrafo, já fazia um bom tempo que Orlando “tinha mudado espantosamente o estilo” (Woolf, 2021, p. 83), e o despertar de uma nova época a inclina para outros interesses, especialmente para um estilo cada vez mais introspectivo.

A estadia de Orlando em Constantinopla é narrada como um grande épico que envolve guerras, decisões políticas e eventos quase mitológicos (o prenúncio de sua transformação sexual, inclusive, alude às simbologias apocalípticas). No entanto, é curioso pensar como, assim com Daniel Defoe se preocupou em criar, no século XVIII, uma ficção que se assemelhava ao relato de viagem, a chegada de Orlando nos remete, por outro lado, a uma outra escritora que também se consagrou por aprimorar essa forma: Mary Wortley Montagu (1689-1762). Intelectual aristocrática, Montagu tornou-se bastante conhecida pelas suas *Turkish Embassy Letters* (1763)³⁰, um compilado póstumo de cartas que havia escrito entre 1716 e 1718, em que comenta sua passagem pelo Império Otomano, ao lado do marido, Edward Wortley Montagu, nomeado Embaixador britânico à época. Nas cartas, ela descreve detalhes do cotidiano, da cultura e da população, concebendo um registro que vai além do relato de viagem para explorar aspectos socioculturais com profundidade. Em alguns momentos, Montagu até mesmo discute sobre a importância da vacinação contra a varíola, que ela ajudaria a propagar em seguida na Inglaterra.

³⁰ Atualmente, uma edição mais acessível das cartas de Mary Wortley Montagu para o português tem como título *Cartas de Istambul: a vida no Império Otomano sob o olhar de uma mulher europeia*, da editora Juruá. No entanto, a obra também costuma ser conhecida popularmente como *Cartas Turcas*.

Durante o período em Constantinopla, faz-se coabitar, ao mesmo tempo, o intelecto masculino e feminino, quando Orlando é, simbolicamente, Mary e Edward Montagu. Em vista da participação de Mary na configuração de aspectos sociais importantes para o século XVIII, Woolf reafirma sua importância para a tradição, colocando-a não só como um ponto de referência para a história inglesa, mas como exemplo claro da liberdade intelectual das mulheres, o que reforça ainda outra vez o modo como *Orlando*, apesar de ficção, explora a variedade da contribuição feminina.

Concluindo mais um “ato” da trajetória de Orlando, percebemos o quanto o narrador-biógrafo cada vez mais se desprende das limitações da biografia para privilegiar, sobretudo, as liberdades artísticas. Como a Restauração, por conseguinte, possibilitou a reabertura dos teatros, que haviam sido fechados em virtude da doutrina puritana que os condenava, as peças voltaram a circular abertamente na sociedade britânica e se tornaram importantes instrumentos de mobilização cultural. Não é estranho pensar, portanto, que o recurso dramático seja utilizado para a transformação de Orlando, que acontece como uma excêntrica peça de teatro, terminando em um êxtase que leva a protagonista à celebração pessoal:

Oxalá, quase temos vontade de exclamar, fosse tão profunda que não conseguíssemos enxergar nada através de sua opacidade! Oxalá pudéssemos, neste ponto, empunhar a pena e escrever a palavra *Finis* em nosso trabalho! Oxalá pudéssemos poupar o leitor do que está por vir e dizer-lhe, sem meias palavras: Orlando morreu e foi sepultado. Mas aqui, ai de nós, a Verdade, a Candura e a Honestidade, as austeras deusas que fazem guarda ao lado do tinteiro do biógrafo, gritam Não! Levando aos lábios suas trombetas de prata, elas exigem em uníssono: a Verdade! E de novo gritam: a Verdade! e fazendo-se ouvir por uma terceira vez ressoam em coro: a Verdade, nada mais que a Verdade! (Woolf, 2021, p. 101).

Ao cerrar as cortinas de seu passado, Orlando se abre para uma nova época, com novos costumes, embora ela ainda permaneça extremamente conectada com quem havia sido anteriormente. Ao despertar, por conseguinte, para uma era de reformulações artístico-culturais, ela continua a acompanhar as transformações da produção literária, vivenciando-as agora sob a óptica feminina.

Quando retorna à Inglaterra, sua compreensão acerca do que é considerado feminino, ou relacionado às atribuições de uma mulher, é completamente modificada. Ela passa a entender as restrições suscitadas pelo código masculino, percebendo-as, a princípio, quando se vê apertada pelas saias, e como elas não seriam nada favoráveis caso sofresse um naufrágio, precisando ser acudida pela boa vontade dos marinheiros. Orlando percebe como os padrões de

comportamento são também performados de acordo com convenções de gênero, concluindo que as mulheres não eram simplesmente “obedientes, castas, perfumadas e lindamente apresentáveis por natureza. Elas só adquirem essas graças, sem as quais não podem gozar de nenhum dos prazeres desta vida, à custa da mais tediosa disciplina” (Woolf, 2021, p. 117-118).

É cômico o fato de Woolf ter alocado a metamorfose de Orlando e as complicações decorrentes desse fato durante o período do Iluminismo europeu, marcado principalmente pela valorização dos ideais de racionalidade e verdade, críticas ao absolutismo, questionamentos da autoridade religiosa, pelo compromisso com a ciência e o método científico. Em um período em que, como é afirmado no romance, “tudo era luz, ordem e serenidade” (Woolf, 2021, p. 167), o narrador-biógrafo é levado a registrar a sua própria confusão ao assumir a “irracionalidade”, a falta de justificativa religiosa ou a clareza para definir o que aconteceu, e assim como Woolf esboça em sua crítica literária, resta-lhe concordar que a identidade corresponde à fuga da precisão.

Orlando é mulher e isso é o suficiente para a continuidade da biografia, e sua chegada na Inglaterra, apesar de natural para seus criados e para seus animais de estimação, não a isenta de passar pelas mesmas privações sofridas pelas demais mulheres de sua geração. Através desse arco, Woolf acrescenta novas camadas à narrativa, discorrendo sobre as dificuldades encontradas pelas mulheres que aspiravam uma carreira na ficção e que eram confrontadas, de maneira inescapável, pelas “sagradas obrigações da feminilidade” (Woolf, 2021, p. 118). O século XVIII é, para Orlando, um período de incertezas, confrontos e questionamentos, e a escrita será o meio através do qual buscará preservar sua liberdade individual.

A transição de Orlando é uma representação simbólica de como a narrativa de Woolf também se consolida como espaço de questionamentos que dialogam diretamente com as bases do que seria estipulado por sua crítica feminista, acentuado, antes mesmo do aprofundamento dessas temáticas na segunda metade do século XX e na contemporaneidade, discussões a respeito das problemáticas de gênero, não-binariedade e androginia nos círculos intelectuais. Entretanto, esses aspectos não aparecem como um simples aceno às teorias múltiplas sobre sexualidade que pululavam durante as reuniões de Bloomsbury, mas também servem à narrativa para demarcar os desafios encontrados por escritores e escritoras na consolidação da literatura inglesa, e como a “mente andrógina”, como Woolf suscitara em alguns de seus ensaios, era representativa de uma possibilidade de ascensão de escrita que

combinava as possibilidades do ofício intelectual de homens e mulheres que se dedicavam à preservação de seus interesses e liberdades.

Silviano Santiago, em seu ensaio, afirma que

A narrativa de Virginia quer sincronizar as mudanças históricas com as sensações corpóreas e sexuais do/da protagonista. Quer sincronizá-las pela assimetria, e não pela adaptabilidade aos modelos vigentes. A essa nova história, [Elizabeth] Freeman dá o nome de eroto-historiografia, ou seja, a que descreveria através do texto ficcional *queer* a possibilidade de um historicismo tátil (Santiago, 2019, p. 424-425).

Através do corpo *queer* de Orlando e seus contrapontos encontrados ao longo de séculos de história, Woolf reescreve a tradição e aponta os caminhos pelos quais ela, como escritora moderna, também depende das escritoras que, assim como Orlando, se fizeram inserir no sistema inglês e ressignificaram os padrões comportamentais para poderem escrever, propagando em sua obra, por conseguinte, uma visão da “escritora idealizada”, aquela que seria completamente livre para gozar das mesmas liberdades conferidas aos homens, atuando não como coadjuvantes, mas como eminentes sujeitos de ação.

Apesar dos desafios, Orlando acompanha as novas mudanças no cenário literário, participa de grupos, esbarra casualmente com importantes literatos do século XVIII como Samuel Johnson, James Boswell (1749-1795), Anna Williams (1706-1783), além de outros escritores, como veremos mais à frente, sempre buscando se atualizar acerca dos novos rumos tomados pela ficção e repensar o modo como ela pode, a seu modo, participar dessa linha histórica, não para simplesmente imitá-la ou negá-la, mas inserir-se e dar continuidade ativa ao legado desses pioneiros.

Todavia, apesar da instabilidade que esse período havia suscitado, nenhum outro século foi capaz de incutir tantas mudanças e até mesmo confrontar as certezas de Orlando com tamanha intensidade quanto o imponente século XIX. Se encontramos, por um lado, o contexto mais fértil para a sua produção escrita, um dos períodos de maior publicação de autoria feminina na Inglaterra – em comparação aos anteriores –, também encontramos uma sociedade cada vez mais empenhada em cingir liberdades individuais e impor restrições ao comportamento e aos direitos das mulheres.

O século XIX é anunciado com um tom de grandeza, mas ao mesmo tempo de medo, pessimismo, obscuridade, onde “Tudo era treva; tudo era dúvida; tudo era confusão” (Woolf, 2021, p. 167). Orlando percebe uma Inglaterra cada vez mais em ruptura, seja em relação às estruturas de organização social ou à modernização intensificada pela industrialização, destacando principalmente a limitação dos direitos das mulheres, que será, em

seguida, metaforizada pela chegada da crinolina, uma estrutura que servia para apertar a cintura e dar volume aos vestidos. Orlando percebe que

Os sexos se distanciavam cada vez mais. Não se suportava nenhum tipo de conversa franca. Evasivas e dissimulações eram diligentemente utilizadas por ambos os lados. E da mesma forma que lá fora, na terra úmida, a hera e a sempre-viva proliferavam, dentro de casa reinava a fertilidade. A vida da mulher era, em geral, uma sucessão de partos. Ela casava aos dezenove anos e quando chegava aos trinta já tinha quinze ou dezoito filhos; pois os gêmeos vinham em quantidade. Assim nasceu o Império Britânico (Woolf, 2021, p. 170-171).

Em virtude de seu retorno como mulher, Orlando perde o direito à propriedade em Londres, onde mantinha os privilégios da corte, e retorna à sua mansão na área rural. Observamos um colapso que também envolve a própria noção de classe na Inglaterra com a chegada dos séculos XVIII e XIX, onde a aristocracia, apesar de manter sua popularidade e os padrões de vida confortáveis, passa a ser economicamente menos favorecida em comparação à ascensão de uma sociedade burguesa que movimenta o novo capital. Orlando, entretanto, ainda possui uma casa, o seu “teto todo seu”, e sua resistência às opressões da era vitoriana está atrelada principalmente à manutenção de um espaço propício a seu ofício.

No entanto, apesar dos esforços, “Podia-se ver o espírito da época soprando, ora quente, ora frio, em suas faces” (Woolf, 2021, p. 175), e Orlando é atormentada por impulsos que ela própria não reconhecia. Durante um dos momentos em que está escrevendo, ela sente uma coceira frequente no dedo onde geralmente se coloca a aliança, e ainda que fique tão incomodada ao ponto de ir a uma joalheria e comprar uma, ela percebe que seus esforços são em vão, livrando-se desse incômodo somente quando exerce o inescapável compromisso do casamento. Embora tenha tentado contorná-lo com todas as forças, o “espírito da época” havia imposto o seu efeito sobre ela.

Em um momento de inquietude, ao perturbar-se com a escrita do poema, Orlando decide passear pela propriedade e acaba torcendo o tornozelo, sendo socorrida em seguida por um cavaleiro:

Apressou o passo; correu; tropeçou; as raízes duras das urzes jogaram-na ao chão. Torceu o tornozelo. Não conseguia se levantar. Mas ficou ali estendida, feliz. O perfume da murta-do-pântano e da rainha-dos-prados estava em suas narinas. A risada rouca das gralhas estava em seus ouvidos. “Encontrei meu par”, murmurou. “É o urzal. Sou a noiva da natureza” (Woolf, 2021, p. 185).

Embora vencida pelas convenções, Orlando dedica-se, como sempre havia priorizado, ao amor pela natureza, e ainda que o encontro com seu par romântico nos remeta

aos clássicos episódios literários em que alguém, em diferentes contextos, é socorrido a cavalo, como observamos no incidente de Marianne e o Coronel Brandon, o tenso resgate de Rebecca por Brian de Bois-Guilbert, o encontro nada casual de Jane Eyre e Mr. Rochester³¹, é à natureza e, por conseguinte, à escrita, que Orlando será devota, e a essas instâncias ela será fiel, mesmo depois da realização de seu matrimônio.

Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, como conhecemos, torna-se marido de Orlando, porém Woolf se distancia do sentimentalismo e da hierarquia de papéis comum às narrativas românticas para estabelecer um relacionamento marcado pelo respeito às prioridades individuais. Shelmerdine é marinheiro e quer se aventurar pelas rotas do Cabo Horn, e seu envolvimento com Orlando, assim como ocorrera com Vita e Harold, Virginia e Leonard, é acima de tudo uma parceria em que ambos reconhecem os desejos mais sinceros um do outro.

Ao se casar, Orlando recupera o direito à propriedade e até mesmo engravida, mas toda a configuração de seu casamento é feita a fim de privilegiar uma relação isenta de subserviências, ainda que seja preciso fabricar essa imagem para convencer a sociedade britânica. A cerimônia é realizada “de modo que ninguém ouviu a palavra ‘obedecer’ ser pronunciada nem viu, a não ser como um lampejo dourado, a aliança passar de uma mão para a outra” (Woolf, 2021, p. 196), no entanto, a cumplicidade e o amor entre eles são fortes o bastante para que possam respeitar os ofícios um do outro. Shelmerdine, após o casamento, segue o seu percurso marítimo, e Orlando, por sua vez, dedica-se inteiramente à poesia.

Virginia Woolf estabelece uma crítica ao modo como algumas narrativas provenientes do século XIX foram responsáveis por propagar um tipo de sentimentalismo que, apesar de direcionar a atenção às paixões como matéria de ficção, muitas vezes também serviram de agentes da passividade feminina, e propõe, por outro lado, uma relação em que o casamento não precise ser uma mera moeda de troca, e que as potencialidades de cada membro envolvido possam ser compreendidas e celebradas em sua completude. Woolf não pretende colocar homens e mulheres uns contra os outros, mas apontar as fissuras nessa dinâmica que corroboraram o enfraquecimento do lado feminino. Ela entende o romance não apenas como a representação dos enredos episódicos de deleite e entretenimento, mas como instrumento cultural que auxiliou a moldar as concepções de gênero na sociedade.

Ao dialogar com o pensamento de Woolf, Sandra Guardini Vasconcelos alega que “os romances passaram a exercer papel fundamental na tarefa de educação das jovens,

³¹ Tratam-se, respectivamente, de famosas cenas dos romances *Razão e sensibilidade* (1811), de Jane Austen, *Ivanhoe* (1819), de Sir Walter Scott, e *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, expoentes da ficção inglesa no século XIX.

inculcando princípios, reforçando atitudes desejáveis e realçando a virtude como a principal qualidade a que elas deviam aspirar” (Vasconcelos, 2007, p. 128), e ainda que esses elementos constituíssem o *status quo* da época, não foram poucas as escritoras que vivenciaram – e denunciaram – esse inconformismo, incorporando à sua produção ficcional questionamentos sobre as convenções políticas.

Tendo elas próprias levado uma vida muito pouco convencional, algumas dessas romancistas criaram personagens femininas que frequentemente zombam das convenções e resistem às habituais restrições e limitações impostas às mulheres. Através dessas personagens, elas mostraram quanto um sistema educacional deficiente podia ser responsável pelas fraquezas e deslizes femininos. É interessante observar, no entanto, que essas obras não estão livres das contradições inerentes à ideologia burguesa de feminilidade, pois reforçaram-na ao mesmo tempo que denunciaram a opressão e os constrangimentos sociais à mulher (Vasconcelos, 2007, p. 138).

O percurso de Orlando como escritora durante o século XIX é, portanto, bastante significativo na consolidação da crítica que Virginia Woolf expande em seus ensaios, introjetando a discussão de gênero dentro da ficção, dando continuidade a uma tradição de escritoras que também fizeram do romance um espaço de confronto. Assim como Orlando não consegue resistir ao casamento, como ocorre geralmente às personagens femininas da época, Woolf compreende, bem como destaca Vasconcelos, que esse mesmo espaço também é cheio de contradições e reforço de estereótipos que se tornaram canônicos na literatura, no entanto, tratando-se de um período de alta dependência econômica e dificuldade de mobilidade social por parte das mulheres, é difícil pensar em um cenário em que elas pudessem simplesmente recusar levemente qualquer tipo de emancipação financeira proporcionado pela estabilidade matrimonial. Entretanto, para Woolf, ainda que fosse uma espécie de estratégia de sobrevivência, o casamento não seria sempre um tormento, e quando construído de modo a respeitar as vontades e objetivos individuais de seus parceiros, seria um dos principais exemplos do verdadeiro “amor romântico”.

Qualquer tentativa de pensar o romance do século XIX dissociado do pensamento crítico-feminista seria um ato contraproducente, uma vez que “as mulheres eram seu público-alvo, suas protagonistas e também suas produtoras” (Vasconcelos, 2007, p. 136), e Woolf desenvolve, através de *Orlando*, reflexões que dialogam com o discurso sobre a emancipação econômica e a produção literária das mulheres, tão correntes em seus diários e ensaios. Se Bloom criticou as interpretações e as tomadas de partido das feministas contemporâneas, apontando que talvez Woolf não teria colocado essa discussão como o aspecto central de sua

obra, a própria narrativa demonstra que o espaço da tradição feminina é, sim, um de seus principais pontos de partida. A partir do encontro da mente feminina com a tradição patriarcal que dificultou a publicação de outras escritoras, mas que ao mesmo tempo, curiosamente, possibilitou o surgimento das Jane Austens, das Brontës, das Virginias, é que ela se propõe a investigar as contradições envolvidas na formação da literatura inglesa.

Ao desenvolver um debate que discorre sobre a consolidação da escrita feminina, Norma Telles investiga, em *Palavras da crítica*, o conceito “Autor+a”, analisando de que modo a estruturação da autoria feminina não se dissocia da autoridade capital concedida ao “Autor”, no aspecto de representação da escrita masculina. Ao citar a postura de Virginia Woolf como um importante exemplo de reconfiguração da produção intelectual feminina nos estudos literários, ela destaca que

Nos séculos XIX e XX, as escritoras buscaram o que Sylvia Plath denomina “alfabetos arcaicos”, uma “*grandmatologia*”³² que colocam contra a gramatologia da linguística patriarcal. De Mary Wolstonecraft a Mary Shelley, Emily Dickinson, as irmãs Brontë, George Eliot até Virginia Woolf, Adrienne Rich, Monique Witting, H.D., Margaret Atwood, Doris Lessing e tantas outras, pode-se rastrear esses “alfabetos”, um esforço de se livrar do *sermo paterno*, de transformá-lo e numa tentativa de estabelecer uma ancestralidade alternativa, associada a uma linguagem oculta (Telles, 1992, p. 48, grifos da autora).

Ao considerar esse aspecto, que intensifica a relação de Virginia Woolf com a própria tradição literária e com as abordagens do comparatismo literário, constatamos que, a fim de construir essa “ancestralidade alternativa”, pautada nas escrita das “mães” e “avós” que estruturaram, a passos lentos, a ficção feminina, o “sermo paterno” não é completamente abandonado no sentido de rejeitá-lo ou diminuir sua importância, mas Woolf, trazendo para o centro a contribuição dessas escritoras, pretende reforçar que o “sermo materno” também foi capaz de produzir, reconstruir e perpetuar as possibilidades criativas dentro do contexto literário inglês.

Outro aspecto ressaltado na constituição do século XIX em *Orlando* está atrelado aos vários níveis de experimentação, na articulação de diferentes formas que preparariam o terreno para o desenvolvimento da ficção moderna no século seguinte. Observamos, à medida que Orlando vai se aproximando do século XX, o quanto a escrita do narrador-biógrafo se torna mais concisa, compulsória, até mesmo imprimindo um senso de velocidade para acompanhar o

³² Fazendo um trocadilho com a “gramatologia” masculina, a expressão “*grandmatologia*” levaria em consideração as contribuições intelectuais das “grandmas” (“avós”, em inglês), uma representação da tradição feminina que serviria de contraponto à linhagem patriarcal.

ritmo das transformações. Um exemplo dessa mudança estilística se dá quando Orlando, caminhando perto de um lago, fita um barquinho de brinquedo. As visões que se apresentam são interpretadas por ela como sendo o próprio navio de Shelmerdine, enfrentando a instabilidade dos mares, e Woolf vai propondo uma espécie de montagem que intercala planos e sobrepõe as imagens em consonância:

Se olhamos para o lago Serpentine nesse estado de nervos, as ondas logo se tornam tão grandes quanto as ondas do Atlântico; os barcos de brinquedo se tornam indistinguíveis dos transatlânticos. Orlando confundia, assim, o barco de brinquedo com o brigue do marido; e as ondinhas que fazia com a ponta do pé com uma montanha d'água ao largo do cabo Horn; e ao observar o barco de brinquedo montar uma ondinha, julgou estar vendo o navio de Bonthrop escalando uma muralha de água transparente; e o brigue subia cada vez mais alto, até que uma crista de espuma branca que guardava mil mortes fechou-se sobre ele; e ele atravessou as mil mortes, desaparecendo (“Afundou!”, gritou ela, em profunda agonia), e, então, eis que ali estava o brigue de novo, do outro lado do Atlântico, singrando são e salvo por entre os patos (Woolf, 2021, p. 214).

Essa característica vai sendo cada vez mais intensificada com a chegada do novo século, o qual leva o narrador-biógrafo a confrontar o peso do momento presente. Acompanhamos a narrativa em um ponto extremamente complexo, em que sua tarefa não consiste somente em relatar o passado da maneira como se discorreu, mas dar continuidade à biografia em tempo real.

Woolf elabora uma sequência de cenas que se discorrem em um único dia, 11 de outubro de 1928, a exata data em que *Orlando* seria publicado. Em um movimento que acompanha o seu próprio ritmo de escrita, a narrativa apresenta um dos grandes desafios ressaltados em sua crítica, isto é, a maneira como os escritores se portam diante das novas formas de entender o mundo, o tempo, o sujeito e o próprio cotidiano. O momento presente não mostra somente Orlando frente às transformações da Inglaterra dos anos 1920, mas acompanha o dilema do narrador-biógrafo ao tentar encontrar métodos adequados que o auxiliem a narrar o que é contemporâneo. Conforme Orlando atravessa séculos para intensificar o seu trabalho artístico, o narrador-biógrafo também absorve essa tradição, e sua nova maneira de narrar na era moderna não soa forçada, pois é assegurada pelo seu profundo processo de pesquisa, compreensão e diálogo com outras épocas, afinal, quanto mais se conhece a literatura e os diferentes estilos que auxiliaram a estruturá-la, mais seguro o escritor está para entender-se como parte constituinte do todo e seguir o próprio percurso.

Conhecedor da tradição, o narrador-biógrafo compreende que, assim como seu biografado e a identidade mudam com o passar do tempo, o mesmo ocorre com sua escrita, e

os recursos estilísticos que passa a utilizar lhe são extremamente eficazes. Se, por um lado, a escrita moderna poderia ser acusada de ser incerta, fugaz, indefinida, poderíamos dizer que isso se aplicaria, em larga medida, à biografia, à ficção, ao ensaio, à memória, ou outros gêneros que se proponham a representar qualquer nuance que seja da vida. Ao trazer, portanto, o narrador-biografo numa jornada através dos séculos, Woolf enfatiza a literatura moderna como ramificação da tradição que ousou, em diferentes contextos, pensar, criar, questionar e modificar os seus próprios métodos para forjar o que quer que pudesse ser chamado de realidade.

À medida que Orlando vivencia a transição entre as eras, o narrador-biógrafo também as experimenta. As transformações não ficam completamente presas aos artifícios factuais da história, mas se expandem na percepção individual ou na confusão mental de Orlando, quando percebe que “Agora o próprio tecido da vida, pensou enquanto subia, é mágico. No século dezoito, sabíamos como tudo era feito; mas agora subo pelo ar; ouço vozes vindas da América; vejo homens voando – mas como tudo isso é feito não posso nem imaginar” (Woolf, 2021, p. 225). A chegada do avião, o desenvolvimento das telecomunicações, todo o aparato que marca a mudança para o século XX é também narrado com um ar de curiosidade e excitação, e Woolf admite que, embora todo escritor se proponha a trabalhar com a verdade das coisas, não são todos eles conhecedores de nada, e não há como firmar certezas quando tudo o que se apresenta à frente é tão “mágico” quanto a própria condição humana.

A representação da cotidianidade humana é sempre almejada, e os métodos empregados pelo narrador-biógrafo também se inflam de um ritmo mais ágil. Em uma cena em que Orlando dirige seu carro em direção à casa de campo, por exemplo, acompanhamos a efemeridade e o aspecto frenético do tráfego:

Ali, um cortejo fúnebre. Acolá, uma manifestação com faixas nas quais se lia “Ma... Des...”, mas o que mais? A carne era muito vermelha. Açougueiros se postavam à porta. As mulheres quase tinham seus calcanhares arrancados. Amor Vin – estava escrito em cima de uma porta. Uma mulher olhava pela janela de um quarto de dormir, muito imóvel e profundamente contemplativa. Applejohn & Applebed, A ... Funer... Nada podia ser visto por inteiro ou ser lido do começo ao fim. O que se via começar – como dois amigos, cada um de um lado da rua, começando a atravessá-la para se encontrarem – nunca se via terminar. Depois de vinte minutos, o corpo e a mente eram como pedaços de papel picado transbordando de um saco, e, de fato, o processo de sair de automóvel rapidamente de Londres se assemelha tanto ao da fragmentação da identidade que antecede o estado de inconsciência e talvez a própria morte, que saber em que sentido se pode dizer que Orlando existia no presente momento constitui uma questão em aberto (Woolf, 2021, p. 229-230).

Como uma câmera que vai flagrando uma sucessão de ações, observamos apenas alguns recortes, nomes lidos tão rapidamente que não foram gravados pelo narrador-biógrafo e ficaram incompletos, movimentos interrompidos no ato ou a simplicidade de um gesto. Para compreender a modernidade, parecemos concluir, é necessário compor através de fragmentos, mosaicos que auxiliarão a formar um pequeno vislumbre da condição humana que, por mais que insinuem uma visão total das coisas, correspondem apenas a uma pequena fração delas.

Os símbolos criados para metaforizar a identidade de Orlando também sustentam a compreensão acerca dos possíveis rumos que a literatura inglesa tomaria a partir dali. Se Woolf alega, ao concluir *Orlando*, que nunca mais escreveria um romance, ela não está anunciando a extinção do gênero, o que seria impossível e nem mesmo seria sua pretensão, mas ela aponta para um leque de formas que estariam sendo possibilitadas pela produção intelectual dos novos escritores, incluindo-se nessa leva. Observamos essa questão também no último capítulo, quando Orlando, chegando à casa de campo, percebe o ganso selvagem voar à sua frente. Ela se estica, tenta alcançá-lo, mas não consegue realizar o feito:

Lá vai, voando, o ganso selvagem. Passa voando pela janela em direção ao mar. Pulei (segurei o volante com mais força), me esticando para alcançá-lo. Mas o ganso voava ligeiro demais. Eu o vi, aqui... ali.. acolá... Inglaterra, Pérsia, Itália. Ele sempre voa ligeiro em direção ao mar e eu sempre atiro-lhe palavras como se fossem redes (aqui ela atirou a mão para fora) que murcham como as que vi amontoadas no convés só com algas dentro; e às vezes há uns três centímetros de prata – seis palavras – bem no fundo da nossa rede. Mas nunca o peixe que vive nas colônias de coral. Aqui ela baixou a cabeça, em meditação profunda (Woolf. 2021, p. 234).

Ao justapor essas imagens, Woolf vai mapeando, junto com Orlando, uma profusão de possibilidades que, por mais que tentemos atingi-las, escapam à precisão da linguagem. O ganso selvagem passa a ser a identidade, a busca pelo novo, a inconclusão dos caminhos que se apresentam pela frente, a tradição em confronto com o incerto, o tempo escorregadio e cada vez menos mensurável da modernidade; em outras palavras, tudo aquilo que buscamos, ansiosamente, e ainda assim falhamos, ao tentar capturar e aprisionar em definições claras.

Ao retornar à antiga mansão, com um olhar saudosos em relação ao passado, Orlando percebe que ela “Pertencia agora ao tempo; à história, fugia à intervenção e ao controle dos vivos” (Woolf, 2021, p. 237-238). Assim como sua protagonista, Woolf também olha para trás com profundo respeito, e compreendemos o quanto ela articula as categorias de tradição e modernidade em sua crítica, demonstrando que são mais próximas e mais recíprocas do podemos supor. Embora, utilizando novamente da metáfora de Johnsen (2011, p. 287) a respeito da figura do “pai”, seja possível imaginar qualquer tipo de antítese entre esses conceitos, Woolf,

enquanto filha dessa tradição, reconhece-a como parte fundamental do desenvolvimento de sua escrita, e entende a literatura moderna como um desdobramento daquilo que consistiu as grandes eras inglesas, advogando pela legitimação de uma etapa que pretende consolidar novas possibilidades para o campo da ficção, sempre mirando na liberdade e na cumplicidade entre o antigo e o novo, afinal, como uma boa herdeira desse legado, “Woolf quer recuperar o grande desejo que todos os pais têm por todos os seus filhos: que eles vivam em paz, com um recurso cultural precioso demais para ser desprezado”.

4.3 O germe da literatura: escrita e crítica literária

Em uma das passagens mais conhecidas de *Um teto todo seu*, Virginia Woolf imagina o que teria acontecido a uma irmã fictícia de Shakespeare, caso tivesse ousado demonstrar, em sua época, os mesmos interesses e aptidões do irmão para as peças teatrais. Ela conjectura uma situação em que essa irmã, Judith, teria composto algumas obras, porém as abandonaria para não interferir no trabalho domiciliar. Prometida a um comerciante de lãs, Judith fugiria de casa, bateria à porta de um dos teatros populares elisabetanos, onde seria ridicularizada e rejeitada, até ser acolhida pelo ator-diretor Nick Greene, que apesar do desdém inicial, lhe dá uma oportunidade. No entanto, ao casar-se e engravidar, estaria presa novamente pela realidade doméstica, e sufocando a poeta interior, acabaria se matando e sendo enterrada em uma encruzilhada qualquer.

O que Woolf pretende esboçar, em sua crítica, não se trata apenas das condições materiais e educacionais das mulheres em uma perspectiva histórica, mas vai além, chamando atenção para a maneira como a criação artística feminina é recebida pela própria classe de artistas, e ainda que apresentando-se de maneira promissora, culminaria em um ambiente de supressão das habilidades intelectuais.

Nick Greene, que já havia aparecido em *Orlando*, retorna como um ator e diretor que, apesar de ter uma inclinação à escrita e conhecer os talentos de sua esposa, a renega ao plano da subserviência e da passividade, e o desacato patriarcal é também analisado sob a óptica do desacato da crítica – em sua parcela masculina – em relação à intelectualidade feminina. Woolf destaca que diversas mulheres podem ser projetadas na hipotética Judith Shakespeare, forçadas a serem esquecidas pelos desdobramentos da história, alegando que “o tal Anônimo, que escreveu tantos poemas sem assinar, era muitas vezes uma mulher” (Woolf, 2024, p. 72).

A relação entre Woolf e a crítica literária é delicada e cheia de ambiguidades. Diversas foram as vezes em que ela questionou o seu papel como crítica literária, vendo-se

distante da crítica contemporânea, a qual considerava muito academicista, fechada em círculos mantidos por privilégios ou por pessoas ditas cultas, em sua maioria homens, que não possuíam, muitas vezes, qualquer coisa interessante a dizer acerca da literatura em si.

Em uma entrada de diário de 3 de novembro de 1918, Woolf registra como a recepção de sua obra impactava a sua percepção estética:

É a maldição dos escritores desejarem tantos elogios & serem tão diminuídos pela crítica ou pela indiferença. O único curso de ação sensato é lembrar que escrever é, no fim das contas, o que fazemos de melhor; que qualquer outro tipo de trabalho me pareceria um desperdício de vida; que no geral obtenho um prazer infinito escrevendo; que ganho cem libras por ano; & que algumas pessoas gostam do que escrevo (Woolf, 2021, p. 302).

Entretanto, apesar da postura indiferente, são comuns os diversos episódios em que ela enfrenta verdadeiros quadros depressivos ao ler as críticas que algumas de suas obras recebiam, colocando-a em um estado de ânimo combativo. Após a publicação de *Noite e dia*, seu segundo romance, ela afirma, em uma entrada de setembro de 1919, que “Se for um fracasso declarado, não vejo por que continuar a escrever romances” (Woolf, 2022, p. 118). Por outro lado, Woolf se mostrava compassiva quando esse mesmo tipo de crítica era repassado de outra maneira, de forma cordial e direcionada aos aspectos da própria composição artística. Ao receber, por exemplo, as primeiras impressões de E. M. Forster a respeito do romance, que havia lhe interessado menos do que o anterior, ela diz que o compreende, e que “ao entender, percebo que não era uma crítica para desencorajar. Talvez a crítica inteligente nunca o seja” (Woolf, 2022, p. 137).

É curioso que Woolf sinta-se tão afetada em relação à crítica negativa quando ela própria, por vezes, era bastante ácida em suas constatações sobre as obras de que não gostava, incluindo as de Vita Sackville-West. Aversa aos círculos literários que não tinham nada a contribuir, era também ela membro do Grupo de Bloomsbury, que entre outros aspectos, nada mais se tratava de uma reunião de pessoas da alta burguesia ou aristocratas que propunham revoluções no plano estético, porém ainda distantes da transformação política efetiva. É verdade que ela tenha mudado relativamente de opinião em relação ao *Ulysses* (1922) de Joyce, por exemplo, ou à escrita de Katherine Mansfield, mas em geral suas críticas negativas não mediam esforços para rechaçar as obras que não considerava boa literatura. Ao mesmo tempo, não poupava elogios às grandes obras da tradição e generosidade aos novos escritores.

Se podemos pensar que Woolf leu a tradição, demonstrando aos autores uma certa compaixão para com seus pontos de vista e propósitos, não podemos dizer que a mesma boa

afeição foi direcionada aos críticos de sua própria época. Ao compreender-se como moderna e como escritora contemporânea, Woolf enfatiza ainda mais sua empatia para com os novos escritores e seus modelos de representação ficcional, e vê com aversão um tipo de crítica que se propõe a ignorá-los sem ao menos prestar devida atenção ao que estavam propondo em termos de uma nova vanguarda.

Acreditamos que, apesar da relação paradoxal que estabeleceu com essa crítica, é possível perceber, ao analisar a trajetória de *Orlando*, que Woolf parece antes se incomodar com a negação categórica do novo antes mesmo de dar a oportunidade de percebê-lo como material realmente significativo. Ao nos conduzir pela narrativa, ela mostra que até mesmo os grandes clássicos sofreram algum tipo de rejeição, e a posição da crítica, hostil ao invés de compreensiva, pode muitas vezes minar uma obra-prima em potencial. Assim como Orlando vai ganhando maturidade através das épocas, nos é revelado que a consolidação de um clássico também só pode ser testemunhada com o passar o tempo.

Embora abertamente inspirada pela história de Vita e seus familiares, Woolf constrói além disso uma possibilidade de biografia para o próprio leitor. O escritor e o crítico literário são, para ela, leitores do mundo na mesma medida que são leitores da palavra, e compartilhando características similares, caberia a eles encontrar os métodos mais harmônicos para construir, juntos, o que quer que poderia ser proposto como literatura moderna e o que viria pela frente. Ao acompanhar esses entrecruzamentos dentro de sua narrativa, vamos percebendo de que modo Woolf nos transmite a ideia de que “Orlando é o incomum leitor comum, o autor do livro dele/dela” (Bloom, 2013, p. 430-431).

Desde cedo, Orlando é retratado como aficionado pela literatura, sendo o amor pelas palavras até mesmo superior àquele que poderia dedicar a qualquer mulher:

O gosto pelos livros vinha de longe. Quando criança, era, às vezes, encontrado à meia noite ainda lendo, colado a uma página. Sequestraram-lhe a vela, mas ele passou a criar vagalumes para seguir no seu intento. Sequestraram-lhe os vagalumes, mas ele quase pôs a casa abaixo acendendo uma mecha de pano. Para dizê-lo em poucas palavras, deixando ao romancista o encargo de aparar as arestas e todas as suas implicações, ele era um nobre acometido da paixão pela literatura. Muitas pessoas de sua época, em especial as de seu grau de nobreza, escapavam da infecção e estavam, assim, livres para cavalgar ou correr ou fazer amor como bem lhes aprouvesse. Mas alguns eram bem cedo infectados por um germe produzido, dizia-se, pelo pólen do asfódelo e trazido da Grécia e da Itália pelo vento, um germe tão mortal que fazia tremer a mão no instante em que se a erguia para golpear e embaciava os olhos no instante em que espreitavam sua presa e fazia gaguejar a língua no momento em que declarava seu amor. Era da fatal natureza desse mal transmutar a realidade em fantasia (Woolf, 2021, p. 55).

Infectado pelo germe da literatura, Orlando também é logo afetado por outro dos “males” associados a ele, isto é, a vontade de escrever, e ambicionando a glória, jura que seria “o primeiro poeta de sua raça e tornaria seu nome imortalmente ilustre” (Woolf, 2021, p. 60). É através da escrita que Orlando busca a imortalidade, uma metáfora que corrobora a ideia de que ele é tão escritor de seu livro quando o próprio narrador-biógrafo. Desse modo, ele vai atravessando o tempo, focalizando uma história geracional do amor à literatura e da dedicação à escrita que transmuta “a realidade em fantasia” e sobrevive no plano da linguagem.

Levado a satisfazer o seu impulso criativo, Orlando convida o excêntrico Nick Greene, um poeta (fictício) do período elisabetano, para opinar acerca de seus escritos e orientá-lo. Entretanto, sua decepção ocorre quando percebe que Greene, na verdade, não está realmente interessado em acolhê-lo como novo escritor, e muito menos é uma das figuras sagradas às quais dedicava total devoção.

Enquanto ainda é jovem, vale ressaltar, a percepção de Orlando sobre a literatura é afetada pela imagem que ele mantém dos escritores publicados. Afinal, para ele, “um homem que tinha escrito e conseguido fazer imprimir um livro portava uma aura que eclipsava todas as glórias devidas ao sangue e ao poder político” (Woolf, 2021, p. 61). A fama e a glória da escrita equiparam-se com a glória obtida nas batalhas de seus ancestrais, e Orlando a enxerga não como um espaço de realização pessoal, mas como meio de projeção no círculo literário de sua época. Ao considerar a imaturidade de seus escritos, apesar de numerosos, e a visão meramente comercial que possui, não demora muito para percebermos que seus esforços nesse período se tornam um fracasso.

Apesar dessas ressalvas, o desapontamento de Orlando recai justamente sobre o tratamento desdenhoso que recebe de Greene, o qual supostamente seria uma das principais autoridades em sua geração, e ao se deparar com um sujeito deplorável, frustra-se com o fato de não receber nenhum conselho concreto ou direcionamento que lhe poderia ser útil. Ele constata que Greene “parecia estar mais acostumado a repreender do que a louvar; a chiar do que a arrulhar; a espernear do que a se deixar levar; a lutar do que a desistir; a odiar do que a amar” (Woolf, 2021, p. 63), e qualquer tentativa que empreendesse em busca de algum tipo de acolhimento seria em vão.

Enquanto se farta da comida e da bebida fornecida por Orlando, Greene critica tudo o que lhe é contemporâneo, alegando que “na Inglaterra, a arte da poesia estava morta” (Woolf, 2021, p. 65). Woolf constrói, através da personagem, uma espécie de caricatura daquilo que ela mais denunciaria ao longo de sua crítica, isto é, o imediatismo e a precipitação nas conclusões

acerca de tudo aquilo que era novo, diferente ou até mesmo “estranho” em comparação com a literatura do passado. Ao desfazer-se dos dramaturgos que moldariam a geração elisabetana, Greene afirma que o único modelo de qualidade aos quais os escritores poderiam aspirar seriam os gregos (pensamento que será bastante corrente no período do Renascimento, no qual acontece a cena), e fecha-se para entender a produção de nomes como William Shakespeare, Ben Jonson e Christopher Marlowe.

Não, [Greene] concluiu, a grande época da literatura passara; a grande época da literatura fora a grega; a época elisabetana era inferior, sob todos os aspectos, à grega. Em épocas como aquela, os homens prezavam uma ambição divina que ele chamava de *La Gloire* (ele pronunciava *Glor*, razão pela qual Orlando não lhe captou, inicialmente, o significado). Agora todos os jovens escritores estavam a soldo dos livreiros e davam vazão a qualquer lixo que vendesse. Shakespeare era o grande culpado e Shakespeare já estava pagando o preço. Nossa própria época, disse, era caracterizada pelo uso da metáfora e por inovações absurdas – coisas que os gregos nunca teriam tolerado. Por mais que lhe doesse dizê-lo – pois amava a literatura tanto quanto amava a vida – não conseguia ver nada de bom no presente e não tinha nenhuma esperança quanto ao futuro (Woolf, 2021, p. 66).

Que a literatura de Shakespeare e o teatro de Marlowe em algum momento tenham sido compreendidos como um tipo de produção popular para as massas, não podemos contestar, no entanto, a percepção negativa de Greene em relação a sua época demonstra o mesmo tipo de postura que Woolf condena em sua crítica literária, ou seja, a indisponibilidade e o desinteresse em procurar os expoentes que apontariam os rumos para a sobrevivência do sistema literário, o qual poderia ser ampliado e ressignificado com as contribuições dos escritores contemporâneos.

Ao traduzir esse pensamento em sua obra, Woolf enxerga a literatura como um campo fértil, diferentemente de uma visão que insiste em enclausurá-la apenas ao que teria sido consolidado no passado. Se a própria literatura, para Woolf, é sinônimo de mudança, ela parece sugerir o mesmo sobre a crítica literária. Ao solicitar um procedimento que enxerga, aponta e orienta as potencialidades ao invés de declarar a morte da poesia/ficção na contemporaneidade, ela projeta uma crítica mais solidária e compromissada com a arte.

Se Orlando, empenhado em seus primeiros escritos, possui forte admiração pela poesia, através da qual poderia ser imortalizado, o contato com Greene mina suas possibilidades de desenvolvimento. Ele conclui que o crítico “Tinha uma capacidade de imitação de ressuscitar um morto e era capaz de dizer as maiores maravilhas sobre um livro, desde que tivesse sido escrito há mais de trezentos anos” (Woolf, 2021, p. 68), e que ele, enquanto um escritor novato, não teria qualquer chance de suceder na carreira.

Isso se intensifica quando, dias após esse encontro, Orlando se vê como alvo de uma obra satírica que ridiculariza a si e a sua arte na imprensa. O que antes significava a publicação como uma forma de projeção da figura do escritor, torna-se a sua chacota.

O tema fora feito para ele. Um nobre lorde em sua casa. Uma visita a um nobre no campo – seu novo poema deveria ter um título desses. Empunhando a pena com a qual o filho pequeno estava fazendo cócegas na orelha do gato e mergulhando-a na taça para ovos quentes que fazia as vezes de tinteiro, Greene, sem perder tempo, redigiu uma incisiva sátira. Era tão certa que ninguém teria dúvida de que o jovem lorde que estava na berlinda era Orlando; suas palavras e ações mais íntimas, seus entusiasmos e suas loucuras, indo até a própria cor do cabelo e o modo estrangeiro de carregar nos erres, estavam ali, sem tirar nem pôr. E se tivesse havido alguma dúvida a respeito, Greene liquidou a questão ao inserir na sátira, quase sem nenhum disfarce, passagens daquela tragédia aristocrática, “A morte de Hércules”, que ele achou, tal como esperava, prolixa e bombástica ao extremo (Woolf, 2021, p. 70).

Afetado pela crítica, Orlando fecha-se completamente para a carreira de escritor, prostrando-se em um ciclo de autodepreciação. Apesar da duração desse período, que pode ser estimado através de anos, dias ou algumas poucas horas, ele retoma aos poucos a sua conexão com a literatura, percebendo que o que deveria procurar não era o aspecto imaculado e intocável do passado e a chance de glória, mas sua própria satisfação pessoal, a motivação para o seu impulso criativo. Isso ocorre quando ele está em um de seus acessos de melancolia, debruçado sobre o carvalho, e encara a sua mansão. Orlando começa a pensar em cada uma das pessoas, homens e mulheres, que utilizaram todos os seus esforços para construir uma propriedade tão imponente, mesmo que seus nomes tenham sido esquecidos.

Dessa forma, assim como Woolf manifesta, em seus diários, o desejo de escrever o seu próprio ponto de vista, Orlando identifica-se com os trabalhadores anônimos de sua mansão, como em um movimento de reconhecimento de tudo aquilo que o antecedeu, percebendo que ele poderia deixar as suas próprias contribuições sem precisar necessariamente da fama ou do floreio da crítica, afinal, como constata, “Melhor ir-se deste mundo sem nenhum renome, deixando atrás de si um arco, um galpão de jardim, um muro onde os pêssegos amadurecem, do que arder como um meteoro e não deixar nenhum rastro” (Woolf, 2021, p. 78-79).

Ao reconstruir a sua visão acerca do papel de escritor e ressignificando sua relação com a crítica literária, Orlando se vê em um dilema similar a dos escritores de sua época, como o próprio Shakespeare, e decide escrever para responder ao próprio chamado interno da poesia, “conferindo imortalidade eterna à sua alma” (Woolf, 2021, p. 176), e essa jornada será acompanhada através de altos e baixos, constâncias e oscilações, convicções e anseios que o acompanharão.

Embora Orlando mude de percepção, percebemos como a crítica é um fator ainda presente durante todo o desenvolvimento de seu trabalho, e por mais que tente estabelecer uma relação menos espinhosa e mais agradável, diversos serão os momentos em que esse conflito se intensificará. Um exemplo disso se dá especialmente após a transformação sexual, quando ela passa a compreender que, se os empecilhos pareciam inumeráveis quando era homem, seriam ainda maiores para uma mulher.

Como grande parte do desenvolvimento da jornada feminina de Orlando ocorre entre os séculos XVII e XIX, é impossível desconsiderar o modo como Woolf questiona o espaço da autoria feminina. Ecos da discussão feminista se intensificam no cerne do romance, demarcando novamente como sua ficção caminha ao lado de sua crítica literária para questionar as visões consolidadas até então.

Lady Orlando percebe que é difícil lutar contra as obrigações e imposições às mulheres, e se vê em um estado aflitivo ao perceber que “estava sujeita a pensar em poesia quando deveria estar pensando em tafetá” (Woolf, 2021, p. 145), e que manter o interesse pela escrita como uma atividade ativa e constante seria uma tarefa árdua. Ela percebe, então, que para se fazer ouvida – e lida – pelo círculo intelectual de sua geração, por mais que ela apresentasse todo o empenho individual para compor os seus versos, ainda requeria um certo grau de reconhecimento proveniente das vozes mais representativas do século.

Toda sua experiência com Nick Greene não lhe ensinara nada. Nomes como esses ainda exerciam sobre ela o maior fascínio. Em alguma coisa, talvez, precisemos acreditar, e como Orlando, conforme já dissemos, não acreditava em nenhuma das divindades vigentes, depositava sua fé nos grandes homens – mas com uma diferença. Almirantes, soldados, estadistas não lhe causavam a mínima impressão. Mas bastava pensar num grande escritor para sua crença chegar ao ponto de quase creditá-lo invisível (Woolf, 2021, p. 147).

Ela passa a frequentar alguns salões nobres, esperando encontrar sugestões precisas de como poderia enriquecer a sua literatura e se provar como uma escritora de destaque. No entanto, novamente encontramos a zombaria de Woolf em relação aos círculos que diziam se dedicar ao debate profundo das obras, quando na verdade representavam frivolidades e pretextos para comentar sobre as fofocas e detalhes da alta sociedade, utilizando a literatura como um mero plano de fundo para reunirem-se sob a fachada de intelectuais. Percebemos o quanto a crítica literária, nesse caso, pode ser uma reunião exclusiva de pessoas privilegiadas que exercem certo domínio cultural para determinar aquilo que tem ou não valor.

Orlando se depara com uma arbitrariedade que não produz ponderações concretas ou diálogo aberto para as questões que realmente englobam o objeto artístico, percebendo-se

em meio a um grupo de aristocratas preocupados em defender os próprios interesses. Que toda crítica é sempre subjetiva, é algo que pode e deve ser completamente discutido dentro dos estudos literários, especialmente no que tange ao estudo do “gosto” ou do “belo” pela Estética Literária. Entretanto, longe de pretender fazer uma digressão didática sobre esse aspecto dentro de sua obra, Woolf está mais interessada em mostrar como o escritor está à mercê de grupos culturalmente influentes, capazes de decretar o que seria ou não literário, independentemente de estarem dispostos a abrir os olhos para algo que foge ao costume ou à convenção.

Um exemplo disso acontece quando Orlando passa a frequentar o salão de Lady R., no qual se discutiam os mais diversos assuntos. No entanto, diferentemente do Grupo de Bloomsbury, que utilizava sua acidez para desafiar e questionar propriamente concepções artísticas com embasamento empírico e teórico, o que Orlando encontra são apenas trivialidades:

Ora, o salão de recepções de lady R. tinha a fama de ser a antecâmara da sala de audiências do gênio; era o lugar em que homens e mulheres se encontravam para agitar turbulos e entoar cânticos diante do busto do gênio entronizado num nicho encavado na parede. Às vezes, o próprio Deus se dignava a aparecer por um instante. O intelecto, nada mais, dava direito à admissão do suplicante, e nada que não fosse espirituoso (era o que diziam os relatos) era dito lá dentro (Woolf, 2021, p. 147-148).

Orlando constata que, na verdade, nada de significativo era dito, e percebe o quanto “Trata-se de uma característica curiosa, que eles têm em comum com todas as agremiações mais brilhantes que o mundo já viu”, alegando que “no espaço de dezoito mil, duzentas e cinquenta noites houve apenas três ditos espirituosos” (Woolf, 2021, p. 148), os quais ela também definitivamente não utilizaria como motivação. Se algo de benéfico teria sido retirado dessa experiência, ela conclui, foi a possibilidade de conhecer alguns escritores do século XVIII, torcendo pelo seu amparo na sua empreitada artística.

No romance, três escritores aparecem como personagens (ou se tratariam das pessoas reais, tendo em vista a presunção de biografia?): Alexander Pope, Jonathan Swift e Joseph Addison, aos quais Orlando pede conselhos, mas frustra-se novamente. Esses autores também foram conhecidos por sua vasta produção crítica e por auxiliarem na consolidação do ensaio e da resenha como gêneros de prestígio, e torcendo pela boa vontade deles, Orlando tenta, mais uma vez, a chance de obter um direcionamento apropriado.

Todavia, ela se decepciona ao sentir que seus esforços agora vão além de simplesmente tentar confrontar uma visão crítica que preza pelo passado, pois percebe-o como um espaço completamente masculino, e se os séculos de ascensão do romance inglês puderam

projetar, ainda que de modo restrito, o surgimento da mulher romancista, quase inexistentes foram os casos em que puderam impulsionar a poeta. Orlando constata, por conseguinte, que a engrenagem patriarcal também opera como um dos elementos da crítica literária:

Uma mulher sabe muito bem que, embora um homem de espírito lhe envie seus poemas, elogie seu julgamento, peça a sua crítica e beba o seu chá, isso não significa, de maneira alguma, que respeite suas opiniões, admire sua compreensão ou se abstenha, já que não lhe é permitido usar o florete, de transpassá-la com sua pena (Woolf, 2021, p. 159).

Woolf destaca o modo como a crítica literária corroborou e ainda corrobora problemas sistêmicos de repressão do pensamento feminino, especialmente tratando as mulheres como seres intelectualmente inferiores, quando, na verdade, as condições para essa suposta inferioridade – percebidas também na baixa produtividade artística – foram forjadas pela conjuntura patriarcal.

Esse aspecto é reforçado na presença desses escritores, que apesar de mostrarem o cavalheirismo ao visitá-la e provarem de seu chá, assumem uma postura controversa em relação ao desejo de Orlando de se tornar escritora. Observa-se, principalmente, o modo como Addison se torna um pilar central de confronto dentro dessa crítica literária. Quando ele chega à mansão, o narrador-biógrafo intercala a passagem com um trecho de uma de suas resenhas no periódico *The Spectator*:

Considero a mulher um belo, romântico animal, que pode se enfeitar de peles e plumas, pérolas e diamantes, ouros e sedas. O lince lhe lançará a pele aos pés para fazer-lhe uma estola, o pavão, o papagaio e o cisne darão sua quota para a confecção de seu regalo; o mar será vasculhado para encontrar-lhe conchas, e as rochas para encontrar-lhe joias, e cada elemento da natureza dará sua contribuição para o embelezamento de uma criatura que é a mais bem rematada de suas obras. A tudo isso me rendo, mas quanto ao referido saíote, não posso nem quero aceitá-lo (Addison *apud* Woolf, 2021, p. 156).

Através da reprodução direta de trechos de famosos ensaios e obras desses autores, especialmente os textos moralistas de Addison, um dos maiores críticos literários do século XVIII, Woolf questiona de que modo a imprensa literária foi utilizada como meio de propagação da conduta social e comportamental das mulheres, estimulando-as à atividade doméstica ao invés da intelectual. Da mesma maneira, Orlando é também alvo desses mesmos julgamentos, sendo congratulada pelos modos servis, pelas vestimentas e pela forma como gerencia o lar, no entanto, sua poesia fica mais uma vez relegada a segundo plano.

Woolf, enquanto ensaísta e um dos pilares da crítica feminista, compreende a importância que a crítica mantém para o aprimoramento da escrita feminina e se propõe a evidenciar os momentos em que a tradição foi instrumento de desacato para a produção intelectual de mulheres, desencorajando-as e tolhendo as possibilidades de diálogo com um público que também era o grande consumidor de ficção no período de estruturação e maturação dessas formas artísticas, especialmente no caso do romance.

Em sua argumentação sobre a autoria feminina no contexto da ficção inglesa setecentista, Vasconcelos destaca a relevância que o *The Spectator*, fundado por Addison, teve sobre a opinião pública no que concerne às obrigações das mulheres. Ao contrapor-se a esse aspecto, Woolf compreende que esse mesmo tipo de discurso também reforçou a impossibilidade de manutenção de renda própria, e a ficção, vista como uma possível forma de sustento, seria então uma atividade a ser desencorajada. Vasconcelos (2007, p. 131) destaca que

Assim como o *Spectator*, outros diários, panfletos, revistas e tratados deram, ao longo do século, atenção cada vez maior ao novo papel da mulher e refletiram as preocupações da sociedade em relação a ele, dedicando muito espaço à discussão de questões consideradas próprias do universo feminino, das regras de comportamento e da toalete aos afetos e sentimentos. Importantes componentes da esfera pública burguesa, essas publicações contribuíram ainda para forjar a nova imagem da mulher virtuosa, de cuja castidade dependia toda a sua vida e futuro.

A partir dessa perspectiva, a formação do romance enquanto gênero (*genre*) foi também elemento crucial na estruturação do imaginário coletivo acerca dos papéis de gênero (*gender*) para as mulheres. Ao trazer essa mesma inquietação para o cerne de *Orlando*, Woolf recusa-se a tolher a capacidade artística de sua protagonista, e da mesma forma como ela (quando garoto) havia jurado lutar com o mesmo orgulho com que empunhava sua espada para garantir o seu lugar entre os poetas de seu tempo, ela também lutaria contra as improbabilidades, por mais difícil que isso se apresentasse, a fim de preservar a sua liberdade criativa.

Mesmo tentada pelas provações do período vitoriano, marcado pela forte repressão moral e sexual, Orlando prossegue com a escrita de “O carvalho”, concluindo-o e encerrando o trabalho que levava quase quatro séculos de amadurecimento. Em um dia casual, ao caminhar pelas ruas de Londres, ela se depara novamente com Nick Greene, mas apesar da lacuna secular, algumas de suas convicções acerca da escrita pareciam se manter as mesmas.

Embora com certo receio, Orlando decide conversar com ele, uma espécie de sensação que mistura a necessidade de mostrar que havia prosperado, apesar das adversidades, somado a um certo desejo de aprovação, o que dialoga com aquilo que parece também ser característico da relação ambígua de Woolf com a crítica literária. Orlando descobre que ele

fora nomeado “Sir”, com altas homenagens, era Doutor em Literatura e professor universitário e também era autor de mais de vinte obras de sucesso.

Entretanto, apesar do que poderia sugerir uma mudança em sua forma de encarar as coisas, Greene continua com o mesmo tipo de julgamento, e sua crítica consiste em clamar pelo retorno ao passado, como pregara durante o período elisabetano:

“ah! minha cara senhora, os grandes dias da literatura chegaram ao fim. Marlowe, Shakespeare, Ben Jonson – esses foram os gigantes. Dryden, Pope, Addison – esses foram os heróis. Estão todos mortos agora, todos. E quem eles nos legaram? Tennyson, Browning, Carlyle!”, disse ele, imprimindo uma boa dose de escárnio na voz. “A verdade”, disse, servindo-se de vinho, “é que todos os nossos escritores jovens estão no bolso dos editores. Vomitam qualquer bobagem que lhes ajude a pagar a conta do alfaiate” (Woolf, 2021, p. 208).

Se, anteriormente, os autores a ele contemporâneos foram rejeitados, agora se tonam os verdadeiros heróis da literatura. Essa hipocrisia esbarra também em algo que Woolf destaca especialmente nos ensaios que compõem *O leitor comum*. A seu ver, a crítica, que passou a ser principalmente relegada às instituições universitárias, parece reproduzir, algumas vezes, o mesmo discurso secular que se fecha à compreensão do que vem sendo produzido em termos de novidade, e essa atitude é condenada por Woolf, que decide conscientemente, apesar das ressalvas que já discutimos nas seções anteriores, afastar-se desses rótulos estritos para privilegiar a ação crítica por natureza, isto é, aquela que evidenciaria, antes de tudo, o amor pela leitura. Disposta a ler com a mesma parcimônia e interesse o que vem sendo publicado, ela se coloca como a leitora que construiu Orlando para ser, e ao enaltecer esse exercício, se desconecta do compromisso de ser uma “máquina de moer de artigos” ou uma crítica que recusa a atualidade, mas que lê, relê, e escreve com afinco sobre aquilo que encontrou. Antes do compromisso com qualquer escola ou vanguarda, corrente crítica ou discurso universitário, a ela importam sempre a disposição e a opinião honesta de uma “leitora comum”.

Greene se torna o reflexo do tipo de crítico a ser condenado, e ao final da narrativa, convidando Orlando para uma refeição, ele reitera suas ponderações, alegando que

Vivemos numa época de decadência. Devemos valorizar o passado; honrar aqueles escritores – restam ainda uns poucos deles – que adotam a Antiguidade por modelo e escrevem, não por dinheiro, mas... Aqui Orlando quase gritou “Glor!”. Na verdade, podia jurar que o ouvira dizer exatamente as mesmas coisas trezentos anos atrás. Os nomes eram diferentes, é claro, mas o espírito era o mesmo. Nick Greene, a despeito do título com que fora agraciado, não mudara. Mas alguma mudança houvera. Pois enquanto ele falava sem parar sobre a necessidade de se adotar Addison como modelo (outrora fora Cícero, pensou ela) [...] (Woolf, 2021, p. 208-209).

A presença dos discursos cíclicos é algo que desagrade Woolf, especialmente por acreditar que esse tipo de postura invisibiliza uma geração de escritores em formação. Isso não significa dizer que ela acredita não haver distinção entre produções boas e ruins, mas pretende antes reconhecer que a literatura não está “morta” nem muito menos esqueceu da tradição, mas que encontrou outros caminhos para representar o próprio mundo em transformação, e que talvez fosse hora da crítica mudar os pensamentos e os procedimentos para também acompanhar esse movimento.

Orlando hesita bastante antes de falar sobre o seu trabalho, mas o poema escapa de sua roupa sem que ela perceba, como em um impulso natural clamando para ser lido, publicado, a fim de efetuar sua existência na leitura de um outro. Ao contrário do que ela poderia esperar, Greene o elogia, dizendo que poderá ser uma obra bem sucedida. No entanto, há um aspecto que não pode ser negligenciado na forma como Greene decide demonstrar esse apoio:

Quanto aos críticos, ele mesmo escreveria uma linha para o sr..., que era o mais influente de todos; depois, um galanteio dirigido à esposa de um dos diretores da revista... digamos, um breve comentário elogioso aos seus próprios poemas – não faria nenhum mal. Ele visitaria... E, assim, falava sem parar. Orlando não entendia nada do que ele dizia e, com base na experiência de antigamente, não acreditava, de jeito nenhum, em sua bondade, mas não havia outra saída senão a de se submeter àquilo que era evidentemente o desejo dele e o ardente desejo do próprio poema (Woolf, 2021, p. 210).

É complexo afirmar que Orlando tenha ficado satisfeita com essa declaração, uma vez que ela parece compreender que a publicação é antes uma vontade do próprio poema. O desejo de se tornar uma grande poeta, a glória, a aprovação de Greene, tudo parecia agora ser menos importante do que ela havia imaginado. Apesar de confiarmos ou não na qualidade de “O carvalho”, Orlando conclui que, no final das contas, não é ela que vence as limitações da crítica, pois ainda dependerá da boa vontade de Greene para entrar em contato com outros críticos, de enviar-lhes elogios e amaciar os seus egos para tecerem comentários positivos. Não parece haver, Woolf nos revela, um espaço para a nova obra literária que não dependa também de um trabalho massivo de se aproximar da crítica literária, e que escrever de maneira desinteressada, para agradar o próprio impulso criativo, nem sempre será o único ingrediente para que se haja uma obra-prima.

Woolf questiona, através da narrativa, o modo como a noção que se constrói do cânone é também arbitrária, e que o sistema literário envolve autor, obra e público, mas também não se desprende de uma quarta esfera, a crítica literária, e para que seja possível sobreviver

em meio aos caminhos difíceis da carreira artística, manter-se fiel à própria visão se torna algo difícil, porém recompensador.

A relação de Woolf com a crítica sempre foi um tópico complexo, e muito daquilo que ela pensa ou estabelece por meio de seus ensaios é passado de maneira menos afetada do que o que confessa em seus escritos autobiográficos. Em uma carta enviada a John Lehmann (1907-1987), por exemplo, o qual trabalhou na Hogarth Press, Virginia Woolf dá alguns conselhos para o jovem poeta que parecem ressoar as suas proposições:

A falta de uma sólida formação universitária sempre me tornou impossível estabelecer distinção entre um iambo e um dáctilo e, como se isso não bastasse para condenar alguém para sempre, a prática da prosa gerou em mim, como na maioria dos prosadores, um ciúme tolo, uma indignação justificada – uma emoção qualquer, seja lá qual for, de que o crítico deveria estar isento. Pois como pode alguém, nós, os desprezados prosadores, perguntamos quando nos encontramos, dizer o que pretende sendo fiel às regras da poesia? (Woolf, 2024, p. 226)

Ao interpor-se novamente no entrelugar entre crítica literária e leitora comum, ela traz para a carta algumas das acepções mais representativas do que defendia enquanto pensadora das letras. O modo como Woolf se dirige a Lehmann revela não só sua afinidade, mas seu verdadeiro acolhimento para com os novos escritores, os quais também aguardavam, na ânsia da publicação de seus primeiros livros, algum tipo de orientação. Woolf mostra-se, ao longo do texto, extremamente cautelosa, gentil, atenciosa, no entanto não deixa de ser rigorosa e exigente no tratamento com as formas, conduzindo uma das discussões mais interessantes que ela proporia sobre o exercício da crítica literária.

Ela reitera a necessidade de olhar com atenção para a tradição, sugerindo a Lehmann que “Pense em você, antes, como algo bem mais humilde e menos espetacular, mas a meu ver muito mais interessante – um poeta no qual vivem todos os poetas do passado e do qual hão de nascer todos os poetas do futuro” (Woolf, 2024, p. 228). Novamente, observamos o profundo respeito à literatura que a antecede, acentuando a relação entre tradição e modernidade de que se mune sua crítica, e ela sugere que o trabalho do escritor moderno também é cercado de valores que se tornarão perenes e poderão firmar terreno para outros escritores.

Woolf analisa diversos poemas do que se tornará a primeira coletânea de Lehmann, e o compromisso que dedica à obra é revestido pela mesma disciplina que dirige suas análises dos clássicos. Preocupada em orientar, mostrar, sugerir, apontar melhorias e congratular o trabalho estético do autor, Woolf vai consolidando um procedimento crítico que busca repassar para a nova geração de críticos literários, e podemos concluir que a sua percepção sobre os

rumos dessa atividade é mais positiva do que o pessimismo demonstrado por Nick Greene. Em um trecho que se assemelha bastante à postura dele em *Orlando*, ela comenta sobre a relação da crítica com os clássicos:

Peabody e seus congêneres – que preferem a morte à vida e agora mesmo se põem a entoar suas sagradas e cômodas palavras: Keats está morto, Shelley está morto, Byron está morto. Mas é tarde da noite: a necrofilia induz ao sono; os velhos senhores caíram dormindo sobre seus clássicos e, se o que estou para dizer adquirir um tom sanguíneo – eu que de minha parte não acredito em poetas morrendo; aqui neste quarto, Keats, Shelley e Byron estão vivos em você e você e você –, posso me consolar com a ideia de que a minha esperança não irá perturbar o ronco deles (Woolf, 2021, p. 235).

Disposta a encorajar a nova geração, Woolf sugere que Lehmann, em sua juventude, esteja disposto a redescobrir o passado, a imitar os antigos, a escrever resmas e resmas de “bobagem”, ao mesmo tempo que sugere que busque maturidade, persiga a própria voz, aprimorando cada vez mais o seu intento criativo que só poderá ser aperfeiçoado se ele for capaz de escrever, livremente e prolificamente, exercendo assim o direito principal do ofício do poeta, que é o trabalho com a palavra. Ao se recusar a ser “necrófila”, como satiriza ao chamar a parcela da crítica que só enxerga a boa literatura nos autores mortos, Woolf acentua seu incentivo aos escritores vivos, seus contemporâneos que encabeçam a chamada arte moderna, e dirigindo-se a Lehmann, ao mesmo tempo que se dirige aos antigos e novos, ela conclui que

Enquanto você e você e você, veneráveis e antigos representantes de Safo, Shakespeare e Shelley, estão exatamente aos 23 anos e se propõem – Ó que sorte invejável! – passar os próximos cinquenta de sua vida escrevendo poesia, recuso-me a pensar que a arte esteja morta (Woolf, 2024, p. 239).

Ao afastar-se de uma crítica peremptória que muitas vezes julga as obras antes de dar-lhes uma chance, Woolf reforça a necessidade de se flexibilizarem os conceitos tidos como inabaláveis. Ela reconhece que a crítica ajudou a formar o que se conhece como cânone inglês, mas sua revolta, antes de soar como uma birra em relação às possíveis críticas a seu trabalho experimental, é um convite para a reformulação de uma crítica contemporânea, que pode seguir o rastro das novas produções escritas e que deve se reconhecer como uma instância que pode ser flexibilizada. Essa preocupação é tão recorrente, que Woolf transfere-a não só para os seus artigos em periódicos, mas para todas as formas artísticas às quais se dedica, e sua obra passa a se apresentar como um organismo vasto que se entrelaça para articular uma visão crítica sobre a criação estética de maneira ampla.

Ao se estabelecer em paralelo com os diários e com a ensaística, a ficção woolfiana também se consolida como um eixo desse pensamento crítico, e os espaços híbridos construídos por Woolf ao longo de toda a sua escrita também são evidenciados a fim veicular seu posicionamento quanto ao próprio ato criativo, como é observado constantemente em seus romances.

No caso de *Orlando*, essa crítica se acentua ainda mais, e observamos uma Virginia Woolf engajada em construir uma obra que alinha as discussões de sua produção autobiográfica e crítica, não se dissociando daquilo que acredita sobre a literatura moderna. Se assim como a personagem, que encontra o sucesso comercial nas várias edições publicadas de seu poema, Woolf também ressoa no cenário crítico inglês e se torna uma das vozes mais influentes de sua época, isso se deve à maturidade com que se dispõe a desenvolver um projeto crítico-ficcional que se desprende de rótulos e definições fechadas para aceitar a multiplicidade. Dessa forma, Woolf (2021, p. 242) compreende, assim como ocorre com seu/sua protagonista, que a criação artística só vale a pena quando se sustenta em uma rede de relações complexas que abarca o que veio antes, as possibilidades do momento presente e também as expectativas em relação ao futuro, conduzindo a literatura à imortalidade que Orlando preza, construindo e reconstruindo caminhos, “uma voz respondendo a outra”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa acadêmica acerca da obra de Virginia Woolf tem privilegiado, como centro de investigação, aspectos atrelados à utilização de recursos como o fluxo da consciência e o discurso indireto livre, bem como tem se atentado a discutir as temáticas de gênero que ressoam contribuições pertinentes da crítica feminista que a escritora auxiliou a consolidar, demarcando seu impacto ao longo de todo o século XX e na contemporaneidade. Propusemos, ao longo deste estudo, um enfoque sobre alguns elementos menos explorados, mas que se configuram como um arcabouço relevante para o exame da literatura woolfiana, isto é, o seu trabalho como crítica literária.

Observamos, através da análise dessa produção intelectual, a construção da figura de Woolf como crítica, discorrendo acerca de aspectos pertinentes da formação de uma literatura moderna que apontava uma postura disruptiva em relação às convenções vanguardistas do século XIX, mas que era profundamente consciente da tradição. Essa crítica, todavia, não ocorreu de maneira isolada nas resenhas e artigos publicados nos periódicos com os quais Woolf colaborava; ao contrário, se desenvolveu a partir de múltiplas direções, através dos diferentes gêneros pelos quais se interessava.

A primeira ramificação dessa crítica se configura em suas produções de caráter autobiográfico, como é possível observar através dos *Diários*, especialmente aqueles que cobrem o período de 1920 a 1930, nos quais Woolf desenvolveu a maior parte de seus romances que se apresentavam como criações modernas. Através do espaço autobiográfico da escritora, como sugere Lejeune (2014), percebemos que seus diários funcionam em consonância com sua literatura, uma vez que, a partir deles, podemos observar sua consciência crítica acerca das temáticas que reverberariam em sua ficção, além de conhecer os seus pontos de vista em relação à própria elaboração estética.

Os diários de Woolf servem, portanto, como espaço de construção de narrativas, onde ela aprimora percepções sobre as questões cotidianas que serão o interesse central de suas obras. Analisamos, através desse movimento de registro do real, que Woolf utiliza o diário não só como um “confidente”, como ela costuma se referir, mas também como método de experimentação estilística e laboratório de escrita. Antes de delimitar os enredos de seus romances, é aos diários que Woolf recorre para discutir a memória, o tempo, o banal, além de utilizá-los como meio de expressão, desabafo e, em larga medida, de sobrevivência. Ao escrever no diário, ela pratica a própria escrita, e ao comentar sobre o processo de composição artística,

constatamos que esse procedimento será essencial para desenvolver o seu senso crítico em relação à representação do “eu” e do mundo, individual e coletivo, na esfera do texto.

Além da investigação da identidade e da subjetividade possibilitada pela escrita diarística, outra ramificação bastante pertinente se estabelece através dos ensaios. Ao analisar, principalmente, aqueles que compõem o primeiro volume de *O leitor comum* (1925), pode-se delimitar pontos de contato entre o que Woolf abertamente discutia nos diários sobre a representação literária moderna e o que veiculava nos periódicos britânicos, o que demonstra que essas duas formas de escrita operam em conjunto para delinear um espaço de experimentação crítico-ficcional.

Em “Notas sobre uma peça elisabetana”, por exemplo, Woolf discute as relações entre tradição e modernidade, ao estabelecer elos entre a liberdade da ficção no passado e de que modo a literatura também se apoia nessa ideia de flexibilidade para acentuar suas possibilidades de expressão artística. Esses métodos, explorados em “Ficção moderna” e “O ponto de vista russo”, não são, para Woolf, meros exibicionismos linguísticos, mas dialogam com as transformações sociais e buscam representá-las sob um novo ângulo, privilegiando as nuances da mente e da consciência como elementos estéticos.

Em ensaios como “Defoe”, “Jane Austen” e “*Jane Eyre* e *O morro dos ventos uivantes*”, percebemos o quanto Woolf estreita a relação entre os escritores da tradição inglesa e os escritores modernos, concebendo uma visão do romance como o gênero da mais livre experimentação. Ao defender que esses escritores evidenciaram, durante o surgimento do *novel* inglês, o seu aspecto plástico, Woolf afirma que essa é uma característica inerente à própria ficção, e que se a literatura moderna possibilita novos tipos de representação que parecem fugir à convenção estabelecida pelo Realismo, isso ocorre simplesmente porque os escritores se valem do livre-arbítrio para também incrementarem suas próprias contribuições à essa forma de múltiplas significações que é o romance.

Em contrapartida, se Woolf se posicionou em defesa dos escritores modernos, sua percepção sobre os críticos nem sempre se mostrou tão generosa. Relação contornada por ambiguidades e contradições, o fato é que Woolf busca se afastar de uma crítica categórica na rejeição de tudo aquilo que é novo, denunciando um tipo de procedimento que consistia apenas na adoração cega do passado. Ao privilegiar o olhar do “leitor comum”, Woolf sugere, através de ensaios como “Montaigne”, “A duquesa de Cavendish” e “O que impressiona um contemporâneo”, que a crítica literária deve ser um espaço acolhedor, capaz de reconhecer aspectos de uma literatura em ascensão que pode modificar os rumos do sistema literário.

Se podemos falar de “sobrevivência” de um sistema literário ao longo do tempo, é impossível dissociar essa ideia do pensamento desenvolvido em *Orlando: uma biografia* (1928), o qual demarca o modo como a crítica de Virginia Woolf também se estabeleceu dentro do campo da ficção. Através de todos os seus romances, Woolf aprimora técnicas e aprofunda discussões que reverberam aquilo que esboça em seus diários e ensaios, contribuindo com a construção de um organismo crítico que comporta asserções pertinentes sobre os caminhos da ficção moderna.

Apesar de sua vasta produção, optamos por investigar esse que é o seu sexto romance, tendo em vista que muitas das discussões arraigadas na obra se mostram bastante representativas daquilo que Woolf esboçava em seus demais textos críticos. Ao examinar o “narrador-biógrafo”, é possível analisar o modo como ela discute o romance como um campo aberto. Ao construir uma biografia fictícia, Woolf também pensa o romance moderno, o qual teria a liberdade para aglutinar outras formas de escrita, bem como implementar um novo viés sobre a prática biográfica. Em sua concepção, tanto o biógrafo quanto o romancista são trabalhadores da palavra, e tendo como matéria-prima de seu ofício a escrita, devem ter o direito de criar com total liberdade para construir a “verdade” de uma vida através da linguagem.

Outro aspecto significativo é estruturado na passagem de Orlando através de quase quatro séculos, conferindo um panorama da literatura inglesa ao longo de diferentes gerações. Ao se estender do período elisabetano até a contemporaneidade do século XX, Woolf põe Orlando em contato com diferentes eras, escritores e elementos socioculturais que formaram o cânone inglês, munindo o seu/sua protagonista, que quer se tornar poeta, do conhecimento da tradição que o(a) antecede. Ao conduzi-lo(a) ao longo do tempo, Woolf demarca uma relação entre passado e presente, compreendendo o escritor moderno como aquele que dá continuidade ao sistema literário, ainda que sob outros prismas. Além disso, a transformação sexual de Orlando em mulher possibilita uma complexa discussão acerca das noções de identidade, sexualidade e sobre as condições para a produção literária de homens e mulheres dentro dos mesmos períodos, fomentando uma preocupação de teor feminista.

A presença da personagem Nick Greene também dialoga diretamente com as considerações de Woolf acerca da crítica de sua época. Ao desenvolver uma personagem que nega a Orlando qualquer possibilidade de orientação adequada, Woolf denuncia um procedimento que antes está mais preocupado com a exclusão do novo e com a adoração ao passado, do que um interesse real pela ficção em andamento. Através desses pontos de

convergência e divergência, o romance vai esboçando a perspectiva de Woolf em relação à instância da crítica literária.

Ao analisar essas três manifestações da produção intelectual de Virginia Woolf, concluímos que sua crítica literária se configura como híbrida, uma vez que, assim como ocorre com os gêneros que cultivou, não se desenvolve como uma categoria fechada, mas se intersecciona em diferentes níveis. De maneira ampla, a tríade diário-ensaio-ficção aproxima os leitores das cosmovisões de Woolf, fornecendo aparatos que podem contribuir não só para a compreensão de seu pensamento crítico, mas para uma interpretação mais profunda de aspectos que permeiam o conteúdo e a forma de suas obras, sejam os romances, contos, ensaios, resenhas, ou outros textos.

Embora tenhamos centrado nossa atenção em uma porção restrita, compreendemos que a produção woolfiana é extensa, haja vista Woolf tenha sido, como afirmou Harold Bloom (2013), a principal voz crítica da literatura inglesa no século XX. Dessa forma, outros trabalhos podem ser desenvolvidos e aprofundados a partir de questões arraigadas nesta pesquisa, focalizando temáticas diversas, como por exemplo, a crítica de Woolf em seus outros romances, os contrapontos entre diferentes vanguardas e o pensamento woolfiano, os vínculos entre o teatro elisabetano e os romances que evocam o teor dramático, as manifestações da prosa poética, prezada por Woolf especialmente em *Ao farol* (1927) e *As Ondas* (1931), o contato com outras formas artísticas, *Orlando* em diálogo com a teoria *queer*, a construção dos paratextos como espaço de discussão sobre fato e ficção, além de outros aspectos que são suscitados em relação à construção da identidade e do “eu”.

A crítica literária de Woolf se dedicou à compreensão da literatura como um espaço livre, uma rede de múltiplos contatos, aproximando organicamente diferentes formas artísticas e fomentando a ideia do escritor como aquele dotado de complexidade e licença para satisfazer, como suscitou em “Ficção moderna”, o desejo da própria ficção de ser desafiada, questionada, posta à prova. Nessa perspectiva, contribuímos, através deste estudo, com a investigação sobre o pensamento crítico de Virginia Woolf, ampliando discussões acerca da representação, da memória, dos campos autobiográfico e ficcional, entre outros aspectos, no cerne dos estudos em Literatura Comparada.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Unesp, 2010.
- ADORNO, Theodore W. **Notas sobre literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BELL, Quentin. **Bloomsbury**. Tradução de Suely Cavendish. Rio de Janeiro: Ediouro S. A., 1993.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos. Tradução de Manuel Frias Martins. 5. ed. Lisboa: Temas e Debates, 2013.
- BRADBURY, Malcom. **O mundo moderno**: dez grandes escritores. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. v. 1.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CORREIO, Nelvana Leuz de Oliveira Ferragini. Ensaio: da história às características do gênero na esfera literária. **Signum: Estudos de Linguagem**, v. 21, n. 3, p. 288-307, dez. 2003.
- ELIOT, Thomas Sternes. **Ensaio**. Organização e tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FOCILLON, Henri. **A vida das formas**. Tradução de Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Escrita, morte, transmissão. *In*: **Limiar, aura, rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 13-30.
- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- JOHNSEN, William A. Encontrando o pai: Virginia Woolf, feminismo e modernismo. *In*: **Violência e modernismo**: Ibsen, Joyce e Woolf. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 235-294.

LEE, Hermione. **The novels of Virginia Woolf**. London: Methuen & Co, 1977.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LLOSA, Mario Vargas. **A verdade das mentiras**. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

LOBO, Luiza. Leitor. *In*: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 231-251.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**: ensaios e conferências. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LUKÁCS, Georg. **Realismo crítico hoje**. Tradução de Emílio Rodrigues. Brasília: Coordenada-Editôra de Brasília, 1969.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa II. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivaniinha**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

REIS, Roberto. Cânon. *In*: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-90.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: tomo 1. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

RONCARI, Luiz. Ensaio e erro: o ensaio e a questão dos gêneros. **Língua e literatura**, São Paulo (17), p. 65-74, 1989.

SACKVILLE-WEST, Vita; WOOLF, Virginia. **Love letters**. Selection by Lily Lindon. London: Vintage Classics, 2021.

SANTIAGO, Silviano. Orlando, uma biografia: entre a flexibilidade e o rigor. *In*: MORICONI, Italo (Org.). **35 ensaios de Silviano Santiago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 411-431.

SILVA, Odalice de Castro. Virginia entre nós, seus personagens. *In*: FIÚZA, Regina Pamplona (Org.). **Literatura universal**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005. p. 21-34.

SONTAG, Susan. The double standard of aging. *In*: RIEFF, David (Org.). **Susan Sontag: essays of the 1960s & 70s**. New York: The Library of America, 2013. p. 745-769.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

TELLES, Norma. Autor+a. *In*: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 45-63.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. **A formação do romance inglês**: ensaios teóricos. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2007.

WOOLF, Virginia. The new biography. *In*: **Granite and rainbow**. New York: Girvin Press, 2012. p. 149-155.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WOOLF, Virginia. **As ondas**. Tradução de Lya Luft. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

WOOLF, Virginia. **O quarto de Jacob**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

WOOLF, Virginia. **Orlando**: uma biografia. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

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

WOOLF, Virginia. **Ao farol**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

WOOLF, Virginia. **O leitor comum**. Tradução de Marcelo Pen e Ana Carolina Mesquita. Rio de Janeiro: Tordesilhas, 2023.

WOOLF, Virginia. **Diário III**: 1924-1930. Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Nós, 2024.

WOOLF, Virginia. A arte da biografia. *In*: **Ensaio seletos**. Organização e tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Editora 34, 2024. p. 255-263.

WOOLF, Virginia. Carta a um jovem poeta. *In*: **Ensaio seletos**. Organização e tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Editora 34, 2024. p. 225-239.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vanessa Barbara. Rio de Janeiro: Antofágica, 2024.