



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LUCAS LEITE BORBA

A HISTÓRIA RECRIADA EM *ENTRE OS ATOS*, DE VIRGINIA WOOLF

Recife
2024

LUCAS LEITE BORBA

A HISTÓRIA RECRIADA EM *ENTRE OS ATOS*, DE VIRGINIA WOOLF

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Rogério Mendes Coelho.

Recife

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Borba, Lucas Leite.

A história recriada em Entre os Atos, de Virginia Woolf / Lucas Leite Borba.
- Recife, 2024.

172 p

Orientador(a): Rogério Mendes Coelho

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

Inclui referências.

1. Virginia Woolf. 2. Escrita de mulheres. 3. História. 4. Ensaio. 5. Entre os
Atos. I. Coelho, Rogério Mendes. (Orientação). II. Título.

820 CDD (22.ed.)

LUCAS LEITE BORBA

A HISTÓRIA RECRIADA EM *ENTRE OS ATOS*, DE VIRGINIA WOOLF

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em: 28/02/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Rogerio Mendes Coelho (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Yuri Jivago Amorim Caribe (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Maria Aparecida de Oliveira (Examinador Externo)
Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Prof. Dr. Marcela Santos Brigida (Examinador Externo)
Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ

A vocês que, conscientes disso ou não, me ajudaram a seguir.

AGRADECIMENTOS

À CAPES pelo financiamento desta pesquisa.

Ao professor Yuri Caribé, pela leitura atenta e contribuições valiosas para o meu trabalho.

Ao professor Rogério Coelho, por ter sido um sinônimo de acolhimento e por ter me dado um suporte que eu nem sabia que precisava tanto.

À professora, e amiga, Maria Aparecida de Oliveira, pela leitura do meu trabalho tanto na qualificação, quanto na defesa; e por ter olhado para mim em 2020 e ter visto um potencial que eu não via.

À professora e amiga, Marcela Santos, pela leitura acurada e generosa do meu trabalho; por todo companheirismo, parceria, apoio e incentivos, nossa amizade é um dos acontecimentos mais preciosos que me aconteceram.

À Senhora Bennet, por todo carinho, apoio e oportunidades, vocês mudaram minha vida.

Ao Literatura Inglesa Brasil, por todos os momentos proporcionados e as pessoas trazidas para minha vida.

À minha avó Helena, quem eu posso abraçar, obrigado por reafirmar sempre ser minha maior fã, autodeclarada, e, junto de todo abraço, falar de todo carinho e orgulho por mim;

À minha avó Nitinha, quem eu hoje abraço em memórias, que se foi antes de ler qualquer coisa que escrevi, das minhas canções à essa dissertação, mas foi quem me deu meus primeiros livros, meu curso de inglês e meu primeiro violão. Você é o passado que eu recio a cada instante, acho que seria insustentável para mim se não fosse assim.

Aos meus pais, Adriana e Domingos, ou mainha e painho, como eu chamo, obrigado pelo amor, pela paciência e pelo incentivo, de sempre.

Sentando para escrever esses agradecimentos sinto uma sorte imensa de ter vários nomes a escrever, além dos citados. Vocês são o motivo de eu ter conseguido. Obrigado pelos aplausos nas apresentações; pelos eventos que estivemos juntos; pelas fugas em locais públicos; pelas conversas no what's app; pelos risos nas salas de aula; pelas conversas sobre livros; pela companhia nos drinks; pelas noites jogando Resident Evil; por todos os filmes duvidosos; por cada partida de League of Legends, capa mapa no Don't Starve e cada dia no Stardew Valley; pelas conversas

nas madrugadas no discord; pela companhia nas primeiras horas da manhã; por dormir no meu pé enquanto eu escrevia (sim, pérola, você, que nunca vai ler isso); por fazer dos meus feriados e festas em família algo especial, desde que eu sou criança; por cada canção que escrevemos e álbuns que ouvimos juntos; pelos momentos em airbnbs; pelos abraços dados depois de eu ter atravessado o Brasil; pelas longas conversas e músicas no violão na praia depois do sol baixar; pelos cafés; pelos autores novos que pude conhecer com vocês; por cada madrugada sendo detetives; pelos presentes e lembranças; por me ajudar com os ingressos para ver a Taylor Swift (o Lucas de 2010 jamais esperaria por essa). Vocês sempre fazem da minha vida mais do que posso ver dela e eu amo viver essa vida que tem cada um de vocês nela – vocês sabem quem cada um de vocês são. Obrigado, mais uma vez e sempre, por tudo.

Espero que vocês gostem do que escrevi, eu amei escrever.

I'm the middle of nowhere/ halfway to my dreams/ and to the gleams (Mat, Lucas).

"I've never been a natural/ all I do is try, try, try" (Taylor Swift)

RESUMO

Essa dissertação tem como principal objetivo analisar a reescrita do passado no romance *Entre os atos* (1941/2022) observando como ele veicula críticas à cultura imperial e fascista. Situado no verão de 1939, o romance traz a família Oliver em Pointz Hall, a casa onde recebem convidados para apreciar um *pageant*. O enredo é centrado nesse espetáculo, criado pela personagem Srta. La Trobe, uma mulher descrita como *outsider*. O foco do romance alterna entre os atores e as reações da plateia, e são essas que nos introduzem ao caráter de algumas personagens, já que alguns tendem a apreciar a tradição e incomodam-se com a peça, enquanto os que estão abertos a novas perspectivas, se maravilham com sua obra. Essa complexidade que envolve a narrativa do romance nos leva a seccionar nossa análise em duas: tratando das representações do presente, dos símbolos que indicam a hegemonia da cultura imperial no dia a dia dessas personagens, e depois como esse contexto influencia na leitura do passado feita por La Trobe em seu *pageant*. Ao longo da pesquisa, portanto, será realizado um mapeamento da literatura woolfiana, argumentando que Woolf, além de ficcionista, era uma pensadora do seu próprio tempo. A fim de delimitar o que entendemos sobre os conceitos de feminino, mulher e feminilidade, trouxemos a explicação de Toril Moi (1989) aliada a exemplos do uso desses termos nas obras de Woolf. Ademais, dialogando com os ensaios feministas de Woolf com as contribuições de Adrienne Rich (2010) e Hélène Cixous (1975) discutimos as idiossincrasias da autoria feminina na obra de Woolf. A partir de White (1994) e Said (2007), discutiremos as tensões e aproximações da autora com as abordagens já existentes de discursos históricos. Entendemos que existe uma teoria woolfiana que desdobra pensamentos acerca da história, da literatura e da autoria feminina que é veiculada nos ensaios da autora. A partir das contribuições de De Obaldia (1995) e Gualtieri (2000), propomos delimitar nosso entendimento acerca desse gênero, além de explicar o que é a teoria woolfiana e como ela pode ser aplicada. Assim, será possível notar de que forma o *pageant* de La Trobe está alinhado às ideias de Woolf acerca da reescrita do passado a partir da ficção, e como esse processo está alicerçado na busca de perspectivas múltiplas, que questionem verdades dogmáticas.

Palavras-chave: Virginia Woolf. Escrita de mulheres. História. Ensaio. *Entre os atos*.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the rewriting of the past in the novel *Between the Acts* (1941/2022), observing how it conveys criticisms of imperial and fascist culture. The plot revolves around this spectacle, created by the character Miss La Trobe, a woman described as an outsider. La Trobe represents this past in a nonconventional way, privileging ordinary life and abstaining, for example, from staging the war. The focus of the novel alternates between the actors and the audience's reactions, introducing us to the characters' nature, as some tend to appreciate tradition and are bothered by the play, while those open to new perspectives are marveled by it. This complexity leads us to divide our analysis into two parts: addressing representations of the present, the symbols that indicate the hegemony of imperial culture in the daily lives of these characters, and then exploring how this context influences La Trobe's reading of the past in her pageant. Thus, throughout the research, it'll be made a mapping of Woolf's literature, arguing that Woolf, in addition to being a fiction writer, was a thinker of her own time. To define our understanding of the concepts of the feminine, woman, and femininity, we bring Toril Moi's explanation (1989) along with examples of the use of these terms in Woolf's works. Furthermore, by engaging Woolf's feminist essays with the contributions of Adrienne Rich (2010) and Hélène Cixous (1975), we discuss the idiosyncrasies of feminine authorship in Woolf's work. Drawing from White (1994) and Said (2007), we explore the tensions and alignments of the author with historical discourse approaches. We understand that there is a woolfian theory that unfolds thoughts on history, literature, and feminine authorship conveyed in the author's essays. Thus, based on the contributions of De Obaldia (1995) and Gualtieri (2000), we propose to define our understanding of this genre and explain what woolfian theory is and how it can be applied. It'll also be considered the artist's role as a provocateur of historical narratives and the aspects of representations of an alternative past. Therefore, it'll be possible to realize how La Trobe's pageant aligns with Woolf's ideas about rewriting the past through fiction and how this process is grounded in the pursuit of multiple perspectives that question dogmatic truths.

Keywords: Virginia Woolf. Women's writing. History. Essay. *Between the Acts*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	A LITERATURA WOOLFIANA OCUPANDO SILÊNCIOS	21
2.1	REESCREVENDO A HISTÓRIA: WOOLF E A CRÍTICA FEMINISTA	25
2.2	A ARTE, O ARTISTA E A INGLATERRA	33
2.3	ENTRE OS ATOS, O ÚLTIMO ROMANCE	44
3	MULHERES E ESCRITA: TEÓRICAS E TEORIAS	52
3.1	A AUTORIA FEMININA: CONTINUUM LÉSBICO E FICÇÕES	56
3.1.1	Pensando com a mente de nossas mães: a tradição literária	73
3.1.2	A natureza e a voz narrativa: presenças de Anon	83
3.2	VIRGINIA WOOLF E A HISTÓRIA	91
3.3	VIRGINIA WOOLF E O ENSAIO	108
4	A HISTÓRIA RECRIADA EM <i>ENTRE OS ATOS</i>	120
4.1	A INGLATERRA NO ROMANCE: TEMPO PRESENTE	124
4.2	O <i>PAGEANT</i> DE LA TROBE: TEMPO PASSADO	138
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
	REFERÊNCIAS	165

1 INTRODUÇÃO

Virginia Woolf (1882-1941) é uma autora de dois mundos, que esperançava um terceiro. Seus textos revelam como ela buscou se distanciar do mundo vitoriano, assassinando, literalmente, seus fantasmas, em vias de construir e explorar novas fórmulas de criar. O passado parece ser o tempo que Woolf insiste em contestar, e ao mesmo tempo recriar; já o presente é o tempo das insatisfações. Sua procura por novas formas do romance, experiências ficcionais e sua larga produção ensaística mostram como ela foi uma mulher interessada nas questões de sua própria época. Um dos expoentes dessa sua preocupação com o tempo presente, seu motor para a mudança, é a fundação da Hogarth Press junto a seu marido Leonard Woolf (1880-1969). A editora publica autores contemporâneos, amigos do casal, e está relacionada a grandes nomes do modernismo inglês, como Katherine Mansfield, T. S. Eliot, e até mesmo James Joyce, que eles nunca chegaram a publicar. A editora está relacionada também ao grupo de Bloomsbury, bairro para onde Woolf se muda após a morte de seu pai, Leslie Stephen (1832-1904). O grupo é integrado por Leonard, Vanessa Bell, irmã de Woolf, Lytton Strachey, Roger Fry, Quentin Bell, Duncan Grant e outros. Esses filósofos, artistas plásticos, escritores e críticos literários, refletem a efervescência criativa à qual Woolf estava envolta. Em paralelo a isso, ela lida com doenças, guerras, manifestações políticas, censuras e mortes de entes queridos; é um tempo, também, esfacelado por conflitos políticos e pessoais. O terceiro mundo, que ela esperançou, é o futuro. Olhando para as insuficiências e o potencial perdido do tempo presente, como resultado de um passado dominado pela cultura patriarcal, é no futuro que Woolf deposita suas esperanças. Suas obras, apesar de denunciativas, carregam também um impulso de vida, de mudança. Como ela mesma escreve em seu diário: “Queria escrever sobre a morte, mas a vida veio invadindo, como geralmente acontece”¹ (WOOLF, 1978, p. 167). Para nós, é esse o movimento das obras de Virginia Woolf, andar em granitos e buscar arcos-íris.²

*Ao farol*³, romance publicado em 1927, é uma obra que nasce do interesse de Virginia Woolf em escrever sobre seus pais. O romance retrata a família Ramsay em uma casa de veraneio nas ilhas de Skye. Por causa das declarações de Woolf, em

¹ No original: I meant to write about death, only life came breaking in as usual.

² São nossas traduções que acompanham a versão original em nota de rodapé.

³ Publicado originalmente como *To The Lighthouse*.

cartas e diários, sobre o livro, diversos críticos dedicaram-se a estabelecer conexões entre os eventos de sua vida e os episódios da obra. Uma das inquietações que instiga Woolf a escrever sobre *Ao Farol* é a de pensar sobre sua mãe. A Sra. Ramsay é uma figura norteadora do romance, e central para as outras personagens, que buscam constantemente seus conselhos e sua validação; porém, numa ótica social, ela é inferior ao marido, Sr. Ramsay. Se Woolf tenta ficcionalizar sua memória dos pais, o que ela cria é um enredo recheado de arquétipos, dos vitorianos habitando a modernidade. Tal qual acontecera na vida de Woolf, a matriarca do romance falece primeiro que seu marido, e a voz narrativa ecoa: “Podemos desconsiderar seus desejos, fazer avançar suas limitadas e antiquadas ideias. Ela vai ficando cada vez mais longe de nós.” (WOOLF, 2017, p. 150). Há uma força, todavia, na imagem da Sra. Ramsay que instiga outra personagem, Lily Briscoe, a retratá-la em um quadro. Entendemos então que, apesar de a Sra. Ramsay não representar uma mulher subversiva, e estar aliada a um ideal de anjo do lar, existe uma subjetividade nela que, dada as convenções do patriarcado, permaneceu velada, em silêncio. Isso instigará Lily Briscoe, assim como lembrar da mãe instigou Woolf, a criar a partir do silêncio das mulheres que a antecederam.

Se a figura da mãe desperta um ímpeto investigativo, a figura do pai de Woolf surge como um obstáculo à sua escrita. Leslie Stephen morreu aos 72 anos, e Woolf afirma, caso ele tivesse vivido até os 96: “a vida dele teria encerrado a minha... Sem escrita, sem livros – inconcebível.”⁴ (WOOLF, 1928, p. 208). Hermione Lee (1999), autora da biografia *Virginia Woolf*, destaca o paralelo entre o Sr. Ramsay e Leslie Stephen como uma crítica ao pensamento patriarcal. A figura do homem mais velho, egoísta, orgulhoso, estoico e dominador, aparece em outras obras de Woolf, como *Os anos* (1938)⁵, o que estabelece essa relação crítica de Woolf à essa figura. Entretanto, é possível encontrar nos diários da autora outro laço construído com o pai. Woolf cita um episódio em que imitava seu pai, e foi repreendida por sua mãe, com a justificativa de que ela “não pode fazer tudo que seu pai faz [...] dando a entender que ele tinha uma licença especial, que não era regido pela lei das pessoas comuns” (WOOLF, 2020, p. 87), mas era isso que ela queria fazer. A partir desse episódio, notamos uma profunda diferença, demarcada pelo gênero, que limitava as ambições da jovem Woolf, por mais simples que elas fossem nessa época.

⁴ No original: his life would have entirely ended mine... no writing, no books; - inconceivable.

⁵ Publicado originalmente como *The Years*.

É possível argumentar que o ímpeto de Woolf em escrever não foi, como afirma nos diários, baseado apenas na figura do seu pai. Os seus sentimentos com relação à Julia Stephen eram poderosos, difíceis e mistos, como aponta Lee (1999). Woolf relata que era difícil pensar sobre sua mãe, não apenas pelo fato de que a autora tinha apenas 13 anos quando a perdera, mas também porque ela era uma figura reticente, afastada, e seu passado era um mistério. Além disso, Woolf questiona: “Consigo me lembrar de ficar a sós com ela por mais do que uns poucos minutos? Alguém sempre vinha interromper.” (WOOLF, 2020, p.44). A mãe de Woolf se torna uma figura fantasmagórica, não a limita enquanto artista, mas representa o ideal que a autora rompe. Por mais que não explicitamente, numa análise conjectural, é o mundo da sua mãe que Woolf busca reinterpretar, não o do seu pai. O domínio do seu pai é o que ela não deseja entrar, enquanto que o da sua mãe é o que ela questiona, repensa e recria. Em um plano mais geral: ela olha a história do patriarcado de soslaio, buscando um passado das mulheres.

Como o título do trabalho indica, a história é um dos grandes provocadores da nossa pesquisa, mas pensar Virginia Woolf e história não é algo novo. A autora, principalmente na década de 70, teve sua literatura revitalizada pela crítica feminista que buscou trazer à tona uma Virginia Woolf historicamente, e politicamente, centrada. No início da prática de Woolf com a escrita, antes de se envolver com a literatura, ela escreve ensaios sobre obras literárias e comenta sobre o desejo de escrever história, em cartas e diários. Um de seus primeiros contos, “O diário de mistress Joan Martyn”, de 1906, tem como protagonista uma historiadora, cujo objeto de sua pesquisa eram as mulheres da idade média. Essa personagem pesquisadora se interessa nos diários de uma mulher que vivera no século XV, Joan Martyn; objetos que nem o herdeiro deles valoriza. De tantos artefatos a serem explorados, são as relíquias do universo aparentemente ordinário das mulheres que a personagem de Woolf deseja explorar – assim como ela mesma.

Em um salto temporal, no romance *Entre os atos*⁶, publicado postumamente em 1941, encontramos uma floresta de possibilidades de como a Virginia Woolf historiadora amadureceu. Mais próxima à ficção do que nunca, as personagens de Woolf não perdem o interesse pelo passado, seja ele o pré-histórico ou da idade média. Os sujeitos retratados em *Entre os atos* olham para o passado em busca de

⁶ Publicado originalmente como *Between the Acts*.

um resgate, uma confirmação, ou até mesmo em busca de uma tradição nova, que lhes ajude a se sustentarem em um presente prestes a ruir; a narrativa se passa às vésperas da Segunda Guerra Mundial. O romance nos apresenta um recorte singular do tempo presente, ao mesmo tempo que invoca todo um passado histórico-literário da Inglaterra, algo que o leitor de Virginia Woolf pode estar familiarizado após ler *Orlando* (1928) ou *Um teto todo seu*⁷ (1929). Todavia, *Entre os atos* introduz uma história engendrada a partir de uma comunidade, destinado a descentrar os “eu”s da história e da literatura. A produção do romance se dá em consonância aos ensaios “Anon” (1941) e *Um esboço do passado*⁸ (1939), ambos destinados a pensar memórias e passados, coletivos e individuais. Assim, há uma confluência entre histórias individuais e coletivas no romance, tecendo o que chamamos de “história recriada”. Estreitando os laços entre a ficção e o ensaio woolfiano, esse último que propomos conter uma teoria woolfiana⁹, visamos analisar as idiossincrasias da revisão histórica em *Entre os atos* (1941), e o que ela nos comunica sobre o discurso estético-político de Virginia Woolf.

O romance se passa no interior da Inglaterra, no ano de 1939. A iminência da Segunda Guerra Mundial reacende um trauma nas terras inglesas, quase literalmente, e as cicatrizes infligidas pela dominação inglesa são expostas. As personagens aguardam um *pageant* idealizado e escrito pela personagem Srta. La Trobe, que recria o passado inglês sob a perspectiva *outsider*. O *pageant* é o foco central do romance, que inicia às vésperas do espetáculo e termina na noite após a apresentação. Afirmamos que o *pageant* tem um caráter central pois, majoritariamente, as personagens do romance são reveladas a partir de seus pensamentos e reações ao espetáculo disruptivo de La Trobe. Por fim, adiantando nossa justificativa para escolha da obra, entendemos *Entre os atos* como o exemplo mais plural de experimentação de Woolf, dado os aspectos narrativos, poéticos e dramáticos que compõem sua estrutura.

O pesquisador Davi Pinho (2017) discute acerca da teoria woolfiana, pensando como Woolf concebe o conceito de “frase” em *Um teto todo seu* (1929). A frase, no

⁷ Publicado originalmente como *A Room of One's Own*.

⁸ Publicado originalmente como *A Sketch of the Past*.

⁹ O que se entende como teoria woolfiana ao longo desse trabalho é um conjunto de ideias de Woolf acerca da literatura e da história, que serão convertidas como lentes analíticas para obras literárias. Trabalhar com a teoria woolfiana portanto, é extrair dos ensaios as suposições de Woolf sobre a ficção, e observar como elas se sustentam em diferentes contextos.

caso, serviria para romper com a linguagem hegemônica. *Entre os atos*, parece ser representativo dessa teoria. A frase de Woolf costura, além de fato e ficção, masculinos e femininos, o não-humano e o silêncio, fazendo o todo de *Entre os atos* múltiplo. No romance, algo borbulha mas nunca de fato explode, existem diversas colisões, mas nunca um confronto. Essa descrição já aponta para os momentos que antecedem à guerra, que Woolf estava retratando no romance também. A narrativa, assim como o *pageant* de La Trobe, está escrevendo uma história, a do tempo presente.

As cicatrizes da Inglaterra estão à mostra: a primeira guerra, as conquistas coloniais, a disseminação do império romano. A voz narrativa, que atravessa desde o período pré-histórico até um futuro quase apocalíptico, parece consciente da circularidade da violência que é repetida por civilizações a fio. Woolf, como buscaremos mostrar, explora os limites das suas teorias em *Entre os atos* e para identificar esses elementos, retornamos aos ensaios de Woolf, discutindo o que ela pensa acerca do fazer literário, e as implicações da arte enlaçada à realidade.

Assim, o capítulo primeiro, intitulado “A literatura woolfiana: ocupando silêncios”, contextualiza Woolf à sua época e aborda textos biográficos, como o de Hermione Lee (1999), observando retratos da cultura em que ela vivia refratada nas suas obras. Discutiremos, também, ensaios importantes acerca da tradição do romance, como *Um teto todo seu*, e das observações que ela faz sobre a prosa modernista, em “Ficção moderna” (2019). Visamos, também, desmistificar a imagem “patriótica” de Virginia Woolf. Apesar de sua insistente busca por uma tradição na literatura, uma que fosse das mulheres, a relação da autora com a Inglaterra é oposta ao patriotismo imperial. A partir do ensaio *Três guinéus*¹⁰ (1938), mostraremos que a Inglaterra de Woolf é distinta da Inglaterra enquanto nação, e essa diferença está posta em seu gênero.

Ao contextualizar Woolf em sua época, também nos preocupamos em delimitar o que queremos dizer quando escrevemos sobre “mulher”, “feminismo” e “feminino”. Isso é importante para que escapemos de uma possível universalização dos sujeitos. Vamos apontar como Woolf insere nas suas obras questões de raça, e como ela lida com a Inglaterra império. Todavia, a sua crítica feminista se refere às autoras brancas inglesas, assim como seu feminismo também vai se centrar em grande parte nessa

¹⁰ Publicado originalmente como *Three Guineas*.

realidade. Afirmamos isso previamente pois não é um intuito do trabalho considerar Virginia Woolf uma teórica e pensadora que engloba todas as classes e raças. Nossa proposta é delinear o que ela entende como reescrita da história, e como seu feminismo está majoritariamente associado à uma classe e uma raça específicas. Faremos essa discussão epistemológica a partir principalmente de Toril Moi, no texto “Feminist, Female, Feminine” (1989). Toril Moi é uma leitora de Virginia Woolf, e ela nos auxilia não só a dialogar sobre esses termos, como também, em *Sexual Textual Politics* (1991), resgata as contribuições do feminismo de Virginia Woolf. Trataremos de como uma interpretação inadequada da obra de Woolf causa certa repulsa em alguns críticos, e qual seria a importância desse pensamento feminista da autora.

Woolf é uma autora que se dedica em responder a tradição masculina a partir de um movimento criativo, experimentando com as formas que lhes são dadas e rompendo com a linguagem patriarcal, na medida do possível, para comunicar algo novo. Essas escolhas estéticas, reflexos do pensamento político de Woolf, são abordadas de forma mais expressiva por Maria Aparecida de Oliveira (2017) na obra *Representações do feminino na obra de Virginia Woolf*. Oliveira destrincha os aspectos do feminismo de Woolf, perpassando principalmente os romances *Ao Farol* (1927) e *Mrs. Dalloway* (1925), e de como ele está presente na linguagem que ela emprega na ficção. Aqui, estamos propondo que Woolf recria uma história da Inglaterra e ao mesmo tempo se exime de ratificar sua forma como a mais correta. Existe uma recusa de autoridade por parte do narrador woolfiano, que não se impõe ao leitor de maneira alguma. A partir das reflexões de Patricia Joplin (1989), vamos pensar também em como esse narrador, o “eu” da ficção, é fragmentado na obra de Virginia Woolf, e como é insustentável denominar sua técnica de fluxo de consciência, já que essa é uma voz que Woolf estiliza com seu discurso livre.

Citamos anteriormente que a reescrita da história se dá sob uma ótica feminista na obra de Woolf. *Um teto todo seu* (2014) é narrado por uma voz que assume não ser um “eu”, mas sim três outras mulheres; *Entre os atos* possui como centro um *pageant*, que reconta a história da Inglaterra, e ele é produzido por uma mulher lésbica, possivelmente não-inglesa. Quais seriam, porém, as idiossincrasias dessas vozes? A partir de tais indagações, o capítulo segundo tenta apreender uma teoria woolfiana a partir das figuras presentes nos ensaios da autora: Sra. Brown, Chloe e Olivia, Judith Shakespeare e Anon. Cada uma dessas suscita discussões sobre o fazer literário e a questão das mulheres enquanto escritoras e personagens. A Sra.

Brown é a figura que os escritores nunca conseguiram representar, afirma Woolf em “Character in Fiction” (1924/2009), o objetivo e o dever de quem escreve, seria tentar fazer isso. Chloe e Olivia sugerem um debate sobre a lesbianidade na obra de Woolf, ou da relação entre mulheres, que discutiremos em consonância ao *continuum* lésbico de Adrienne Rich (2010) e ao erótico de Audre Lorde (2020). Já Judith Shakespeare é o espírito da poeta que nunca escrevera, e talvez, como problematizaremos, o símbolo utilizado por Woolf para justificar o fato de que ela pouco fala sobre as poetisas, atendo-se às romancistas. Nesses entornos da historiografia feminista de Woolf, buscaremos consolidar o uso da teoria woolfiana por outros pesquisadores com fins de analisar obras de outras autoras. Discutiremos, em específico, a dissertação de Marcela Santos Brigida (2020) na qual o conceito de frase é utilizado para pensar os versos de Emily Dickinson reinterpretados por Peter Doherty. A pesquisa de Brigida (2020) não só serve de exemplo para como a teoria woolfiana pode ser explorada, como também indica a possibilidade de pensar as mulheres poetisas a partir de Woolf, mesmo que a própria autora não o tenha feito.

A exceção entre as figuras inseridas na obra de Virginia Woolf, destacadas no parágrafo anterior, é Anon. Anon é uma voz que protagoniza o ensaio de mesmo nome, publicado postumamente junto a seus manuscritos por Brenda Silver (1979). “Anon” era apenas o primeiro ensaio de um livro que Woolf não finalizara. Ao longo da dissertação, quando citarmos Silver (1979), estamos nos referindo aos comentários dela sobre o texto, e quando utilizarmos Woolf (1979) estamos tratando do ensaio em si, publicado integralmente na pesquisa de Silver. Anon é essencialmente uma voz humana e não-humana, nascida nos primórdios dos tempos, quando homens ainda caçavam. O ensaio narra como ela definha ao passo que a cultura escrita ganha força, e o anonimato do artista se perde, pois, seu nome está cravado nas capas dos livros. O cenário imaginativo de Woolf é uma ponderação sobre a história da literatura, e essa figura se faz essencial para a leitura de *Entre os atos* pois é a que representa a narrativa dos sons, possibilitando-nos explorar o caráter da oralidade na construção de uma consciência histórica. As seções últimas deste capítulo discutem a intersecção entre a frase feminina e a não-humana, dialogando com as teorias de Adkins (2023) e Bennet (2010) para ratificar a presença de uma perspectiva da natureza por si mesma na obra de Woolf. Se no microcosmo do romance masculinidades e feminilidades, sujeitos normativos e *outsiders*, conflituam-se, em um macrocosmo, a voz da natureza, não-humana, colide com os sons da civilização. Pensaremos, pois,

a natureza, como uma alternativa à civilização, uma que: pode ou não estar em sintonia com o humano, como afirma Adkins (2023); possui um poder próprio, como prediz Bennet (2010); e, na figura de Anon, é ancestral, atemporal e unificadora.

O capítulo segundo apresenta, ainda, um diálogo entre a obra de Woolf e Hayden White (1994) e Edward Said (2007), para discutirmos caráter dos discursos históricos, e como Woolf se aproxima, ou não, deles. Neste tópico, buscaremos solidificar a possibilidade de enxergar Virginia Woolf enquanto historiadora. Por fim, na conclusão deste capítulo, discutimos o fazer teórico de Woolf a partir das metamorfoses do gênero ensaio, e como a autora se apropria dele. A discussão acerca do gênero ensaio tornou-se, durante o curso da pesquisa, imprescindível para entender as raízes do pensamento woolfiano, que toma a forma, para Pinho (2020), de “conversa”. Pinho (2020) aponta a conversa como o método filosófico que ela aplica marcadamente em seus ensaios. Buscando explorar ainda mais as possibilidades dessa conversa, retornamos às tradições do gênero ensaio ocidental para observar como o fazer ensaístico de Woolf rompe com elas, ou alarga suas concepções. Claire de Obaldia (1996) considera o ensaio como uma literatura em potência, algo que antecede a ficção em si, mas ao mesmo tempo já é ficcional. Essa assertiva contempla a obra de Virginia Woolf ao passo que reconhece os hibridismos dos gêneros que a autora tanto explora. *Um teto todo seu* (1929) é permeado por elementos de ficção, enquanto que *Três guinéus* (1938) possui formato epistolar; além de que duas de suas obras ficcionais possuem o subtítulo de biografias, *Orlando* (1928) e *Flush* (1933). A potencialidade do ensaio como literatura é um combustível, também, para pensarmos o ensaio como o laboratório de uma teoria woolfiana. Ao unir os ensaios e as ficções de Virginia Woolf, como Marder (1975) pede que se faça, encontramos as elaborações e aplicações de métodos altamente mutáveis e maleáveis, que permeiam a conversa, mas também o retorno ao passado, ou a criação deles. O laço entre criador e interlocutor é o que há de mais firme na teoria woolfiana. Não à toa Judith Shakespeare renasce, segundo Woolf (2014), quando uma mulher decide escrever. A história beira uma ficção, para Woolf, um conjunto de convenções e subjetividades que só existem quando são pensadas, conversadas, ilustradas. A história, suas narrativas, se tornam reais a partir do diálogo, da conversa, com o outro. É a partir dos ensaios que ela encontra um espaço para burilar suas hipóteses, já que o campo da ciência historiográfica não permite tamanha subjetivação. Por tanto, o que torna a teoria woolfiana interessante não são as respostas que ela pode oferecer, já que não

estabelece nenhuma, mas a pertinência das perguntas que ela faz, e os múltiplos caminhos pelos quais elas nos levam, alguns mais adequados e prolíficos do que outros.

No capítulo terceiro, analisando excertos de *Entre os atos*, buscamos ilustrar, e ampliar a partir dele, as discussões trazidas nos capítulos 1 e 2. Apesar de que trechos do romance já aparecem em outros momentos do texto, é na análise que o enredo será posto na triangulação do *pageant*, com os pensamentos e comportamentos das personagens e as descrições da natureza. Mostramos como *Entre os atos* possui um aspecto denunciativo e esperançoso, ao mesmo tempo. Com um tópico reservado apenas às personagens do romance, exploraremos os detalhes, mínimos, que a narrativa nos concede acerca de suas caracterizações e como elas refletem as ideias que discutimos nos capítulos anteriores. É no último subtópico que exploraremos o *pageant* por completo, analisando cronologicamente cada ato da peça de La Trobe, explorando referências literárias e históricas imiscuídas no seu espetáculo. Com esse esquema, almejamos observar como Woolf retrata o processo de criação de um passado, e de que forma ela, e La Trobe, rompem com uma tradição e uma noção de passado a partir das suas criações.

Entre os atos torna-se mais interessante não apenas pelas possibilidades de pesquisa encontradas, como também pelo fato de que Virginia Woolf está sendo uma autora largamente traduzida no Brasil neste momento¹¹. Todavia, até a publicação de *Entre os atos* pela Autêntica em 2022, contando com a tradução de Tomaz Tadeu, a edição mais recente dessa obra era de 2008, pela Novo Século, em uma tradução da Lya Luft, que também traduziu a edição de 1981 pela Nova Fronteira; ambas traduções de Luft se tornaram de difícil acesso por não terem sido reeditadas. A pesquisa no Brasil sobre *Entre os atos* também é menor se compararmos com as pesquisas acerca das outras obras. Carla Faria desenvolve, no momento (ano de 2024), uma tese sobre os gêneros textuais no romance, e a professora Juliana Attie abordou o romance na sua tese *Vida e morte em diálogo com a voz narrativa, o tempo e o espaço em Mrs. Dalloway, To The Lighthouse e Between the acts de Virginia Woolf* (2015).

¹¹ Em sua tese de doutorado, intitulada *Tradução, adaptação e reescrita da obra de Virginia Woolf por Michael Cunningham em The Hours (1998)*, especificamente no capítulo terceiro, o Professor Dr. Yuri Caribé (2014) aponta alguns fatores que influenciam na popularidade de Woolf no Brasil. Um deles é a adaptação fílmica da obra *As Horas* (1999) de Michael Cunningham, lançada em 2003 no Brasil estrelando Nicole Kidman como Virginia Woolf; um segundo fator seria o fato de que a obra de Woolf entrou para o domínio público em 2011, contribuindo para o aumento no número de publicações de traduções da sua obra no Brasil.

Attie pensa especificamente sobre as violências que são perpetradas no romance, assim como o luto, o trauma e a memória enquanto prismas analíticos; dialogaremos com sua pesquisa em alguns momentos do capítulo terceiro. Ambas, Juliana Attie e Carla Faria, que já discute alguns frutos da sua pesquisa em eventos, nos ajudaram a perceber como *Entre os atos* está sendo pensado no Brasil. Deixamos aqui o convite para que o leitor busque as contribuições das pesquisadoras caso haja interesse em outras percepções e leituras acerca de *Entre os atos*. Por fim, considerando que a maior parte das referências são de língua inglesa, traduzimos todos os excertos escolhidos, aproximando o leitor da pesquisa sobre Woolf no resto do mundo. Vale salientar que também buscamos ao máximo trazer pesquisadores brasileiros da obra de Virginia Woolf como um todo, ou os que a utilizaram lente para suas pesquisas com outros autores.

Ao longo do texto é perceptível, também, uma constante ênfase na escrita de Woolf enquanto uma conversa, a partir das contribuições de Pinho (2020). Encontramos na obra de Woolf um interesse singular pelo interlocutor e uma noção da arte como um fazer coletivo. Se por um lado essa escolha diz de uma posição política da autora, por outro também a concede certa abstração da “verdade”. A teoria woolfiana se baseia em caminhos possíveis que ela trilha e convida a outros a fazê-lo, sempre na possibilidade do retorno, e nunca na promessa de uma verdade absoluta. Há um navegar entre o imaginado e o material que torna a verossimilhança na obra de Virginia Woolf por vezes ininteligível, de tão subjetiva, e ao mesmo tempo ultrasensível, de tão real. Como tornar palpável esse sentimento? Acreditamos que a história recriada em *Entre os atos* possibilitará outras chaves de leitura para a obra de Woolf. Esperamos que ao final da leitura tenhamos introduzido uma Virginia Woolf cuja melancolia é uma reação a tempos caóticos e cuja esperança é um dos aspectos fundadores de sua escrita.

2 A LITERATURA WOOLFIANA: OCUPANDO SILÊNCIOS

Em *Um teto todo seu*, publicado originalmente em 1929, Virginia Woolf entende a ficção “como uma teia de aranha, presa apenas levemente, talvez, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos” (Woolf, 2014, p. 53). No ensaio, a autora pensa o passado das mulheres inglesas, na história e na literatura, investigando produções que retrataram figuras femininas e obras escritas por mulheres. O ensaio entende a arte como um espaço que possibilita reencenar, e reescrever, uma história não contada das mulheres. Isso se dá, pois, a noção da “verdade histórica” não contempla as subjetividades dessas mulheres, descritas por Woolf no ensaio. Neste capítulo, exploraremos o contexto histórico em que Virginia Woolf viveu, entre o período vitoriano e o moderno; os aspectos da sua revisão histórica através da ficção; de que forma o seu pensamento político permeia tanto seus ensaios, quanto suas obras literárias; como suas ideias em relação à arte estão presentes na obra *Entre os atos*; e de que forma esse romance, último publicado da autora, concentra diversas questões discutidas por ela ao longo de sua produção ensaística e ficcional.

Primeiramente, buscaremos compreender Virginia Woolf como uma autora que rompe com o passado e busca reescrevê-lo com as ferramentas da modernidade. Há um entrelaçamento da ficção de Woolf e da sua composição ensaística, que resulta em uma renovação de discussões que se reconstroem ao longo de sua carreira. Por meio deste trabalho, apontando as intertextualidades dentro da obra da própria autora, sustentaremos a ideia de que seus ensaios são produções tão importantes quanto suas ficções.

A história para Woolf é uma pintura em pontilhismo, a qual ela aproxima sua lente, observando subjetividades à distância invisíveis, que compõem o todo da pintura. O aspecto focado por Woolf é o da perspectiva dos cantos das salas, das personagens à margem da narrativa. Dessa forma, pensando a história como uma narrativa, também, Woolf opta por narrar a guerra sob o olhar das *outsiders*¹². Sobre essa perspectiva histórica em *Entre os atos*, Attie (2015) considera que a “intertextualidade, a apresentação teatral e o jornal contribuem para expor, em *Between the Acts*, a violência presente no dia a dia no período de guerra e que, por isso, foi naturalizada.” (Attie, 2015, p. 67). O romance desloca o foco da guerra dos

¹² Discutiremos adiante como esse conceito se desdobra na teoria woolfiana, a partir dos ensaios *Um teto todo seu* (2014) e *Três guinéus* (2020).

soldados e governantes para o cenário doméstico, resultando em uma representação dos destroços deixados pela guerra mesmo nas nações “vitoriosas”.

Em *Ao Farol*, é possível notar um embate entre a natureza e a civilização, sendo essa última representada principalmente pelo patriarcado e por personagens como o Sr. Ramsay. Já a natureza está aliada não apenas ao sentido literal da palavra, mas também ao poder transformativo das mulheres. Ralph Freedman, em *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity* (1980), observa esse aspecto do romance, corroborando nossa ideia de que o enredo ultrapassa fragmentos biográficos, reconstruindo um imaginário social que contempla, também, o silêncio feminino.

O poder transformativo das mulheres, que perscruta suas imagens expressivas em sonhos e desejos, apoia-se e confia na solidez masculina e pode contemplar o infinito da natureza sem ansiedades. Uma vez que o homem organiza o fluxo e ergue esta fortaleza, civilização, a natureza parece murmurar uma canção de ninar para acalmar a vontade materna sonhadora¹³ (Freedman, 1980, p. 179).

O autor descreve, no excerto, o desejo da maternidade como algo a ser acalmado. Por séculos o corpo das mulheres fora tratado como instrumento de reprodução, e a maternidade como um destino inescapável. A civilização, fortaleza dos homens, fora construída à guisa da devastação da natureza e da dominação dos corpos das mulheres. Logo, tanto a natureza quanto o corpo feminino dividem cicatrizes históricas, que demarcam o custo de se erguer uma nação. Mais uma vez, a arte surge como um espaço no qual há um refúgio e uma possibilidade de subscrever uma outra realidade. No romance não é a Sra. Ramsay que encarna esse aspecto reconstrutor, mas a artista, Lily Briscoe, que consegue terminar o retrato da Sra. Ramsay após sua morte: quando ela se torna natureza, e não mais uma mulher limitada pelos seus deveres sociais.

Convidamos as figuras da Sra. e do Sr. Ramsay para salientar que, apesar de haver semelhanças entre a vida de Woolf e sua ficção, atentamos para a sua capacidade de ler a realidade através de uma lente crítica. A Sra. Ramsay não é

¹³ No original: The female transformative power, which seeks its expressive images in dream and fancy, leans on and trusts to this masculine solidity and can contemplate nature's infinite variety without anxiety. Once the male organizes the flux and erects that fortress, civilization, nature does seem to murmur a cradle song to soothe the dreaming maternal will.

apenas um espelho de Julia Stephen, mãe de Virginia Woolf, mas sim a composição de um ideal de feminino da época vitoriana. Tal qual o Sr. Ramsay representa o intelectual austero cuja superioridade subsiste da inferiorização dos seus companheiros. Os pais de Woolf, tal qual o casal de *Ao Farol*, são produtos da cultura patriarcal, que ela questionará a partir da arte.

Pesquisadores da obra de Woolf como Hermione Lee (1999), Herbert Marder (1975) e Jane Goldman (2009) apontam o impacto da mudança de Virginia Woolf e seus irmãos, após a morte de Leslie Stephen, para Bloomsbury. De acordo com Quentin Bell (1972), o grupo não tinha uma ideia em comum sobre arte, literatura e política, ou corpo de doutrinas, códigos e mestres. Há muitas controvérsias acerca do Bloomsbury, a própria Virginia Woolf, apesar de dizer em cartas que a palavra Bloomsbury não diz muito, era mais uma criação dos jornalistas, também era sensível às críticas feitas ao grupo. Nossa intenção em mencionar a mudança domiciliar, e a existência do grupo, é enfatizar que Woolf estava imersa em dois mundos, um emergente, que impelia transgressões, e um outro mais antigo, imiscuído em silêncios e vazios.

A geração à qual Virginia Woolf pertenceu foi a primeira a gozar em larga escala as liberdades pelas quais as feministas tinham estado lutando. Sua juventude coincidiu com o momento decisivo da história do movimento feminista. Ela nasceu cedo o bastante para conhecer a Inglaterra Vitoriana através de experiências pessoais, bem como através de contatos com os mais velhos. Suas recordações daquela sociedade patriarcal, governada por uma rainha implacavelmente hostil ao movimento feminista, eram vívidas e perturbadoras. No lar, a família Stephen, como a maioria das famílias Vitorianas da classe média, compunha uma sociedade patriarcal em miniatura. O pai, uma figura majestosa e um tanto distante, era o centro em volta do qual todas as coisas giravam, um árbitro cujos julgamentos austeros modelaram a opinião que sua filha ambiciosa tinha sobre si mesma. À época em que aquela garotinha havia se tornado moça, seu mundo tinha mudado para quase além da possibilidade de reconhecimento. As mulheres tinham ganhado o voto e penetrado nas profissões masculinas. Ela mesma estava se tornando conhecida como escritora – uma escritora, além disto, cujo esteticismo se encontrava o mais remoto possível da filosofia do pai. (Marder, 1975, p. 22).

A descrição de Marder sobre a obra de Woolf aponta a distância entre o trabalho que ela desenvolveu e o do seu pai. Obras, como *Mrs. Dalloway* (1925) e *Ao farol* (1927) retratam, também, uma denúncia à violência patriarcal na vida subjetiva das mulheres de classe média. Já em *Os anos* (1938), *Orlando* (1928) e *Entre os atos* (1941), podemos observar como a voz narrativa de Woolf critica os períodos

anteriores ao que ela viveu. O passado é vislumbrado como uma história incompleta, manchada pelo patriarcado. Assim, ao pensar e revisitar a história, Virginia Woolf ficcionaliza como forma de questionar as verdades estabelecidas. Esse ímpeto não está apenas na sua escrita, mas também na sua carreira de editora, que inicia em 1917 quando, junto ao seu marido, Leonard Woolf, ela fundou a Hogarth Press. A editora começa como uma busca por um espaço para as produções contemporâneas, dos textos de seus amigos, e desenvolve-se em uma sociedade de *outsiders*, como afirma Ursula McTaggart (2010). A editora libertou Woolf, criativamente, mas atrelou à sua imagem um estigma de espécie protegida, segundo Hermione Lee (1999). Entretanto, John Lehmann (1978) descreve as escolhas editoriais do casal Woolf como revolucionárias. Apesar de seus números de vendas serem pequenos, Lee (1999) destaca que havia uma influência nas obras que os Woolf publicaram, que eventualmente adentravam no grande mercado, através de outras editoras. Logo, podemos argumentar que apesar de não ter sido reconhecida pelos historiadores de editoras privadas, a Hogarth Press é relevante para os historiadores do século XX, que a vislumbram como um marco modernista.

Além disso, a Hogarth Press dedicou-se a publicar panfletos políticos que divergiam do pensamento imperialista inglês. O teor comunista e antifascista das publicações feitas, principalmente entre os anos de 1930 e 1939, expandiam discussões anticoloniais, por exemplo, para um maior público de leitores. Ursula McTaggart destaca as publicações feitas por C.R.L. James através da Hogarth Press, mesmo antes de ele se tornar reconhecido. Os panfletos publicados por James, segundo McTaggart

Detalharam o conflito que povos da colônia sentiram entre suas identificações com a Inglaterra e suas lealdades locais, raciais e econômicas, e ao publicá-los [os panfletos], em concomitância a trabalhos de outros povos das colônias, os Woolf re-inscreveram a esfera das discussões em duas vias. A primeira, como as traduções e publicações feministas retratam, eles expuseram essas a diálogos e influências internacionais. A segunda, é o modo como eles reformaram o “ser inglês”, insistindo que essa definição deveria incluir vozes coloniais.¹⁴ (McTaggart, 2010, p. 76)

¹⁴ No original: detailed the conflict colonial peoples felt between their identification with Britain and their local, racial and economic loyalties, and by publishing it, in addition to works by other colonial peoples, the Woolfs re-inscribed the English sphere of discourse in two ways. First, as the translations and feminist publications depict, they exposed it to international conversations and influences. Second, they recast Englishness, insisting that the former categories should include colonial voices.

Essa reivindicação da pluralidade da noção de “inglês”, sustentada pela divulgação do pensamento anticolonial, refletiu na própria estética de Woolf. A Hogarth Press, como aponta Hermione Lee (1999), afetou profundamente o pensamento de Woolf sobre escrita e leitura, além da própria disseminação da literatura. McTaggarth reitera essa ideia quando aponta que os ideais da editora influenciaram a visão política de Woolf em “desafiar a história literária e nacional dominada por homens”¹⁵ (McTaggarth, 2010, p. 72). Como filha de um biógrafo, e ao mesmo tempo distante da filosofia desse, Woolf vislumbrava esse estilo literário como um sistema de manutenção do monopólio masculino nas produções intelectuais e históricas. Em *Um teto todo seu*, ela afirma que as escritoras pensam através de suas mães, mas ela rejeita, como aponta McTaggarth (2010), uma linha singular de herança feminina em favor de uma herança coletiva. É essa voz de uma comunidade plural que Woolf buscou ao longo da sua carreira não apenas como feminista, mas como uma *outsider*. A história da Hogarth Press prova que Woolf não era uma intelectual aprisionada num quarto só seu, mas, como destaca McTaggarth (2010), uma membra ativa de uma comunidade política e literária modernista.

2.1 REESCREVENDO A HISTÓRIA: WOOLF E A CRÍTICA FEMINISTA

Deixe-me imaginar, já que os fatos são tão difíceis de apurar” (Woolf, 2014, p. 76), diz Virginia Woolf em *Um teto todo seu*, recorrendo à ficção como forma de pensar o passado das mulheres. A imaginação, ao invés da memória factual, possibilita figurar uma história não escrita. Essa discussão, no ensaio, está posta no argumento de que a perspectiva masculina ainda era preponderante na cultura da época e a ficção surge como uma linguagem mais livre para que Woolf teça suas versões do passado. Esses argumentos e formas de pensar deslegitimam “verdades”, ao mesmo tempo que instiga as mulheres a pensarem a partir de si próprias. Ela não busca estabelecer novos fatos, mas questionar o modo como a mulher é retratada na história e na literatura.

Utilizamos o termo “reescrever” em consonância à discussão de Lefevere (2007), na obra *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Levere (2007) discute acerca do movimento de artistas em promoverem reescrituras de obras que

¹⁵ No original: challenging both male-dominated literary history and nationalistic.

de certa forma atualizam antigos debates. No caso da Virginia Woolf, focaremos na questão de uma reescrita do passado das mulheres. Abordaremos aqui como Woolf revolucionou a forma literária, a partir de um esforço de uso da linguagem para romper com uma tradição masculina, e formar uma feminina. Ao longo dessa pesquisa discutiremos como Woolf lê as escritoras que a antecederam, e também reescreve autores, sendo o seu William Shakespeare andrógino o mais famoso dos exemplos. Com isso, corroboramos o pensamento de Lefevere, de que

Produzindo traduções, histórias da literatura ou suas próprias compilações mais compactas, obras de referência, antologias, críticas ou edições, reescritores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época. (Lefevere, 2007, p. 23)

Acentuamos, ainda, que a reescritura de Woolf não promove uma adequação à uma corrente ideológica ou poetológica dominante de sua época, ao contrário, fomenta a possibilidade de uma formação ideológica e poetológica feminista. Woolf convida uma nova leva de leitores a conhecer novamente autores e autoras canônicos, já conhecidos, através de uma ótica anti-patriarcal. O aspecto de resgate, com foco na historiografia da literatura, fica claro no movimento arqueológico que a autora propõe no capítulo terceiro de *Um teto todo seu*, figurando uma linhagem de autoras na história da Inglaterra. Dentre os ensaios de Woolf é comum encontrarmos análises de obras de outras autoras, assim como da vida delas. É possível identificar, também, a partir da leitura dessas mulheres que Woolf lera, o modo como essas ideias influenciaram-na. No ensaio intitulado “Jane Austen”, publicado em 1925, Woolf tece comentários acerca de *Persuasão*, último romance de Austen, datado de 1818. Ela identifica nessa obra que há em Austen

Uma nova sensibilidade ante a natureza que detectamos a mudança. Sua atitude ante a própria vida se alterou. E ela a vê, na maior parte do livro, pelos olhos de uma mulher que, sendo ela própria infeliz, tem especial compreensão pela felicidade e infelicidade dos outros, o que é forçada até o desfecho a comentar para si mesma. Por conseguinte, os fatos são menos e os sentimentos são mais observados que o hábito. (Woolf, 2019, p. 44).

Woolf percebe, no último romance de Austen, um apego à subjetividade para além de uma retratação da realidade. Isso se torna mais evidente ao atentarmos para

uma cena em específica do romance, ao final, quando a protagonista, Anne Elliot, discute com o capitão Harville acerca de uma possível verdade sobre as mulheres.

Todas as canções e ditados mencionam o temperamento volúvel da mulher. Mas a senhorita vai me dizer, talvez, que eles foram todos escritos por homens. – Talvez eu o diga. Sim, sim, por favor, não vamos nos referir a exemplos de livros. **Os homens tiveram todas as vantagens em relação a nós no que diz respeito a contar sua versão da história.** Eles tiveram uma educação muito mais refinada; a pena sempre esteve em sua mão. Não vou aceitar nenhuma prova tirada dos livros. – Mas como então iremos provar alguma coisa? – Isso nunca vai acontecer. **Nunca poderemos esperar provar o que quer que seja em relação ao assunto. Trata-se de uma diferença de opinião que não admite provas. Cada um de nós provavelmente começa com uma leve parcialidade em relação ao próprio sexo;** e, a partir dessa parcialidade, interpretamos todas as circunstâncias em seu favor já ocorridas em nosso círculo, muitas das quais (talvez precisamente nos casos que mais nos impressionam) talvez sejam justo do tipo que não se pode citar sem trair uma confidência, ou de alguma forma dizer o que não deveria ser dito. (Austen, 2016, p. 204, grifo nosso)

Ao questionar as fontes do Capitão Harville, ratificando que não permitirá que livros provem que ela é inferior por ser mulher, Anne reflete a necessidade de buscar um passado das mulheres, (re)construindo as pontes do presente e dos passados possíveis, rompendo com a ideia de uma verdade absoluta. Anne Elliot, em seu discurso, questiona a veracidade das filosofias masculinas, e Woolf também o faz na sua ficção. A posição da personagem, de encarar a história como uma versão masculina dos fatos, revela uma inconformidade dela com a sua realidade. No conto “A marca na parede” (1917/2023), Woolf aborda essa questão quando a narradora aponta que a tradição masculina realiza uma automanutenção dos próprios preceitos, até naturalizá-los. No romance de Austen, o círculo vicioso, à nível individual, vislumbrado por Anne Elliot é rompido quando essa afirma não aceitar nenhuma prova tirada de livros. As personagens de Woolf e Austen não buscam provar aos homens uma versão mais correta da história, mas apontar que a norma cultural em vigor é falha e subsiste da exclusão de perspectivas que destoam dela.

Visualmente, não é uma linha geracional que Woolf desenha em *Um teto todo seu*, mas uma rede de conexões entre mulheres. Assim, para ela, as “obras-primas não nascem de eventos únicos e solitários; são o resultado de muitos anos de pensamento comum, de pensamento coletivo” (Woolf, 2014, p. 96). Esse pensamento se opõe à tradição literária masculina, que se vale da aniquilação dos pais literários.

Em *Angústia da influência* (2022), Harold Bloom explana as relações geracionais entre os artistas, comparando os grandes poetas a Édipo. A metáfora de Bloom aponta para a necessidade dos autores em superarem seus antepassados, e a angústia dos mais velhos em não morrer. O complexo edípico, transpassado à literatura por Bloom, revela a relação dominadora que os homens estabelecem entre si, mesmo na arte. Todavia, retomando o excerto de Woolf, em *Um teto todo seu*, nota-se um distanciamento dessa tradição masculina. As escritoras relacionam-se, para Woolf, através de suas mães literárias. Elas não sofrem da angústia de superar suas predecessoras, e isso pode ser visto na própria relação de Woolf com Austen.

Esse movimento de buscar as mães literárias, ao invés de substituí-las, também se alinha ao cerne de reescrita da história: pensar a subjetividade da mulher a partir dela mesma. Em *Um teto todo seu*, Woolf aponta que em determinado momento da história a mulher fora retratada mais pelos escritores, do que pelas escritoras. Essas personagens, forjadas sob as perspectivas dos homens, perpetraram ideais escolhidos por eles, também. Woolf convida as mulheres do século XX a escreverem sobre si mesmas, multiplicando as imagens de feminilidade existentes no meio cultural inglês. Essa ideia também está presente no texto *The Laugh of the Medusa* (1976) de Hélène Cixous, no qual ela afirma que a “mulher deve colocar-se no texto – assim como no mundo, na história – a partir de seu próprio fluxo”¹⁶ (Cixous, 1976, p. 875, tradução nossa). Woolf coloca-se, então, na história, a partir do fluxo da imaginação, e sua *écriture féminine* “ousa reimaginar significados concretos, desafia e expande o escopo mental de leitores” (Pivanti; Pinho, 2021, p. 196). Relembrando a cena de *Persuasão*, na qual Anne Elliot afirma que as obras são majoritariamente feitas por homens, a mulher deveria escapar desse terreno para descobrir sua subjetividade. A ficção é o caminho escolhido por Woolf pois nela as verdades são suspensas: o fato é desafiado pela metáfora; as descrições são dissolvidas pelas perspectivas; e as personagens refletem mais de uma possibilidade de ser e existir no mundo. É nesse terreno movediço que Virginia Woolf encontra fluidez para questionar a “concretude” da verdade patriarcal, retratando outros femininos em suas obras.

Toril Moi (1989), em “Feminist, Female, Feminine”, aborda de maneira sistemática e objetiva discussões que se fundem aos termos feminista, mulher e

¹⁶ No original: Woman must put herself into the text – as into the world into history – by her own movement.

feminino. Considerando que Virginia Woolf também pensou sobre esses aspectos, abordaremos como o discurso político dela engendra-se nas discussões trazidas por Moi (1989). Na obra de Virginia Woolf a palavra feminista aparece pela primeira vez no romance *Noite e dia*, publicado originalmente em 1919. No contexto do romance, Katherine, a protagonista, se refere à uma personagem como feminista.

Penso que Cassandra é o que eles chamam uma feminista – continuou Katherine. – Ou melhor, era uma feminista seis meses atrás, mas não adianta supor que seja hoje o que foi então. Esse é um dos seus maiores encantos, aos meus olhos. Ninguém sabe nunca – disse e sorriu para a outra, como uma irmã mais velha poderia sorrir. (Woolf, 2021, p. 350)

O termo possui um cunho pejorativo para as personagens do romance, já que Cassandra se sente diminuída pelo comentário de Katherine. O que leva a protagonista a categorizar Cassandra de tal forma é o momento em que essa última afirma que os homens não teriam o direito de dizer que detestam política. A posição de feminista aqui parece aplicar-se a mulheres que assumem verdades sobre os homens. Essa noção de mulheres feministas sendo aquelas que descrevem suas impressões dos homens, se repete em *Um teto todo seu*:

‘É uma feminista completa! Diz que os homens são uns esnobes!’ A exclamação, tão surpreendente para mim – pois, por que a senhorita West era uma feminista completa ao fazer uma afirmação possivelmente verdadeira sobre o outro sexo? (Woolf, 2014, p. 54)

Diferentemente do romance, a palavra feminista tem um tom de desaprovação pela voz de um homem, provavelmente Desmond McCarthy, já que em seus diários Woolf descreve que se delicia com o fato de que “quando Rebecca West diz ‘os homens são uns esnobes’, ela consegue irritar Desmond instantaneamente” (Woolf, 1980, p. 195). Avançando para o que entendemos por feminismo, corroboramos a ideia de Moi (1989) de que “teorias e críticas feministas devem de alguma forma serem relevantes para o estudo das relações de poder social, institucional e pessoal entre os sexos: o que Kate Millett, em seu estudo memorável, denominou de *políticas*

sexuais”¹⁷ (Moi, 1989, p. 118). Moi (1989) ainda reitera que as feministas conseguem ser mais flexíveis “nas suas escolhas de seus métodos e teorias literárias, precisamente porque qualquer abordagem que possa ser apropriada por elas, para seus fins políticos, deve ser bem-vinda.”¹⁸ (Moi, 1989, p. 118). Isso abre precedentes para considerar a linguagem literária de *Um teto todo seu* como uma ferramenta política para o feminismo de Woolf; no caso a abordagem de Woolf tange ao uso do ensaio e da ficção com essa finalidade de pensar uma tradição das mulheres, e uma teoria da literatura que as incluísse.

Ao nos referirmos a mulheres ao longo do trabalho, estamos abordando, como afirma Moi (1989), o termo a partir de sua materialidade. As personagens femininas do romance *Entre os atos* são mulheres inglesas brancas. Assim, quando nos referirmos a mulheres, estamos pensando em um recorte específico de raça e nacionalidade, além de um aspecto biológico também. As referências à “mulher”/ “female” nas obras de Woolf estão estabelecidas nessa questão biológica, com problematizações acerca de como a cultura cerceia o gênero feminino. Por exemplo, em *Orlando* a mudança de sexo da protagonista envolve uma mudança corporal de fato. Os questionamentos que Woolf faz acerca do termo mulher são da deliberada associação do corpo das mulheres à noção de feminino, que é forjada culturalmente. As discussões de Woolf sobre o ser mulher, a escrita feminina, partem do princípio que Simone de Beauvoir elaboraria no futuro, de que não se nasce mulher, se torna mulher. É esse “tornar-se” que a autora buscou repensar, partindo principalmente da literatura, observando a representação das mulheres, majoritariamente escritas pelas mãos de homens. Se há uma tradição do que significa ser mulher enraizada no ideal inglês do século XX, Virginia Woolf busca encontrar novos sentidos para a identidade feminina, uma que seja centrada na mulher pela mulher. Triangulando os três termos, Moi afirma:

É de interesse do patriarcado que esses dois termos, mulher e feminino, se confundam. O patriarcado, em outras palavras, quer que acreditemos que existe algo como uma essência da mulher, chamada de feminilidade. Feministas, ao contrário, têm que afastar esses termos, e devem, assim, sempre insistir que apesar de que as mulheres indubitavelmente fêmeas –

¹⁷ No original: feminist criticism and theory must in some way be relevant to the study of the social, institutional and personal power relations between the sexes: what Kate Millett in her epochal study called *sexual politics*.

¹⁸ No original: feminists can in a sense afford to be tolerantly pluralistic in their choice of literary methods and theories, precisely because any approach that can be successfully appropriated to their political ends must be welcome”.

female -, isso de maneira alguma garante que elas sejam femininas. Isso é igualmente verdadeiro tanto ao definir feminilidade às maneiras do patriarcado, ou em uma nova maneira, feminista.¹⁹ (Moi, 1989, p. 123)

Em *Um teto todo seu* Woolf forja a figura de um professor que escreve um compêndio intitulado “A inferioridade mental, moral e física do sexo feminino”, cujo título remete a um essencialismo de que o nascer mulher já a inferioriza. Aliar a biologia a uma essência do que é ser mulher é um meio de controle. Assim, a crítica de Woolf aos privilégios que os homens tiveram nas artes e na ciência parte dessa criação de uma imagem de mulher, insistente em uma essência de feminilidade, que as limitou durante séculos. Essa pesquisa limita-se ao âmbito da literatura, mais precisamente, tratando das representações de femininos, ideias sobre mulheres, escritos por homens e por elas mesmas.

Virginia Woolf não acredita em uma essência do feminino, algo que há nas mulheres, em seus corpos ou almas, que as caracterizem como mulheres, assim não existem limites do que elas podem ou não fazer dado o seu gênero. A representativa morte do anjo do lar em seu ensaio “Profissões para mulheres” (1931) aponta como, após destruir a imagem patriarcal de feminino imposta a si, a mulher ainda tem que explorar por si só sua subjetividade.

Na verdade, penso eu, ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar com um fantasma que precise matar, uma rocha que precise enfrentar. E se é assim na literatura, a profissão mais livre de todas para as mulheres, quem dirá nas novas profissões que agora vocês estão exercendo pela primeira vez? (Woolf, 2018, p. 17)

Esse matar um fantasma indica romper um limite, também subjetivo, que lhe é imposto; adentrar em espaços que não lhes eram permitidos, e ocupá-lo como se deseja. Woolf não responde o que é uma mulher pois a pergunta em si é uma armadilha. Ao falar o que é uma mulher, as autoras cometem o erro que estão tentando combater, de dar uma resposta a uma pergunta que não deveria existir. A

¹⁹ No original: Patriarchy, in other words wants us to believe that there is such a thing as an essence of femaleness, called femininity. Feminists, on the contrary, have to disentangle this confusion, and must therefore always insist that though women are undoubtedly female, this in no way guarantees that they will be feminine. This is equally true whether one defines femininity in the old patriarchal ways or in a new feminist way.

experimentação que Woolf realiza em *Orlando* representa esse processo de maneira singular. A troca de sexo de Orlando não muda sua subjetividade, mas sim o modo como ela é tratada enquanto mulher no século XIX. Ela continua sendo uma poeta, agora sem um quarto e um tempo próprio para escrever; ela continua sendo uma cidadã, porém agora sem seus bens.

O homem tem a mão livre para pegar a espada, a mulher deve usar a sua para evitar que os cetins lhe escorreguem dos ombros. O homem encara o mundo de frente, como se tivesse sido feito para seu uso e de acordo como seu gosto. A mulher lança-lhe um olhar de esguelha, cheio de sutileza e até de desconfiança. Se usassem as mesmas roupas, é possível que sua maneira de olhar viesse a ser a mesma. (Woolf, 2018, p. 113)

As roupas não são, ao contrário do que possa parecer, as grandes responsáveis pelos papéis que os sexos desempenham. As roupas são escolhas, como afirma o narrador do romance no parágrafo seguinte, “a diferença entre os sexos é de grande profundidade. As roupas são apenas símbolos de algo extremamente oculto.” (Woolf, 2018, p. 113). Aqui o romance parece indicar que a cultura é a grande responsável pela diferença entre os sexos, a cultura representada pelas vestimentas, no caso. Isso fica claro, também, no episódio do romance que se passa entre os ciganos, onde não há uma definição possível do que é uma mulher, ou do que ela pode ou não ser e fazer, até mesmo a partir das vestimentas, e então há uma questão de como a raça e a classe interferem nas leituras que se faz dos gêneros.

A leitura feminista de Virginia Woolf, portanto, busca problematizar o que é dito sobre as mulheres, enquanto também investigar o que as mulheres escreveram sobre elas mesmas. Além disso, ela impulsiona mulheres a escreverem mais, a traçarem mais suas subjetividades no papel, assim como o fizeram por séculos a fio. Existe um movimento claro de construção de uma tradição feminina, na miríade de possibilidades possíveis que esse adjetivo pode significar, na história e na literatura.

Em *Entre os atos*, essa busca por uma tradição alternativa está indicada em retratos que estão pendurados na sala de estar da mansão, um deles é de um homem segurando as rédeas de um cavalo, e o outro de uma mulher. O homem representava um familiar distante, “era um produtor de discurso, aquele antepassado. Mas a dama era uma pintura” (Woolf, 2022, p. 28). A personagem Bartholomew Oliver, o dono da mansão, encontra admiração no seu antepassado; o romance retrata a presença de

um cachorro aos pés de Bartholomew, assim como havia um cachorro aos pés do homem na tela, traçando uma linearidade de valores e comportamentos, marcados pela manutenção da cultura patriarcal. Já a dama na pintura não era uma ancestral sanguínea, como afirma Lucy Swithin, irmã de Bartholomew: “mas nós a reivindicamos porque a conhecemos – oh, por muitíssimos anos.” (Woolf, 2022, p. 50). Exploraremos mais a dualidade entre os dois irmãos ao longo dessa pesquisa, mas trouxemos esse episódio aqui para representar os discursos patriarcais e feministas. A mulher, Lucy Swithin, encontra na pintura uma possibilidade de tradição marcada pelo silêncio, por não saber quem era aquela mulher. Essa mulher, imaginada, mas que possui uma conexão superior a um antepassado sanguíneo, parece ecoar a presença de Judith Shakespeare na obra de Virginia Woolf. É possível argumentar a pintura da mulher como uma resposta feminista à tradição masculina, construindo linhas de pensamento e reflexão sobre mulheres e femininos, a partir da experiência de ser uma mulher. É nesse sentido, então, que entendemos as sinuosidades da representação do passado no romance *Entre os atos*, como uma investida feminista de pensar um passado e uma tradição feminina; assim como observar as escolhas de La Trobe ao criar seu espetáculo sobre a história da Inglaterra, não só de sua perspectiva enquanto mulher, mas também de sua posição marginal, *oustider*.

2.2 A ARTE, O ARTISTA E A INGLATERRA

Na introdução à sua obra *Sexual/Textual Politics* (1991), Toril Moi dedica-se a mapear o tratamento que Virginia Woolf recebeu das principais teóricas da crítica feminista, enquanto que tece seu próprio comentário à obra da autora. Ela parte primeiramente das rejeições, em especial a que Elaine Showalter impulsiona na obra *A Literature of Their Own* (1977). Para além das críticas à androginia que Woolf propõe, que Showalter interpreta como uma fuga à discursar sobre o feminino, a autora afirma que

Se vemos *Um teto todo seu* como um documento na história literária do esteticismo feminino, e permanecemos afastados das suas estratégias narrativas, os conceitos de androginia e o quarto próprio não são nem liberais

nem óbvios como eles aparentam ser. Eles têm um lado mais escuro que é a esfera do exílio e do eunuco.²⁰ (Showalter, 1977, p. 285).

Ao longo do capítulo que ela destina à Woolf na obra, Showalter toma posse de episódios da vida de Virginia Woolf para implicar uma alienação de seus principais textos feministas, *Um teto todo seu* e *Três guinéus*. Interessantemente, no excerto que trouxemos, a própria autora afirma que a condição para que se observe o lado “sombrio” da obra woolfiana, é permanecer afastado das estratégias narrativas. A resposta de Toril Moi (1991) a esse afastamento é clara: “Minha perspectiva é a de que permanecer distanciado das estratégias narrativas de *Um teto* é equivalente a não o ler de maneira alguma”²¹ (Moi, 1991, p. 3). Como argumentaremos no capítulo segundo deste trabalho, tanto a androginia quanto os elementos narrativos de *Um teto todo seu* possuem um intuito estético e político profundamente marcados pelo impulso de criar a partir de um método próprio. Showalter (1977) falha ao observar toda arte como “autobiografia, uma mera janela do eu para o mundo, sem realidade própria. O texto é reduzido a um reflexo passivo e “feminino” de um mundo e eu facilmente “dado”, “masculino”” (Moi, 1991, p. 8). Com isso, compreendemos que o feminismo de Woolf, sua estética política, descentra esse mundo masculino, e destrona o “eu” que impera sob as narrativas.

Podemos ler as mudanças e trocas de perspectivas, tanto na sua ficção quanto em *Um teto*, como algo além de um desejo deliberado de irritar a crítica feminista séria. Através da sua consciente exploração da natureza esportiva e sensual da língua, Woolf rejeita o essencialismo metafísico subjacente da ideologia patriarcal, que saúda Deus, o Pai, ou o falo como seu significado transcendental.²² (Moi, 1991, p. 9).

Ao contrário de Showalter (1977), Moi (1991) parte de uma linguagem política de Woolf, das ferramentas que ela dispôs para compor seus textos, ficcionais e não-

²⁰ No original: If one can see *A Room of One's Own* as a document in the literary history of female aestheticism, and remain detached from its narrative strategies, the concepts of androgyny and the private room are neither liberating nor as obvious as they first appear. They have a darker side that is the sphere of the exile and the eunuch.

²¹ No original: My own view is that remaining detached from the narrative strategies of *Room* is equivalent to not reading it at all.

²² No original: we can read Woolf's playful shifts and changes of perspective, in both her fiction and in *Room*, as something rather more than a wilful desire to irritate the seriousminded feminist critic. Through her conscious exploitation of the sportive, sensual nature of language, Woolf rejects the metaphysical essentialism underlying patriarchal ideology, which hails God, the Father or the phallus as its transcendental signified.

ficcionais. Dessa forma, é possível observar como a linguagem da autora é propositalmente provocativa do transcendentalismo patriarcal, e procura explorar uma linguagem feminina, ou das mulheres, uma *écriture feminine*, nas palavras de Hélène Cixous. Em *A representação feminina na obra de Virginia Woolf* (2017), Maria Aparecida de Oliveira mapeia, também, os caminhos que a obra woolfiana percorre na crítica feminista, e sobre Showalter ela conclui que

a total negação da figura de Woolf enquanto feminista e de seu projeto de androginia, nos parecem uma tentativa bastante exagerada de anular a obra de Woolf. Pois, como vimos anteriormente *A room of one's own* é considerado um texto fundador da crítica feminista, não há como negar esse fato, mesmo levando em consideração suas contradições, suas ambivalências e seus conflitos. Hoje, é claro, podemos encontrar várias falhas no projeto de Woolf, mas não podemos negá-lo, ignorá-lo, ou simplesmente, anulá-lo. (Oliveira, 2017, p. 140)

Oliveira aproxima-se da teoria de Moi, e promove também um resgate e um olhar político para a obra de Virginia Woolf. Ela reforça a ideia de que dispensar a linguagem para analisar Virginia Woolf é fazer uma leitura injusta de sua obra, já que é através da linguagem que ela primeiro rompe com uma tradição masculina. O comentário de Woolf sobre autoria feminina atravessa justamente essa discussão. Para ela, uma das formas de romper com uma frase masculina, seria substituir a descrição pela percepção. Analisando uma obra de Arnold Bennett, no ensaio “Character in Fiction”, Woolf aponta: “Uma frase sobre percepção faria mais do que todas essas sobre descrição; mas deixem elas passarem como a labuta necessária do romancista”²³ (Woolf, 2009, p. 46). Existe um falseamento da verdade na descrição, enquanto que a percepção assume um lugar subjetivo de modo de ver, em detrimento de certezas absolutas. Woolf parece indicar que as mulheres deveriam escrever por esse viés perceptivo. Em seu elogio à Jane Austen, promovendo uma prospecção para obras futuras da autora, Woolf afirma que “para nos dar conhecimento se seus personagens, ela confiaria menos nos diálogos (o que já é perceptível em *Persuasão*) e mais na reflexão” (Woolf, 2019, p. 44). Considerando que a autora encontra em Austen um modelo de autoria feminina, é possível depreender de seu comentário as

²³ No original: One line of insight would have done more than all those lines of description; but let them pass as the necessary drudgery of the novelist.

ferramentas estéticas que ela mesma utiliza em seus romances. Por isso, é limitante separar as leituras políticas das leituras estéticas, em se tratando de Woolf.

A crítica feminista de Woolf influencia e continua a influenciar abordagens feministas, que, por sua vez, mudaram radicalmente o modo como ela era, e continua a ser, lida. Virginia Woolf agora é lida como uma feminista. Ela é lida como política. Ela é lida como um corpo, um ser físico e sexual, uma pessoa privada e uma intelectual pública, vivendo e agindo no mundo do dia a dia prático. Agora vista como inserida em seu tempo, lugar, e cultura, ela é também lida como emitindo desafios a essas circunstâncias e demonstrando as dificuldades de superá-las. Mais de cinquenta pares de olhos feministas observam várias Virginia Woolfs, mas nenhuma delas se assemelha ao retrato da apolítica esteta, frágil e louca retratada por Quentin Bell.²⁴ (Daugherty, 2007, p. 103)

O comentário de Daugherty, presente em “feminist approaches”, sintetiza o modo como entendemos a relação entre Virginia Woolf e a crítica feminista; entendendo como o feminismo de Woolf se dava em seu próprio tempo, e como a crítica reavaliou suas produções no futuro, apropriando-se inclusive de termos e imagens criadas por Woolf para ampliar outras discussões, em outros contextos.

Em “Ficção moderna” (1919/2019) Woolf salienta que o artista, em especial o romancista, deve estar livre para representar o que pensa. Dada as diferentes maneiras de se pensar, e de se retratar o que pensa, ela elenca dois tipos de romancistas: os materialistas e os espirituais. Wells, Bennett e Galsworthy são exemplos da primeira categoria, e Woolf explica que, apesar do talento, eles se preocupam em demasia com o corpo, escanteando o espírito. O resultado, então, é uma junção de livros que tratam de assuntos desimportantes e fazem “com que o trivial e o transitório pareçam duradouros e reais.” (Woolf, 2019, p. 23). Para apreender a vida, e torná-la tangível no romance, é preciso trazer o cotidiano à tona sob uma nova forma, a qual o romancista espiritual, como Joyce, desenvolverá, pois “preocupa-se em revelar, custe o que custar, as oscilações dessa flama interior tão recôndita que

²⁴ No original: Woolf’s feminist criticism influenced and continues to influence feminist approaches, which in turn, have radically changed the way she was, and continues to be, read. Virginia Woolf is now read as a feminist. She is read as political. She is read as a body, a physical, sexual being, a private person and a public intellectual, living and acting in the practical, everyday world. Now seen as embedded in her time, place, and culture, she is also read as issuing challenges to those circumstances and demonstrating the difficulties in overcoming them. More than fifty pairs of feminist eyes see various Virginia Woolfs, but none of them bears any resemblance to the mad, frail, apolitical aesthete portrayed by Quentin Bell.

dispara mensagens para o cérebro” (Woolf, 2019, p. 25). O que Woolf descreve aqui, em termos da teoria literária, é o discurso indireto livre, ou o fluxo de consciência de James Joyce. Essa técnica narrativa seria um caminho para recontar histórias a partir de uma “perspectiva até então ignorada” (Woolf, 2019, p. 22), como estabelecido no ensaio.

Ainda que Woolf crie categorias para esses autores em “Ficção moderna”, ela não define a si própria. Não podemos entendê-la como uma autora espiritual, pois, em seus diários, ela foge das nomenclaturas atribuídas aos seus pares masculinos na literatura. Um exemplo disso é quando ela define sua técnica como “Oratio Oblique”, evitando ser confundida com o fluxo de consciência de Joyce. Entendemos, portanto, que Virginia Woolf não é uma romancista espiritual, nem materialista, essas parecem ser categorias para a literatura escrita por homens.

“Nenhuma pessoa vê outra tal como ela é, muito menos uma senhora idosa sentada em frente a um rapaz que ela não conhece num vagão de trem. Elas veem um todo – veem todo o tipo de coisas – veem a si próprias” (Woolf, 2019, p. 33). Esse trecho, extraído do romance *O quarto de Jacob*, publicado originalmente em 1922, ilustra a ideia que Woolf tece em “Ficção moderna”, de que não existe uma verdade a ser capturada, mas perspectivas a serem contadas. O trecho também sugere que o fato pode ser modificado a depender de quem o observa, e o real é tingido com um teor de subjetividade. Na narrativa, o fato de que as pessoas “veem a si próprias” quando observam os outros, e ninguém vê uma pessoa “tal como ela é”, é intrínseco ao modo como o romance se estrutura, sendo a fragmentação um aspecto notável do romance. A história do protagonista acompanha-o da infância à morte precoce na guerra, todavia, Jacob é majoritariamente descrito pelas pessoas ao seu redor, e raramente possui um foco narrativo apenas seu. O resultado é uma obra constituída de lacunas, com frases e diálogos inconclusos, que fazem um mosaico de acepções sobre as personagens. Em “Estratégias narrativas em *O quarto de Jacob*”, Stuart Clark (2019), aborda a fragmentação, no texto de Woolf, pensando em uma estética política:

Virginia expressa aqui suas críticas à sociedade utilizando os recursos da justaposição e da imagética. Virginia não é uma escritora didática: ela não diz aos leitores o que devem pensar. Cabe a eles decidir até onde querem explorar os significados do texto. (Clark, 2019, p. 254).

É possível vislumbrar que o experimentalismo de Woolf, a partir da análise de Clark, compõe uma estética antiautoritária. Patricia Joplin (1989), em *The Authority of Illusion: Feminism and Fascism in Virginia Woolf's "Between the Acts"*, aprofunda-se nessa perspectiva, analisando o processo da personagem de Virginia Woolf, Srta. La Trobe, em desvencilhar-se de um significado único, imposto, pois a figura do artista não poderia, para Woolf, aproximar-se da ideia de um ditador. Joplin argumenta que para entender a relação entre ficção e política, na obra da autora, é preciso lembrar que a palavra ditador remete à uma relação abusiva da linguagem e da vontade de dominar pela força. O ditador determina e impõe o significado, já um artista deveria estabelecer um diálogo através desse. Assim, “Woolf explora a distância entre o “Eu” e o “tu” de cada discurso, ambos em seu trabalho, entre ela mesma e seu leitor”²⁵ (Joplin, 1989, p. 90). Ao escrever, Woolf comunica-se com seus leitores, estabelecendo um significado comunal, e ao mesmo tempo individual e subjetivo, já que a comunicação, antiautoritária por natureza, “reconhece a distância física e espiritual, e a distância entre falante e ouvinte”²⁶ (Joplin, 1989, p. 90). Quando afirma, em “Ficção moderna”, que o romance é uma forma que exige ser transgredida, Woolf demonstra a flexibilização das normas dentro da arte. Para ela, o processo de criação parte de pensar sobre o que se escreve, por quê se escreve e quais os modos utilizados para traduzir pensamentos em significados.

Ao compreendermos a arte como um espaço de comunicação, e o convite que Woolf faz aos leitores para compor significados, resta a questão que envolve as vozes que falam na obra woolfiana. Em *Um teto todo seu*, a voz narrativa constrói argumentos por meio de imagens, metáforas, exemplos e sugestões, além de não pretender convencer o leitor, mas convidá-lo a pensar, abdicando-se da doutrinação. Nesse ensaio Woolf abstém-se de provar um ponto de vista, ao invés disso, somos conduzidos pela não-linearidade da sua perspectiva. Isso está posto desde o início do ensaio, quando é estabelecido que

‘eu’ é apenas um termo prático para alguém que não têm existência real. Dos meus lábios fluíram mentiras, mas talvez haja alguma verdade misturada a elas; cabe a vocês buscar essa verdade e decidir se vale a pena guardar

²⁵ No original: Woolf exploits this distance between the “I” and the “you” of every speech-act both within her work and between herself and the reader.

²⁶ No original: the physical and spiritual distance or difference between speaker and listener.

parte dela. Se não, é lógico, vocês vão jogar tudo isso no lixo e esquecer (Woolf, 2014, p. 13).

Woolf estaria, portanto, aliando literatura e realidade, para reinterpretar a segunda. Ela rejeita um método argumentativo lógico e empírico, estabelecendo um espaço para a reflexão e para a conversa. Podemos pensar, portanto, na aplicação de um método antiautoritário em diferentes momentos da obra de Virginia Woolf. A partir da tentativa de comunicar-se com seu leitor, Woolf descentraliza a voz narrativa, tornando-a múltipla. Além disso, Woolf não apenas repensa a forma do romance, mas também a tradição literária em si. A autora considera que a literatura e a história estão entrelaçadas, já que a pátria, nesse caso a inglesa, alimenta-se da cultura para estabelecer-se. Logo, ao questionar os métodos da arte, Woolf pensa naqueles que estabeleceram as bases da literatura e, por conseguinte, pensa sobre os autores que a inspiram enquanto artista. Em *Um teto todo seu* o nome de William Shakespeare surge, junto a Jane Austen, como o dos mais proeminentes da literatura inglesa.

A figura de William Shakespeare é um caso particular aqui pois há dois Shakespeares presentes na obra de Woolf: o gênio literário, que ela admira, e o ícone da cultura inglesa, que ela questiona. Enquanto leitora do bardo, encontramos Virginia Woolf em 1901 comentando *Cymbeline*, em uma carta para seu irmão Thoby, que, Christine Froula (1990) argumenta, dá o tom ambivalente de como a figura de Shakespeare pairará as obras de Woolf. Nessa carta, a leitura de Woolf sobre *Cymbeline* já parte de uma perspectiva *outsider*, para Froula (1990), pois Thoby está em Cambridge estudando e Woolf em casa “alternadamente duvidando sua própria autoridade como leitora e a autoridade de Shakespeare”²⁷ (Froula, 1990, p. 124). Em 1929, no ensaio *Um teto todo seu*, Woolf cria uma personagem fictícia como irmã de Shakespeare para suplantar os vazios da tradição literária feminina e reelaborar essa relação com o dramaturgo. Judith Shakespeare, também, pode ser vista como um reflexo da própria Woolf, o que a colocaria na posição, como afirma Julia Briggs (2005), de irmã de William Shakespeare, distanciando-se de uma relação vertical. Sobre isso, Daileader (2013), em “Othello's sister: Racial Hermaphroditism and appropriation in Virginia Woolf's “Orlando””, aponta:

²⁷ No original: alternately doubts her own authority as a reader and doubts Shakespeare's authority.

Woolf imaginou Shakespeare não como uma figura literária paterna, mas como seu irmão literário mais velho: sua relação com seu próprio irmão mais velho – cuja morte trágica afetou-a fortemente – foi largamente espelhada nas discussões deles sobre o famoso poeta. Ao comparar a influência de Shakespeare em Woolf e a influência dele em James Joyce, Briggs aponta o relacionamento entre os dois autores homens como vertical e contrasta essa relação hierárquica, paternal, à relação horizontal, fraternal, entre Shakespeare e Woolf²⁸ (Daileader, 2013, p. 57)

Além disso, Briggs afirma que “enquanto a relação de James Joyce e Shakespeare é problematizada pela nacionalidade, a com Woolf é problematizada pelo gênero”²⁹ (Briggs, 2006, p. 20). Dessa forma, a reinterpretação da figura de Shakespeare por Virginia Woolf é uma forma de subverter a cultura imperial inglesa. Ao contrário de algumas autoras mulheres mencionadas em *Um teto todo seu*, William Shakespeare não precisa ser resgatado, mas reimaginado e subvertido. Enquanto mulher, ela reencontra o bardo da literatura inglesa enquanto um semelhante, não um superior, rompendo com os modelos estabelecidos pelo seu irmão. Quando Woolf aponta em *Um teto todo seu*, que a mente de Shakespeare é andrógina, ela está buscando construir uma voz que não canalize a cultura imperial.

No mesmo ensaio ela afirma que é “fatal, para qualquer um que escreva, pensar no próprio sexo. É fatal ser um homem ou uma mulher pura e simplesmente; é preciso ser feminil-masculino ou másculo-feminino.” (Woolf, 2014, p. 56). No entanto, são apenas autores homens que ela cita como exemplo dessa androginia criativa. A mente andrógina é um exercício posto aos autores homens, pois o seu sexo já seria universal. Apesar de receber críticas ao longo das décadas por tal excerto, de críticas como Elaine Showalter (1977), na leitura do ensaio a mente andrógina nunca é um elogio feito às mulheres, pelo contrário, já que, sobre Jane Austen e Emily Brontë, ela afirma: “Elas escreviam como escrevem as mulheres, não como os homens o fazem.” (Woolf, 2014, p. 108). É possível identificar aqui as semelhanças com *The Laugh of the Medusa* de Cixous (1976), dada essa revisão histórico-literária de Woolf ser a favor das mulheres não se submeterem aos métodos dos homens, criando a partir do seu

²⁸ No original: Woolf imagined Shakespeare not as a literary father-figure, but as her literary big brother: her relationship with her own older brother—whose tragic death greatly affected her—was largely carried out in and through their discussions of the famous poet. In comparing Shakespeare's influence on Woolf to his influence on James Joyce, Briggs places the relationship between the two main authors on a vertical axis and contrasts this hierarchical, paternal relationship to the horizontal, fraternal relationship between Shakespeare and Woolf.

²⁹ No original: While Joyce's relationship with Shakespeare is problematised by nationality, Woolf's is complicated by gender

próprio fluxo, e perspectiva. A androginia seria uma fórmula de equilíbrio entre os sexos, já que sobre o homem muito havia sido explorado às custas das figuras femininas.

Assim, os elogios a Jane Austen e Shakespeare, em diferentes aspectos, revelam o processo de revisão de Woolf como costurado à sua experimentação estética, invocando tradições literárias consolidadas, para seu próprio fazer modernista. Ao repensar a forma do romance, atenta-se, também, a olhar para o passado como inspiração, não destronando os autores que vieram antes, mas assomando às suas revoluções. Ela reimagina o Shakespeare de seu pai e seu irmão, baluarte dos autores homens, a partir de um olhar igual, criando Judith Shakespeare, e perscrutando um William Shakespeare que transcende seu próprio gênero. Essa transformação pode ser vista como uma ilustração do projeto político e estético de Woolf, e em como ela rompeu com a tradição, abraçou-a, ou reescreveu-a sob sua perspectiva de uma mulher movendo-se em uma terra culturalmente dominada por homens.

Repensar um dos mais célebres autores da literatura inglesa é um dos caminhos que Virginia Woolf utiliza para encontrar-se na Inglaterra. Os problemas da noção de pátria, atrelados ao nacionalismo e ao patriarcado, eram claros para Woolf; além da cicatriz imperial, infringida pela Inglaterra em outros países, com efeitos, também, de desigualdade e discriminação dentro de seu território. O ensaio em que ela embarca mais politicamente nas questões estruturais da cultura inglesa é *Três guinéus*, publicado em 1938, e a partir dele é possível entender a relação conflituosa da autora com a Inglaterra. Uma de suas amigas, Ethel Smith, ao ler o ensaio, questionou Woolf sobre a dureza do ataque ao patriotismo. Esse tópico foi abordado por Herbert Marder, na obra *Virginia Woolf: a medida da vida* (2011), no qual ele aponta que

Virginia respondeu que naturalmente era patriótica, se isso significava amar a Inglaterra, os lugares e o povo do país, mas que não podia aceitar a ligação tão comum entre o amor pela pátria e os instintos guerreiros. Como uma marginalizada, ela era capaz de detectar os modos como os políticos manipulavam as fidelidades do povo, mais até do que Leonard com sua sensibilidade judia. Achava importante não sucumbir a reflexos chauvinistas impensados. “Devemos ampliar o imaginativo e manter a emoção sob controle” (Marder, 2011, p. 386-387).

A resposta de Woolf à Ethel ilumina o modo como ela perscruta a ideia de patriotismo, nesse caso, desassociado do patriarcado e ideais imperialistas. Observamos anteriormente o quão o discurso fascista, para Woolf, transcende os ditadores que o brada, e resvalam no cotidiano, daí sua busca por uma literatura libertária e antiautoritária, advinda de seu desprezo por discursos ditatoriais. Em *Um teto todo seu* ela assemelha os ditadores aos patriarcas das famílias, afirmando que a insistência na inferioridade das mulheres era porque a superioridade dos homens depende disso. Para Woolf (2014), as “mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural” (Woolf, 2014, p. 54). Relacionando as esferas públicas e privadas, a influência fascista penetra a vida comum a partir desse sentimento de superioridade, cerceando a subjetividade das mulheres. Essa problemática envolvendo patriotismo e masculinidade, apesar de discutida em *Um teto todo seu*, é aprofundada no futuro, com a publicação de *Três guinéus*. Nesse último, dividido em três seções, Woolf imagina como o investimento de guinéus em determinadas instituições poderiam evitar a guerra. Os argumentos principais do ensaio contornam a importância da independência financeira das mulheres e de outras minorias, para que haja certa equidade entre os interesses múltiplos que habitam a sociedade. O estilo narrativo não é excluído nesse ensaio, a própria fórmula epistolar, segundo Christine Froula (1994), remete ao fato de que a carta “foi por séculos o único gênero aberto às mulheres” (Froula, 1994, p. 29). A autora ainda argumenta que o ensaio é uma “epístola espiritual que expõe o profundo papel estrutural que a violência e as peças sagradas possuem na esfera pública masculinizada” (Froula, 1994, p. 28). Ao longo do ensaio, Woolf, como afirma Froula, descreve as formalidades do patriarcado, desde a academia, ao exército, como uma fantasia cujo sentido principal era o de automanutenção das opressões. Através de imagens, Woolf desenterra as hipocrisias das instituições imperiais. No ensaio ela compara fotos de destroços e cadáveres, com desfiles de homens tanto do exército, quanto da academia, em vestimentas pomposas. Para ela

Não é preciso ir muito longe para encontrar a ligação entre a vestimenta e a guerra; suas roupas mais refinadas são as que vocês usam como soldados. Uma vez que o vermelho e o dourado, o metal e as plumas são descartados no serviço ativo, é evidente que seu dispendioso e, pode-se supor, nada higiênico esplendor, é inventado, em parte, para impressionar o espectador

com a grandiosidade do ofício militar, em parte com a finalidade de induzir, por meio da vaidade, os homens jovens a se tornarem soldados. Aqui, pois, nossa influência e nossa diferença podem ter algum efeito; nós, que estamos proibidas de usar essas vestimentas, podemos manifestar a opinião de que aquele que as traja não é, para nós, um espetáculo agradável ou impressionante. Ele é, ao contrário, um espetáculo ridículo, bárbaro, desagradável. (Woolf, 2019, p. 29)

O processo de argumentação em *Três guinéus*, como visto, visa deslegitimar a glória da guerra. Woolf denuncia não apenas a propaganda imperial, aqui, como também os dispendiosos gastos para que ela aconteça. Considerando o dinheiro como um fator para a liberdade do corpo e da mente, a autora propõe que as mulheres, que já conseguem somar quantias em seu nome, ajudem as outras minorias, para que essas consigam o mesmo feito. Há um claro investimento dos homens em um sistema que lhes favorece, mas o mesmo não poderia ser dito das mulheres. Assim, na segunda carta do ensaio, a qual aborda a importância do ingresso nas profissões, Woolf se dirige a essas mulheres:

A senhora deve jurar que fará tudo que estiver ao seu alcance para garantir que qualquer mulher que ingressar em qualquer profissão não deverá, de nenhuma maneira, impedir qualquer outro ser humano, homem ou mulher, branco ou negro, desde que ele ou ela tenha as qualificações para exercê-la, de nela ingressar; mas deverá fazer tudo que estiver ao seu alcance para prestar-lhes ajuda. (Woolf, 2019, p. 77)

Há um empenho, aqui, em integrar uma comunidade oprimida por um mesmo sistema, e em *Entre os atos* há uma ideia de Inglaterra plural e democrática, representada no final da peça de La Trobe. Nessa cena, a Inglaterra está em destroços e diversas mãos, de trabalhadores, homens negros e mulheres, empilham tijolos, remetendo a uma reconstrução em comunidade, e o ressurgimento de um espírito comunal. É essa imagem, no romance, que está presente na exigência feita em *Três guinéus*, de que os sujeitos oprimidos, que conseguirem oportunidades, utilizem-na para ajudar os outros. A ideia de nação para Woolf, logo, foge ao império, e à ideia de uma maioria dominadora, aproximando-se da necessidade de legitimar a presença de diferentes subjetividades dentro da Inglaterra.

Tanto *Três guinéus* quanto *Entre os atos* corroboram nossas discussões acerca dos ideais políticos de Woolf, conscientes dos problemas de classe, raça e gênero, o qual ela mais se dedicou a pensar. A percepção de Woolf como uma autora que ama

a tradição inglesa deve ser consciente de que ela possui uma ideia de Inglaterra, e de passado, que é distinta do senso comum arraigado ao imperialismo. Virginia Woolf acusa o império inglês de perpetrar um tipo de fascismo também e desenvolve uma reescrita da cultura inglesa sob uma perspectiva disruptiva, como é o caso do Shakespeare andrógino. Esses aspectos apontam para um esforço dela em questionar as verdades absolutas, impostas historicamente, reinterpretando os significados do que é a história, e de quem é o sujeito inglês.

2.3 ENTRE OS ATOS, O ÚLTIMO ROMANCE

Mark Hussey (1995) sugere que *Entre os atos* é o romance mais alusivo de Virginia Woolf, dado as diversas referências literárias e os retratos históricos dispostos na narrativa. Woolf cita o romance pela primeira vez em 1938, na entrada de 12 de abril de seu diário, no qual ela descreve que começou a “criar novamente: Noite de verão: um todo completo: essa é minha ideia”³⁰ (Woolf, 1985, p. 133). O título original da obra era Pointz Hall, a casa onde os acontecimentos da narrativa acontecem, e Woolf completara o manuscrito final no início de 1941. Após finalizar, ela afirmou em carta a John Lehmann que “seu então chamado romance” era “pequeno e incompleto”³¹ e no futuro, apesar de incentivos do seu marido, ela ainda insistia que o romance era “muito estúpido e trivial”³² (Woolf, 1980, p. 482-486). O romance é publicado postumamente em 17 de julho de 1941 e Leonard afirma, no prefácio da primeira publicação do romance, que Virginia Woolf não faria nenhuma grande mudança nele, apesar de ele provavelmente ter feito muitas pequenas correções ou revisões antes de passar para as provas finais.

Retornando a abril de 1938, o provável início da escrita da obra, encontramos um contexto incerto, historicamente falando, um momento em que as pessoas estavam “conscientes de que a vida como ela conhecia e gostava estava em iminente risco de desaparecer”³³ (Hussey 1995, p. 27). Hussey aponta a Segunda Guerra

³⁰ No original: Last night I began making up again again: Summers night: a complete whole: that's my idea.

³¹ No original: I've just read my so called novel [Between the Acts] over; and I really dont think it does. Its much too slight and sketchy.

³² No original: I'd decided, before your letter came, that I cant publish that novel as it stands—its too silly and trivial.

³³ No original: aware that a way of life she had known and cherished was in imminent danger of disappearing.

Mundial como um dos acontecimentos refratados em *Entre os atos*, principalmente com relação aos sentimentos de medo e perda. Assim, temendo o desaparecimento dos espaços que ela um dia vivera, Woolf começa a escrever o ensaio *Um esboço do passado*, em 1939, no qual ela afirma: “se eu não começasse a escrever minhas memórias, logo eu estaria velha demais. Estaria com 85 anos, e teria me esquecido de tudo” (Woolf, 2020, p. 15). Esse ímpeto, podemos argumentar, estaria também presente em *Entre os atos*: o ato rememorar para combater o medo do esquecimento. Além disso, nesse ensaio, o qual ela revisita diversos momentos de sua vida, inclusive o abuso que sofrera do seu meio-irmão, Gerald Duckworth, há sua visão sobre a violência perpetrada contra o corpo das mulheres. Essa violência a conecta com suas antepassadas e estruturam seu pensamento de que “Virginia Stephen não nasceu em 25 de janeiro de 1882, mas milhares de anos atrás; e que desde o princípio teve de se haver com instintos adquiridos por milhares de suas ancestrais no passado.” (Woolf, 2020, p. 22). É possível observar, a partir de sua memória, a ideia de uma consciência coletiva, de um elemento comum nas histórias individuais, como aponta Hussey (1995), que também prevalece em *Entre os atos*. A violência perpetrada por Gerald Duckworth é, também, geracional, sofrida por outras mulheres, outras Virgínias, nas mãos de outros homens, outros Geraldos. Ao relembrar do fato, Woolf compartilha seu trauma com suas ancestrais. Essa ideia de experiência individual coletivizada está presente também na gênese de *Entre os atos*, quando ela afirma que visa “substituir ‘eu’ por ‘nós’” (Woolf, 1985, p. 135). Esse processo é também notável em *Um teto todo seu*, de pensar que não existe uma história particular que se sobressaia, explorando os sentidos de uma comunidade.

Para Makiko Minow-Pinkney (1987), em *Entre os atos*, La Trobe “tenta explorar o reservatório arcaico de emoções e memórias coletivas a fim de produzir uma nova narrativa humana”³⁴ (Minow-Pinkney, 1987, p. 195). Encenar emoções e memórias coletivas seria uma forma de substituir o “eu” pelo “nós”. A própria forma teatral é um convite à relação entre artista e plateia, já que a performance também depende da audiência. Em um episódio do romance, a Srta. La Trobe irrita-se com sua plateia e afirma que não conseguiu passar sua mensagem com o *pageant*, o que a leva a imaginar um espetáculo ideal, sem audiência. Esses vestígios da relação entre criador e plateia também podem ser encontrados nos diários de Woolf, em junho de 1940,

³⁴ No original: attempts to tap the archaic reservoir of collective emotions and memories in order to produce a new human narrative.

quando ela escreve: “Me ocorreu que um sentimento curioso é que o “eu” sumira. Sem audiência. Sem eco. Isso é parte da morte”³⁵ (Woolf, 1985, p. 293). É possível perceber aqui a ausência do leitor, ou o sentimento de que não havia ninguém a quem se dirigir, como o fim do sentimento artístico. Apesar de La Trobe reclamar de sua audiência, ao final, ela está consciente de que o *pageant* é o seu presente para o mundo, e há de haver alguém para recebê-lo para que ele exista.

Hussey (1995) observa que em “The narrow bridge of art”, publicado em 1927, Woolf estaria ensaiando a forma de *Entre os atos*. Uma das reflexões postas no texto é o da reinvenção do romance, como gênero literário, enquanto um catalisador de outros gêneros. Para Woolf (1927/1958), o romance viria a se misturar com a poesia e com o drama, apesar de não ser completamente lírico, e nem ser encenado. Ela aponta que haverá uma dificuldade em se nomear esse romance, dizer propriamente o que ele é; essa assertiva revela a própria dificuldade dos críticos em identificar os gêneros na produção woolfiana, alguns de seus contos são lidos como ensaios e alguns desses, como *Um teto todo seu*, são permeados de lirismo e ficção. Quanto aos romances, Woolf mistura gêneros para indicar seus caminhos de composição: ela se refere a *Ao farol* como um romance elegíaco; a *As ondas* como uma peça-poema; a *Os anos* como um romance-ensaio; e a *Entre os atos* como uma peça dentro de uma peça. É notável então que o romance do futuro, descrito em “The narrow bridge of art”, foi perscrutado por Woolf ao longo de sua produção. Para ela:

Essa inominável variação do romance será escrita recuando da vida, pois, dessa maneira, uma visão mais ampla de alguns aspectos importantes dela podem ser obtidos; será escrito prosa, pois a prosa, se você a libertar da besta do fardo, a qual tantos romancistas necessariamente se apoiam, para carregar cargas de detalhes, alqueires de fatos— a prosa, assim tratada, revelar-se-á capaz de ascender ao alto do solo, não como um dardo, mas em ondas e círculos, e de se manter ao mesmo tempo em contato com as maravilhas e idiosincrasias do caráter humano na vida diária.³⁶ (Woolf, 1958, p. 22).

³⁵ No original: It struck me that one curious feeling is, that the writing ‘I’ has vanished. No audience. No echo. That’s part of one’s death.

³⁶ No original: this unnamed variety of the novel will be written standing back from life, because in that way a larger view is to be obtained of some important features of it; it will be written in prose, because prose, if you free it from the beast-of-burden work which so many novelists necessarily lay upon it, of carrying loads of details, bushels of fact— prose thus treated will show itself capable of rising high from the ground, not in one dart, but in sweeps and circles, and of keeping at the same time in touch with the amusements and idiosyncrasies of human character in daily life.

Entre os atos, para Mark Hussey, retoma os elementos descritos acima, no excerto, referentes ao romance do futuro, “de maneira tão precisa que parece quase como se Woolf tivesse escrito o livro com o ensaio de 1927 à sua frente”³⁷ (Hussey, 1990, p. 144). A aproximação do ensaio e do romance refletem esse potencial da produção woolfiana como um todo. Pamela Caughie (1991), valoriza o experimentalismo de Woolf, tendo *Entre os atos* como o mais ousado experimento da autora, um elogio que podemos fazer, também, à “The Narrow Bridge of Art”, dada os elementos em comum de ambos, destacados por Hussey (1990). Retomando, ainda, a nossa discussão anterior sobre o tom do romance ser afetado pela vida de Woolf, Caughie advoga que a leitura pós-moderna de *Entre os atos* revela que o tom da obra não é

De desespero, mas de afirmação. O que Jean Guiget, Alex Zwerdling, e outros, veem como uma dúvida e desilusão na narrativa, é meramente a recusa do texto em se enganar pela própria voz, a se endurecer na “forma significativa,” a levar-se muito à sério. A recusa de levar-se muito à sério talvez seja um tipo de defesa quando enfrentando a ameaça de um fim ou de uma guerra iminente, mas pode ser também uma maneira de evitar estabelecer-se ou estabelecer sua arte como uma autoridade ou um modelo. Tal como ela olhou para o futuro da literatura, Woolf não perdeu a confiança no ato de criar, mas ela temeu perder o leitor que é parte intrínseca desse ato.³⁸ (Caughie, 1991, p. 56)

A partir de Caughie podemos compreender a ideia de comunidade inserida na forma do romance. Em “Anon” Virginia Woolf pensará na possibilidade de haver um “nós” através da arte, e essa ideia também paira *Entre os atos*, cujo *pageant* central parece envolver a natureza e os humanos em um único vórtice performático. Brenda Silver (1979) relaciona *Entre os atos* diretamente a “Anon” sublinhando as explorações de Woolf “em *Entre os atos*, da possibilidade de uma comunidade e sua sobrevivência

³⁷ No original: in so precise a way that it seems almost as if Woolf wrote the book with the essay of 1927 before her.

³⁸ No original: Seen from the perspective of postmodern art, the mood of Woolf's last novel is not one of despair but one of affirmation. What Jean Guiget, Alex Zwerdling, and others see as doubt and disillusionment in the narrative is merely the text's refusal to be lured by its own voice, to harden into "significant form," to take itself too seriously. A refusal to take oneself too seriously may be a kind of defense when facing the threat of an ending or of an impending war, but it can also be a way of avoiding setting up oneself or one's art as an authority or model. As she looked to the future of literature, Woolf did not lose confidence in the creative act, but she did fear losing the reader who is a necessary part of that act.

às vésperas da segunda guerra mundial” (Silver, 1979, p. 295). Assim, a autora observa *Entre os atos* não apenas como uma possibilidade de uma comunidade, como também na habilidade de sobreviver dessa comunidade. É importante salientar que a comunidade presente em *Entre os atos* compõe pessoas de diferentes classes sociais, gênero e raça, escapando mais uma vez da noção única de nacionalidade.

Outrossim, *Entre os atos* revela-se mais potente e plural com a reavaliação dos críticos ao longo das décadas. A própria forma do romance, próximo a uma colagem, aponta para a necessidade de diferentes métodos para estabelecer uma perspectiva em suspenso, fugindo da doutrinação e da conformação com formas estéticas já consolidadas. Por rejeitar a busca do significado para explorar a arte como um construto comunal, a obra substitui o fato pela emoção, e deixa que os sentimentos reimaginem a história do passado, e do presente. *Entre os atos* se torna então não apenas um romance plural, em seu gênero, como também uma lente que descentra as referências nele postas, da história da Inglaterra e da figura de Shakespeare, por exemplo. Portanto, corroboramos as contribuições dos críticos como Caughie (1991), Cuddy-Keane (1990) e Silver (1979), de que o romance, apesar de retratar ruínas, está também circulando a esperança, através da arte e do senso de comunidade que essa arte pode ser capaz de promover.

Há uma potencial subversão em escolher a sugestividade em detrimento da afirmação, e na consciência de que a arte há de se completar a cada experiência realizada com as obras. O *pageant* de La Trobe não doutrina sua audiência, pelo contrário, ele contempla as sensações das personagens, estejam elas em concordância ou não com o representado. Um dos comentários feitos ao final do espetáculo é: “Os jovens – que não conseguem construir, apenas desmoronar – fragmentar a antiga visão; esfarinhar em átomos o que era um todo.” (Woolf, 2022, p. 169). O tom de indignação e raiva permeia a interpretação dele, e é possível supor que os questionamentos da artista, às verdades dele, surtem um efeito. Esse comentário, junto a outros elogios feitos ao *pageant*, ilustram as mentes digerindo e repensando as convenções de uma sociedade em ruínas. Ademais, “esfarinhar o todo” parece contraditório com a descrição de Woolf, em seus diários, acerca desse romance como um “todo unificado”. Todavia, esse todo o qual Woolf se refere, é um todo plural, comunitário. A ideia de um “Eu”, um padrão a ser seguido, absoluto, é rejeitada para contemplar uma unidade de diferenças, o “nós”. Por isso, *Entre os atos*

não apenas ilustra um ideal, como também é uma lente utilizada por Woolf para repensar a história através de um sentimento comunal, e fragmentado.

Apontamos anteriormente que, em concomitância a *Entre os atos*, Woolf escrevia o ensaio *Um esboço do passado*. Entretanto, além de memórias, nesse ensaio Woolf discute os processos que atravessaram suas vivências. Em um momento em que ela pensa sobre sua própria escrita, ela se refere a transformar algo em inteiro quando escreve e, mais a fundo, nesse movimento, ela percebe que há um padrão, escondido, conectando todos nós. Woolf (2020) concebe então o mundo como uma obra de arte, da qual todos fazem parte, chegando à conclusão de que

Hamlet ou um quarteto de Beethoven é a verdade sobre essa vasta massa a que chamamos de mundo. Mas não existe nenhum Shakespeare; não existe nenhum Beethoven; certamente, enfaticamente, não existe nenhum Deus; nós somos as palavras; nós somos a música; nós somos a coisa em si. E isso é o que eu vejo ao tomar esse choque. Essa intuição minha – é tão instintiva que parece me ter sido dada, e não criada por mim. (Woolf, 2020, p. 27)

Caso o espectador de La Trobe lesse tal excerto, ele acusaria Woolf de esfarelar, também, a verdade por ele tão prezada. É possível observar que, durante a escrita de *Entre os atos* a autora pensou ativamente sobre a noção de comunidade, destituindo o “eu” na história. Ela não presta uma homenagem a Beethoven e Shakespeare, sugerindo que as produções dessas figuras são também produto de uma comunidade. Ao final do excerto é possível ainda compreender que ela mesma se destitui de importância, quando afirma que seus pensamentos são tão naturais que não parecem seus. Essas reflexões evocam a atmosfera disruptiva e sugestiva de *Entre os atos*, que ao mesmo tempo que narra os efeitos do questionamento a partir das personagens, também promove reflexões e rompe com a totalidade das verdades historicamente estabelecidas. O romance pode ser tido, logo, como objeto e meio: tanto retrata os pensamentos de Woolf, dispostos em *Um esboço do passado*, quanto os elaboram e alargam seus sentidos.

Lily Briscoe, outra personagem artista de Woolf, em *Ao farol*, tem seus próprios desafios em compor sua arte e não consegue realizar o retrato da Sra. Ramsay, enquanto ela ainda estava viva. A representação dessa personagem está cerceada de obstáculos e angústias, dado o seu gênero, que também estão presentes nas personagens artistas de *Entre os atos*, Srta. La Trobe e Isabella Oliver. Para Maria

DiBattista (1980), a ansiedade dessas artistas é o motivo central do romance. Para ela

Entre os atos é um livro de guerra do tipo mais atraente e penetrante, um romance que faz da história seu assunto visando questionar a validade da arte, os limites dos livros, e os poderes da ilusão em um mundo absorto no trabalho de destruição. Tais auto questionamentos são os sinais da cultura de Woolf e de seus desinteresses.³⁹ (DiBattista, 1980, p. 195)

Como Maria DiBattista afirma, a história se torna um assunto dentro do romance, assim, no terreno da ficção, Woolf nega “qualquer princípio teleológico ou racional exceto o amor e o ódio pelos quais, como a natureza, ela é impelida a se manifestar”⁴⁰ (DiBattista, 1980, p. 209), e cria um caminho através da arte, para pensar novas realidades. Dentro de *Entre os atos*, Woolf tenta reconstruir uma história, como ensaiada em *Um esboço do passado*, onde o “nós” permeia as palavras, assim como permeia Deus e os artistas, ruindo diversas representações de um “Eu”. Nesse romance, a norma que suprime as inspirações de Lily Briscoe, em *Ao farol*, está sendo esfarelada. É possível compreender então que a totalidade, para Woolf, é a dispersão. Tal qual uma pintura impressionista, *Entre os atos* aproxima-se em demasia do objeto que perscruta, observando a miríade de subjetividades que o formam, e esse objeto é a comunidade, o terreno inglês. Talvez Woolf, ou La Trobe, não tenham esfarelado a verdade, mas aproximaram-se dela para observar os pontos, que são invisíveis à distância.

Iniciamos este capítulo com a ideia de que a ficção é uma teia de aranha presa à vida pelos quatro cantos, alargamos agora os sentidos desse excerto para contemplar a ficção como um meio de se vislumbrar a realidade. *Entre os atos* envolve a revisão histórica, proposta em outros romances e ensaios, através da arte, e entendendo a arte como um produto comunal de gerações, distanciando-se da noção de grandes nomes e heróis, que são mecanismos de doutrinação patriarcal. Destacamos no primeiro parágrafo desse subtópico que há uma potência em

³⁹ No original: *Between the Acts* is a war book of the most compelling and searching kind, a novel that makes history its subjects matter in order to question the validity of art, the limits of the book, and the powers of illusion in a world absorbed in the work of destruction. Such self-questionings are the sign both of Woolf's “culture” and its disinterestedness.

⁴⁰ No original: any teleological or rational principle except the love and hate by which it, like Nature, is goaded and impelled to manifest itself.

conceber a arte como um produto a completar-se em cada experiência, e se a arte é caminho para descentrar a realidade, há de se contemplar o caleidoscópio de sentidos que jorram de cada mente ao vislumbrar uma mesma obra de arte. Nenhum outro romance de Virginia Woolf explora tão proficuamente as relações entre a arte, o artista e o leitor/espectador, quanto *Entre os atos*.

No capítulo seguinte, elaboraremos questões sobre a teoria woolfiana e as aproximações dessa com as teóricas da crítica feminista, a fim de articular caminhos possíveis para se pensar *Entre os atos* como um romance que almeja uma perspectiva feminina da história, uma *(her)story*, como sugere a pesquisadora Maria Aparecida de Oliveira (2017). Sempre próximos da literatura enquanto terreno próprio para se repensar a realidade, buscaremos costurar as ficções e ensaios de Woolf às contribuições teóricas de Gubar e Gilbert (2020), Rich (2010), Lorde (2020) e Cixous (1975), reiterando que a literatura de Woolf sustenta questionamentos de debates que ultrapassam seu próprio tempo. Além disso, provocaremos uma discussão da figura de Virginia Woolf enquanto historiadora, e a função do gênero ensaio para se poder pensar uma teoria woolfiana da literatura, dos gêneros e da história.

3 MULHERES E ESCRITA: TEÓRICAS E TEORIAS

Na produção ensaística de Virginia Woolf, a autoria feminina é um dos tópicos mais proeminentes, principalmente no que tange às mulheres que escrevem, à forma que escrevem e aos assuntos que abordam. Em *Um teto todo seu*, discussões sobre a história, a literatura e as experiências das mulheres, são guiadas por personagens apresentadas logo no início, Mary Beton, Mary Seton e Mary Carmichael. Essa última, é autora de um romance, “A aventura da vida”, lido por Mary Beton no capítulo quarto do ensaio. Esse momento serve de exemplo para o olhar que Woolf tinha da ficção contemporânea, observando a autoria feminina do seu tempo, e em que aspectos Mary Carmichael avança, em relação à tradição literária. Todavia, ela pergunta, antes de ler uma das linhas do romance em voz alta, se há algum homem no recinto: “Somos todas mulheres, vocês me asseguram disso? Então eu posso dizer a vocês que a palavra que li em seguida foram essas: “Chloe gostava de Olivia...” Não se espantem.” (Woolf, 2014, p. 119). Chloe gostar de Olivia desestabiliza a narrativa que os homens precisam que exista, para garantir sua superioridade. A partir dessa frase, do romance de Carmichael, Woolf pensa que Cleópatra não gostava de Otávia, na peça de Shakespeare, o único sentimento que as relacionava era o ciúme. Na literatura, as mulheres são confidentes, esposas, amantes, filhas e mães, “quase sem exceção elas são mostradas dentro de sua relação com os homens” (Woolf, 2014, p. 119). Esse argumento de Woolf se transforma em uma suposição: caso o contrário tivesse acontecido, o que seria da literatura caso os homens fossem retratados apenas como um aspecto da vida das mulheres, e nada além disso?

Poderíamos ter quase todo o Otelo e um bom pedaço de Antônio, mas nada de César, nem Brutus, nem Hamlet, nem Lear, nem Jaques – a literatura seria incrivelmente depauperada, como de fato é depauperada além da conta pelas portas que foram fechadas na cara das mulheres. Casadas contra a vontade, confinadas a um cômodo e a uma ocupação, como poderia um dramaturgo fazer um relato completo, interessante ou verdadeiro delas? O amor era o único intérprete possível. (Woolf, 2014, p. 121)

A comparação feita por Woolf, a partir do tanto que a literatura perderia caso os homens tivessem sido representados como foram as mulheres, revela a importância de Mary Carmichael ter criado personagens femininas que existissem

para além das suas relações com homens. Essa autora fictícia estaria elaborando uma *écriture feminine*, como argumentaria Cixous (1975) futuramente, ao observar a vida das mulheres e suas experiências, transpondo-as à sua literatura. Ela estava colocando-se na história a partir do seu próprio fluxo. Além disso, é possível argumentar que Chloe e Olivia são a superfície do pensamento político de Woolf acerca das lesbianidades. Maria Aparecida de Oliveira (2017) argumenta que “Woolf faz clara referência ao caso de Radclyffe Hall, escritora que estava sendo processada por escrever um romance sobre lesbianismo, intitulado *The Well of Loneliness*.” (Oliveira, 2017, p. 42). Vivendo nesse período de censura, Woolf utiliza da metáfora e da sugestividade como um meio para representar as relações entre mulheres. O exemplo mais claro disso é a criação de Mary Carmichael ao invés de citar romancistas que trataram desse assunto, ou até mesmo a Radclyffe Hall. Ao mesmo tempo que ela está alavancando a discussão, pois não nomear abre a possibilidade de se pensar diversos exemplos a partir de um só, essa escolha pode ser também uma de maneira a evitar o mesmo destino que Radclyffe Hall. Jane Marcus (1987) corrobora essa ideia quando se refere à censura *Well of Loneliness* como uma batalha que não era única, pois afetaria todas as escritoras, sem distinção. Jane Goldman (2006), complementa essa discussão ao afirmar que “em *Um teto todo seu*, ela [Woolf] provoca a escrita das mulheres a explorar a lesbianidade mais abertamente e também as ferramentas narrativas para fazer isso possível”⁴¹ (Goldman, 2006, p. 102, tradução nossa). É notável o esforço em Woolf de construir um espaço na literatura para as mulheres, em *Um teto todo seu*, já que ela enfatiza a depauperação das representações de femininos na literatura, e observa que as conquistas, Radclyffe Hall era uma autora premiada, não significavam que as mulheres estavam livres.⁴² No ensaio, Woolf pede para que as mulheres continuem explorando seu próprio quarto, explorando as relações entre si, não se restringindo a narrativas pré-existentes e criando novas formas de se expressarem. Essa ênfase em criar novas formas para

⁴¹ No original: In *A Room of One's Own*, she calls for women's writing to explore lesbianism more openly and for the narrative tools to make this possible.

⁴² Meses antes da série de palestras que Woolf concederia a faculdades de mulheres, em Girton e Newham, o romance da autora Radclyffe Hall, *The Well of Loneliness* estava sendo julgado no magistrado da Bow Street por indecência. O romance retrata uma relação entre mulheres. Woolf se opôs à censura do livro. *Um teto todo seu* traz referências implícitas à obra dado o vocabulário jurídico utilizado para se referir a como as instituições controlam os discursos das mulheres, além disso, no ensaio, Sir Biron, o magistrado que presidiu o julgamento, é citado por nome no ensaio. No fim, apesar de ter ido depor, Woolf nunca o fizera pois o magistrado afirmara que decidiria por si mesmo o veredito. Semanas depois ele afirmou que o livro era obsceno e decretou a queima dos exemplares. O “julgamento” ocorrera em setembro de 1928, Woolf visitaria Cambridge em outubro do mesmo ano.

veicular algo novo está presente também no papel dos romancistas modernos, em “Ficção moderna”.

É através de um cômodo próprio, um espaço físico, mas também social, que as mulheres conseguem essa liberdade de expressão, através de uma linguagem que as permite repensar conceitos que lhes foram impostos. Em ““Untying the Mother Tongue”: Female Difference in Virginia Woolf’s *A Room of One’s Own*”, Frances Restuccia (1985) discute a subversão da linguagem woolfiana, e da que ela prega que as mulheres criem para si, como uma maneira de escapar às linguagens do patriarcado, e como a androginia ajuda a reescrever a tradição patriarcal.

A primeira grande lição de Woolf não ensina nenhum equilíbrio andrógino delicado entre as tendências masculinas e femininas; é puramente uma questão de mulheres escritoras ultrapassarem suas raivas para alcançar aquela curiosa qualidade sexual que vem apenas quando o sexo é inconsciente de si mesmo. É aqui talvez que Woolf soe mais neofeminista: ela parece sutilmente, circunstancialmente, sempre gentilmente, cutucar as mulheres para superar o inconsciente feminino.⁴³ (Restuccia, 1985, p. 261)

Apesar de que Woolf afirme, no capítulo sexto do ensaio, que “é fatal ser um homem ou uma mulher pura e simplesmente; é preciso ser feminil-masculino ou másculo-feminino” (Woolf, 2014, p. 146), em momento algum ela afirma que as mulheres devam escrever como os homens. Isso fica claro na descrição que Woolf faz de Jane Austen e Emily Brontë, para ela, essas autoras “escreveram como as mulheres escrevem, e não como os homens.” (Woolf, 2014, p. 108) e “eram as únicas surdas àquela voz persistente” (Woolf, 2014, p. 108). Tal qual Cixous também percebe em *The Laugh of Medusa*, Woolf observa as mulheres criando a partir de um método próprio. As escritoras devem explorar as camadas das relações entre mulheres, e posicionarem-se como narradoras das suas experiências, como afirma Cixous: “mulheres devem escrever mulheres”⁴⁴ (Cixous, 1975, p. 877). Assim, Virginia Woolf elogia a escrita das mulheres e as mulheres, de modo geral. Para Restuccia (1985),

⁴³ No original: Woolf’s “first great lesson” teaches no delicate androgynous balancing of masculine and feminine tendencies; it is purely a matter of women writers overcoming their anger to achieve “that curious sexual quality which comes only when sex is unconscious of itself.” It is perhaps here that Woolf sounds most neofeminist: she seems to be subtly, circuitously, ever so gently nudging women to tap the feminine unconscious.

⁴⁴ No original: women must write women.

ela atribui às mulheres a habilidade de fertilizar ideias antigas de homens ilustres, renovando o poder criativo. Por fim, a androginia estaria, portanto, relacionada ao fato de que os homens deveriam observar mais a perspectiva feminina. Como Restuccia destaca, isso indica que não há um encorajamento para uma troca mútua, ou troca alguma entre os sexos, em *Um teto todo seu*. Ademais, Restuccia ratifica que o uso de elementos ficcionais e figuras de linguagem no ensaio são uma maneira de disfarçar um argumento nocivo ao patriarcado:

De um lado, Woolf faz injúrias à masculinidade, homens, e a escrita de homens (o epítome disso é a associação que ela faz entre a escrita desses e fascismo), e então ela teve bons motivos para temer a raiva de qualquer chauvinista que penetrasse o véu de seu argumento; ela havia enterrado uma bomba verbal em *Um quarto só seu*, uma que precisava de um disfarce. Mas, de outro lado, Woolf elogia a feminilidade, mulheres, e a escrita de mulheres (uma loja de roupas com fitas coloridas penduradas acende sua imaginação), um projeto que precisa não apenas de um disfarce, mas de proteção.⁴⁵ (Restuccia, 1985, p. 262).

Há um esforço de Woolf em criar um espaço para as mulheres, mas há também, inserido no ensaio, as críticas da autora à cultura dos homens. O exercício de uma *écriture féminine* exige que as mulheres escrevam a partir de sua própria perspectiva. A referência à loja de roupas utilizadas por Restuccia é representativa dessa escrita feminina, já que é sob a perspectiva da mulher, dos materiais que ela dispõe, que essa ficção surge - essa descrição se assemelha aos elogios que Woolf faz à Austen, como já notamos no capítulo anterior. Além disso, no capítulo quinto, Woolf afirma, ao entrar em uma loja de roupas e ver uma mulher atrás do balcão: “tanto faz conhecer a verdadeira história dela como a centésima quinquagésima vida de Napoleão ou o septuagésimo estudo sobre Keats” (Woolf, 2014, p. 129). Ela sugere que Mary Carmichael também exercita essa perspectiva, de buscar, ao seu redor, histórias que possam ser contadas, pois elas são de tão importância quanto às que os homens repercutem. O cenário de uma loja de vestidos, em comparação à guerra, parece não

⁴⁵ No original: On the one hand, Woolf denigrates masculinity, men, and men's writing (the epitome of this is the association she makes between men's writing and fascism), and so she had good reason to fear the anger of any male chauvinist who penetrated the veil of her argument; she had buried a verbal bomb in *A Room of One's Own*, for which she may actually have needed a cover. But, on the other hand, Woolf sings the praises of femininity, women, and women's writing (a dress shop hung with colored ribbons sparks her imagination), a project which needs not a cover but protection.

ser atraente, mas é justamente por isso que Woolf sugere que Mary Carmichael o explore. A guerra para Woolf é imperialista e masculinista, retratá-la na literatura recairia em repercutir esses valores, enquanto que a loja de vestidos abriria possibilidades de representar outros femininos. É importante salientar que esses cenários não anulam a representação da guerra. Por exemplo, nas obras de Woolf a guerra possui um papel fundamental, e está presente sob diversos aspectos, desde notícias ao som de aviões, e explosões. Não necessariamente o campo de batalha é necessário para se debater a guerra, e as escolhas estéticas de Woolf dizem de sua posição contra a propaganda bélica. Portanto, ao analisarmos as metáforas e alegorias de *Um teto todo seu*, entendemos o que Restuccia indica ser a bomba verbal implantada por Woolf ali: se certos homens, como Chartres Biron, desvendassem o ensaio, para além do que ela expôs, *Um teto todo seu* poderia ter o mesmo destino que *A well of Loneliness*.

3.1 A AUTORIA FEMININA: CONTINUUM LÉSBICO E FICÇÕES

Adrienne Rich (2010), em *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, discute sobre as experiências de identificação das mulheres. Um dos termos abordados por ela nesse texto é o *continuum lésbico*, que inclui nele não apenas o desejo sexual entre mulheres, mas também as relações entre mulheres. Segundo ela, o termo lésbica é normalmente empregado de forma limitada pelo patriarcado, que cinde a amizade e o companheirismo feminino à parte do erótico, limitando esse último em si mesmo. O erótico “não é confinado a qualquer parte do corpo ou apenas ao corpo em si mesmo” (Rich, 2010, p. 37). Com essa ideia, Rich aproxima o *continuum lésbico* dos usos do erótico, proposto por Audre Lorde (2020), no ensaio “Usos do erótico: o erótico como poder”. Nesse ensaio, Lorde aponta que o erótico está em “compartilhar o gozo, seja ele físico, emocional, psíquico ou intelectual” (Lorde, 2020, p. 71). A heterossexualidade compulsória inibe, para Rich, essa construção de pontes entre as mulheres, impedindo-as de experienciar o *continuum lésbico* que deveria ser natural para elas. A construção de relações, para Lorde (2020), possui um caráter de amenização da ameaça pela diferença, isso porque já há, no erótico, o compartilhamento do que os indivíduos não possuem em comum.

Ademais, o *continuum lésbico* está estabelecido nas relações, da experiência das mulheres, que não envolvem o homem. Para culturas ocidentais, estabelecidas sob os preceitos do patriarcado imperialista, essa ideia é danosa à superioridade dos homens, que depende da inferioridade feminina para existir. Em *Um teto todo seu* (2014), Woolf, ao pensar na representação das mulheres na literatura, entende que houve um esforço da cultura masculina em idealizar as mulheres como espelhos, que refletem a imagem dos homens duas vezes seu tamanho natural. Para ela a “alegoria do espelho é de importância suprema porque recarrega a vitalidade, estimula o sistema nervoso. Exclua isso e o homem morre, como o viciado em cocaína quando privado da droga” (Woolf, 2014, p. 55-56). A metáfora de Woolf alia-se à asserção de Rich (2010) de que a heterossexualidade compulsória é a maneira pela qual a cultura patriarcal realiza a manutenção de suas ideias. A heterossexualidade compulsória, cujo cerne impele a presença masculina entre as mulheres, limita o *continuum lésbico* a uma fetichização. As lésbicas se tornam, nesse processo, não mulheres experienciando o desejo, mas objetos de fantasia dos homens. Essa violência psíquica é o que leva Rich (2010) a pensar no poder que jaz em considerar

que todas as mulheres existam em um continuum lésbico – da criança mamando no seio de sua mãe até a mulher adulta que experimenta sensações orgásticas enquanto sua própria criança está mamando, talvez lembrando o cheiro do leite de sua mãe em seu próprio leite, ou considerando até duas mulheres, tais como Chloe e Olivia, descritas por Virginia Woolf, que dividiam um laboratório, ou, ainda mais, se consideramos até mesmo a mulher que está morrendo aos noventa anos, tocada e amparada por mulheres – podemos nos ver como a mover para dentro e para fora desse continuum, mesmo se não nos identificamos como lésbicas. (Rich, 2010, p. 38)

Na sua argumentação sobre o *continuum lésbico* como uma experiência das mulheres em geral, não apenas sexual, ela cita Chloe e Olivia. Dentro de um *continuum lésbico*, as personagens de Mary Carmichael são colegas de trabalho e gostam uma da outra, sem haver intromissões de homens em sua relação. Através de Rich (2010) e Lorde (2020), é possível ampliar o jogo erótico envolvido no ensaio de Woolf, pensando que, além de prováveis amantes, Chloe e Olivia estão compartilhando um gozo físico, emocional e psíquico. Rich (2010) afirma que a inimizade entre mulheres acarreta “uma perda incalculável do poder de todas as

mulheres em mudar as relações sociais entre os sexos e de cada uma de nós se libertar” (Rich, 2010, p. 40). Woolf relaciona essa perda, como vimos, na escassez de representações dessas comunidades entre mulheres na literatura. Por isso, no universo de *Um teto todo seu*, Chloe gostar de Olivia é um marco na literatura. Como Woolf criou essas personagens, assim como o romance, “A aventura da vida”, e a autora, Mary Carmichael, elas não representam uma obra em específico, mas um processo amplo da contemporaneidade. Woolf consegue conversar com as escritoras de sua época, em um espaço só delas, disfarçando seus argumentos para que os homens “chauvinistas” não os encontrem, ou não os visse como uma ameaça. Chloe e Olivia são símbolos do “quarto” que, longe de ser apenas de Woolf, é um espaço na literatura para reescrever o presente e o passado das mulheres, sob a forma do romance do futuro, transcrevendo as experiências de um *continuum* lésbico. Apesar de ser apenas uma curta referência, uma frase, ela engendra uma discussão que seria replicada por autoras pensadoras das lesbianidades, como Adrienne Rich (2010). Ainda que não dividissem, pelo menos explicitamente, nada além de um laboratório, Chloe gostava de Olivia, e buscamos nessa discussão salientar que essa relação é representativa de um jogo erótico potente.

No ano de 1928, Virginia Woolf visitou Cambridge para palestrar em Newnham College e Girton College. O tópico abordado por ela fora “mulheres e ficção” e essas experiências viriam a se tornar os ensaios “Mulheres e ficção” (1929) e *Um teto todo seu*. Em ambos os textos, Virginia Woolf pensa o modo como mulheres escrevem também a forma que a crítica masculina as tratou na tradição literária, e os impactos dessa representação. Criar sob a lupa dos homens era um fator limitador para essas artistas, e na ficção de Woolf encontramos personagens que sofrem dessa angústia. Em *Ao Farol* há uma cena em que Lily Briscoe, no jardim, pinta outra personagem, a Sra. Ramsay, que está sentada à janela com seu filho. A voz narrativa descreve sua atenção ao quadro e à técnica que estava utilizando, mas como também “se mantinha atenta nos arredores, não fosse alguém intrometer-se e ela de repente descobrir que sua pintura estava sendo examinada” (Woolf, 2017, p. 17-18). Essa cena ilustra a atmosfera ansiógena da criação quando ameaçada de um julgamento, o que de fato aconteceria no futuro, quando Charles Tansley, um dos convidados da família Ramsay, sussurra ao seu ouvido: “As mulheres são incapazes de pintar, as mulheres são incapazes de escrever...” (Woolf, 2017, p. 44). Essa aceção de Tansley invade a mente de Lily Briscoe, limitando-a enquanto artista. Essa mesma voz é também

encontrada no ensaio *Um teto todo seu*, quando Woolf cria Professor Von X como representante desse discurso autoritário e misógino. Além das descrições físicas, Woolf, no ensaio, apenas o descreve como um homem “empenhado em escrever sua obra monumental intitulada *A inferioridade mental, moral e física do sexo feminino*.” (Woolf, 2014, p. 48). Lynne Hanley (1984), afirma que “em momento algum de *Um teto todo seu* Woolf expressa abertamente medo pelo seu próprio corpo ou mente nas mãos dos homens educados ingleses que ela conhece”⁴⁶ (Hanley, 1984, p. 426). Não obstante, Hanley (1984) sublinha que o próprio ato de nomear e buscar retratar esses homens é sinal de um temor, ainda que ele não seja totalmente consciente. Observamos no tópico anterior que o romance de Radclyffe Hall é censurado em sua época. Essa ameaça não atinge Woolf, mas não deixa de ser menos aterrorizador por isso. Charles Tansley, em *Ao farol*, representa esse discurso crítico enviesado em relação às mulheres que se dedicam a criar, e o impacto desse discurso na experiência das artistas. A partir da figura de Lily Briscoe, pintando uma mulher na janela, Woolf pensa os desafios enfrentados por elas em ultrapassar a imagem que os homens têm delas e criar a partir de um fluxo próprio.

Em “Mulheres e ficção”, ao afirmar que a “história da Inglaterra é a história da linha masculina, não da feminina” (Woolf, 2019, p. 10), Woolf não apenas diagnostica a cultura como enviesada, mas convida as mulheres a escreverem as histórias de suas mães, para complementar as linhas da história. Ela própria cita mulheres como Safo e Shikibu Murasaki, a fim de preencher as lacunas do passado e alegar o problema da escassez de nomes de artistas, poetas e romancistas mulheres. Essa questão também é abordada por Hélène Cixous em *The Laugh of the Medusa* (1975). No início desse ensaio ela argumenta que as “mulheres devem escrever a si próprias: devem escrever sobre mulheres e trazer mulheres à escrita, da qual elas vêm sido afastadas tão violentamente quanto são de seus corpos”⁴⁷ (Cixous, 1975, p. 875). Cixous alinha a privação da escrita e a privação da experiência com o próprio corpo. Em “Mulheres e ficção”, Woolf realiza o mesmo processo, buscando identificar as raízes da escrita de mulheres no âmbito do doméstico, levando em consideração principalmente o século XIX. Tanto Woolf quanto Cixous apontam a importância das

⁴⁶ No original: Nowhere in *A Room of One's Own* does Woolf openly express fear for her own body or mind in the hands of the educated English men she knows

⁴⁷ No original: Woman must write herself: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies

experiências para que se possa escrever. Todavia, observamos que as mulheres foram privadas de muitas experiências, em comparação aos homens, e por vezes privadas até de escrever/publicar sobre experiências específicas. Sobre essa questão, Woolf afirma:

Retire-se tudo o que Tolstói sabia sobre a guerra, como soldado, e da vida e da sociedade, como um jovem rico cuja educação o habilitava a qualquer tipo de experiência, e *Guerra e paz* ficaria incrivelmente empobrecido. Todavia, *Orgulho e preconceito*, *O morro dos ventos uivantes*, *Villette* e *Middlemarch* foram escritos por mulheres forçosamente privadas de toda experiência que não fosse a passível de ser encontrada numa sala de visitas da classe média. Nenhuma experiência em primeira mão da guerra, da vida no mar, da política ou dos negócios era possível para elas. (Woolf, 2019, p.12-13).

Woolf ratifica a diferença nas oportunidades dadas aos homens e às mulheres historicamente, e como isso impactou no conteúdo em que ambos escreveram, mas não necessariamente na qualidade. Em *Um teto todo seu* ela elogia a escrita de Jane Austen e de Emily Brontë, por exemplo, apontando que a falta de algumas experiências não as impediu de escreverem obras-primas sob suas perspectivas. Ainda assim, existe um volume maior de escritos de homens que validam certos tipos de histórias em detrimento de outras. O resultado disso, voltando à discussão sobre *Um teto todo seu*, é o de considerar as histórias de campo de batalha, por exemplo, mais importantes do que as que se passam nas salas de estar, ou em lojas de roupas. Esse é outro entrave suscitado no ensaio, o da literatura enquanto enraizada em uma tradição masculina, que exerce uma medida de valor acerca do que é escrito. Woolf, em “Mulheres e ficção”, elucubra sobre o fato de que as romancistas, ao escreverem, alteram esses valores pré-estabelecidos,

querendo tornar sério o que parece insignificante a um homem, e banal o que para ele é importante. Por isso, é claro, ela será criticada; porque o crítico do sexo oposto ficará surpreso e intrigado de verdade com a tentativa de alterar a atual escala de valores (Woolf, 2019, p. 15).

Encontramos aqui a raiva masculina diante a independência feminina, e também outro aspecto das críticas de Charles Tansley à Lily Briscoe: o fato de as mulheres criarem a partir da própria experiência indica a desconstrução da imagem

feminina forjada pelos homens. No conto “A marca na parede” (1917/2005) encontramos um exemplo disso. Nele, há uma cena de uma mulher em uma sala com biólogos, que não a escutam, apesar de seus comentários serem mais fundamentados do que o deles. No centro dessa conversa unilateral, essa mulher tem um momento epifânico em que quebra um espelho em sua mente, um espelho cuja imagem refletida era a sua, mas envelopada pelas convenções masculinas: “O tempo todo estou vestindo a figura de mim mesma em minha própria mente, em namoro furtivo, não a adorando abertamente, pois, se o fizesse, eu deveria considerar-me em erro” (Woolf, 2005, p.108). No conto, quando esse espelho estilhaça, a personagem encontra-se livre da “liberdade ilegítima” (Woolf, 2005, p. 109), cujo alicerce está no aparente bem-estar que a cultura patriarcal mantém, desde que as mulheres mantenham sua posição. Há um preço que as mulheres pagam para poder conviver com esses homens especialistas. Todavia, ainda que sob o auspício de uma performance para sobreviver, as mulheres ainda pensam, e é através desse pensamento, no silêncio, que elas exercem sua subjetividade. É evidente que o silêncio enquanto categoria subversiva funciona na ficção, mas nem sempre na realidade. No conto “A marca na parede” o espelho estilhaça-se em um momento em que a personagem está pensando, em uma sala repleta de homens que não a deixa falar, o que dá ideia de que a personagem subverte uma ideia a partir do silêncio. Patricia Laurence, em *The Reading of Silence* (1991), explora os usos do silêncio na obra de Woolf, como a autora inscreve essas ausências de sons nas suas narrativas e as possibilidades que essa ferramenta adere ao texto. Assim, ela afirma que

Woolf usa o silêncio para marcar sua incerteza sobre “o que a vida é” e sobre “a realidade de qualquer sentimento”. Silêncio nos seus romances revela as obscuridades dos relacionamentos humanos e consigo mesmo e a dificuldade de conhecer alguém. Alguns silêncios expressam a preocupação de Woolf com a exploração da interioridade e seu desejo de capturar duas camadas da experiência de uma vez: a vida da mente, particularmente do nível inconsciente, e a superfície do mundo dos fatos. Ademais, o silêncio indica a máscara da linguagem: as incertezas e limitações da interpretação na literatura e na vida. Ao narrar o silêncio, Woolf envolve os leitores de seus romances de novas maneiras, ao criar um espaço para eles interpretarem. Já que o silêncio não possui um significado único, as ambiguidades da língua e da vida são reveladas.⁴⁸ (Laurence, 1991, p. 12).

⁴⁸ No original: Woolf uses silence to mark her uncertainty about “what life is” and about “the reality of any feeling.” Silence in her novels reveals the obscurities of self and human relationships and the difficulty of knowing

O silêncio enquanto espaço possível para subjetividade é visto em *Entre os atos*, por exemplo, na personagem Isabella Oliver, que compõe versos em sua mente, mas escreve-os em um caderno de contabilidades, por medo que seu marido encontre suas criações: “As palavras não eram dignas de serem transcritas no livro encadernado como um livro de contabilidade caso Giles ficasse desconfiado. ‘Abortiva’ era a palavra que a exprimia” (Woolf, 2022, p. 13). Isabella possui uma máscara social, utilizando do silêncio e da invisibilidade para criar seus poemas que se esvaem de sua memória. No conto, a personagem encara sua persona aceitável aos olhos dos homens, rompendo com o que a voz do conto chama de “liberdade ilegítima” (Woolf, 2005, p.109). Por mais que fosse aparentemente livre, essa mulher estava presa a uma imagem que não a refletia, criada para sobreviver às críticas dos homens. Isabella Oliver, em *Entre os atos*, não rompe, de fato, com essa persona, mas através de seus versos encontramos esse ímpeto em querer fugir para um outro espaço-tempo, onde não haja essas divisões, onde ela possa criar. Para Laurence (1991), o silêncio é uma ferramenta woolfiana que permite o convite do leitor a integrar a obra, mas podemos expandir esse conceito, perante as narrativas de Woolf, para pensar o silêncio como o *lócus* do pensamento. Podemos alinhar essa perspectiva à *écriture féminine* de Cixous, quando ela propõe que a “linguagem não contém, carrega; não segura, faz possível”⁴⁹ (Cixous, 1975, p. 889). Assim, o silêncio, enquanto técnica narrativa, é a saída que Woolf encontra para articular e apresentar ao leitor a pluralidade subjetiva de suas personagens que precisam performar nas salas de estar. O silêncio revela algo de mais verdadeiro sobre elas, algo que não pode ser falado, e no caso de Isabella, nem mesmo escrito.

No que tange à uma realidade material, todavia, o silêncio deve ser ocupado com o direito à fala, tal qual afirma Lorde (2020) em “A transformação do silêncio em linguagem e em ação”: “fomos socializadas a respeitar mais o medo do que nossas

anyone. Some silences express Woolf’s preoccupation with and exploration of interiority and her desire to capture two strata of experience at once: the life of the mind, particularly on the unconscious level, and the surface of the world of facts. In addition, silence points out language’s mask: the uncertainties and limitations of interpretation in literature and life. In narrating silence, Woolf implicates the readers of her novels in new ways by creating a space for them to interpret. Since silence has no one single meaning, the ambiguities of language and life are revealed.

⁴⁹ No original: Her language does not contain, it carries; it does not hold back, it makes possible.

necessidades de linguagem e significação, e enquanto esperarmos em silêncio pelo luxo supremo do destemor, o peso desse silêncio nos sufocará” (LORDE, 2020, p. 55). No ensaio, Lorde explora o silêncio enquanto uma sentença, acusando a própria cultura masculina de diagnosticar as mulheres - brancas, negras, lésbicas, com filhos, segundo os exemplos de Lorde - como sujeitos que não agregam em termos de conhecimento às discussões. A cena que Woolf retrata em “A marca na parede” reflete essa situação, da mulher reclusa em seu silêncio dada a presença de homens que não a ouvem, tal qual os poemas nunca escritos de Isabella Oliver. O leitor tem acesso ao potencial dessas figuras a partir da presença desse silêncio, no qual essas mulheres se expressam livremente. Ainda assim, ao final de *Entre os atos* é dito pela voz narrativa que Isabella e Giles irão falar um com o outro. Isso aconteceria pela primeira vez no romance, mas essa é a cena que encerra a narrativa, deixando ao leitor o legado de ocupar esse silêncio, com a certeza de que Isabella falaria. Podemos compreender que a própria Woolf não se deixa romantizar o silêncio e acredita que é preciso haver o direito de falar. numa comunidade, tal qual observamos existir em *Entre os atos*. É a partir da linguagem, oral ou escrita, que nossa subjetividade é concretizada no mundo, por mais limitante que esse processo seja.

Pensando ainda em uma materialidade, Virginia Woolf, em “Mulheres e ficção”, pondera o que levou às grandes autoras do século XIX serem romancistas. Ainda que fossem diferentes entre si, Jane Austen, George Eliot e Emily Brontë “foram treinadas para a mesma profissão; todas, ao escrever, escreveram romances” (Woolf, 2019, p. 12). A explicação para tal “coincidência” ocorre pelas ocupações que exerciam, eram treinadas “para usar sua mente na observação e análise do caráter. Era treinada para ser romancista, não para ser poeta” (Woolf, 2019 p. 12). Podemos alargar a análise de Woolf e estender nomes como Maria Edgeworth, escritora vitoriana que se dedicou a escrever romances históricos, ou ainda Mary Elizabeth Braddon que foi muito lida durante o período vitoriano; a própria Emily Brontë escreve poemas, também. Que elas tiveram limitações, isso é inegável, Woolf cita, em *Um teto todo seu*, os exemplos das irmãs Brontë que utilizaram de um sobrenome mais andrógino⁵⁰ nas primeiras

⁵⁰ Na introdução do *The Cambridge Companion to the Brontës* (2002), Heather Glen explica que as mulheres na época das Brontë estavam entrando no mercado literário com números crescentes. As autoras sabiam disso, mas, como aponta Glen, elas não encaravam a literatura como uma carreira, meramente, mas como um espaço de possibilidade, “no qual elas poderiam explorar e jogar com as limitações e condições de seu mundo” (GLEN, 2002, p. 7). Tal qual George Eliot, havia uma escolha pessoal para elas, que não envolvia necessariamente a impossibilidade de publicação por serem mulheres. Para mais detalhes sobre a recepção dos romances das Brontë ler o capítulo de Stevie Davies: “The Professor, Agnes Grey and Wuthering Heights”.

publicações de suas obras, e de George Eliot, que apesar de escolher esse nome para publicação, teve que lidar com homens tentando usurpar seu trabalho. Além dessas, podemos citar também Jane Austen, que também teve seu legado afetado pelas convenções patriarcais. No caso de Austen, houve esforço da família em esconder a mulher por trás dos livros com a queima das cartas dela e a biografia enviesada de seu sobrinho. Há uma Jane Austen que nos foi ocultada, por medo que seu legado literário fosse ofuscado por sua personalidade. Ainda que possam acusar Woolf de uma generalização, nessa dificuldade enfrentada pelas mulheres, existem silêncios percorrendo a experiência das mulheres enquanto autoras no século XX, ainda. Podemos retomar a censura de *The Well of Loneliness*, de Radclyffe Hall, como esse exemplo de silêncio e silenciamento da experiência feminina, que levaria Woolf, como discutimos, a utilizar do artifício literário em seus ensaios para explorar linguagens do feminino sem ser interrompida pelos bedéis dos bons costumes. Portanto, para escrever e ler mulheres, Virginia Woolf pensou em um método divergente daquele tradicionalmente implantado pela tradição masculina, um método que ela elogia em Jane Austen e Emily Brontë: a busca pela Sra. Brown.

Nos ensaios “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1923) e “Character in Fiction” (1924), Woolf pensa a perspectiva literária a partir da imagem de uma mulher sentada em um vagão de trem, questionando o foco narrativo dos escritores que ela chama de Eduardianos. “Mr. Bennett and Mrs. Brown” é publicado no New York Evening Post em 17 de novembro de 1923, reimpresso no Nation & Athenaeum em 1 de dezembro do mesmo ano. Hussey (1995) refere-se ao texto como um dos manifestos mais influentes do modernismo literário. “Mr. Bennett and Mrs. Brown” formou a base para o artigo chamado “Character in Fiction”, que Woolf leu para a sociedade de Cambridge, *Heretics*, em maio de 1924, revisado e publicado no *Criterion*, e depois reimpresso na primeira série de ensaios da Hogarth Press com o título original.

Há um tom responsivo em ambos os ensaios dado que eles sucederam a publicação de *O quarto de Jacob*, citado por Arnold Bennett como um exemplo do romance moderno, criticando a consistência das personagens contidas nele. Woolf aborda o assunto em seu diário: “pessoas, como Arnold Bennett, dizem que eu não consigo criar, ou não o fiz em J’s R, personagens que sobrevivem. [...] é apenas o argumento antigo que o personagem está dissipado em pedaços agora: o antigo

argumento pós-Dostoiévski”⁵¹ (Woolf, 1980, p. 248). Woolf inicia “Mr. Bennett and Mrs. Brown” citando Arnold Benett, que “explorou a geração mais nova e disse: ‘eu admito que, eu mesmo, não consigo ainda ter em vista nenhum grande romancista em ascensão’”⁵² (Woolf, 2009, p. 32); já “Character in Fiction” começa ponderando que ela “seja talvez a única pessoa nesse cômodo que se comprometeu com a insensatez de escrever, ou tentar escrever, ou falhar em escrever, um romance”⁵³ (Woolf, 2009, p. 37). Ambas as entradas possuem um tom responsivo, de uma mulher perante a homens defendendo seu próprio fazer literário, e o da sua geração. A diferença, aqui, é que Woolf parece considerar apenas a si como escritora, como alguém que ousou escrever, logo, a primeira frase do ensaio a coloca em diálogo não com outros autores, mas com leitores.

Entre os atos continua lidando com “problema” de Bennett, de personagens cuja forma é calcada em pedaços dispersos, já que a voz narrativa do romance afirma que todos somos “fiapos, refugos e fragmentos” (Woolf, 2022, p. 133). Para Woolf (2009), discordar sobre personagens é divergir em caráter, assim, a estética literária guarda já em si um pensar político, a depender de como cada artista captura suas personagens, sua Mrs. Brown.

Essa senhora, Brown, sentada no canto oposto em um vagão de trem, não é inédita na ficção woolfiana. Em *O quarto de Jacob* (1922/2019), há uma cena em que uma senhora observa Jacob, levando o narrador apontar que “nenhuma pessoa vê uma outra tal como ela é, muito menos uma senhora idosa sentada em frente a um rapaz que ela não conhece num vagão de trem” (Woolf, 2019, p. 33). Apesar de Woolf descrever a Sra. Brown como a senhora no canto oposto do vagão de trem, em “Character in Fiction”, não escolhemos essa cena do romance para afirmar que elas são a mesma personagem, mas que representam um ponto em comum: o fato de que as narrativas não descrevem as coisas como elas são. Em “Mr. Bennett and Mrs. Brown” Woolf afirma que os Eduardianos, Bennett, Galsworthy e Wells, “nos dão um vasto sentido das coisas em geral; mas um sentido muito vago, em particular”⁵⁴

⁵¹ No original: People, like Arnold Bennett, say I cant create, or didn't in J's R, characters that survive.18 My answer is-but I leave that to the Nation: its only the old argument that character is dissipated into shreds now: the old post-Dostoevsky argument.

⁵² No original: surveyed the younger generation and said: “I admit to myself I cannot yet descry any coming big novelist”.

⁵³ No original: I may be the only person in this room who has committed the folly of writing, trying to write, or failing to write, a novel.

⁵⁴ No original: give us a vast sense of things in general; but a very vague one in particular.

(Woolf, 2009, p. 34). Para Woolf (2009), perscrutar a Sra. Brown é descartar aquilo que se diz sobre ela e retratá-la por ela mesma. Ao desprender-se de tudo, o autor, em primeiro lugar, nota que

sua solidez desaparece; seus traços ruem; a casa onde morava a tanto desaba ao chão. Ela se torna um fogo-fátuo, uma luz dançante, uma luminância deslizando parece acima e para fora da janela, iluminando agora em malícia estranha em um nariz de um arcebispo, agora em súbito esplendor em cima do mogno do guarda-roupa. A mais solene das vistas ela torna ridícula; a mais ordinária ela investe com beleza. Ela muda a forma, muda o sotaque, de qualquer cena que ela encena seu papel. E é da ruína e das lascas dessa mansão tombada que o escritor Georgiano deve de alguma forma reconstruir uma moradia habitável; é desses vislumbres e flashes desse espírito flutuante que ele deve criar Mrs. Brown sólida, viva, de carne e osso.⁵⁵ (Woolf, 2009, p. 35)

A Sra. Brown, logo, não é apenas um arquétipo de personagem, mas uma figura que Woolf utiliza para desafiar os escritores a experimentarem para além da tradição do romance. Tentar representar a Sra. Brown é tão válido quanto ser bem sucedido nessa tentativa. A tentativa está relacionada a possibilidades de ler a realidade. Em *Entre os atos* a figura da Sra. Swithin representaria tanto a Sra. Brown, quanto sua perspectiva fragmentária. Ela é narrada como irmã de Bartholomew Oliver, dono da fazenda onde o *pageant* aconteceria, e é chamada pelas pessoas de “velha avoadada” (Woolf, 2022, p. 22). Todavia, a Sra. Swithin é uma das poucas que se permite a sentir o *pageant* de La Trobe, outra *outsider*. A Sra. Swithin não lê as pessoas pelo que é dito delas. Enquanto Giles, cujo olhar é afetado pelo que ele acredita, discrimina William Dodge, um artista homossexual, a Sra. Swithin convida Dodge para conhecer a casa, que já havia sido apresentada a ele. A intenção dela é um momento a sós com William. A simpatia de Lucy com William o fez desejar contar toda sua vida para ela, em sua mente ele reitera as acusações de Giles: “um homem de mente dividida no meio da grama; como Giles percebeu; mas a senhora me curou” (Woolf, 2022, p. 53).

⁵⁵ No original: her solidity disappears; her features crumble; the house in which she has lived so long (and a very substantial house it was) topples to the ground. She becomes a will-o'-the-wisp, a dancing light, an illumination gliding up the wall and out of the window, lighting now in freakish malice upon the nose of an archbishop, now in sudden splendour upon the mahogany of the wardrobe. The most solemn sights she turns to ridicule; the most ordinary she invests with beauty. She changes the shape, shifts the accent, of every scene in which she plays her part. And it is from the ruins and splinters of this tumbled mansion that the Georgian writer must somehow reconstruct a habitable dwelling-place; it is from the gleams and flashes of this flying spirit that he must create solid, living, flesh-and-blood Mrs Brown.

Giles não se dirige diretamente a William, tudo que ele assume é com base no comportamento de Giles. Esses dois homens estão em conflito com suas aparências e comportamentos, adivinhando o que o outro é com base no que vêem. A Sra. Swithin “cura” Dodge por oferecer-lhe espaço para ele ser quem ele é, sem precisar expressar qualquer palavra, tal qual a Sra. Brown no canto oposto, ela se recusa a “atribuir ao mundo em geral as opiniões de um indivíduo solitário, mal informado, e equivocado”⁵⁶ (Woolf, 2009, p. 38).

Outro ponto estabelecido no ensaio é o de que livros encerram-se em si mesmos, para que sejam justos com seus leitores. Em “Character in Fiction”, ela argumenta que não há nada de errado com os livros de Galsworthy, Wells e Bennett, e de fato alguém precisaria tê-los escrito. Não obstante, para Woolf, essas obras “deixam o leitor com um sentimento estranho, de incompletude e insatisfação. Para completá-los parecia necessário fazer algo – entrar para uma sociedade, ou, mais desesperadamente, escrever um cheque”⁵⁷ (Woolf, 2009, p. 44). Esse fazer algo, é ter algum tipo de capacitação, habilidade, ou conhecimento, para compreender a obra, o que a torna excludente por essência, além de exigir que o leitor esteja alinhado a ela. Rejeitando essa ideia, Woolf (2009) afirma que perscrutar a Sra. Brown é “não pregar doutrinas, cantar músicas, ou celebrar as glórias do império Britânico, que a forma do romance, desajeitada, prolixa, e não-dramática evoluiu tão rica, elástica e viva.”⁵⁸ (Woolf, 2009, p. 42). Woolf ainda cita *Tristram Shandy* e *Orgulho e preconceito* como obras de escritores que “estavam interessados nas coisas em si; no personagem em si; no livro em si. Assim, tudo estava no livro, nada fora.”⁵⁹ (Woolf, 2009, p. 44). Pensar em uma obra que trate dos personagens por eles mesmos é pensar em um lugar onde a realidade da Inglaterra imperial pode ser questionada, além de que torna a ficção um espaço que não são necessárias “habilitações” ou “conhecimentos prévios” para que se possa adentrar. Por fim, Woolf ao final do ensaio indica que é o leitor quem deve exigir dos autores, que eles não deixem de perscrutar a Sra. Brown.

⁵⁶ No original: I do not want to attribute to the world at large the opinions of one solitary, ill-informed, and misguided individual.

⁵⁷ No original: they leave one with so strange a feeling of incompleteness and dissatisfaction. In order to complete them it seems necessary to do something—to join a society, or, more desperately, to write a cheque.

⁵⁸ No original: not to preach doctrines, sing songs, or celebrate the glories of the British Empire, that the form of the novel, so clumsy, verbose, and undramatic, so rich, elastic, and alive, has been evolved.

⁵⁹ No original: were interested in things in themselves; in character in itself; in the book in itself.

Vocês devem insistir que ela é uma senhora de capacidade ilimitada e infinda variedade; capaz de aparecer em qualquer lugar; vestindo qualquer vestido; dizendo qualquer coisa e fazendo céus sabem o que. Mas as coisas que ela diz e as coisas que ela faz e seus olhos e seu nariz e seu discurso e seu silêncio tem uma fascinação impressionante, porque ela é, com certeza, o espírito pelo qual nós vivemos, a vida em si⁶⁰ (Woolf, 2009, p. 54).

Sem uma nacionalidade ou classe específicas, o que se sabe sobre a Sra. Brown é que ela é uma mulher, apenas, e que ainda há muito o que se escrever sobre as mulheres no século XX. Elas são majoritariamente retratadas à maneira dos homens nas obras literárias, e vivem sob a égide da cultura imperialista, não há espaço para que ela se inscreva no seu próprio fluxo, por isso é necessário buscar essa Sra. Brown. O final do ensaio de Woolf é um prospecto para o futuro, tal qual Chloe e Olivia representam o início para que o a de vir, a Sra. Brown ainda não fora capturada, mas a plena noção de que se pode tentar buscá-la nos cantos dos vagões de trem nos põe “às portas de uma das maiores eras da literatura”⁶¹ (Woolf, 2009, p. 54). Mas essa só será alcançada se nunca abandonarmos a Sra. Brown. O leitor pode se questionar, ainda, do porquê Woolf referir-se majoritariamente a autores homens, porque são eles que têm que capturar a Sra. Brown. A resposta a essa indagação não pode ser mais exata do que uma sugestão, e é isso que faremos. É possível pensar que os homens têm de se despir da cultura que os veste para retratar figuras que destoam da norma, já as mulheres têm uma tarefa outra, a de matar a imagem espectral que cerceia o “ser mulher”: o anjo do lar forjado, principalmente pela cultura vitoriana.

Em 1931, Virginia Woolf leu um texto intitulado “Profissões para mulheres” para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres. Um dia antes, Woolf registra em seu diário a ideia de “conceber um livro novo – uma sequência de *Um teto todo seu* – sobre a vida sexual das mulheres: a ser chamado *Profissões para mulheres talvez*”⁶² (Woolf, 1983, p. 6). Nesse ensaio, lido para a Sociedade Nacional de Auxílio às

⁶⁰ No original: You should insist that she is an old lady of unlimited capacity and infinite variety; capable of appearing in any place; wearing any dress; saying anything and doing heaven knows what. But the things she says and the things she does and her eyes and her nose and her speech and her silence have an overwhelming fascination, for she is, of course, the spirit we live by, life itself.

⁶¹ No original: we are trembling on the verge of one of the great ages of English literature.

⁶² No original: conceived an entire new book1—a sequel to *A Room of One's Own*—about the sexual life of women: to be called *Professions for Women*

Mulheres, Woolf reflete sobre a literatura enquanto profissão das mulheres e a importância da experiência para entender o próprio corpo e a própria identidade. No futuro essa ideia retorna no romance *Os anos* (1938) e no ensaio *Três guinéus* (1938), que surgem desse ímpeto de explorar as políticas do sexo feminino.

No início do ensaio “Profissões para mulheres”, Woolf destaca a literatura como sua profissão, acentuando essa como a que fora a mais possível para as mulheres, ainda que a falta de experiências fosse uma questão – como abordamos anteriormente. Em *Um teto todo seu*, Woolf já afirmava que para escrever livremente a mulher precisa de “um quarto próprio e quinhentas libras por ano” (Woolf, 2014, p. 159), já em “Profissões para mulheres” ela afirma foi “por causa do preço baixo do papel que as mulheres deram certo como escritoras, antes de dar certo em outras profissões” (Woolf, 2018, p. 10). Há uma preocupação, em ambos os textos, com o trabalho e a economia individual das mulheres. Ao conseguir o próprio dinheiro, a mulher liberta-se da dependência de um terceiro. Todavia, Woolf estabelece que para além da materialidade, a cultura patriarcal também limita as escritoras a “escreverem o que querem”. Woolf pensa, em “Profissões para mulheres”, uma figura espectral para representar a mulher inventada pelos homens; figura essa que influencia nas experiências das autoras, e a nomeia de “anjo do lar”.

Era ela que me incomodava, tomava meu tempo e me atormentava tanto que no fim matei essa mulher. Vocês, que são de uma geração mais jovem e mais feliz, talvez não tenham ouvido falar dela – talvez não saibam o que quero dizer com o Anjo do Lar. Vou tentar resumir. Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. Naqueles dias – os últimos da rainha Vitória – toda casa tinha seu Anjo. E, quando fui escrever, topei com ela já nas primeiras palavras. Suas asas fizeram sombra na página; ouvi o farfalhar de suas saias no quarto. Quer dizer, na hora em que peguei a caneta para resenhar aquele romance de um homem famoso, ela logo apareceu atrás de mim e sussurrou: “Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você

tem opinião própria. E principalmente seja pura”. E ela fez que ia guiar minha caneta. (Woolf, 2018, p. 11-12).

É possível encontrar representações dessa figura em algumas personagens da ficção woolfiana. A Sra. Ramsay encapsula o ideal da mulher vitoriana, interessadamente, dentro da arquitetura do romance, ela não é posicionada de maneira a desgostarmos dela. A construção da Sra. Ramsay escapa de uma visão maniqueísta dessa figura, o que parece ser um movimento de Woolf para esclarecer o quão “certo” parece ser os conselhos do anjo do lar, e como é difícil matar essa figura. Jane Goldman descreve a Sra. Ramsay como uma personagem de beleza renomada e com fortes ideais acerca do matrimônio, ela “representa a continuidade dos valores da sua família patriarcal reacionária. Sra. Ramsay é a mãe e a esposa que gosta de dizer sim para seu filho e para seu marido.”⁶³ (Goldman, 2006, p. 60-61). Todavia, a inocência não é uma característica da Sra. Ramsay. É dito no romance que ela “ruminava o outro problema, o dos ricos e dos pobres, e das coisas que via com seus próprios olhos, toda semana, todo dia, aqui ou em Londres” (Woolf, 2017, p. 10), fazendo isso na esperança de que ela deixaria de ser “uma mulher restrita ao lar cuja caridade servia um pouco para aplacar a sua própria indignação” (Woolf, 2017, p. 10) e tornar-se “algo que ela admirava imensamente, uma pesquisadora em busca da elucidação do problema social” (Woolf, 2017, p. 10). Essas descrições da Sra. Ramsay concedem curvas à sua imagem aparentemente linear. Enquanto personagem, perpetrando os ideais patriarcais, ainda que exercendo interiormente uma ideia de mulher distinta da que aparenta ser, com vontades exteriores a seu lar. A morte da Sra. Ramsay, no romance, é representativa da morte do anjo do lar. Na alvorada da modernidade, principalmente após a primeira guerra, é o espectro da mulher vitoriana que padece, assassinado pelas mulheres que escrevem seu próprio fluxo; todavia, o homem vitoriano permaneceu, Sr. Ramsay termina o romance vivo.

Em *Entre os atos*, as personagens, apesar de escaparem em muito das descrições do anjo do lar, também nos trazem a presença dos homens vitorianos naquela contemporaneidade. Ainda que a Sra. Swithin seja descrita como uma mulher religiosa, os mergulhos em sua imaginação e como ela se comporta, a distanciam do

⁶³ No original: represents the continuity of her reactionary patriarchal family values. Mrs Ramsay is the mother and wife who likes to say yes to her son and her husband

ideal de mulher vitoriana, ainda que ela houvesse vivido aquele período. A relação de Swithin com a mãe, que segundo ela, a repreendia sempre, parece afastá-la desse ideal de feminino. Já Isabella Oliver, ainda que casada e mãe, não encontra felicidade em nenhum dos papéis, diferentemente da Sra. Ramsay, ela não parece preocupada em agradar os filhos ou o marido. Entretanto, os opostos dessas figuras, Bartholomew Oliver, irmão de Lucy Swithin, e seu filho Giles Oliver, marido de Isabella, operam como símbolos da Inglaterra imperial, e do homem vitoriano. Essa construção está declarada tanto na disposição dessas personagens no espaço do romance, ocupando os centros, estando estáveis, em pé, ou austeramente sentados, quanto nos pensamentos delas e nas suas falas.

Na cena de abertura do romance é descrito que Bartholomew Oliver era “do Departamento Civil da Índia, aposentado” (Woolf, 2022, p. 5), alocando-o no projeto imperial inglês ativamente. A presença de Bartholomew Oliver é representativa do processo colonial, e se as “cicatrices deixadas pelos bretões” (Woolf, 2022, p.6) ainda eram vistas em Pointz Hall, as reminiscências do discurso imperial também são vistas nas falas de Bartholomew. Além da direta implicação do seu trabalho na construção do império, essa personagem também é simulacro da cultura que retroalimenta o projeto imperial inglês. Bartholomew, ainda no início, relembra “que sua mãe lhe dera as obras de Byron naquele mesmo quarto.” (Woolf, 2022, p. 6). Aqui, Bartholomew coincide, em sua formação literária, com a de outra personagem woolfiana, Jacob, do romance *O quarto de Jacob*. Jacob escolhe as obras de Byron para ganhar de presente do Sr. Floyd. Esse romance é o primeiro que Woolf aborda a guerra como tema central, e Jacob, apesar de estar no título da obra, pouco se apresenta no romance, sua descrição é majoritariamente feita pelas personagens que o cercam. Jane Goldman (2006) observa que um dos poucos momentos de expressão de Jacob é o seu discurso cruel acerca da presença de mulheres na capela do King’s College. Assim, ela afirma: “O romance critica a cultura imperial patriarcal ao mesmo tempo que explora a construção da subjetividade”⁶⁴ (Goldman, 2006, p. 51). A presença de Lord Byron na construção dessas personagens não é, pois, mera coincidência; tanto Jacob, quanto Bartholomew, são sujeitos culturalmente instruídos ao redor de um ideal de masculinidade patriarcal e imperial. De maneira geral, as personagens de Woolf que vão para a guerra, morrem, Percival, em *As ondas*, Jacob, e Andrew

⁶⁴ No original: The novel critiques imperial patriarchal culture at the same time as it explores the construction of subjectivity.

Ramsay, em *Ao Farol*; aqueles que sobrevivem, tal qual Septimus Warren Smith, ou o personagem inominado do conto “Kew Gardens”, vivem sob os traumas dos fantasmas da guerra, o que no caso de Septimus levou-o ao suicídio, delatando outra ineficácia do projeto imperial de proteger e prezar pelos soldados tanto no campo de batalha, quanto em seu retorno.

Comentamos anteriormente que o homem vitoriano está vivo, é o espectro do anjo do lar que é assassinado no ensaio de Virginia Woolf, no entanto, podemos argumentar que esse processo violento da experiência da mulher, de encontrar um significado de si a partir de si mesma, para Woolf, surge como uma ameaça à instituição patriarcal. Em *Um teto todo seu* Woolf entende o “quarto próprio” como uma das necessidades das mulheres, e é explícito que esse espaço não envolve a figura masculina. Já em “Profissões para mulheres” (1931/2018), ela afirma que a “liberdade é só o começo; o quarto é de vocês mas ainda está vazio. Precisa ser mobiliado, precisa ser decorado, precisa ser dividido” (Woolf, 2018, p. 18). O quarto pode funcionar como uma metonímia da própria Inglaterra, e essa ideia está presente em outras obras de Woolf. Em *Três guinéus*, ela escreve que a Inglaterra não é o seu país: “na verdade como mulher, não tenho nenhum país. Como mulher, não quero nenhum país. Como mulher, meu país é o mundo inteiro” (Woolf, 2020, p. 118). Esse excerto, longe de ter um tom libertador, aponta para a ineficácia da Inglaterra em conceder a essas mulheres, *outsiders*, educação, ou ainda uma identidade nacional, já que, e essa é a maior crítica da missivista de Woolf, se essas mulheres se casam com um estrangeiro, perdem a nacionalidade inglesa. Em 1938 a Inglaterra ainda é uma nação dominada por homens, que protegem a própria tradição e dominam os direitos constitucionais. Por fim, na sua tentativa de mobiliar o “quarto próprio”, ela repensa o modo como a Inglaterra pode ser representada na literatura, a partir desse olhar *outsider*.

Em *Entre os atos*, no salão de Pointz Hall, que também funciona como uma metonímia para a Inglaterra no romance, estão pendurados dois quadros, um de uma dama, que não se sabe o nome, e um de um antepassado, “um produtor de discurso” (Woolf, 2022, p. 28). Essas duas figuras representam meios de se perscrutar a tradição. Bartholomew Oliver, símbolo do sujeito inglês forjado pelo patriotismo, brada com fervor a história de seu antepassado, enquanto sua irmã, Lucy Swithin, a velha imaginativa, como descrita no romance, olha para o quadro da dama e afirma que ela não é uma ancestral, “mas nós a reivindicamos porque a conhecemos” (Woolf, 2022,

p. 50). Essas duas figuras na parede, e o modo como essas duas personagens lidam com elas, revela as duas formas de figurar o passado: atendo-se aos fatos, convencionalmente naturalizados pela cultura patriarcal; ou reimaginar os fatos a partir da arte. Afinal, “era um produtor de discurso, aquele antepassado. Mas a dama era uma pintura” (Woolf, 2022, p. 28). Bartholomew já conta tudo que é preciso saber sobre esse homem, mas a pintura ainda suscita questionamentos. Outrossim, voltando-nos à estética política de Woolf, não obtendo espaço para expressar-se entre os fatos, ela se resguarda nas possibilidades que a ficção promove, e é nesse terreno voluptuoso que ela traçará sua ideia de passado.

3.1.1 Pensando com a mente de nossas mães: a tradição literária

Em *The madowan in the attic* (2020), Susan Gubar e Sandra Gilbert apontam “que a escritora, de modo geral, parecia presa em uma dupla ligação desconcertante: ela tinha que escolher entre admitir que era “apenas uma mulher” ou protestar que era “tão boa quanto um homem””⁶⁵ (GUBAR; GILBERT, 2020, p. 64). Nesse capítulo elas discutem a mulher escritora e a ansiedade da autoria, de modo geral. Elas se distanciam do modelo analítico edipiano de Harold Bloom para traçar os percursos das mulheres escritoras no século XIX. Apesar de escrever apenas no século XX, há uma presença de Virginia Woolf ao longo da obra das autoras que corrobora nossa discussão sobre Virginia Woolf enquanto uma via de leitura do passado literário inglês. Gubar e Gilbert (2020) utilizam principalmente *Um teto todo seu* como base de suas críticas. É importante frisar que Virginia Woolf, enquanto leitora do período vitoriano, é uma leitora de seu tempo. Isso significa que, por estar muito próxima a esse período, a leitura de Woolf é enviesada. Em 1912, Lytton Strachey escreve para Woolf acerca desse movimento de lembrar do período que os antecederam:

É preconceito, você acha, que faz com que nós odiemos os vitorianos, ou é a verdade do caso? Eles parecem, para mim, serem um conjunto de desajeitados hipócritas; mas talvez há realmente um charme barroco neles, que será apenas descoberto por nossos tataranetos, assim como nós

⁶⁵ No original: she had to choose between admitting she was "only a woman" or protesting that she was "as good as a man."

descobrimos o charme de Donne, que parecia intolerável para o século XVIII.⁶⁶ (Woolf; Strachey, 1969, p. 43)

Para Samantha Matthews (2010), em “Remembering the Victorians”, Lytton Strachey, nascido em 1880, era o produto tardio vitoriano de pais vitorianos, assim “o senso de história disponível a ele, formado por experiências pessoais, é dramaticamente diferente do leitor do século XXI” (MATTHEWS, 2010, p. 276). Considerando que Woolf nasceu dois anos após Strachey, e também filha de pais vitorianos, podemos alocá-la, também, nessa descrição. Todavia, podemos argumentar que nas suas produções do final da década de 30, Woolf era consciente da sua parcialidade em relembrar do passado, observamos isso em *Um esboço do passado*, quando ela afirma: “eu me vejo como um peixe numa correnteza; retido; imobilizado; porém incapaz de descrever a correnteza.” (Woolf, 2020, p. 39). Relembrar os vitorianos é, também, relembrar seus pais, a presença tirana de seu pai e o fantasma que ela não consegue capturar, sua mãe. Sobre Julia Stephen, ela diz: “parecia típica, universal, apesar de especificamente nossa” (Woolf, 2020, p. 42), já sobre Leslie Stephen “a meu pai jamais ocorreu o pensamento de que havia algum problema em ser de difícil convivência” (Woolf, 2020, p. 84). Apesar de assassinar o anjo do lar, o espírito vitoriano que paira sobre a mente da mulher moderna, Woolf descobre “que esse conflito violentamente perturbador de amor e ódio é um sentimento comum, e se chama ambivalência.” (Woolf, 2020, p. 82). Essa ambivalência é presente na obra de Woolf, para além de *Ao farol*, romance em que ela redesenha a família vitoriana na modernidade. Em *Entre os atos*, por exemplo, as figuras de Bartholomew Oliver e Lucy Swithin revelam as sinuosidades das personalidades vitorianas. Bartholomew Oliver pensa em um passado inglês glorioso, honrando seus antepassados, emoldurados em retratos na parede; já Lucy Swithin pensa nos antepassados que ultrapassam a árvore genealógica, a partir de uma tela de uma mulher que não se sabe o nome. “Aqui estão os poetas dos quais descendemos por intermédio da mente” (Woolf, 2022, p. 50), diz Lucy Swithin enquanto reapresenta a Pointz Hall a William Dodge, ecoando a ideia de que as

⁶⁶ No original: Is it prejudice, do you think, that makes us hate the Victorians, or is it the truth of the case? They seem to me to be a set of mouthing bungling hypocrites; but perhaps really there is a baroque charm about them which will be discovered by our great-great-grandchildren, as we have discovered the charm of Donne, who seemed intolerable to the 18th century. Only I don't believe it.

mulheres pensam através de suas mães, através da arte produzida por outras mulheres, presente em *Um teto todo seu*. É por esse viés da mente, e não do sangue, que Woolf pensará as escritoras que a antecederam, e suas críticas ao período vitoriano, como dispomos nesses parágrafos, devem ser avaliadas dentro do contexto de vida dela.

Ao aproximar-se o fim do século XVIII, uma mudança ocorreu – que, se estivesse reescrevendo a história, eu descreveria com mais detalhes e consideraria mais importante que as Cruzadas ou a Guerra das Rosas. As mulheres de classe média começaram a escrever. Se *Orgulho e preconceito* é importante, e também *Middlemarch*, *Villette* e *O Morro dos Ventos Uivantes*, então é muito mais importante que eu possa provar em um discurso de uma hora que as mulheres em geral, e não apenas as aristocratas solitárias encerradas em suas casas de campo, entre seus folhetins e seus admiradores, se dedicaram a escrever. Sem essas precursoras, Jane Austen, as Brontës e George Eliot não poderiam ter escrito nada, da mesma forma que Shakespeare não teria escrito nada se não fosse por Marlowe, ou Marlowe por Chaucer, ou Chaucer pelos poetas esquecidos que abriram caminho e domaram a ferocidade natural da língua. Pois as obras-primas não nascem de eventos únicos e solitários; são o resultado de muitos anos de pensamento comum, de pensamento coletivo, de forma que a experiência da massa está por trás de uma voz única. (Woolf, 2014, p. 96)

Nessa seção do ensaio *Um teto todo seu*, Woolf inicia sua crítica literária perpassando a estética das autoras que a antecederam. Pensar as escritoras a partir de uma tradição em paralelo a dos homens permite com que Woolf redesenhe um passado fora do plano cartesiano patriarcal. Para Julia Briggs (2005), todavia, “qualquer ameaça de um feminismo militante ou separatismo lésbico é banido de *A Room* com um gesto de reconciliação que redefine a natureza da androginia”⁶⁷ (Briggs, 2005, p. 231). A androginia é uma questão que gera problemáticas na crítica que Woolf engendra *Um teto todo seu*. Woolf afirma, no ensaio, que “as grandes mentes são andróginas” (Woolf, 2014, p. 139), “Shakespeare era andrógino, assim como Keats, Sterne, Cowper, Lamb e Coleridge” (Woolf, 2014, p. 146). Há um erro de compreensão, todavia, dessa assertiva de Woolf. Apesar de ela afirmar que é fatal para um escritor “ser um homem ou uma mulher pura e simplesmente; é preciso ser feminil-masculino ou másculo-feminino” (Woolf, 2014, p. 146), Woolf não se refere às

⁶⁷ No original: Any threat of militant feminism or lesbian separatism is similarly banished from *A Room* with a gesture of reconciliation that redefines the nature of androgyny.

escritoras nessa régua, como já discutimos anteriormente. Trouxemos essa questão novamente para pensar a mente andrógina como um modo de equilibrar a tradição inglesa, descentrando-a de uma masculinidade específica, mas que não é uma chave de leitura para a tradição feminina.

Outro comentário de Woolf que gera críticas é o da relação entre autoria feminina e raiva. Em *Um teto todo seu* Woolf se refere à uma voz “que não deixa as mulheres em paz, que precisa ficar em cima delas, como uma governanta supercuidadosa, implorando a elas, como Sir Egerton Brydges, que sejam refinadas” (Woolf, 2014, p. 108). Essa descrição remete à ideia do anjo do lar, um obstáculo para a escrita feminina. Para Woolf, Charlotte Brontë se deixa levar pela raiva, enquanto George Eliot simula a frase masculina, mas “Jane Austen deu uma olhada nisso, riu-se e diviso uma frase perfeitamente natural e bem talhada para uso próprio” (Woolf, 2014, p. 111). A “frase perfeitamente natural” seria a que se esquia de uma convenção, a frase de Jane Austen, para Woolf, não simula a dos homens, nem se opõe a deles, é simplesmente dela.

Entretanto, sua crítica à Charlotte Brontë e George Eliot não é tão simples, já que, em “Mulheres e ficção”, ela entende que as mulheres deveriam se indignar, mas que o “desejo de defender uma causa pessoal ou de fazer de uma personagem a porta-voz de uma insatisfação ou um ressentimento pessoal tem sempre um efeito de distração” (Woolf, 2019, p. 13). Woolf indica, no capítulo sexto de *Um teto todo seu*, que o homem que protesta contra a igualdade dos sexos está “embaraçado, inibido e constrangido, da mesma forma que Shakespeare teria ficado se tivesse conhecido a senhorita Clough e a senhorita Davies” (Woolf, 2014, p. 142). Shakespeare, além de ser uma mente andrógina, na ficção ensaística de Woolf, é também homem e por isso é desimpedido de obstáculos. “A indecência de Shakespeare desarraiga mil coisas na mente das pessoas, e está longe de ser tediosa. Mas Shakespeare faz isso por prazer” (Woolf, 2014, p. 142). É possível encontrar similaridades nos elogios que Woolf faz à Austen no seu comentário sobre Shakespeare, ambos, na literatura de Woolf, geniais por perscrutar a arte e não em protesto. É um privilégio não ter que protestar, não se enraivecer, ao menos explicitamente. A crítica literária do século XX, e a hodierna também, busca reimaginar Jane Austen política, também. Woolf parece, em *Um teto todo seu*, abordar a imagem apolítica de Austen, implantada pela família dela. Entretanto, ao pensar Austen como sua mãe literária, podemos figurar que Woolf não defende uma esquia e uma alienação dos problemas políticos. O próprio ensaio *Um*

teto todo seu é político em seu entorno, descrito por Restuccia (1985) como contendo uma bomba verbal. Se no contexto do ensaio a narradora é posta para fora dos jardins por um bedel, pois ali não era um espaço para as mulheres, assim como é negada sua entrada na biblioteca, na literatura a voz narrativa de Woolf olha as instituições, também, do lado de fora. A linguagem é posta para que impeça a expulsão. Talvez a crítica de Woolf à Charlotte Brontë e George Eliot, então, ganhe novo sentido. Essas duas autoras, ao contrário de Austen e Woolf, deixam suas ideias à vista, enquanto Austen e Woolf disfarçam sua linguagem, preservando-se para os ambientes em que só existem mulheres. “Há algum homem no recinto? [...] Somos todas mulheres, vocês me asseguram isso?” (Woolf, 2014, p. 118-119), indaga a narradora de *Um teto todo seu* antes de ler a passagem “Chloe gostava de Olivia”. Mary Carmichael, a escritora moderna, “havia quebrado a frase de Jane Austen” (Woolf, 2014, p. 131), o que não é algo nem bom, nem ruim, pois “não havia nenhum ponto de semelhança entre elas” (Woolf, 2014, p. 131). Por fim, no pensar a mente das escritoras que a antecederam, Virginia Woolf estaria sim, como aponta Strachey, enviesada à uma oposição, todavia, não existe dúvidas de que a crítica woolfiana está estabelecida no terreno do gênero e nos limites que as mulheres tiveram que ultrapassar para escrever.

Analisando as obras dos escritores, Woolf também sinaliza e busca desarticular a frase masculina, cujo sentido recai em manter uma hegemonia. Na comparação entre o passado das mulheres e dos homens, das dúvidas e das certezas, respectivamente, ela aponta que caso os homens tivessem os mesmos obstáculos que as mulheres, sua literatura seria depauperada também. Na incapacidade de prover respostas fixas, Woolf cria alegorias, metáforas, enovelando sua argumentação com elementos ficcionais. Construindo caminhos transversais às avenidas da história oficial falocêntrica, Woolf questiona o passado a partir da imaginação, ela substitui “Assim como era no princípio”, ou o “Assim como no tempo de Shakespeare”, por um “E se...”, e é nessa reflexão condicional que sua estética política se estabelece. Há uma explosão de possibilidades quando se pensa a partir do “E se”: e se Shakespeare tivesse uma irmã de igual talento? Dessa pergunta jaz um universo, ululante e provocador, que por não poder ser provado, nem refutado, continua incomodando.

Judith Shakespeare, enquanto personagem dentro de um ensaio, é uma figura que perturba os silêncios e as lacunas da história do império britânico. Primeiramente citada na parte terceira de *Um teto todo seu*, a inexistente irmã de William

Shakespeare surge como uma crítica ao argumento de que é “impossível que alguma mulher no passado, presente ou futuro, tivesse a genialidade de Shakespeare” (Woolf, 2014, p. 69). A narradora do ensaio de Woolf não discorda dessa assertiva, mas reitera que de fato “teria sido impossível, absoluta e inteiramente, para qualquer mulher ter escrito as peças de Shakespeare na época de Shakespeare” (Woolf, 2014, p. 70). Assim é preparado o terreno para a construção dessa personagem, que, segundo Hussey (1995), se tornou um arquétipo poderoso das artistas silenciadas. Com dificuldades em saber sobre a vida da mulher antes do século XVIII, dada uma falha nos registros históricos, Woolf pensa: “Deixe-me imaginar, já que os fatos são tão difíceis de apurar, o que teria acontecido se Shakespeare tivesse tido uma irmã incrivelmente talentosa chamada, digamos, Judith.” (Woolf, 2014, p. 70). Navegando pelo terreno da imaginação, movimento recorrente em *Um teto todo seu*, Woolf pensa uma tradição feminina a partir dessa figura ficcional. Os homens têm William Shakespeare como pai literário, e é a partir de sua relação dúbia com o bardo da literatura inglesa que Virginia Woolf cria Judith Shakespeare. Judith é oposta ao do anjo do lar, se esse último reitera uma feminilidade criada pelo patriarcado, a irmã de William Shakespeare representa uma mulher que se dedicou, como pode, a tentar ter um destino diferente do de outras mulheres de sua época: o de artista.

Antes, ainda, de desenhar Judith Shakespeare, ela afirma que “a ficção é como uma teia de aranha, presa por muito pouco, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos” (Woolf, 2014, p. 64). O leitor de primeira via não prevê a utilização desse pensamento páginas à frente, mas ela pode servir de analepse e explicação para Judith Shakespeare: ainda que totalmente inventada, o exercício das possibilidades que Woolf faz da história só é possível dado aos fatos que ela sabe sobre o passado. Por exemplo, ela traça uma breve descrição da vida de William Shakespeare, como o fato de ele ter tido acesso à educação formal, enquanto que sua irmã “não frequentou a escola” (Woolf, 2014, p. 71). Judith torna-se, a cada paralelo com a vida de William, real em suas limitações. William “se casou, mais cedo do que devia, com uma mulher da vizinhança, que, mais rápido do que o normal, lhe deu um filho. Essa escapada levou-o a sair em busca da sorte em Londres” (Woolf, 2014, p. 71). Se para ele o casamento é uma eventualidade, para ela era um infortúnio. Judith, em discussão com seu pai, “gritou que considerava o casamento odioso, e por causa disso ele bateu nela com severidade” (Woolf, 2014, p. 71). A proeza de Shakespeare, “seu pendor para o teatro”, o leva a “viver no centro do universo, encontrando todo mundo, conhecendo

todo mundo” (Woolf, 2014, p. 70). A força dos talentos de Judith também a impulsionam a seguir para Londres, todavia, na Inglaterra do século XVI, “mulher nenhuma, poderia ser atriz” (Woolf, 2014, p. 72). Judith não ascende em sua escapada, pelo contrário, vê-se presa no destino imposto às mulheres em sua época: “se viu grávida” (Woolf, 2014, p. 72). William Shakespeare, em sua aventura de vida, eterniza-se como o bardo da literatura inglesa, enquanto sua irmã “matou-se em uma noite de inverno, e jaz enterrada em alguma encruzilhada pela qual passam os ônibus que hoje param na frente de Elephant and Castle” (Woolf, 2014, p. 72). A reflexão final de Woolf, sobre a decisão de Judith, é denunciadora: “quem pode medir a fúria e a violência do coração de um poeta quando preso e emaranhado em um corpo de mulher?” (Woolf, 2014, p. 72). Ainda que tenha seguido os passos do irmão, em linhas paralelas, os obstáculos que Judith enfrentaria eram insuperáveis. Judith Shakespeare, apesar de fictícia, é uma representação vívida do que poderia ter acontecido, baseado nos costumes, leis e convenções de uma sociedade regida pela cultura patriarcal.

A questão abordada por Woolf a partir da criação de Judith Shakespeare está, também, relacionada aos gêneros literários que as mulheres produziam. Quando Woolf destaca as mulheres escritoras, partindo de Aphra Behn, Fanny Burney e Ann Radclyffe, até Jane Austen, as irmãs Brontë e George Eliot, ela, implicitamente, nos indica que “o romance inglês parece ter sido em boa parte uma invenção das mulheres”⁶⁸ (Gubar; Gilbert, 2020, p. 540). Se a história literária é permeada por essas mulheres, citadas por Woolf, por que, então, criar Judith Shakespeare? Para responder essa pergunta é preciso retornar ao ensaio “Mulheres e ficção”, quando a autora afirma que a escritora “era treinada para ser romancista, não para ser poeta” (Woolf, 2019, p. 12). Judith Shakespeare supriria essa lacuna histórica das mulheres poetisas, aquela que se igualaria ao seu irmão em talento não fosse as convenções de sua época. Na própria estrutura do ensaio essa progressão da mulher poeta é estabelecida no surgimento de Mary Carmichael. Ao terminar de ler o romance de Carmichael, a narradora do ensaio coloca o livro de volta à prateleira considerando: “Será uma poetisa, [...] dentro de cem anos” (Woolf, 2014, p. 134). Entretanto, mulheres escreveram poesia. As referências que Woolf faz à Elizabeth Browning, Christina Rossetti, Anne Finch, Margaret Cavendish e aos versos “selvagens” das

⁶⁸ No original: the English novel seems to have been in good part a female invention.

Brontë, são exemplos de que Woolf leu essas autoras, o que tornaria incongruente ela dizer que havia uma lacuna, na história, das mulheres que escreveram poesia. Isso é uma grande questão para o tratamento da poesia de mulheres na obra de Woolf. Muitos críticos debatem a ausência de menções à Emily Dickinson nas revisões literárias de Woolf, não existem referências ou ao menos registros de que Woolf lera a poeta, mesmo ela sendo uma das mais notáveis poetisas em língua inglesa do século XIX.

O exemplo de Emily Dickinson é marcante para ilustrar a possível incongruência do argumento woolfiano pois, apesar de não haver registros de que Woolf lera a poeta, *Um teto todo seu* pode ser utilizado como lente analítica para ler sua obra. Gilber e Gubar (2020) apontam que o aparente esquecimento de Emily Dickinson em *Um teto todo seu* se dá por causa da recepção crítica que a poeta recebera. Citando a introdução de James Reeves da edição de 1959 do *Selected Poems of Emily Dickinson*, que se refere ao termo “mulher poeta” como contraditório, para argumentar que essa é uma perspectiva que “Woolf chamaria de masculinista, a própria natureza da poesia lírica, e que essa é inerentemente incompatível com a natureza ou essência da feminilidade”⁶⁹ (Gubar; Gilbert 2020, p. 541). De fato, um dos argumentos presentes na literatura woolfiana acerca da poesia é de que a forma do poema já estava estabelecida na cultura inglesa para que as mulheres pudessem contribuir para a formação desse gênero, como contribuíram para o romance. Todavia, a teoria woolfiana é capaz de ser utilizada para discutir a poesia de mulheres e trazer essa discussão é importante pois, em *Entre os Atos* nos é apresentada uma personagem poeta, que nunca escrevera poesia, e é possível identificá-la como essa potencial poeta, que só seria possível existir no futuro, para Woolf.

Marcela Santos Brigida (2020), em sua dissertação, utiliza da ideia de Woolf sobre a frase, em *Um teto todo seu*, para compor sua análise dos poemas de Dickinson. A partir de Woolf (2014), como também discutimos anteriormente, Brigida (2020) discute a frase no texto literário como uma construção material e linguística que limita as performances masculinas e femininas. Assim, Brigida aponta que “utilizou o conceito de sentença de Woolf como algo que está entre a materialidade do texto e um veredito para identidades que não desejam permanecer fixas em seus

⁶⁹ No original: Woolf would call the "masculinist" point of view, the very nature of lyric poetry is inherently incompatible with the nature or essence of femaleness.

próprios tempos”⁷⁰ (Brigida, 2020, p. 29). Logo, apesar de que Woolf não tenha lido Emily Dickinson, através da pesquisa de Brigida (2020) obtemos uma atualização da teoria woolfiana através da obra de Emily Dickinson. A partir de Brigida (2020) podemos pensar a poesia de Dickinson inserida em um contexto histórico da autoria feminina, e da própria tradição de mulheres escritoras, ainda que a própria Woolf não faça isso.

Assim, o trabalho de Brigida (2020) nos leva de volta ao questionamento anterior: por quê, então, se a teoria woolfiana é tão bem aplicada à obra de Dickinson, a própria não pensou a poesia dessa autora, ou ainda, não procurou pensar uma tradição de poetisas mulheres? Para além do que já comentamos, sobre a ideia de Woolf de que a poesia já era um gênero marcadamente masculino, enquanto o romance seria mais adaptável às ideias das mulheres, poderíamos adicionar aqui que não é o terreno dos homens que a autora deseja modificar. Ao pensar na predominância dos homens na formação do gênero da poesia, a autora estaria indicando que esse é um terreno rígido demais, ainda, para ser flexibilizado. Todavia, isso não impede que, assim como Brigida (2020), pesquisadores contemporâneos não possam traçar essa tradição das mulheres poetisas através da obra de Woolf, e do seu conceito sobre a frase. Observaremos mais adiante como essa angústia acerca da poesia não vai evitar Woolf de se referir a poetisas, a pensar seus versos, ou menos de retratar mulheres poetisas, como é o caso de Isabella Oliver. A questão das mulheres na poesia é mais um paradoxo de *Um teto todo seu* que, assim como a androginia, que devem ser abordados e revisitados para validá-los em outros contextos, considerando, sempre, os limites do próprio tempo histórico em que Woolf pensou essas questões.

Judith Shakespeare, a poeta que nunca escrevera uma linha, suicida-se, e, como Gubar e Gilbert (2020) apontam, “a Londres moderna, com seus vapores tecnológicos e os ruídos patriarcais, crescem da sinistra encruzilhada onde jaz essa mítica poeta” (Gubar; Gilbert, 2020, p. 544). Apesar de concordar com essa atualização que as autoras fazem da obra woolfiana, enquanto crítica do sistema imperial e patriarcal inglês, elas indicam que a possível loucura de Judith Shakespeare seria a sentença da mulher poeta e o motivo pelo qual as grandes escritoras voltaram-

⁷⁰ No original: I have borrowed Woolf’s concept of the sentence as something that stands between the text’s materiality and a verdict for identities that do not wish to be fixed around their own times.

se para a prosa e não para a poesia. Entretanto, discordamos dessa acepção. Utilizando do mesmo exemplo que Gilbert e Gubar (2020), de Elizabeth Barrett Browning, podemos entender que essa “loucura” não é sintomática da mente das poetisas, mas sim um predicado que lhes é aplicado pelos seus leitores homens. As autoras apontam que quando Barrett Browning, em *Poems Before Congress*, sua coleção de 1860, distanciou-se dos versos românticos e “femininos”, voltando-se para a política, “um crítico decidiu que ela tinha sido “apacada por um... traço de insanidade,” explicando que “abençoar e não amaldiçoar é a função da mulher” (Gubar; Gilbert, 2020, p. 544). Com esse exemplo é possível depreender que as poetisas mulheres não recuam da poesia por medo da “loucura”, mas são classificadas como loucas quando se arriscam a criarem às suas maneiras. O argumento de Woolf, de que a poesia era já estabelecida como sinônimo de arte masculina é mais justo aos talentos das mulheres do que a interpretação de Gubar e Gilbert (2020), além de ter sido mais prolífico, dado, como demos o exemplo, o uso da teoria woolfiana para atualizar e reler a obra de Dickinson no século XXI.

A mulher poeta na obra woolfiana, como observamos, aparece cerceada pelas questões envolvendo a tradição masculina. Woolf não nega a existência delas, mas afirma que elas puderam contribuir muito pouco à forma da poesia. Em *Entre os atos* Isabella Oliver é, dentre outros aspectos, uma representação da mulher poeta moderna. Mais próxima de Judith Shakespeare, Isabella em momento algum do romance escreve os versos que compõem em sua mente, o próprio romance/narrativa é o que registra esses momentos. Ela reescreve sua realidade, buscando por rimas enquanto cumpre com suas obrigações. Na cena em que ela observa um avião sobrevoa Pointz Hall e depois se senta para escovar os cabelos em frente ao espelho, ela pensa em “uma palavra que se ajustasse às vibrações infinitamente velozes da hélice do aeroplano” (Woolf, 2022, p. 13):

“Onde não sabemos, onde não vamos, não há porque saber nem precisa”, sussurrou ela. “Voando, apressamo-nos pela estival, circundante, incandescente, silenciosa...” A rima era em “isa”. Ela largou a escova. Pegou o telefone.⁷¹ (Woolf, 2022, p. 13).

⁷¹ Aqui Isabella estaria procurando uma rima para um verso que termina em “care”, no original (neither know nor care); mas na tradução está como “não há porque saber nem precisa”. A imagética do “ar”/ “air”, remetendo ao avião da passagem anterior, se perde na tradução, em prol do entendimento de que Isabella procurava pelas rimas dos seus versos.

Essa passagem ilustra a veia artística nunca revelada de Isabella, e também as interrupções que ela enfrenta, quando a realidade dos afazeres interrompe seu processo criativo. Apesar de ser interrompida, Isabella consegue compor livremente, e o motivo pelo qual ela não registra seus versos, ou pelo menos o que podemos argumentar como razão disso, é a presença dominante do marido, Giles Oliver. O narrador aponta que “as palavras não eram dignas de serem transcritas no livro encadernado como um livro de contabilidade caso Giles ficasse desconfiado.” (Woolf, 2022, p. 13). O temor do marido limita a poesia de Isabella, que trancafia suas palavras em um livro de contabilidade. Giles surge como essa figura do herói Miltoniano, podendo as asas de Isabella apenas por existir ao seu lado enquanto figura de autoridade. Em momento algum do romance Giles repreende Isabella Oliver, mas o temor dela pode se dar devido à uma experiência desconhecida pelo leitor. “Ela tinha medo do marido” (Woolf, 2022, p. 37), aponta a voz narrativa, mas ainda assim o medo não a impede de desejar, e o que ela deseja é: “Voar é o que eu queria, fugindo da noite e do dia, e ir parar onde – não haja separações – mas de onde um olho encontro o outro” (Woolf, 2022, p. 60). Tal qual Judith Shakespeare, Isabella encontra-se na encruzilhada dos próprios desejos e da posição que lhe é imposta por ser mãe e esposa. Isabella pode representar, para Woolf, o futuro da mulher poeta. Diferentemente do modo como ela pensa a poeta do passado, ao final da narrativa, a voz narrativa woolfiana indica que Isabella conversaria com Giles, pela primeira vez no romance. A jornada de Isabella no romance parte da composição no silêncio à expressão dos seus desejos através da fala, tal como Woolf lança o prospecto de que no futuro Mary Charmichael seria poeta.

3.1.2 A natureza e a voz narrativa: presenças de Anon

O gênero do narrador nem sempre é algo revelado nos textos, por isso, pensar quem narra, quem tonifica o texto, cria camadas analíticas distintas. Na obra woolfiana, especificamente, pode haver a opinião de que essa voz seja andrógina, baseando-se nos argumentos de *Um teto todo seu* de que a mente do escritor seja feminino-masculino. Essa ideia é provocativa, em si, pois rompe com a ideia de gênero de quem narra, e muitas vezes os narradores de Virginia Woolf vão provocar o leitor

a partir dos gêneros das personagens. O próprio Orlando é descrito nas primeiras linhas como indubitavelmente homem por causa de suas vestimentas. Essa voz narrativa biográfica, o narrador de *Orlando* se identifica como um biógrafo, já nos questiona, nas primeiras linhas, o que faz um gênero ser masculino ou feminino, seria a biologia ou a cultura, as roupas? Esse caráter narrativo se relaciona com as discussões de *Um teto todo seu*, mas, de modo geral na obra de Woolf, há mais para explorar dentro dessa possibilidade do que aparenta.

Um narrador humano é capaz de observar até certo ponto o que acontece dentro dos limites dos cinco sentidos. Narrar o vento, os pássaros, a paisagem, envolve sensorialidade, e por isso é limitante pensar a voz narrativa de *Entre os atos* como essa voz andrógina, humana, pois ela percorre as diversas camadas da subjetividade e da natureza, pairando entre consciências e fenômenos naturais. Como uma voz humana, ainda que andrógina, poderia perceber “a voz primitiva ressoando no presente” (Woolf, 2022, p. 98)? O excerto, curto, revela algo sobre a natureza de quem narra: ultrapassa o próprio tempo e percepção que um ser-humano teria. A voz narrativa de Virginia Woolf, em *Entre os atos*, retorna no passado mais longínquo revelando a pequenez e a brevidade da civilização humana; esse narrador, portanto, não é apenas uma voz andrógina, mas, talvez, uma voz da natureza, não-humana. Com isso em mente, podemos elaborar de que forma essa voz narrativa revisita a história da Inglaterra dentro do romance, tal qual La Trobe faz com seu *pageant*, e qual figura woolfiana seria representativa dessa voz, que se diferencia da Sra. Brown.

Na segunda parte de *Ao Farol*, a natureza irrompe a narrativa como soberana em comparação à vida dos humanos; em “Kew Gardens” os movimentos rotineiros dos visitantes do jardim são intercalados às circularidades da vida natural ali presente; em *O quarto de Jacob* alguns intervalos no romance se destinam a descrever os movimentos das ondas em alto mar. Esses exemplos nos ajudam a interpretar como a natureza não apenas é representada, mas é a perspectiva sob a qual as histórias são narradas em alguns momentos da obra de Virginia Woolf. Dentro do nosso recorte, esse modo de narrar da autora é como ela pensa a evolução do romance e também o modo como ela observa a história nos seus escritos que sucedem *Um teto todo seu*. Baseamos esse argumento a partir da estrutura do conto “No pomar” (1923/2023), no qual Woolf tece três cenas idênticas narradas de modos distintos, o que resulta em novos episódios surgindo em cada uma delas. O conto mostra como a escolha de foco narrativo envolve mudança nas cenas, revelando novas

perspectivas. O cenário, como posto no nome do texto, é um pomar, onde Miranda está com um livro nas mãos, antes de ir para um chá. As três cenas, que tratam desse mesmo enredo, estão divididas por pequenos espaços em branco na estrutura do conto. Primeiramente observamos Miranda que

“dormia no pomar, deitada numa espreguiçadeira sob o pé de maçã. Seu livro tinha caído na grama e seu dedo parecia apontar para a frase *“Ce pays est vraiment un des coins du monde où l’ire des filles éclate mieux...”* (Woolf, 2023, p. 177, grifos da autora)

Sabemos exatamente o que acontece, pois o foco narrativo parece ser onisciente nesse primeiro retrato. Temos descrições do que acontece nos arredores do pomar, mas tudo que é descrito pode ser sentido por Miranda, como o sinal da escola, as músicas da igreja, as vibrações que o vento causa na macieira e os sinos da paróquia. Todavia, Miranda estava dormindo, e nenhum desses acontecimentos a desperta. Nessa primeira cena temos uma construção descritiva de onde ela está, não existem consequências para os fatos e nada acontece efetivamente, até o momento em que ela desperta gritando: “Oh, vou me atrasar para o chá!” (Woolf, 2023, p. 178). Nada parece ser o gatilho do despertar de Miranda, já que antes de ela despertar são narrados movimentos do vento no alto do céu, há quilômetros de onde ela dormia. Todavia, na segunda narrativa, existem diferenças visuais no modo como a cena é descrita, a partir já da primeira frase:

Miranda dormia no pomar – ou talvez não dormisse, porque seus lábios se moviam muito de leve, como se estivessem dizendo *“Ce pays est vraiment un des coins du monde... où le rire des filles... éclate... éclate...éclate...”* (Woolf, 2023, p. 178, grifos da autora)

Diferentemente da primeira cena, a segunda parece enovelar-se aos sentidos de Miranda. Há uma incerteza sobre seu estado de vigília, e o modo como é narrado o que ela lia não é impessoal e direto, como o primeiro, mas dividido em reticências, como se emulasse o gradativo estágio de sono de Miranda. Nessa perspectiva, também, os sons possuem efeitos em Miranda. Os sons do órgão e os sinos da igreja são refratados no sonho dela, no qual ela “naturalmente estava se casando” (Woolf, 2023, p. 178). O ambiente externo invade a interioridade da personagem, suas

fantasias inconscientes. Também temos acesso aos nomes que fazem barulhos na cena anterior, os barulhos de lenha e das vacas são feitos por Mary e Pearman, provavelmente conhecidos de Miranda. Ao invés, também, de simplesmente acordar, é descrito que o vento fez girar a seta dourada da torre da igreja, e isso foi o que a fez despertar e gritar sobre estar atrasada para o chá. Nessa segunda narrativa podemos ver Woolf utilizando da própria técnica modernista, abdicando da forma tradicional. Em uma narrativa mais tradicional o sujeito não altera o espaço, e vice-versa, já na segunda o espaço é completamente revestido pela sensibilidade do sujeito narrado, que também é afetado em sonhos pelo ambiente externo.

“Miranda dormia no pomar, ou estava ou não estava dormindo?” (Woolf, 2023, p. 179). A incerteza sobre Miranda indica um desinteresse da voz narrativa, na terceira e última cena. Isso se torna evidente quando o restante do parágrafo se recheia de elementos da natureza. Se antes Miranda era o sujeito das orações, agora temos o céu, “que se encaixava à perfeição nas folhas”, um tordo “que se aproximou de uma maçã caída”, e por fim “uma penca de maçãs foi atirada tão alto que eclipsou duas vacas no pasto (“Oh, vou me atrasar para o chá!”, gritou Miranda), mas as maçãs logo voltaram a pendurar-se no muro.” (Woolf, 2023, p. 179). A natureza aqui é predominante e os sons e movimentos dela se sobrepõem às descrições de sons e movimentos humanos das cenas anteriores. Entre parênteses identifica-se a reação de Miranda, que encerra todas as cenas, mas nessa são as maçãs, inscritas no nome do conto, que são o sujeito, gramaticalmente falando, das frases. No final, as maçãs são as protagonistas desse cenário.

Considerando nosso argumento de que *Entre os atos* funciona como uma subversão da história, apontar essa lente narrativa que permeia a natureza como foco relega a civilização ao segundo plano. No romance, Lucy Swithin aponta que as paisagens são tristes pois é “ ‘tão bela. Estará lá’ [...] quando nós não estivermos.” (Woolf, 2022, p. 39). Lucy veicula essa ideia da efemeridade não apenas da sua vida, mas da humanidade em si, o “nós”. No início da narrativa é mencionado que ela está lendo o livro “Outline of History” e a voz narrativa apossa-se dessa experiência para explorar as imagens pré-históricas:

passara as horas entre as três e as cinco pensando nas florestas de rododendro de Piccadilly; quando o continente inteiro, entendia ela, ainda não dividido por um canal, era uma coisa só; povoado, entendia ela, por monstros com corpo de elefante, pescoço de foca, arfando, oscilando, contorcendo-se

lentamente e, supunha ela, latindo; o iguanodonte, o mamute e o mastodonte; dos quais, supostamente, pensou ela, abrindo a janela de um golpe, nós descendemos. (Woolf, 2023, p. 8-9).

A magnitude dos exemplos destacados pela voz narrativa os “iguanodontes”, o “mamute” e o “mastodonte”, denotam a pequenez dos seres humanos. A civilização, em especial a dos ingleses, nesse caso, com suas estruturas grandiosas, suscitam a ilusão de um poderio humano sobre a natureza. A construção de Pointz Hall reflete essa ilusão. Lucy Swithin indigna-se que “a natureza propiciara um lugar para uma casa; o homem construíra sua casa num vale” (Woolf, 2022, p. 10). A justificativa para essa localização é dita mais cedo no romance, quando Lucy pergunta ao irmão do porquê a casa estar em uma depressão, virada para o norte: “Obviamente para escapar da natureza” (Woolf, 2022, p. 8). Ainda assim, “a fumaça se enovelava em direção aos ninhos das gralhas” (Woolf, 2022, p. 7); no inverno do século XVIII “a casa ficou bloqueada pela neve por um mês inteiro. E as árvores tinham caído” (Woolf, 2022, p. 8); e as “raízes rompiam o gramado” (Woolf, 2022, p. 10). Essas descrições marcam a presença da natureza nos arredores da casa, ainda que tenha sido construída de modo a evitá-la. Assim, quando Lucy Swithin vê a humanidade como descendente dos mamutes, mastodontes, e iguanodontes, ela também se posiciona na linha geracional da extinção, pois só a paisagem é eterna. O sopro primitivo no tempo presente, a consciência de que os seres humanos são apenas mais uma etapa dos bilhões de anos do planeta, rompe com a ideia de passado dentro do romance, evocando o que argumento ser a presença de “Anon” nele. No ensaio, intitulado “Anon”, editado por Brenda Silver (1979), Virginia Woolf pensa a origem da literatura.

"Há muitos séculos, depois que a Grã-Bretanha se tornou uma ilha", diz o historiador, "a floresta indomada era a rainha. Seu piso úmido e musgoso era escondido dos olhos do céu por uma cortina cerrada tecida de inúmeras copas de árvores". Sobre esses galhos emaranhados, inúmeros pássaros cantavam; mas seu canto era ouvido apenas por alguns caçadores vestidos de peles nas clareiras. Será que o desejo de cantar veio a um desses caçadores porque ele ouviu os pássaros cantando, e assim ele descansou seu machado contra a árvore por um momento? Mas a árvore precisava ser derrubada; e uma cabana feita de seus galhos antes que a voz humana

também cantasse. [...] A voz que quebrou o silêncio da floresta era a voz de Anon.⁷² (Woolf, 1979, p. 382).

“Anon” é escrito em concomitância a *Entre os atos* e apresenta paralelos com o romance, sendo um deles o dessa voz primitiva, ancestral. O ensaio inicia com ideias sobre o surgimento da primeira canção, que teria partido de uma comunidade humana e não-humana. Anon, uma palavra curta para anônimo, teria essa característica não-identificável pois é muitos em um só, uma imagem que também rompe com a ideia de um “eu” sólido e individual. Ao longo do ensaio Woolf, demonstra como os avanços da civilização rompem com a identidade plural primeira dessa voz. A única forma de arte que ainda parece sustentar um pouco a voz de Anon é o teatro, ainda que “por aumentar o alcance do poeta, ao fazer possível para ele se expressar mais, estava marcando um fim da anonimidade”⁷³ (Woolf, 1979, p. 397). Na dramaturgia, “nós podemos ainda nos tornar anônimos e esquecer de algo que aprendemos quando lemos as peças que ninguém se preocupou em assinar”⁷⁴ (Woolf, 1979, p. 398). Aqui observamos Woolf delineando a decadência de Anon a partir da assinatura das obras, a autoria, logo, destitui a arte como um processo comunal, tornando-a produto de uma mente apenas. Em *Um teto todo seu* ela afirma que obras de arte são produtos de uma tradição, e Anon corrobora esse ideal. Quando a audiência não mais é mestra do dramaturgo, e a individualidade sobrepõe-se ao comunal, “não há sequência. Não conecta; as partes são muitos, e algo escorrega para o desperdício”⁷⁵ (Woolf, 1979, p. 398). Em *Entre os atos* a própria La Trobe possui uma jornada de desapego do significado que ela pensa para seu espetáculo. Ela representa ao mesmo tempo a esperança dessa voz comunal ainda permear a arte, e a presença desse “eu” autoral que busca dominar os sentidos das obras que são produzidas.

⁷² No original: “For many centuries after Britain became an island” the historian says “the untamed forest was king. Its moist and mossy floor was hidden from Heavens eye by a close drawn curtain woven of innumerable tree tops”. On those matted boughs innumerable birds sang; but their song was only heard by a few skin clad hunters in the clearings. Did the desire to sing come to one of those huntsmen because he heard the birds sing, and so rested his axe against the tree for a moment? But the tree had to be felled; and a hut made from its branches before the human voice sang too. [...] The voice that broke the silence of the forest was the voice of Anon.

⁷³ No original: by increasing the range of the poet, by making it possible for him to express more, he was making an end of anonymity

⁷⁴ No original: We can still become anonymous and forget something that we have learnt when we read the plays to which no one has troubled to set a name.

⁷⁵ No original: There is no sequence. It does not connect; the parts are severed, and something runs to waste.

A peça escrita ultrapassou o teatro descoberto onde o sol bate e a chuva cai. Esse teatro deve ser substituído pelo teatro da mente. O dramaturgo é substituído pelo homem que escreve um livro. A plateia é substituída pelo leitor. Anon está morto.⁷⁶ (Woolf, 1979, p. 398)

A escrita, então, obscurece a experiência comunal da literatura, individualizando autor e leitor. A progressão do ensaio também revela a dominação da natureza pela civilização. Afirmei anteriormente que em *Entre os atos* essa voz é reerguida, pois, para Woolf, Anon “não está morto em nós mesmos”⁷⁷ (Woolf, 1979, p. 398). Há um momento no *pageant* de La Trobe que a Rainha Elizabeth entoia: “Para mim Shakespeare cantou – (uma vaca mugiu, um pássaro chilreou)” (Woolf, 2022, p. 61). A voz de Anon parece surgir dos pássaros, reivindicando as palavras de Shakespeare como suas também. Sob uma estética feminista, Anon representaria essa voz uníssona, que Isabella Oliver parece querer invocar, quando pensa: “quero voar para longe, para onde não haja separações” (Woolf, 2022, p. 60). O projeto político de Woolf, assim, costura feminino e natureza como os componentes explorados pela cultura imperial, e ambos apagados da história “oficial” proposta por ela. Ao recriar o passado, La Trobe aproxima-se mais do tipo de reescrita apresentada em *Um teto todo seu*, mas na arquitetura do romance os animais, incontrolláveis, também assumem seus papéis no *pageant*, fazendo-se presentes na reconstrução histórica de La Trobe, e essa reescrita a partir dos sons está posta em “Anon”.

Ampliando os sentidos do ensaio *Um teto todo seu*, Peter Adkins (2023), corrobora nossa tentativa de aproximar o projeto político de Woolf que se verte tanto sobre o feminismo, como sobre questões ecológicas também. Para Peter Adkins (2023), “ter um espaço próprio não torna alguém mais isolado, mas, ao contrário, oferece a oportunidade de refletir sobre a realidade mais ampla, que inclui não apenas os seres humanos, mas também o mundo para além de nós”⁷⁸ (Adkins, 2023, p. 1). Sua leitura de Anon é a de uma figura que resiste ter a silhueta humana, tendo a impessoalidade como sua principal característica. Acima de tudo Anon é uma voz. As referências que fazemos a Anon no romance são com base na descrição desse som

⁷⁶ No original: The play has outgrown the uncovered theatre where the sun beats and the rain pours. That theatre must be replaced by the theatre of the brain. The playwright is replaced by the man who writes a book. The audience is replaced by the reader. Anon is dead.

⁷⁷ No original: Not yet dead in ourselves.

⁷⁸ No original: having a room of one's own makes one not more insular, but, rather, provides the opportunity to reflect on the wider more-than-human reality within which we all live

comunal, humano e não-humano, que surge como uma alternativa à história oficial marcada pela escrita.

Ainda assim, para Woolf, essa qualidade de anonimato, na qual a literatura é entendida como derivando de uma materialidade que vai além da subjetividade humana individual, não está perdida em um passado pré-histórico. Em vez disso, o 'mundo anônimo' é aquele que reside 'abaixo da nossa consciência' e é enfaticamente algo 'ao qual ainda podemos retornar'. (E6 584).⁷⁹ (Adkins, 2023, p. 179).

A natureza, portanto, o não-humano é tão actante quanto o ser humano. É dessa união de vozes que surge Anon, e o mundo ao qual podemos retornar, onde não havia separações. Essa ideia da natureza enquanto actante no mundo também é estabelecida por Jane Bennet no seu livro *Vibrant Matter* (2010). Dialogando com Adkins na busca de um rompimento com a narrativa centrada no “homem” e na civilização, Bennet se volta para uma matéria vibrante, que ela descreve como “ativa, terrosa, tanto quanto não-humana” (Bennet, 2010, p. 3). Bennet adere uma materialidade à essa matéria vibrante: “O meu não é um vitalismo no sentido tradicional; eu equiparo o afeto com a materialidade, em vez de postular uma força separada que possa entrar e animar um corpo físico.” (Bennet, 2010, xiii). Ler Anon por essa perspectiva o reveste de uma voz palpável à realidade. Perceber a natureza enquanto actante, não significa imputar à humanidade uma posição passiva com relação a ela, pelo contrário, Bennet aponta que

O poder humano é, em si mesmo, uma espécie de “poder das coisas”. Em um nível, essa afirmação é incontestável: é fácil reconhecer que os seres humanos são compostos de várias partes materiais (a mineralidade dos nossos ossos, ou o metal do nosso sangue, ou a eletricidade dos nossos neurônios). No entanto, é mais desafiador conceber esses materiais como vivos e auto organizadores, em vez de meios passivos ou mecânicos sob a direção de algo não material, ou seja, uma alma ou mente ativa.⁸⁰ (BENNET, 2010, p. 10)

⁷⁹ No original: Yet, for Woolf, this quality of anonymity, in which literature is understood to derive from a more-than-human materiality that exceeds individual human subjectivity, is not lost to a prehistoric past. Instead, ‘the anonymous world’ is that which lies ‘beneath our consciousness’ and is emphatically something ‘to which we can still return’ (E6 584).

⁸⁰ No original: human power is itself a kind of thing-power. At one level this claim is uncontroversial: it is easy to acknowledge that humans are composed of various material parts (the minerality of our bones, or the metal of our blood, or the electricity of our neurons). But it is more challenging to conceive of these materials as lively and

Essa materialidade proposta por Bennet, dos ossos, do sangue, dos neurônios, um tipo de “poder das coisas”, nos leva a pensar a literatura de Virginia Woolf, e considerar o potencial dos fantasmas e da natureza, Judith Shakespeare e Anon respectivamente, como matérias vibrantes também. Esses componentes dotados de um potencial transformador e actante são utilizados por Woolf para recriar e reescrever um passado. É na incapacidade de ver representada a natureza, a voz que precede a escrita, uma mulher de genialidade equiparável a Shakespeare, que Woolf cria Judith Shakespeare e Anon. Esses dois ícones da teoria woolfiana são aspectos centrais da subversão do passado, que afirmamos existir na obra de Woolf, e estão no alicerce de significados de *Entre os atos*.

Na sua leitura do passado Woolf está pensando através da matéria vibrante, atentando-se ao “poder das coisas” em vias de alargar o conceito de “nós”, da comunidade. Ela afirma, em seus diários, que *Entre os atos* é “Um todo confuso arbitrário, mas de alguma forma unificado”⁸¹ (Woolf, 1985, p. 135). Ao olhar para fora, e narrar o mundo a partir desse olhar exterior, Woolf engendra uma voz narrativa sensível a pensamentos, sons, falas, barulhos e silêncios. Tendo em vista a busca por um todo, plural, reunido em pedaços e que não se diz homogêneo, pensaremos adiante, Woolf estrutura assim, também, a sua ideia de passado. Nas malhas do texto woolfiano, tessituras humanas e não-humanas dissolvem um discurso hegemônico. Buscamos, portanto, através dessas discussões sobre crítica literária e teorias da ficção, pensar Virginia Woolf como historiadora.

3.2 VIRGINIA WOOLF E A HISTÓRIA

“À propósito, eu vou escrever história algum desses dias.”⁸² (Woolf, 1975, p. 190). Esse trecho é de uma carta de Woolf à Violet Dickinson, datada de maio de 1905. Supõe-se, a partir de registros em cartas e diários, que Virginia Woolf começa a escrever seu primeiro romance em 1908; isso significa que antes de escrever ficção,

self-organizing, rather than as passive or mechanical means under the direction of something nonmaterial, that is, an active soul or mind.

⁸¹ No original: rambling capricious but somehow unified Whole.

⁸² No original: By the way, I am going to write history one of these days.

ela também tinha interesse em escrever história. Elena Gualtieri (2000), afirma que “Woolf vai retornar muitas vezes durante sua vida a esse seu desejo passado, que ela primeiro visualizou em 1905 e permanecerá como o grande projeto inacabado de sua carreira”⁸³ (Gualtieri, 2000, p. 32). A Virginia Woolf historiadora não possui uma presença isolada aos olhos da crítica, como suas facetas de ensaísta, romancista, contista e até mesmo dramaturga, entretanto, saber desse desejo embrionário, e anterior à escrita ficcional dela, justifica as constantes referências ao passado inglês na obra da autora. O que almejamos destacar aqui, logo, são os modos como Virginia Woolf tece sua crítica à narrativa imperial da história, ao passo que reescreve esse passado. Assim, se aos 23 anos Virginia Woolf amava história, e quis encontrar uma parte sua nela, é na ficção que ela se destinou a buscar essa parte.

Em *Um teto todo seu*, Woolf afirma: “dos meus lábios fluirão mentiras, mas talvez haja alguma verdade misturada a elas; cabe a vocês buscar essa verdade” (Woolf, 2014, p. 13). Esse ensaio é um dos principais óbices da revisão histórica de Woolf, e ela o faz dirigindo-se a interlocutores. Essa forma de repensar o passado é um convite a um diálogo, uma conversa, algo que em si já é uma resposta à doutrinação cultural, da exigência de uma versão “oficial” da história. Ao permitir com que seus interlocutores busquem “verdades”, Woolf nega que os livros são teses de uma verdade a ser aplicada na realidade. As obras são um produto cultural, e Virginia Woolf entendia claramente como a literatura por vezes serviu como propaganda imperialista. Assim, ao tecer uma crítica a esses discursos totalizantes, ela tentou produzir uma literatura que não fosse totalizadora. Mas, até que ponto Woolf ultrapassa o império que ela critica? Ela nunca de fato se desvencilha da Inglaterra em si, apegando-se à Inglaterra de Austen, Shakespeare, Chaucer e Dickens. Woolf enxerga as colônias inglesas no horizonte, mas nunca em seu cerne. Pensando nisso, para debatermos os limites do pensamento woolfiano, até que ponto ela está enraizada onde ela nasceu, observamos como Edward Said oferece a perspectiva orientalista desse processo imperial.

Na obra *Orientalismo* (2007), Said afirma que o orientalismo é “uma escola de interpretação cujo material vem a ser o oriente, suas civilizações, povos e localidades” (Said, 2007, p. 276). Olhando para esse oriente, e em como ele fora dominado pelo ocidente, Said elabora a problemática de se lidar com obras como modos de ser/viver:

⁸³ No original: Woolf will return to it many times during her lifetime, “the real historical” (L1, 202) which she first envisaged in 1905 will remain the great unfinished project of her career.

“aplicar o que se aprende em um livro a realidade literalmente é arriscar-se a loucura e a ruína.” (Said, 2007, p. 141). De modo similar à Woolf, o autor busca evitar uma imposição de ideias, considerando que elas devem ser digeridas e filtradas nos caminhos entre pensamentos e ações. Para Said (2007), “duas situações favorecem uma atitude textual. Uma delas é quando um ser humano enfrenta de perto algo relativamente desconhecido e ameaçador, outrora distante” (Said, 2007, p. 141). Considerando que a história é esse “texto” ao qual se recorre para ordenar a realidade, podemos interpretar esse “enfrentamento” do desconhecido em como os sujeitos lidam com o “outro”, nesse caso como a Inglaterra representa as colônias na sua cultura. Woolf consegue, no seu fazer ficcional e ensaístico, abordar o processo de outrização dos países colonizados pela Inglaterra, todavia, ela não adentra de fato nesse outro, detendo-se ao território que lhe é comum. Em seu limite, porém, podemos afirmar que existe uma consciência na obra woolfiana dessas dialéticas apontadas por Said: do opressor/oprimido, colonizador/colonizado, homem/mulher, branco/negro, que existem em uma supremacia cultural que “justifica” o estranhamento do “outro” pelo grupo hegemônico. Tanto Said quanto Woolf concordam que é essa supremacia cultural que deve ser questionada.

Ambos também observam um perigo no uso das teorias, sejam elas quais forem, para se pensar a realidade, pois elas podem criar o senso de que o mundo pode ser regulado a partir delas. Sobre isso, Said afirma: “parece ser uma falha humana comum preferir a autoridade esquemática de um texto às desorientações de encontros diretos com o humano.” (Said, 2007, p. 141). Considerando a vulnerabilidade das relações humanas, no quão inexata é a própria cultura, Woolf e Said parecem concordar que os textos podem servir para sugerir caminhos, mas não para criar as regras de como se viver. Assim, se a biologia/medicina estabelece por séculos as medidas de como sujeitos devem tratar em seus corpos, a história parece ser a ciência que estabelece as medidas de como se vive.

A partir disso, entendemos que o conceito de história para Woolf e Said é mais humanizador do que teórico-científico. Ambos observam as singularidades das relações humanas, as perspectivas possíveis dentro de suas hipóteses, não preocupados em tecer manifestos e teorias que no intuito de convencer, e se provar verdade, pode limitar o entendimento desse passado. Talvez por isso também ambos se interessaram mais pelo discurso, no caso de Said da dialética orientalista e no de Woolf o discurso ficcional. O modo como se trata acerca de determinados tópicos vão

ser tão importantes quanto os tópicos em si. Um exemplo desses discursos, para Said, está no processo de transformar as colônias inglesas no “outro”, no contingente fora da norma, cuja verdade está cerceada por um discurso que não partem delas. No caso de Woolf, suas personagens, como veremos adiante, repercutem ideias sobre as colônias que delatam o senso de superioridade da Inglaterra sobre elas, demarcando como se dá essa outrização no discurso diário. Todavia, a satirização dessas personagens é o limite de Virginia Woolf, ela não atravessa a fronteira e não discute o oriente a partir do oriente. Isso não é de fato uma crítica ao seu trabalho, mas uma constatação importante para que o discurso woolfiano não seja tido como aquele que abarca todas as ideias. Edward Said pensa o oriente a partir do oriente, o horizonte que as personagens de Woolf olham de longe, e por isso seu discurso nos auxilia a melhor interpretar os lugares que a literatura woolfiana passa.

Esse Oriente era silencioso, à disposição da Europa para realização de projetos que envolviam os habitantes nativos sem jamais assumir uma responsabilidade direta para com eles, e incapaz de resistir aos projetos, às imagens ou a meras descrições que lhe eram traçadas (Said, 2007, p. 143)

Esse comentário de Said é sobre Napoleão e De Lesseps, mas pode ser aplicado à como a sociedade inglesa, de modo geral, observa a Índia. Woolf é atenta à imagem da Inglaterra enquanto império, e utiliza dela para denunciar o discurso que busca solapar o que Said chama de orientalismo. A história, para ambos, é um discurso controlado por uma cultura hegemônica, mas que pode ser desestabilizado. Em Woolf essa perturbação da ordem ocorre através da arte, e em Said através da dialética do orientalismo. Esses dois movimentos, de Woolf e Said, se encontram no modo como ambos tratam a figura de Rudyard Kipling. Esse autor é um exemplo de como a literatura serve como propaganda imperialista. Woolf e Said vão denunciar o “fardo do homem branco” que Kipling buscou estabelecer na sua escrita. No *pageant* central de *Entre os atos*, uma das personagens do período vitoriano entoava versos de Rudyard Kipling, ao decidir ir à Índia catequizar os indianos. O fardo do homem branco, difundido pelo poema de Kipling, é uma chacota na peça de La Trobe, e através do riso ela parece estar contestando uma visão do mundo “oficial” da história. Said comenta sobre Kipling afirmando que ele

não poderia ter simplesmente acontecido; o mesmo vale também para o Homem Branco dele. Essas ideias, e seus autores, surgem de circunstâncias históricas e culturais complexas, das quais pelo menos duas têm muito em comum com a história do orientalismo no século XIX. Uma delas é o hábito culturalmente sancionado de desenvolver grandes generalizações pelas quais a realidade é dividida em vários coletivos: as línguas, as raças, os tipos, as cores, as mentalidades, cada categoria sendo menos uma designação neutra que uma interpretação avaliativa. Sublinhando essas categorias está a oposição rigidamente binômica do "nosso" e do "deles", com aquele sempre sobrepondo-se a este (a ponto, inclusive, de fazer do "deles" exclusivamente uma função do "nosso"). (Said, 2007, p. 307)

Apesar de Woolf não apresentar um discurso diretamente oriental, são dessas generalizações apontadas por Said que ela se previne na sua retomada histórica. A dialética do oprimido e do opressor são reapresentadas de modo lúcido pela autora, que observa o impacto do imperialismo dentro da Inglaterra. Há uma delineação das generalizações que são impostas como oficiais na cultura hegemônica do século XX, advinda do século anterior como afirma Said, para as quais Woolf busca uma alternativa na sua investida ficcional. No ensaio *Três guinéus*, Woolf aponta o alto investimento nas igrejas, no exército, e em uma educação que privilegiava o sistema imperial a partir da exploração das colônias. Esse investimento fomenta também uma narrativa enviesada da história, de supremacia patriótica e de gênero, que Woolf busca subverter na sua produção.

A revisão histórica de Virginia Woolf não atravessa as mesmas questões de Said, que se concentra nas ex-colônias britânicas e francesas, todavia, sua obra também é denunciadora do império inglês. Ela parece perscrutar uma vertente da história que só serve “para humanizar a experiência de permanecer sensível ao mundo mais geral do pensamento e da ação do qual procede e ao qual retorna.” (White, 1994, p. 63). Essa humanização perpassa a consciência de que o sujeito inglês é múltiplo, pensando inclusive em um processo de miscigenação. Ao final do *pageant* de La Trobe diversas mãos reconstroem a nação em ruínas. Diferentes raças são vistas no palco, representando até mesmo a Liga das Nações, o que aponta para uma escolha intencional de Virginia Woolf em retratar os diferentes mundos que habitam o território inglês. No romance, essa presença parece incomodar algumas pessoas na plateia, enquanto que maravilha outras. Essa provocação diz respeito à inexistência de um sujeito inglês “puro”. A própria La Trobe é vista como uma “não

inglesa”, por outras personagens, por causa de seu sobrenome e sua fisionomia, esse momento do *pageant* parece responder a essas acusações: pessoas de diferentes gêneros, raças e classes reerguendo uma Inglaterra na qual há um espaço para todos. Ao final do *pageant*, entretanto, não encontramos uma grande mudança na atmosfera da Inglaterra, o que nos leva a considerar que essa Inglaterra em destroços sendo reerguida não era um retrato, mas um vaticínio, um voto de esperança. A história em *Entre os atos* parece ser feita do futuro, tanto do temor, já que o romance se passa na Inglaterra pré-guerra, quanto do que se deseja para ele. O passado construído pelo imperialismo é reforçado no presente para garantir uma manutenção dessa cultura no futuro, através da ficção de Woolf observamos um impulso em criar novas possibilidades de passado, para pensar novos futuros.

Spivak (1999), em *A Critique of Postcolonial Reason*, aponta que apenas “rearranjando currículos ou programas dentro das normas existentes da pedagogia literária”⁸⁴ (Spivak, 1999, p. 131) é difícil encontrar uma pista ideológica para a violência epistêmica planejada do imperialismo meramente. Nessa discussão, Spivak cita a Índia presente em *Mrs. Dalloway*, que está posta, nas palavras dela, como “funcionalmente estúpida”. Em *Mrs. Dalloway*, a Índia aparece através de Peter Walsh, que retorna à Londres depois de ter ido trabalhar na Índia. Tanto ele quanto Clarissa, a protagonista do romance, sustentam uma visão do império, e isso está posto em como ela vê mulheres indianas: “tolas, frívolas, umas ventoinhas” (Woolf, 2018, p. 13). Os comentários que Clarissa faz a essas mulheres são fruto de um possível ciúmes de Walsh, e revelam a superficialidade do seu comentário sobre elas. Assim, a Índia de fato não é representada por si no romance, mas sua presença aponta a frivolidade dessas personagens inglesas, e em como a narrativa do império impacta o modo de como se enxerga outras culturas e outros sujeitos.

Em *Can the Subaltern Speak?*, Spivak (2010) elabora uma discussão de como a expansão da Inglaterra império impacta as culturas dominadas. Transitando do público ao privado, dos centros às margens, Spivak explora as condições, e aqui focamos na Índia, desses povos de falarem por si. A obra de Virginia Woolf, como estamos observando, não dá voz às colônias, mas preocupa-se em denunciar esse discurso imperial, perpetrado no dia a dia, e em encontrar maneiras de subverter esse discurso. Essas representações feitas por Woolf situam-na dentro do seu contexto

⁸⁴ No original: rearranging curricula or syllabi within existing norms of literary pedagogy.

inglês. Ela consegue ser crítica ao império, mas não tomar para si vozes que não são dela. Ela pode não trazer o oriente ao centro da sua obra, mas ela critica o centro hegemônico a partir da sua perspectiva anti-imperialista. Ela compara o nazismo à opressão desferida pela Inglaterra império e desveste a nação da fantasia “heroica”, criada pela narrativa da guerra.

Sobre esse último ponto, Spivak (2010) nota a Inglaterra enquanto uma pátria que busca salvar nações que não estão em perigo, ou ainda, complementamos, que estão em perigo por causa dela. Por exemplo, a Inglaterra aboliu ritos da cultura Hindu, e isso representa “um caso de “homens brancos salvando mulheres pardas dos homens pardos””⁸⁵ (SPIVAK, 2010, p. 50). Existe certa controvérsia sobre esse rito em específico, que diz respeito ao sacrifício das mulheres viúvas, Spivak aponta que ninguém encontra o testemunho consciente de uma voz de mulher, “tal testemunho não seria uma ideologia transcendente ou seria “totalmente” subjetivo, claro, mas constituiria elementos para produzir uma resposta”⁸⁶ (Spivak, 2010, p. 50). A dupla crítica de Spivak tem como fundo interseccionalizar a discussão e afirmar que não cabia à Inglaterra intervir em uma questão cultural hindu. Se as mulheres hindus concordavam ou não com o rito, isso caberia a elas falarem, algo que o império não permitiu, nem seu próprio país.

Essas intervenções da Inglaterra apontadas por Spivak, revelam o poderio ideológico dela na própria Índia, algo que a ficção de Woolf não alcança. O que Woolf nos revela é que, na classe média branca inglesa, a Índia é um país que precisa da Inglaterra. Ao retornar ao passado, Woolf busca elucidar a raiz desse discurso elitista e imperialista que algumas de suas personagens entoam. Hayden White, em *Trópicos do discurso* (1994), problematiza a história enquanto matéria do passado e também o papel do historiador. Ele aponta que existe uma necessidade de se voltar ao passado, para que se entenda, também, os problemas do presente. O discurso de personagens como Clarissa Dalloway, é um discurso comum, imiscuído como “natural” dentro dos círculos sociais. A leitura de Woolf isola essas falas e revela a importância de se conhecer de onde elas surgem: da construção de uma história enviesada pelo imperialismo.

⁸⁵ No original: a case of “White men saving brown women from brown men.”

⁸⁶ No original: Such a testimony would not be ideology-transcendent or “fully” subjective, of course, but it would constitute the ingredients for producing a counter sentence.

No mundo em que vivemos diariamente, quem quer que estude o passado como um fim em si deve parecer ou um antiquário, que foge dos problemas do presente para consagrar-se a um passado puramente pessoal, ou uma espécie de necrófilo cultural, isto é, alguém que encontra nos mortos e moribundos um valor que jamais pode encontrar nos vivos. O historiador contemporâneo precisa estabelecer o valor do estudo do passado, não como um fim em si, mas como um meio de fornecer perspectivas sobre o presente que contribuam para a solução dos problemas peculiares ao nosso tempo. (White, 1994, p. 53)

A revisão histórica de Woolf possui esse tom último que White chama do “historiador contemporâneo”, ela retorna ao passado para buscar caminhos que estabeleçam uma tradição paralela à tradição hegemônica, tanto em *Um teto todo seu*, quanto em *Entre os atos*. Em termos literários, é possível apontar para essa verossimilhança muito enraizada na ficção de Woolf. Todavia, nem sempre os leitores observaram essa verossimilhança enquanto uma leitura histórica de um tempo, mas de uma escrita autobiográfica. Fomentar a imagem de Woolf enquanto uma pensadora do seu tempo, e uma pensadora do passado, consolida sua imagem enquanto compositora de narrativas históricas também. Históricas no sentido de ampliar as perspectivas sobre determinados períodos da história inglesa. Ao perscrutar, ou até mesmo criar, como no caso de Judith Shakespeare, um passado, Woolf encontra uma linha geracional que ilumina as questões de seu próprio tempo, e lança prospectos para o futuro. Ela não é uma “necrófila cultural”, como observado na citação de Hayden White (1994) acima, pelo contrário, ela parece fiar uma história a ser continuada, e querer possibilitar um caminho para que isso aconteça, não necessariamente por ela apenas, mas, como ela afirma em *Um teto todo seu*, pelas escritoras do futuro.

Considerando que, na nossa análise, a revisão histórica se dá a partir de um romance, encontramos em White uma consideração sobre a história e o romance enquanto possibilidades de leitura do passado. Para ele

historiadores do século XIX “não compreendiam que os fatos não falam por si mesmos, mas que o historiador fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num todo cuja integridade é - na sua representação - puramente discursiva. Os romancistas podiam lidar apenas com eventos imaginários enquanto os historiadores se ocupavam dos reais, mas o processo de fundir os eventos, fossem imaginários ou reais, numa totalidade compreensível capaz de servir de objeto de uma representação é um processo poético. (White, 1994, p. 141)

A aproximação que o autor faz dos trabalhos do romancista e do historiador, corrobora o pensamento woolfiano de que “é provável que a ficção contenha mais verdade que o fato” (Woolf, 2014, p. 13). Woolf e White concordam que o texto ficcional se apresenta, ou deveria se apresentar, como ele é: uma leitura, uma escolha, decididamente subjetiva e sujeita a perspectivas excludentes; enquanto que o texto histórico rende-se a um silogismo prático e generalizando, por vezes, alguns fenômenos do passado para se ratificar como verdadeiro. White (1994), assim como Woolf (2014), aproximam fato e ficção por considerar ambos enviesados culturalmente. Isso leva ao questionamento da veracidade de textos ditos “históricos” e também à análise de textos ficcionais como possíveis leituras para uma realidade, presente ou passada. Woolf desafia o fato, os livros de história propriamente ditos, ao equipará-los à uma ficção cultural, de manutenção do império, utilizando a ficção para construir um caminho paralelo a esse. Assim, sua qualidade de romancista torna-se indissociável da sua qualidade de historiadora.

Hayden White também, no capítulo último de seu livro, traça diferenças entre os historiadores Normais e os Absurdistas. Não é nossa intenção classificar Virginia Woolf nos parâmetros de White (1994), mas pensar uma estrutura teórica que abarque a leitura do passado que ela faz através das suas obras, e pensar em como sua obra pode ampliar essas categorias trazidas pelo teórico

Para o Absurdist, o papel da crítica é tomar o partido da natureza contra a cultura. Daí a celebração, por parte desses críticos, de fenômenos antissociais como a barbárie, a criminalidade, a insanidade, a infantilidade - qualquer coisa que seja violenta e irracional. O lado sombrio da existência civilizada - aquele que, como disse Nietzsche, tinha de ser abandonado, reprimido, confinado ou apenas ignorado, se se quisesse que a civilização fosse fundada - foi simplesmente evitado pelos críticos normais, que definem a sua tarefa principal como a defesa da civilização contra todas essas coisas. Assim também, na medida em que a crítica Normal julga que a “literatura” ou a “arte” consiste apenas naquelas criações do homem que lhe reforçam as capacidades para a repressão, a má fé ou a violência requintada, ela deve ser encarada como cúmplice dos próprios processos de autonegação que caracterizam as modernas sociedades de consumo. (White, 1994, p. 293)

Considerando um dos aspectos do crítico absurdist, de tomar o partido da natureza contra a cultura, poderíamos estabelecer que Woolf dialoga com essa linha

crítica. Como discutimos no tópico anterior a esse, a presença da natureza, em contrapartida à Civilização, é presente na obra de Woolf e ela se interessa, também, na natureza pela natureza. A “celebração” de fenômenos antissociais, como descreve White, não sinaliza um apoio dos críticos absurdistas a esses atos violentos, mas um sinal de que o sistema hegemônico é falho e provoca esses fenômenos. A narrativa de *O quarto de Jacob* reforça essa ideia, do retrato de uma Inglaterra que investe em sujeitos como Jacob, para serem intelectuais e soldados, para depois enviá-los à guerra; além do processo de “enlouquecimento” de Septimus Smith, causado pelos traumas da guerra, e a incapacidade da medicina da época de tratá-lo. Esses exemplos situam como Woolf observa a violência do sistema imperial, que provoca esses fenômenos antissociais, como a guerra, para o benefício de uma elite diminuta, em detrimento da saúde e morte de milhares.

É importante salientar que White cita Woolf como uma historiadora moderna em *Trópicos do discurso*, todavia, não corroboramos essa classificação feita pelo autor. A partir da descrição de White sobre os historiadores modernos, entendemos que ele faz uma leitura injusta da obra de Woolf.

A hostilidade do historiador moderno à história se evidencia de modo mais claro na prática de usar o historiador para representar no romance e no teatro o exemplo extremo da sensibilidade reprimida. Os escritores que se utilizaram dos historiadores dessa maneira são, entre outros, Gide, Ibsen, Malraux, Aldous Huxley, Hermann Broch, Wyndham Lewis, Thomas Mann, Jean-Paul Sartre, Camus, Pirandello, Kingsley Amis, Angus Wilson, Elias Canetti e Edward Albee – para mencionar apenas os principais ou os que estão em moda. A lista poderia ser consideravelmente ampliada se incluíssemos nomes de autores que condenaram implicitamente a consciência histórica ao afirmar a contemporaneidade essencial de toda experiência humana significativa. Virginia Woolf, Proust, Robert Musil, Italo Svevo, Gottfried Benn, Ernst Jünger, Valéry, Yeats, Kafka e D.H. Lawrence – todos refletem a voga da convicção expressa pelo Stephen Dedalus de Joyce, segundo a qual a história é o pesadelo do qual o homem ocidental precisa despertar se quiser servir e salvar a humanidade. (White, 1994, p. 43)

Provamos ao longo desse capítulo que Woolf não condena “a consciência histórica”, ela busca uma narrativa histórica paralela à história oficial falocêntrica. Além disso, a história não é um pesadelo para Woolf, mas um material de análise, uma narrativa que ela busca ampliar. Por último, Virginia Woolf ocupa silêncios e vazios na história a partir da ficção, da sugestividade e da linguagem que ela explora, resultando nas figurações de um pré-patriarcado e um pré-édipo, através de Anon, ou

em uma possível irmã de William Shakespeare, sufocada em seu talento, habitando o espaço externo ao da instituição que vangloria seu irmão. Esses exemplos perpassam o que White chama de consciência histórica, essa realidade material da qual ele acusa os historiadores modernos de quererem fugir. Entendemos de onde parte a crítica de White, pois ela também é feita por outros autores: a de que os métodos de Woolf são arraigados à ficção, o suficiente para serem tão escapistas quanto são subversivos. Ora, é impossível estabelecer o intuito de Woolf com seus métodos, privilegiando a sugestividade mais do que a objetividade. Apesar de ser eficiente enquanto uma crítica a um discurso tradicional, seu modo de escrita também pode ser visto como uma maneira “confortável” de tratar de assuntos polêmicos. Novamente, ratificamos que somos opostos à essa aceção, mas sabemos de onde ela parte. De qualquer maneira, é inegável que os artifícios da crítica de Woolf é o que suscita perguntas acerca de sua obra até contemporaneidade. Nossa pesquisa ganha fôlego, também, dessas questões remanescentes acerca de sua obra. A ausência de respostas claras, para nós, é um convite para o leitor trilhar os próprios passos a partir das palavras que ela dispõe em suas obras. Essa liberdade é um privilégio, pois autores como Edward Said, a partir do orientalismo, precisam estabelecer um meio metodológico e teórico para que exista um oriente a partir do próprio oriente. O manifesto de Said é uma necessidade ideológica, o que não é o mesmo para Virginia Woolf. Não existe a necessidade de Woolf em criar uma nova Inglaterra, pois já existem diversas, o que ela faz é trilhar caminhos de possibilidades em conjunto com quem a lê. Virginia Woolf está localizada em um privilégio geográfico e cultural, e a partir desse ela parece mais interessada em expandir os significados do que é ser inglês, do que é a Inglaterra, estilhaçando um olhar tirânico homogeneizador.

Por causa das suas escolhas estéticas, a própria crítica não enxergou Woolf como uma autora que se preocupava com problemas materiais, só a partir da década de 70 ela será resgatada como “uma romancista engajada com o meio sócio-histórico no qual ela estava vivendo”⁸⁷ (Peach, 2007, p. 170). Existem referências históricas, implícitas e explícitas, nas obras de Woolf que não só situam as obras em um contexto, como também formam leitura desses fenômenos históricos que é distinta do discurso imperial, hegemônico. Em *O quarto de Jacob* (1922), Woolf parece tecer uma crítica à Inglaterra enquanto antro da formação dos jovens soldados, já que o romance

⁸⁷ No original: Woolf as a novelist engaged with the socio-historical milieu in which she was living.

nunca privilegia os pensamentos de Jacob, o futuro soldado, mas como os sujeitos a seu redor, geralmente mulheres, o observam, à margem do romance. *Mrs. Dalloway* (1925) contém um retrato pós-guerra, a partir do trauma de Septimus Warren-Smith, um sobrevivente da primeira guerra, que não consegue sobreviver na própria sociedade que lhe enviou ao campo de batalha – nesse romance, além da instituição bélica, Woolf também denuncia a medicina da época e a ineficácia dos tratamentos em pacientes com problemas psicológicos. Em *As ondas* (1931), Woolf constrói um romance a partir de solilóquios, temos seis personagens que intercalam momentos de protagonismo ao longo da narrativa. Todavia, Percival, que vai à guerra, é o único que não possui um solilóquio próprio. Assomando isso ao fato de que ele morre no romance, durante uma batalha na Índia, podemos interpretar que essa ausência proposital das ideias dessa personagem amplia os contextos acerca da formação desses sujeitos enviados à guerra. Jane Goldman (2009), aponta que esse silêncio ao redor da figura de Percival é um dos propulsores da discussão política do romance, isso porque “leituras feministas e pós-coloniais mais recentes que focaram na textualidade feminina dele, alargaram seu subtexto antipatriarcal, lésbico, sufragistas e anti-imperialista”⁸⁸ (Goldman, 2009, p. 75). *Ao Farol* (1927) também traz consigo mortes distintas também, incluindo Andrew, um dos filhos do casal protagonista do romance, que morre na guerra. O que une todos esses retratos é a falência do sistema imperial, e da guerra. Woolf se recusa a fazer uma propaganda do campo de batalha, focando suas narrativas nos espólios de destruição. Na sua Inglaterra, esses homens foram formados para o abate, não para a glória.

A partir desses exemplos, observamos como a ficção de Woolf subjetiva e suscita um olhar anti-imperialista e feminista acerca da história. Ela concede espaço a vozes de personagens e narradores que perturbam a permanência de uma versão da história hegemônica. Em *Um teto todo seu* (2014) Woolf deixa claro que a história é feita de escolhas, tal qual as narrativas, por isso também ela se exima de ratificar sua perspectiva, convidando cada um a fazer suas próprias escolhas, apesar de que, com um olhar atento podemos observar perspectivas que são constantes em suas obras. Ao ler as argumentações de Woolf nos ensaios, e observar como ela as aplica nos seus romances, entendemos esse último como leituras históricas também. Em *Um teto todo seu* ela estreita as fronteiras entre fato e ficção, denunciando volatilidade

⁸⁸ No original: more recent feminist and postcolonial readings have focused on its feminine textuality, and opened up its antipatriarchal, lesbian, suffragist, and anti-imperial subtexts.

do fato, e apontando o discurso histórico arraigado aos fatos como tão inventando quanto um romance. Assim, o papel do historiador parece ser tão criativo quanto o do romancista, e isso nos leva a compreender que de fato Woolf nunca deixou de ser uma historiadora, apesar de seu campo de atividade ser o da ficção, majoritariamente.

Entretanto, reforçamos mais uma vez os limites da posição de Virginia Woolf enquanto leitora de seu tempo. Existe uma questão racial e de classe que precisa ser levada em consideração nessa faceta historiadora de Woolf. Ela não está livre da sua própria cultura, apesar de parecer sempre lúcida acerca dela. A sátira e o riso são os principais métodos pelos quais Woolf utiliza para denunciar a sua sociedade. “A recusa de Clarissa Dalloway em pensar sobre os armênios é indicativa da baixa prioridade que eles possuem no mundo político mais amplo que o marido dela participa”⁸⁹ (Peach, 2007, p. 175). Sobre isso, Tate (1994) afirma, também com relação aos armênios, que os leitores de *Mrs. Dalloway* da época estariam conscientes dessas questões. Peach comenta que a morte de Septimus, no romance, “não é simplesmente um produto da remoção deles do horror da guerra, mas da maneira pela qual elas [pessoas da classe alta] estavam começando a ver a guerra”⁹⁰ (Peach, 2007, p. 175). A visão histórica aqui envolve os privilégios de um grupo social alicerçando o discurso de um outro, como já discutimos anteriormente.

Por causa das próprias preocupações feministas de Woolf e da forte inclinação feminista do trabalho inicial sobre Woolf como escritora política, as primeiras abordagens históricas sérias ao trabalho de Woolf, especialmente suas ficções mais antigas, se basearam em novas concepções teóricas de cultura como um sistema de signos para enfatizar sua crítica à forma como as mulheres eram posicionadas pelo discurso misógino.⁹¹ (Peach, 2007, p. 176)

Alguns dos mais notáveis críticos da autora nesse quesito sócio-histórico apontado por Peach são Jane Marcus (1984), Alex Zwerdling (1986) e Susan Squier (1985). Jane Marcus (1984), partindo da crítica feminista, argumenta a necessidade de se pensar a importância política de Woolf que as décadas anteriores não haviam

⁸⁹ No original: Clarissa Dalloway’s refusal to think about the Armenians is indicative of the low priority they are given in the larger political world in which her husband participates

⁹⁰ No original: is not simply the product of their removal from the horrors of war but of the way in which they were now beginning to see the war.

⁹¹ No original: Because of Woolf’s own feminist preoccupations, and because of the strong feminist predilection of the initial work on Woolf as a political writer, the first serious historical approaches to Woolf’s work, especially her earlier fictions, drew upon new theoretical conceptions of culture as a sign system to stress their critique of the way in which women were positioned by misogynistic discourse.

identificado. Já Susan Squier (1985), elabora a natureza de outras investidas intelectuais de Woolf que a encorajaram a explorar as dimensões sociais da vida nos seus romances. Na década de 90, a abordagem de uma Woolf histórica partia de um interesse acadêmico sobre a escrita em da história em si. Dessa forma, os romances de Woolf “eram em si o produto de um engajamento especulativo com a história e baseado na percepção de que narrativas históricas eram um importante fenômeno cultural”⁹² (Peach, 2007, p. 171). Essa linha de pesquisa é a que nos aproximamos: observar como Woolf não apenas é uma pensadora de seu próprio tempo, notando as raízes políticas de seus romances, como ela também contribui para um discurso histórico. Dessa forma, ao olhar para *Entre os atos*, Peach afirma:

A nação, como os moradores do vilarejo em *Entre os atos*, encontra sua versão da Inglaterra e do seu passado, interrompida. Como os moradores do vilarejo, ela está metaforicamente relocada pelas mudanças sociais que estão acontecendo. Mas a não, como o vilarejo, se encontra ocupando um espaço repleto de incertezas. Assim, enquanto Beer sinaliza que o rompimento do *pageant* se baseia na interrupção da visão histórica dos moradores do vilarejo, o *pageant* rompe o conceito de história como uma narrativa estável e coerente.⁹³ (Peach, 2007, p. 182)

O comentário de Peach revela essa dupla capacidade do romance, nesse caso *Entre os atos*, em retratar seu próprio tempo, a historiografia desse tempo, e também oferecer uma alternativa à uma tradição pré-estabelecida; mas o que mais nos interessa é a maneira estética de como Woolf realiza esse retrato histórico. O *pageant* de La Trobe funciona como esse vórtex artístico de decompor uma verdade culturalmente cristalizada, imperial e patriarcal. A escolha do gênero dramático atribui um senso de comunidade à arte, para Woolf. A performance é um momento único e as descrições do que acontece durante o espetáculo também fazem parte dele, cumprindo com a ideia do “nós” substituindo um “eu”. As intromissões da plateia, da natureza e as falhas do gramofone estilham o sentimento de unidade e centralidade. Há uma dispersão instaurada no romance, e o sentido de uma comunidade é expandido também, como argumentamos, para os elementos não-humanos da obra.

⁹² No original: Woolf’s novels were themselves the product of a speculative engagement with history and based on a realization that historical narrative was an important cultural phenomenon.

⁹³ No original: the nation, the villagers in *Between the Acts*, finds its version of England and its past interrupted. Like the villagers, it is metaphorically relocated by the social changes taking place. But the nation, like the village, finds itself occupying a space rife with uncertainty. Thus, while Beer stresses that the disruption of the pageant lies in its interruption of the villagers’ view of history, the pageant disrupts the concept of history as a coherent and stable narrative.

Assim, *Entre os atos* pode ser um dos caminhos para pensarmos como Virginia Woolf, no final da década de 30, estava abordando um passado que não era apenas da civilização, mas da natureza também.

Existe uma magnitude da natureza, principalmente a que dominava o mundo em um período pré-civilizatório. A natureza, no romance, parece ser um lembrete da efemeridade da vida humana, e a história humana também seria esse ímpeto de tornar-se imortal através dos tempos. Ao longo do romance observamos Bartholomew Oliver entoar a história de seu antepassado, enquanto se comporta como ele; esse ato em si é uma leitura da história, reencenada no âmbito doméstico e subjetivo. Para que algo não morra, não seja esquecido, ele é escrito, prédios e estátuas são construídos, fazendo das cidades grandes mausoléus das memórias do passado. Ao retornar ao passado da Inglaterra quando era uma ilha pantanosa é um meio de dirimir a importância da humanidade para o mundo. Ao afirmarmos que as cidades são monumentos de memórias, estamos também indicando que elas suscitam certos fatos da história, e ratificam, validam, certas figuras históricas. É essa concretude dos fatos que Woolf questiona, pois a história não é feita de fatos, mas de escolhas. Além disso, como afirma Lewis (1986), em “Virginia Woolf’s Sense of the Past”:

Para Woolf, fatos históricos não são suficientes para expressar a história; de fato, eles significam pouco quando não são operados por uma imaginação vital. Padrões do passado formam o presente, e as verdades históricas não aparecem tanto nas crônicas de pessoas e eventos grandiosos como na história daqueles que são amplamente desconhecidos.⁹⁴ (Lewis, 1986, p.188)

Essa ideia corrobora o interesse de Woolf, na ficção, pela vida comum. Quando ela afirma que a ficção carrega mais verdade que o fato, ela pode estar se referindo à qualidade da ficção em construir sujeitos não-notados pela história. Isso corrobora nossa compreensão de que a realidade é algo importante para a autora, e é a partir da própria materialidade social, política e histórica que sua crítica e sua ficção se constroem. Woolf consegue, ao mesmo tempo, criticar uma época, provocar leituras solidificadas do passado inglês e possibilitar caminhos distintos para a escrita de novos significados para esse passado, a partir do que não fora escrito dele.

⁹⁴ No original: For Woolf historical facts are not enough to convey history; indeed, they count for little when not acted upon by a vital imagination. Patterns of the past shape the present, and historical truths appear not so much in the chronicle of great people and events as they do in the history of those who are largely unknown.

A consciência histórica profundamente enraizada de Virginia Woolf se tornou o ponto de partida para a crença e sua orientação ao futuro. Os momentos atemporais que compuseram, para ambos Eliot e Virginia Woolf, um padrão da história ofereceu uma redenção do tempo e afirmou finalmente um continuum para o futuro.⁹⁵ (Deiman, 1974, p. 66)

Como afirma Deiman, quando Virginia Woolf se destina a pensar o passado, ela está procurando os caminhos que levaram ao presente e, também, lança prospectos para um futuro. Em *Um teto todo seu* (2014) é às escritoras do futuro que ela lega a colheita dos frutos das lutas do presente, e também é a elas que Woolf clama para que continuem a escrever sobre mulheres, para mulheres; em “Profissões para mulheres” ela afirma que “ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar um fantasma que precise matar” (Woolf, 2018, p. 17). São esses os exemplos que demarcam o que Deiman chama de “*continuum* para o futuro” na obra de Woolf, e talvez esse *continuum* esteja inscrito na “incerteza” da argumentação woolfiana. Portanto, ao não estabelecer respostas fixas, Woolf parece prover um terreno para que seus interlocutores estabeleçam diversas respostas através das décadas, assim como nós estamos fazendo nessa pesquisa. Suas ideias sobre o passado resguardam o substrato para ser possível vislumbrar um futuro melhor.

Em *Entre os atos*, La Trobe é a dramaturga que reencena a história da Inglaterra, e ela o faz aos seus moldes, a partir de seu olhar estrangeiro, *outsider*. Ela não deixa de ser uma figura historiadora pois possui um olhar atento às questões do passado, enquanto Woolf, através da voz narrativa, investe sua perspectiva sobre o que acontece na Inglaterra pré-guerra do ano de 1939. La Trobe utiliza de claras referências a autores como Chaucer e Shakespeare para formar sua história da Inglaterra, assim como Woolf também faz ao longo de sua produção. Já comentamos o quão imbricados estão o olhar histórico e o olhar literário de Woolf, contudo, é nessa trincheira que a Woolf historiadora entra em contradição. No receio de heroizarmos Virginia Woolf enquanto pensadora, é importante lembrar, mais uma vez, de onde ela fala. Apesar de crítica ao império inglês, Woolf é grande admiradora da cultura inglesa. Isso fica claro quando pensamos sobre sua relação com o *Commonwealth*. Esse termo que

⁹⁵ No original: Virginia Woolf's deeply rooted historical consciousness became the springboard for belief and her orientation to the future. The timeless moments which comprised, for both Eliot and Virginia Woolf, a pattern of history offered redemption from time and affirmed finally a continuum into the future.

mudou drasticamente desde suas origens, no conceito de “bem comum” (que abrange bens comuns e bem-estar) ao conceito de riqueza em comum (por quem e por qual motivo?) à coligação tênue dos territórios e domínios que estiveram outrora sob a mesma bandeira (a do Reino Unido ainda está presente nas bandeiras da Austrália e Nova Zelândia, e a Colômbia Britânica grita sua herança).⁹⁶ (Wussow; Gillies, 2014, p. viii)

No texto “Virginia Woolf in the British Commonwealth” (2014), Sonita Sarker estabelece as relações de Woolf com o *Commonwealth* e como ela, apesar de crítica do império britânico, não consegue, ou não quer, se distanciar das suas raízes inglesas. Seu primeiro ponto de conexão é o do livro de ensaios *Common Reader*, traduzido como *O leitor comum*, cujo primeiro volume é lançado em 1925 e o segundo em 1935. Ela aponta a coincidência dos bens “comuns” e do leitor “comum” de Woolf, já que ambos parecem universalizar questões culturais inglesas. Os ensaios que compõem ambos os volumes de *O leitor comum* denotam como Woolf “segue cada instância da distintiva localidade da literatura inglesa quase imediatamente pelo seu apelo às emoções que qualquer pessoa no mundo, não apenas uma inglesa ou um inglês, poderia ou deveria sentir.”⁹⁷ (Sarker, 2014, p.70). Essa aparente união de leitores em paralelo às riquezas e o bem “comum”, denotam a substituição natural de Britannia pela Inglaterra. Uma mudança sinuosa, mas presente. A própria personagem Lucy Swithin em *Entre os atos* lembra dos “tempos felizes da Inglaterra”, se referindo aos tempos de Chaucer. Esse senso de nostalgia delata essa “englishness” presente nas leituras de mundo que essa personagem observa. Como Sarker aponta, a “hipervisibilidade da Inglaterra na hegemonia política e cultural é simultânea com sua invisibilidade declarada como uma nação entre muitas”⁹⁸ (Sarker, 2014, p. 71). Esse paradoxo, da hegemonia cultural inglesa e seus domínios políticos, estão presentes na obra de Woolf a partir do ponto em que sua figura é contraditória. Ela pertence à Inglaterra, possui esse privilégio, ao mesmo tempo que se opõe à posição de patriota, que ela identifica como sendo uma atitude puramente patriarcal, em *Três guinéus*,

⁹⁶ No original: the term “commonwealth” itself has changed dramatically from its roots in the concept of “common weal” (that which addresses common good and well-being) to the concept of wealth held in common (by whom and for what purpose?) to the tenuous coalition of territories and dominions that were once bound together under a common flag (the Union Jack is still present on the flags of Australia and New Zealand, and British Columbia fairly shouts its heritage).

⁹⁷ No original: Woolf follows every instance of the distinctive locality of English literature almost immediately by its appeal to emotions that anyone in the world, not just an Englishwoman or man, could or should feel.

⁹⁸ No original: England’s hypervisibility in political and cultural hegemony is simultaneous with its declared invisibility as one nation among many.

como afirma Sarker (2014). O leitor de Woolf parece ser tão comum quanto os bens o são, ambos estão arraigados ao território inglês. Sarker (2014) finaliza seu texto afirmando que “o império britânico acabou e o Commonwealth britânico chegou em força total. Todavia, durante o período dos dois volumes de *O leitor comum*, e depois deles, o Commonwealth é uma construção temporal, tanto quanto espacial”⁹⁹ (Sarker, 2014, p. 68). A reflexão de Sarker nos ajuda a depreender que Virginia Woolf não foi uma propulsora deliberante da cultura inglesa, mas que o seu leitor “comum” não inclui o exterior do território inglês. As obras de Woolf, suas cenas, personagens e sentimentos, estão longe de se estabelecerem como universais, tão longe quanto a partilha igualitária de um bem comum.

Por fim, o que buscamos elucidar ao longo desse tópico é que o retorno histórico que Virginia Woolf faz está bem localizado, e possui aspectos subversivos, mas não está eximida de arestas e considerações. A contribuição de Virginia Woolf para o entendimento da Inglaterra do século XX é valiosa, e demonstra também os limites ideológicos da própria autora. Explorar a imagem de uma Virginia Woolf historiadora é entender como se diluiu seu desejo de escrever história, destacado na carta que citamos na abertura desse tópico, ao longo da sua carreira literária e ensaísta. O que podemos concluir acerca de Woolf é que ela se destinou a buscar um humanismo possível em meio a cenários políticos dominados pelo imperialismo remanescente de séculos anteriores.

Ao longo deste capítulo elaboramos a pertinência da ficção como base para o pensamento de Woolf, elaborando os paradoxos e limites desse, também. Resta então a pergunta do por que Virginia Woolf escolheu o gênero ensaístico, dentre tantos, como caminho para propor suas mais incisivas considerações políticas?

3.3 Virginia Woolf e o ensaio

De onde vem o ensaio? Essa é uma pergunta que Kara Wittman tenta responder em “The Essay in Theory” (2023). Em se tratando de gênero, podemos localizá-lo na França, mais precisamente a partir de Michel Montaigne, no século XVI. Wittman observa, no método do ensaio, um “impulso consciente de escrever sobre suas experiências, sobre as particularidades do mundo na sua particularidade total, e

⁹⁹ No original: the British Commonwealth has arrived in full force. However, during the period of the two Common Readers, and after it, the Commonwealth is a temporal construction, as much as a spatial one.

também escrever sobre escrever essas experiências particulares”¹⁰⁰ (Wittman, 2023, p. 78). Apesar desse impulso anteceder Michel Montaigne, ele é quem primeiro nomeia esse exercício de “essais”, transformando o verbo francês “essai” em substantivo, que poderia significar: tentativa, experimentos ou teste. “Ele inaugurou um gênero da literatura ao simplesmente nomear sua própria prática”¹⁰¹ (Wittman, 2023, p. 79). Apesar de Montaigne inaugurar, como afirma Wittman, esse gênero literário, ele apenas está nomeando uma prática já existente, como nos anais da Idade Média sobre reinos e biografias, a chamada proto-literatura. Montaigne não estabelece uma estética para esse gênero, uma forma. Dali em diante esses textos “experimentais”, “conscientes de si mesmos”, “argumentativos” e “breves”, seriam chamados de ensaios, mas não há uma forma que os una. Assim, diferentemente do romance, ou da poesia, não existe uma regra a ser rompida com o ensaio, mas possibilidades a serem exploradas. Tal qual seu nome prenuncia, a sua forma é a da experimentação, do questionamento e das tentativas.

Pensando no ensaio enquanto forma, muitos críticos voltaram-se à Montaigne como “pai” desse gênero. Francis Bacon, considerado o “pai” do ensaio inglês, 17 anos depois, nomeia sua coleção de textos de *Essays*, em uma possível referência à obra *Essais* de Montaigne. De modo geral, apaziguando os críticos que discordam sobre o autor que deu origem ao ensaio enquanto forma, corroboramos a assertiva da autora Claire de Obaldia (1995), que considera o ensaio um gênero de paternidade dupla: francesa e inglesa. Essa consideração nota que, apesar de apossar-se do nome “essay”, Bacon lidou com o gênero de maneira distinta de Montaigne no que tange à pessoalidade. Montaigne mostra-se intrinsecamente conectado às suas palavras, considerando seu livro: “um livro consubstancial ao seu autor, que diz respeito a mim mesmo, uma parte integral da minha vida”¹⁰² (Montaigne, 2003, p. 612). A relação corporal, indissociável, que Montaigne possui com seus textos difere do modo como Bacon lida com os dele. Stewart (2022) observa que Bacon é abraçado por um lado da crítica dada sua “impessoalidade didática”. De modo geral, Montaigne se torna central para o século XX, “com suas autorrevelações correspondendo muito

¹⁰⁰ No original: the self-conscious impulse to write about one’s experiences, about the particulars of the world in their full particularity, and also to write about writing about these experiences and particulars.

¹⁰¹ No original: He inaugurates a genre of literature simply by naming his own practice.

¹⁰² No original: a book consubstantial with its author, concerned with my own self, an integral part of my life; not concerned with some third-hand, extraneous purpose, like all other books

mais diretamente à natureza pessoal do gênero moderno”¹⁰³ (Stewart, 2022, p. 38). Francis Bacon, apesar de importante para a construção do ensaio enquanto gênero, e ocupando um espaço próprio na tradição ensaística, não é tão celebrado pela crítica, que se dirige à Montaigne com mais frequência, até mesmo em títulos de coletâneas. Um adendo importante é que a crítica contemporânea acerca do ensaio, como a de Mario Aquilina, considera também a forte tradição do ensaio no sul-global, em especial a latino-americana que demarca a necessidade de um espaço crítico de seu processo de formação social, cultural e intelectual tensionado pela colonização e necessidade de emergência de uma tradição intelectual mais autônoma. Essas tradições do ensaio diferem em forma e intuito dos “essays” e “essais” de Bacon e Montaigne.

Em se tratando da obra de Virginia Woolf, poderíamos supor que é a partir de Bacon que ela pensa a forma do ensaio, dado o fato de sua influência na tradição inglesa. Todavia, Woolf não assume em totalidade nem a prática de Montaigne, nem a de Bacon. Apesar de escrever um ensaio sobre Montaigne, Virginia Woolf não é uma autora que se introjeta em sua obra, pelo menos não tão explícita e intensamente como Montaigne. Anne Fernald (2019) observa, de modo geral, uma impessoalidade íntima na obra de Woolf. Apesar de serem extratos de seus pensamentos, ideais, e observações, os ensaios da autora não buscam falar sobre ela mesma. Nem mesmo seu autobiográfico *Um esboço do passado* atenta a isso, com várias passagens do texto afirmando a subjetividade das memórias. Woolf não quer que confiemos na sua voz narrativa, e atravessamos o livro sabendo menos sobre a autora do que sabemos sobre como ela lida com a ficção e com os fatos – uma dicotomia que ela aproxima constantemente. Esse movimento poderia aproximá-la mais de Bacon, e de fato, nesse quesito impessoal ela está alinhada a ele, mas não em sua didática. Se o ensaio possui um fim pedagógico-dialético para Bacon, para Woolf ele é um terreno de dissoluções. Sobre isso, Davi Pinho (2020) aponta que

Woolf escolhe “conversa”, não “diálogo”, como marca de seus ensaios. Afinal, enquanto os diálogos socráticos encenam sua maiêutica de modo a colocar Sócrates em um lugar de autoridade como personagem central de Platão – lugar ao qual seus interlocutores podem e procuram ascender por meio de um engajamento com as perguntas retóricas do mestre –, os ensaios de Woolf encenam várias vozes que não se direcionam a uma verdade do argumento. (Pinho, 2020, p. 11)

¹⁰³ with his personal self-revelation corresponding far more directly to the personal nature of the modern genre.

Assim, a partir da conversa, com seus leitores/ouvintes, Woolf não se posiciona como uma autora que é mentora, líder ou guia. Os leitores de Montaigne ou de Bacon podem debater a relevância deles para o gênero, mas o leitor de Woolf, das primeiras linhas, já é convidado a construir o gênero com ela, a supor junto a ela. Nem tão distante, quanto Bacon, nem imbricada ao seu texto, como Montaigne, Woolf utiliza das possibilidades “experimentais” do ensaio para suscitar uma conversa, imiscuindo no texto a sua linguagem e espaços para os pensamentos de seu leitor. Como se a própria estética e forma do ensaio já não fossem abstratas o suficiente, com frequência Woolf implementa elementos da ficção no seu fazer ensaístico – fazendo-o “literatura em potência”, como afirma De Obaldia (1995). Por fim, firmar uma teoria woolfiana, como viemos discutindo anteriormente - da cultura, da literatura e do gênero - a partir dos ensaios, é um desafio, dado o duplo labor de estruturar suas contradições, naturais do gênero ensaio, e interpretar a linguagem literária que Woolf emprega na sua conversa com quem a lê.

Considerando a viscosidade do ensaio enquanto gênero, notamos como Woolf envolve outros gêneros literários/textuais na concepção de seus ensaios. *Um teto todo seu* (1929) se vale dos elementos ficcionais, como narradora, personagens e cenas, para sustentar os argumentos da voz que se metamorfoseia ao longo do ensaio, enquanto que *Três guinéus* (1938) possui um formato epistolar, composto por três cartas que simbolizam cada qual um guinéu a ser doado para uma instituição em fins de evitar a guerra. Essa fusão dos gêneros na obra woolfiana adere uma sinuosidade aos manifestos que Woolf propõe. A tradição do ensaio, em si, já é baseada nessa sugestividade, como vimos. Ao criar esse ambiente em suspenso, através de cenas, Woolf parece, mais uma vez, convidar seu público ao jogo da conversa. Frances Ferguson (2023) afirma que os ensaios críticos “ajudaram leitores a imaginar que eles próprios o poderiam ter escrito, fazendo-os perceber suas próprias experiências e pensar em como eles poderiam transmiti-las a outros”¹⁰⁴ (Ferguson, 2023, p. 49). Ao lermos esses dois grandes ensaios de Woolf, observamos essa tentativa em aproximar a matéria do texto às experiências do seu leitor, expandindo a potencialidade que o gênero do ensaio já lhe permite.

¹⁰⁴ No original: helped readers imagine that they themselves could have written them, and prompted readers to notice their own experiences and think of how they might convey them to others

Em *Três guinéus* isso é feito de modo relativamente mais direto, já que o leitor por vezes pode se enxergar como destinatário das cartas e estar também incumbido das exigências que a remetente exige. Um exemplo disso é quando ela afirma: “A senhora deve jurar que fará tudo que estiver a seu alcance para garantir que qualquer mulher que ingressar em qualquer profissão não deverá, de nenhuma maneira, impedir qualquer outro ser-humano” (Woolf, 2019, p. 77). Essa exigência da remetente é direcionada a uma classe específica, a das mulheres que receberam um guinéu para investir nas próprias profissões. Entretanto, na posição de leitor, é possível também identificar um convite a observar os mecanismos dessa sociedade em segunda pessoa. Já *Um teto todo seu* apresenta um momento mais direto, considerando essa voz que se dirige ao leitor. Apesar de não possuir elementos epistolares, as criações da narradora do ensaio posicionam o leitor enquanto um ouvinte, ainda que esteja lidando com um texto escrito. Identificamos esse aspecto quando ela pergunta: “Há algum homem no recinto? Vocês me garantem que atrás daquela cortina vermelha não se esconde a figura de Sir Chartres Biron? Somos todas mulheres, vocês me asseguram isso?” (Woolf, 2014, p. 118-119). É sabido que *Um teto todo seu* é escrito após uma série de palestras que Woolf dera nas universidades de Oxford e Cambridge, e o modo como ela implementa a relação entre ouvintes em uma sala isolada dentro do ensaio amplia a forma desse gênero também: horizontalizando as posições de leitor e escritor/falante e ouvinte. Retomando a assertiva de Ferguson (2023), se o ensaio enquanto gênero possui esse ímpeto de fazer um leitor imaginar aquelas ideias como suas, Woolf parece se atentar a essa capacidade quando implementa no ensaio outros gêneros que também lidam com conversas de um para um, inserindo nele suas críticas políticas mais incisivas.

Afirmamos anteriormente, a partir da asserção de que Montaigne não define uma forma específica para o ensaio, que esse gênero é flexível em sua forma. Jeff Dolven (2023) endossa essa perspectiva de que não existe um aspecto intrínseco do gênero ensaio, no caso, que o defina. Dolven (2023), pensa que essa instabilidade da forma do ensaio adere a esse gênero uma característica de oposição à tradição. Assim, a “recusa [do ensaio] de fazer-se conveniente à memória é uma das suas propriedades definidoras”¹⁰⁵ (Dolven, 2023, p. 18). O próprio Montaigne, segundo Dolven, estabelece esse aspecto, seguido de Francis Bacon. O caráter experimental

¹⁰⁵ No original: its refusal to make itself convenient to the memory is among its defining properties.

do ensaio se refere a algo que existe em si como uma possibilidade, um caminho para algo, mas não necessariamente algo em si. Logo, por estar em desafio à exatidão das memórias: os ensaios são contraditórios. Isso é algo que Dolven considerará “vital para o idioma moral dos ensaios, a capacidade deles de abordar complexidades da vida dos quais argumentos sistemáticos poderiam apenas distrair”¹⁰⁶ (Dolven, 2023, p. 23). De modo geral, o ensaio é um gênero argumentativo que acaba sendo responsivo ao próprio tempo no qual ele é produzido. Olhar para Woolf como pensadora/teórica, é olhar, majoritariamente, para os ensaios. Esse gênero é um dos que Woolf se dedica exaustivamente e é a partir dessa produção que conseguimos elaborar seu modo de argumentar, como ela responde às questões políticas de seu tempo, e, também, de onde surgem os caminhos para sua experimentação ficcional.

Um dos comentários mais famosos da crítica literária empreendida por Woolf é o da separação entre a arte e a vida. No próprio *Um teto todo seu* ela afirma que a ficção, como uma teia, está “presa à vida pelos quatro cantos” (Woolf, 2014, p. 64). Entretanto, é nesse ensaio também que ela critica Charlotte Brontë por deixar sua raiva perpetrar seu texto: “ela nunca conseguirá expressar sua genialidade por inteiro e por completo. Seus livros serão deformados e deturpados. Ela escreve com ira quando deveria escrever com tranquilidade.” (Woolf, 2014, p. 101). Claro que essa é uma leitura da Virginia Woolf acerca de Charlotte Brontë, e nosso intuito aqui não é o de qualificar *Jane Eyre*, mas assumimos que esse comentário se refere a como Virginia Woolf considera a escrita ideal. A raiva de Charlotte Brontë é uma raiva política, a partir das próprias palavras de Woolf: “Ela está em guerra contra tudo e contra todos” (Woolf, 2014, p. 101-102). Mas nós afirmamos ao longo desse trabalho que o político está presente na obra de Virginia Woolf, entrando aqui, nós e Woolf, em uma contradição. É possível pensar que Woolf tentou cindir sua obra, alocando seus comentários mais incisivos nos ensaios, e deixando a “tranquilidade” para as suas obras ficcionais. Mas enquanto leitores de Virginia Woolf, seja o leitor comum ou o crítico, o que se observa é um contrário disso. Existem cenas que indicam um comentário político na sua ficção: a aparente bomba que estoura em “Mrs. Dalloway em Bond Street” (1923); o suicídio de Septimus, em *Mrs. Dalloway* (1925); as mortes de Jacob, Septimus, Andrew e Mrs. Ramsay; as luzes apagando ao final de *Noite e dia* (1919), como essa presença da guerra. Woolf não execra o político de suas obras,

¹⁰⁶ No original: contradiction is vital to the essays’ moral idiom, their capacity to address complexities of life from which systematic argument could only distract.

mas reencena, em um cenário doméstico e mais subjetivo, grandes questões sociais, políticas e culturais da Inglaterra. Mas então, os ensaios, já que não concordam, por vezes, com o próprio fazer literário de Woolf, se valeriam de que? Tomaremos o comentário de Woolf sobre Charlotte Brontë para responder essa pergunta:

Não se pode deixar de entreter, por um momento, a hipótese do que teria acontecido se Charlotte Brontë tivesse acesso a, vamos dizer, trezentas libras por ano – mas a tola vendeu os direitos autorais de seus romances à vista por mil e quinhentas libras; se ela tivesse, de alguma forma, acesso a mais conhecimento sobre o mundo movimentado e sobre cidades e lugares cheios de vida, mais experiência prática, comunicação com seus pares e conhecimento de diversas personalidades. Com aquelas palavras, ela aponta com precisão não só para seus defeitos como romancista, mas para os defeitos do seu sexo à época. Ela sabia melhor do que ninguém que sua genialidade seria enormemente beneficiada se não tivesse sido desperdiçada em visões solitárias de campos distantes; se lhe tivessem concedido experiência, comunicação e viagens. Mas isso não lhe foi concedido (Woolf, 2014, p. 102)

Em *Um teto todo seu* (2014), Woolf parece estar falando, na verdade, do privilégio que é a tranquilidade para a mente de quem escreve. Até certo ponto ela aplica esse comentário à sua própria escrita também, já que cenas que veiculam uma raiva ocorrem nos seus ensaios, como a do estrangulamento do anjo do lar, em “Profissões para mulheres”, e a queima dos prédios, das instituições, em *Três guinéus*. Ainda assim, o comentário de Woolf sobre Charlotte Brontë é coerente no sentido de que ela não está apenas criticando a escrita da autora, mas todas as condições de seu tempo que a levaram a enraivecê-se. Isso fica claro quando ela afirma: “sem dúvida, a literatura elisabetana teria sido bem diferente do que é se o movimento das mulheres tivesse começado no século XVI em vez de no século XIX.” (Woolf, 2014, p. 142). Logo, ela está de fato formulando uma espécie de crítica do romance, retornando à como ele era produzido no passado, equilibrando a raiva de Charlotte Brontë, seu senso de justiça, com o fato de que os homens também poderiam ser aplacados pela ira, e isso afetaria a literatura. Isso é um exemplo das possibilidades acerca do uso da teoria woolfiana, aplicada inclusive em sua própria obra, como fizemos brevemente aqui.

Woolf mostra o quão estreitas são as divisões entre ensaio e literatura, e isso é justificado a partir da ideia de que “o ensaio é, e não é, literatura; ou ainda, o ensaio

ainda não é literatura”¹⁰⁷ (De Obaldia, 1995, p. 4). O ensaio seria esse terreno incerto, um gênero que suporta outros gêneros; tal qual a literatura, ele é uma amálgama de possibilidades. O próprio título do capítulo da obra de De Obaldia, “Literature in pontentia”, traduzido livremente como “a literatura em potência”, aponta para o ensaio como esse campo que antevê a ficção, e que será também, por vezes, ficcional. Sobre isso, em “É possível definir o ensaio” (2018), Jean Starobinski já se refere ao ensaio enquanto um gênero literário:

Eu gostaria de insistir, para completar minhas definições, num ponto capital. O ensaio é o gênero literário mais livre que há. Seu princípio básico poderia ser a frase de Montaigne que já citei: “Vou, inquiridor e ignorante”. E acrescento que apenas um homem livre, ou libertado, pode inquirir e ignorar. Os regimes autoritários proíbem inquirir e ignorar, ou pelo menos relegam essa atitude à clandestinidade. Esses regimes tentam impor em toda parte um discurso infalível e seguro de si, que nada tem a ver com o ensaio. A incerteza, a seus olhos, é um indício suspeito. (Starobinski, 2018, p. 23)

Gualtieri (2000), seguindo esse raciocínio, afirma que “como uma forma amorfa, o ensaio não possui um equivalente estrutural no enredo ficcional ou na rima poética para informar e sustentar a visão expressada pelos seus autores”¹⁰⁸ (Gualtieri, 2000, p. 53). Esses estreitamentos da liberdade da forma do ensaio e de sua possível literariedade dependem, também, da cultura retratada. Russell (2023) comenta que o ensaio literário surge no século XIX da Inglaterra como uma resposta criativa à uma época em que “a “verdade” das outras pessoas não poderiam ser captadas tão firmemente quanto antes, mas também cheia de potencial, já que muitas verdades diferentes e maneiras de lidar com outras pessoas, se tornou possível” (Russell, 2023, p. 161). O ensaio, e nesse caso o que estamos chamando de ensaio literário, não precisa de comprovações factuais, porque de fato não está tentando provar nada. Diferentemente de textos empíricos, até mesmo livros didáticos ou de autoajuda, o ensaio literário, para Russell (2023), não está preocupado com os fins, com prospectos exatos, previsões e análises quantitativas sobre uma ocorrência passada: ele se destina a abraçar essa inexatidão que existe ao comparar objetos tão particulares em si que é impossível traçar qualquer inferência acerca de seus padrões. Esses objetos vão desde a arte, a literatura, até a própria vida, nossas ações e

¹⁰⁷ “the essay is, and it is not literature; or rather the essay is not yet literature.”

¹⁰⁸ No original: as a formless form, the essay has no structural equivalent of the fictional plot or the poetic rhyme to inform and sustain the vision expressed by its authors.

comportamentos. Após essas considerações, não é difícil entender porque essa é a forma que Virginia Woolf escolhe para dispersar suas ideias livremente.

Enquanto forma, o ensaio tenta conectar o golfo entre conhecimento e experiência ao dar ao conhecimento a forma de experiência estética. Mais do que produzir conhecimento da maneira que a ciência faz, ele cria uma forma onde conhecimento pode ser experienciado como arte (Gualtieri, 2000, p. 5)

A democratização do conhecimento como característica mais importante do gênero ensaio corrobora para nosso pensamento de que Virginia Woolf é uma pensadora humanizadora. Em Woolf encontramos a renovação de um humanismo na modernidade, um que não desconsidera as suas várias humanidades. Assim, ao tornar palatável as discussões que se propõe a fazer, o ensaísta possibilita uma conversa que valida conhecimentos por vezes desconsiderados pela “ciência”. O pensar, para Woolf, muitas vezes, não será realizado dentro das bibliotecas, mas ao ar livre. Em *Um teto todo seu*, impedida de entrar em uma biblioteca, é na beira de um lago que a narradora do ensaio vai pensar, e é a partir do olhar externo que essas pensadoras conseguem tecer um conhecimento em resposta ao conhecimento que elas não possuem acesso. O ensaio é, portanto, essa forma democrática que permite a livre transposição dessas ideias no papel. Em um conto, considerado conto-ensaio por alguns críticos, “A Marca na Parede”, de 1917, Virginia Woolf figura uma narradora-personagem que está pensando em sua sala-de-estar. Um desses pensamentos perpassa o conhecimento em si:

O que são nossos homens de saber senão descendentes de bruxas e eremitas que se acoravam em grutas e nas matas preparando suas beberagens de ervas, interrogando musaranhos e anotando a linguagem das estrelas? [...] Um mundo sem professores, sem especialistas, sem zeladores com perfis de polícia, um mundo que se pudesse cortar com o pensamento como um peixe corta a água com suas nadadeiras (Woolf, 2023, p. 96).

Esse excerto aponta para componentes essenciais do fazer ensaístico de Woolf: o envolvimento com a natureza e o distanciamento das instituições. O estreitamento desse conto específico com a forma do ensaio se dá justamente porque se trata de uma narrativa em que uma personagem está pensando livremente. Podemos ver como a ausência de requisitos para escrever faz do ensaio um gênero acessível. O pensador não precisa, agora, das bibliotecas, já que uma beira de lago ou uma poltrona, servirá. Claro que somos cientes de que Virginia Woolf possuía

diversos privilégios, inclusive o de acesso à biblioteca de seu pai, Leslie Stephen, além de ela ter tido aulas de grego em casa. Mas é interessante como a partir desse privilégio ela advoga por uma liberdade do conhecimento, pela valorização da observação de fenômenos diários, olhando para os pensadores anônimos que circulavam pelas ruas de Londres. Para Woolf, então, o ensaio se torna o caminho viável “para combater tanto a homogeneização da consciência individual pela cultura de massa e a redução sistemática da consciência à uma entidade abstrata nas teorias das ciências humanas”¹⁰⁹ (Gualtieri, 2000, p. 6). Isso encapsula nossas discussões, assim como fixa nosso entendimento da teoria woolfiana como uma que busca um diálogo, uma conversa, que possibilite uma pluralidade de subjetividades. Respalamos essa ideia também da obra *Notas de literatura I*, de Theodor Adorno, na qual há um capítulo para pensar o ensaio enquanto forma. Apesar de ultrapassar a Alemanha, é dela que Adorno parte, afirmando que lá “o ensaio provoca resistência porque evoca aquela liberdade de espírito” (Adorno, 2003, p. 16). Adorno compara o ensaio às formas empíricas, positivistas, de se pensar e, no que é possível concluir sobre um gênero tão volátil em sua forma, ele considera que o ensaio lida com o desconhecido, com a matéria da possibilidade, que a ciência não consegue lidar.

Se a verdade do ensaio se move através de sua inverdade, então ela deve ser buscada não na mera contraposição a seu elemento insincero e proscrito, mas nesse próprio elemento, nessa instabilidade, na falta daquela solidez que a ciência transfere, como requisito, das relações de propriedade para o espírito. (Adorno, 2003, p. 41).

O ensaio, ao lidar com o que é tido como não sólido, com as inverdades, está no âmbito da retórica, pensando uma possível parentalidade científica. A retórica parece se opor a ordem das ideias, como afirma Adorno (2003), pois ela busca satisfazer seu ouvinte, concedendo uma liberdade ao objeto, dando-lhe “a chance de ser mais ele mesmo” (Adorno, 2003, p. 41). Uma retórica, por tanto, ensaística, que busca estabelecer um diálogo, agradando o ouvinte, aplica-se bem ao que entendemos como a estética ensaística de Virginia Woolf, alicerçada na conversa. Anteriormente afirmamos que a sugestividade é o que suscita a reavaliação da obra de Woolf através das décadas, e agora podemos completar que a forma do ensaio

¹⁰⁹ No original: to combat both the homogenisation of individual consciousness by mass culture and the systematic reduction of that consciousness to an abstract entity in the theories of the human sciences.

permite com que essa sugestividade tenha esse efeito de conversa, eximindo-a de uma possível doutrinação teórica.

Além disso, comentamos que o ensaio serve para escrever a experiência humana, os aspectos que a ciência não trata. No que tange à obra da Virginia Woolf, e aqui poderemos beirar, mais uma vez, uma contradição, existe um caráter muito próximo à autobiografia, que é próprio de sua escrita ensaística. Há, de fato, um “eu” que ampara os ensaios de Woolf, apesar de que ela por vezes vá recusar a existência desse. Longe de ter um uso comum, esse “eu” woolfiano parece um catalisador do que a própria Woolf chama de “momentos de ser”. Esse termo aparece no ensaio *Um esboço do passado*, e Virginia Woolf descreve-o como esse instante de consciência nítida, quase absoluta, porém também impessoal. Para ela, grande parte da vida é vivida inconscientemente, os “momentos de não ser”, sem grandes impressões. Ela exemplifica esse pensamento com uma memória de infância:

eu estava brigando com Thoby no gramado. Dávamos socos um no outro. No momento em que levantei o punho para acertá-lo, pensei: por que machucar outra pessoa? Abaixei a mão instantaneamente e fiquei ali, imóvel, deixando que ele me batesse. Eu me lembro da sensação. Era uma tristeza desesperançada. Como se eu tivesse tomado consciência de alguma coisa terrível, e da minha própria impotência. (Woolf, 2020, p. 25)

Virginia Woolf pensa em como a realidade introjeta-se nos sujeitos, causando essas epifanias que ela descreve como “momentos de ser”, que seria esse momento em que se acessa um pensamento que não é próprio de si, a “consciência de alguma coisa terrível”. Essa questão de que a Virginia Woolf criança parece estar ali em absoluta repulsa à violência torna-se mais relevante quando lembramos que *Um esboço do passado* é escrito no período de pré-guerra, entre 1939 e 1941. Um “momento de ser” causa no sujeito uma impressão sobre o mundo que lhe é incomum, daí o sentimento de impotência que acompanha esse instante, a “tristeza desesperançada”. Esse conceito é importante para entendermos a forma do ensaio woolfiano pois, para Gualtieri,

Como autobiografia, o ensaio ocupa de modo simples a posição de esboço, mais do que uma obra completa, uma coleção não-resolvida de “momentos de ser” que pertencem à pré-história da narrativa. A definição e história do ensaio “pessoal” traçado por Woolf na sua crítica assimila o gênero à uma

forma sobre o “eu” que não está organizado em uma narrativa¹¹⁰ (Gualtieri, 2000, p. 56)

Aqui encontramos um valor na apropriação que Woolf faz do gênero ensaio, que amplia os sentidos que já exploramos aqui, da tradição do ensaio pensada por Montaigne, Lamb, Bacon e Adorno. A voz de um ensaio, em sua aparente sinceridade, parece ser menos controladora do que a do narrador ficcional. Embora, por exemplo, em *Um esboço do passado*, ela esteja relatando suas memórias, ela esclarece a subjetividade do relato, pois obviamente só pode relatar sobre aquilo que lembra e por isso afirma: “é óbvio que como relato da minha vida são enganosas, porque as coisas de que não nos lembramos são tão importantes quanto; talvez até mais” (Woolf, 2020, p. 23). Essa honestidade, e consciência da sugestividade, serve para estabelecer o valor que Woolf concede às perspectivas, os modos de se enxergar, que substituem, na sua escrita, as asserções absolutas, essas suposições que são transmitidas como leis a serem seguidas.

Essas discussões nos levam a pensar como esse “eu” de Virginia Woolf é múltiplo em sua essência: ele transita do feminino à androginia, e até a um não-humano coletivo, o “nós” que ela busca vozear nos seus últimos escritos. Os “momentos de ser” invadem a perspectiva histórica de Woolf, assim, ao invés de procurar a vida de uma mulher no século XVI, e daí tecer um argumento sobre as questões de gênero na época, ela decide criar Judith Shakespeare para esse fim. Se, como afirma Claire De Obaldia (1995), o ensaio é uma 'literatura em potência', Woolf utiliza essa forma amorfa para contornar as convenções patriarcais e imperiais, especialmente no caso da narrativa histórica, as quais não permitiriam a exploração dessas hipóteses. Não parece haver malefício algum em criar personagens que podem ou não ter existido, assim, enovelando ideais políticos em personagens e cenas, escolha estética que o ensaio abarca enquanto gênero, Woolf parece ocupar silêncios e criar uma tradição sua na história da Inglaterra.

¹¹⁰ No original: As autobiography, the essay occupies simply the position of the sketch rather than that of the full-blown picture, an unresolved collection of 'moments of being'⁵ that belong to the pre-history of narrative. The definition and history of the 'personal' essay outlined by Woolf in her criticism assimilates the genre to a form of writing about the self that is not organised into a narrative.

4 A HISTÓRIA RECRIADA EM *ENTRE OS ATOS*

“A literatura está polvilhada de destroços dos homens que se importam além do razoável com a opinião dos outros” (Woolf, 2014, p. 83), afirma Virginia Woolf em *Um teto todo seu*. Apesar disso, a literatura é o campo mais flexível que Woolf encontra para criar suas narrativas que argumentamos permear materialidades históricas. Até aqui destrinchamos e discutimos as expansões do “teto” de Woolf, que funciona como um espaço propício para que haja um diálogo, entre mulheres, mas também entre *outsiders*. A Inglaterra é metonimizada em um quarto, no ensaio, e a literatura em uma estante; uma palestra se torna um ensaio. Essas escolhas estéticas, como já discutimos, não tornam Woolf uma escritora apolítica, que se esquia da realidade, ao contrário, como Linden Peach (2007) afirma, no capítulo “historical approaches”, presente na obra *palgrave advances in virginia woolf studies*:

Através de seus trabalhos, há a sugestão de que mudanças históricas promovem muitas vezes uma leitura específica para uma época, mas, por outro lado, esse entendimento de como uma época fora criada e definida em momentos particulares do tempo ajuda-nos a apreciar a mudança histórica¹¹¹ (Peach, 2007, 183)

Peach (2007) comenta no mesmo texto como é possível interpretar seus romances e ensaios, também, como uma perspectiva feminista oposta ao patriarcado. Assim, além de pensar nos silêncios da história das mulheres, a autora também está criticamente reescrevendo a tradição paralela à tradição imperial. Cada romance da autora rompe com um aspecto da tradição, mesmo aqueles pareçam ser mais “convencionais”, por sua forma. *Entre os atos* (1941) apresenta a forma do romance “reduzida a átomos” (Woolf, 2022, p. 127) — utilizando uma expressão presente no romance, empregada por uma personagem para descrever o intuito da nova geração. A narrativa, como comentamos nos capítulos anteriores, desenvolve-se em paralelos. A voz narrativa de Woolf divide espaço com a peça da Srta. La Trobe. A história aparece na costura da literatura com os fatos “históricos” do império. Por isso afirmamos se tratar de uma história recriada, considerando esse aspecto criativo dos usos da ficção para desestabilizar uma verdade.

¹¹¹ No original: Throughout her work, there is the suggestion that historical change often provides the key to an epoch, but, conversely, that understanding how an epoch has been created and defined at particular moments of time helps us appreciate historical change.

A própria ideia acerca do *pageant* é subvertida no romance. Ayako Yoshino (2022) informa que o *pageant*, no final da década de 30, ainda era um gênero recente e Woolf era consciente disso; a autora data o primeiro *pageant* moderno de 1905, produzido por Louis Napoleon Parker. Sobre esse espetáculo, é dito que “todas as classes foram convidadas e todas responderam maravilhosamente. Todas as pessoas, do nobre ao operário, e até mesmo o andarilho, participaram, numa posição de absoluta igualdade” (Whittington, 1920, p. 202). Porém, dessa reunião, “um novo tipo de grupo emergia, um grupo que não era definido por gênero ou classe, mas por região e nacionalidade” (Yoshino, 2022, p. 174). É essa característica do *pageant* de Parker, profundamente nacionalista, que distancia Woolf desse formato. A diferença no tom nacionalista de Parker e na ironia presente na obra de Woolf denotam a relação de ambos com a Inglaterra imperial. O nacionalismo é falho, pois, ao se apresentar como universal, tende a absorver em sua própria narrativa a cultura dos colonizados, muitas vezes apagando ou deslegitimando suas histórias. Há uma autoreferencialidade na cultura imperial, que almeja universalizar-se como ética que fundamenta a modernidade e instrumentaliza domínio colonial. Rompendo com esse pacto imperial, Woolf “não acreditava que o teatro cívico tal como era pudesse romper as barreiras de classe” (Yoshino, 2022, p. 180). Disso depreende-se que Woolf enxerga a Inglaterra, e valoriza-a, a partir do passado literário, um amor não pela nação, mas pela Inglaterra ficcionalizada pelos autores ingleses. Em carta à Ethel Smyth em 12 de janeiro de 1941, Woolf escreve que a Londres de Chaucer, Shakespeare, e Dickens era “seu único patriotismo”¹¹². Discutimos no tópico anterior como a leitura histórica de Woolf está perpetrada pela ficção, até mesmo nos ensaios, e esse trecho da carta nos ajuda a entender a relação de Woolf com a Inglaterra, que possui um aspecto saudosista, mas também de uma apreciação às representações que os autores ingleses fizeram dela.

Woolf delimita a Inglaterra de Dickens, Chaucer e Shakespeare como seu único patriotismo, ênfase no único, pois esse sentimento de amor à nação é uma ferramenta comum para promover a guerra e, pensando no final da década de 30, para combater o nazismo alemão. Ainda que temesse a invasão dos alemães¹¹³, e fosse altamente

¹¹² No original: Yet its what, in some odd corner of my dreaming mind, represents Chaucer, Shakespeare, Dickens. Its my only patriotism:

Woolf, Virginia. Virginia Woolf: The Complete Collection (p. 11515). Pandora's Box. Edição do Kindle.

¹¹³ Virginia Woolf, na entrada do dia 15 maio de 1940 de seu diário escreve: “Nós discutimos o suicídio se Hitler pousar na Inglaterra. Judeus apanhados. Qual o motivo de esperar? Melhor fechar as portas da garagem. Isso é um

crítica ao nazismo, Woolf ainda discordava de seu marido, que chamava os alemães de bárbaros, atentando para o “Hitler” que existe na própria Inglaterra. Se eles são bárbaros, os imperialistas ingleses também o eram, já que foram colonizadores. Assim, o imperialismo não se distanciava em muito do fascismo. Em seu diário, na entrada de maio de 1938, ela anota: “nós devemos atacar Hitler na Inglaterra”¹¹⁴ (Woolf, 1985, p. 142). Nesse seu último romance, a cultura patriarcal é dissolvida em múltiplas perspectivas, e o foco narrativo recusa uma verdade absoluta, universal, em prol da fragmentação. Na arquitetura do romance, a natureza impõe seu lugar em meio a civilização, perfurando o piso das casas, com sons de animais interferindo no espetáculo. A voz narrativa de Woolf escolhe abordar esses sons e posicioná-los na narrativa como respostas dessa natureza ao mundo que os humanos constroem, ou destroem. O *pageant* de La Trobe, paralelamente ao que acontece durante a performance, retrata em seu texto uma Inglaterra que se arruína com o tempo. A confusão sonora durante a realização do *pageant*, dada as falhas no gramofone, atores esquecendo falas, momentos de silêncio e sons da natureza, dá o tom da dispersão presente na própria Inglaterra. As personagens são tomadas por uma incerteza, como exploraremos adiante, e parecem querer se unir, ao mesmo tempo que não conseguem lidar com as diferenças entre si. Assim, a reconstrução da Inglaterra em *Entre os atos* perpassa também esse sentimento de comunidade que é entrecortado pela subjetividade individual de cada pessoa que a compõe. Sobre isso, Patricia Joplin, em *The Authority of Illusion* (1989), comenta sobre como Woolf reconheceu os danos do imperialismo, sendo honesta o suficiente para nomear o impulso de dominar e destruir, a partir dessas comparações entre o império e o fascismo.

A ficção de Woolf, mais do que seus ensaios (mesmo os feministas) aprofunda-se na questão de se é possível constituir uma identidade, se como

ponto sensível para se falar... Não, não quero que a garagem veja o meu fim. Eu desejo 10 anos mais, & escrever meu livro com ideias usuais cruzando a minha mente.” O casal havia deixado latas de gasolina na garagem, caso o pior viesse a se realizar, além das doses de morfina concedidas pelo irmão de Woolf, Adrian, a Leonard, como um plano secundário. As curvas da história não foram as que o casal pudesse prever, todavia, após o fim da guerra, é publicado o livro “Sonderfahndungsliste G.B.”, uma lista de mais de 2.300 nomes presentes nos papéis do líder nazista Heinrich Himmler. Tanto Virginia Woolf quanto seu marido estavam entre as pessoas que seriam presas imediatamente quando a Alemanha invadissem a Inglaterra.

¹¹⁴ No original: We must attack Hitler in England.

indivíduos ou grupos, à parte de um outro que é um modelo, rival, perseguidor autoritário¹¹⁵ (Joplin, 1989, p. 95).

A ideia de amor à pátria, na obra de Woolf, está relacionada ao apagamento das identidades para adequação a esse espírito nacionalista. Essa ideia está conectada a ideia de fascismo já que os sujeitos divergentes a esse ideal sofrem de uma segregação. A própria La Trobe será uma vítima de discursos que são impostos sobre ela. As pessoas de sua cidadela especulam sobre sua vida sexual, sua nacionalidade, colocam sua feminilidade em cheque dado seu comportamento “autoritário”, enquanto diretora do espetáculo. La Trobe provoca essa população apenas por existir fora do ideal considerado “certo” de feminilidade, de mulher. Assim, mesmo que La Trobe não seja refém e não se abstenha da sua vida em prol de encaixar-se, ela anda, literalmente, às margens da comunidade de que faz parte. Discutimos sobre esses ideais de mulheres, forjados pela cultura patriarcal, e a partir de *Entre os atos* podemos também entender a raiz autoritária dessa ideologia. O imperialismo, enquanto análogo ao fascismo, limita a individualidade dos sujeitos e impede a formação de uma comunidade plural. O romance parece querer resgatar essa ideia de comunidade, assim como o próprio *pageant* de La Trobe, que repete muitas vezes o termo “*ourselves*”, traduzido como “nós mesmos”, se referindo à plateia, que é sempre descrita como dispersa, enquanto uma comunidade. Apesar de não citar diretamente Hitler, com a leitura dos diários, e o fato de que não temia apenas Hitler, mas também a ideologia autoritária que o gerou, observamos como *Entre os atos* se posiciona criticamente a essa ideia. Não existe um “eu”, uma voz dominante, a voz narrativa do romance busca um senso de comunidade, de “nós”, representando identidades diversas em polifonia, vozes que colidem e se afastam, inserindo nessa miscelânea os sons da natureza, da memória de um mundo antes da civilização. Diferentemente de *Um teto todo seu*, cuja angústia central é da ausência de registros escritos, o passado que se perscruta em *Entre os atos* é do som, da oralidade, da ideia de anonimato presente em “Anon”, de um grupo de sujeitos que são distintos entre si, mas formam uma só voz fragmentada. A ideia de arte, logo, é essencial para traduzir essa ideia. Em “Anon” o drama é o último gênero literário que permite a

¹¹⁵ No original: Woolf’s fiction, far more than her essays (including her feminist essays) moves deeper and deeper into the question of whether it is possible to constitute an identity, whether as individual or group except at the expense of another /who is at once model, rival, authoritarian persecutor.

presença desse espírito anônimo que promove união, e em *Entre os atos* é justamente o *pageant* que une as personagens do romance.

4.1 A INGLATERRA NO ROMANCE: TEMPO PRESENTE

Em *As ondas* encontramos a imagem de pássaros bicando uma superfície dura, o casco de um caracol, quebrando-o, e “na matéria viscosa, pegajosa matéria; dura, ávida, impiedosa. (Woolf, 2018, p. 152). Esses pássaros são vislumbrados por Bernard, que é escritor, e, mais à frente, essa crosta é descrita como parte da subjetividade humana: “Uma concha forma-se por sobre a alma, suave, nacarada, lustrosa, e nela as sensações golpeiam seus bicos em vão” (Woolf, 2018, p. 156). A matéria viscosa, a vida em pulso, não é protegida pela crosta, mas limitada por ela. Em um outro momento do romance, Bernard revela que pensa a matéria como a alma e que as sensações são os pássaros. Essa ideia pode ser utilizada para pensar a literatura de Woolf, permitindo-nos vislumbrar o rompimento com a tradição literária, em busca da matéria que ela envolve. Os artistas, veiculando sensações na linguagem, perfuram a crosta da cultura e liberam a matéria viva, ou a matéria vibrante, como afirma Bennet (2010). No ensaio publicado em 1926, “A vida e o romancista”, Virginia Woolf afirma “que, em todo objeto, quanto mais se olha, mais há para se ver. A tarefa do escritor é pegar uma coisa e fazer com que represente vinte.” (Woolf, 2019, p. 91). Dessa forma, tal qual os pássaros, os narradores de Woolf bicam as cenas, os objetos, as personagens, perfurando a barreira das convenções para acessar os sentimentos, a subjetividade. A matéria vibrante não é a essência desses itens que são perfurados, ela é indefinível. Podemos ver que quando se distancia da tradição, Woolf encontra dificuldades em nomear, classificar, estabelecer verdades, e são exatamente essas ações que ela não realiza. Ao lidar com as matérias vibrantes, ela transforma a realidade em uma monção de sentimentos e experiências que ganham materialidade a partir da conversa, da partilha dessas ideias com seus interlocutores.

Observamos em *Entre os atos*, como as personagens, ao assistir o *pageant*, se perguntam sobre o significado das cenas, das roupas, das falas, discutindo as escolhas de La Trobe entre si. O espetáculo é construído através de símbolos, e considerando que ele é uma representação da história, La Trobe exige certa

criatividade da sua audiência em não explicitar suas ideias. Isso fica claro na cena em que Lucy Swithin agrada-se das poucas respostas que a criadora do espetáculo oferece, comparando-a ao estilo dramático dos chineses, no qual “um punhal sobre a mesa pode significar uma guerra inteira” (Woolf, 2022, p. 99). Woolf parece seguir sua premissa de que a tarefa do artista é tomar algo e fazê-lo representar outras dezenas de possibilidades. Em se tratando da matéria que a cultura hegemônica envolve, isso significa representar essa matéria a partir da sua própria subjetividade. Ao despir a história Inglaterra das convenções imperialistas, La Trobe reapresenta um passado descentrado e ao mesmo tempo incompleto, dependente da leitura complementar de sua plateia.

Em *Entre os atos* Woolf rompe com a forma do romance, escolhendo para ele uma estética fragmentada. A narrativa é uma colagem de cenas e sobreposições de diálogos que caracterizam essa ideia de um “eu” narrativo se desmanchando. Vimos, em “Ficção moderna”, que a narrativa fragmentada, de múltiplas perspectivas, surge a partir do cotidiano, opondo-se à ideia de representação de grandes atos heroicos. Seu conto “Um romance não escrito” (1920/2023), é exemplo dessa perspectiva. A diegese desenrola-se a partir de um narrador que, ao encontrar uma mulher desconhecida no vagão do trem, elucubra acerca da sua vida. Genilda Azeredo (2021) identifica nessa cena uma intertextualidade entre a mulher do conto e a Sra. Brown:

Embora o primeiro seja um conto e o segundo um texto teórico, ambos possuem uma moldura metafórica similar: uma viagem de trem em que se observa uma mulher – Minnie Marsh e Mrs. Brown – se fazem reflexões sobre caracterização e construção de personagem, sobretudo quanto à sua realidade interior, quanto à vida que seus olhos e olhares escondem (Azeredo, 2021, p. 40-41)

Alinhando-se ao que propomos, sobre a estética de Woolf, a autora também afirma que “o caráter moderno desse conto também está ligado à fragmentação e à descontinuidade” (Azeredo, 2021, p. 37). Em *Entre os atos*, tanto na narrativa, quanto na peça que está inserida nela, o foco é no cotidiano das pessoas, e como os fenômenos históricos, culturais e políticos o atravessam. Reafirmamos, então, a relação entre o político e o estético na obra de Woolf, considerando voz narrativa que perfura o véu das convenções tidas como verdades materiais, e explorando as possibilidades de sentido que uma matéria vibrante pode ter. Woolf propositalmente

compõe a obra como uma colagem, fragmentada, para representar uma fragmentação de uma ideia dominante.

Azeredo (2021) observa que as intertextualidades presentes na obra de Woolf solidificam as ideias da autora acerca da ficção e da sua posição política. As figuras que se repetem, por vezes sinuosamente, entre uma obra e outra, como uma mulher no vagão de trem, são importantes, mas, além delas, devemos enfatizar também os ícones que são ausentes nos textos de Woolf: aquilo, e aqueles, que ela não escreve sobre. Sandra Gilbert e Susan Gubar, em *The Madwoman in the Attic* (2020), apontam, por exemplo, a quase completa ausência de referências ao poeta John Milton nos romances de Woolf. Gilbert e Gubar (2020) apontam a figura de Milton como o coração do patriarcalismo literário ocidental, e por isso

Orlando e *Entre os atos*, por exemplo, suas duas mais ambiciosas e feministas revisões da história, parecem quase que deliberadamente excluir Milton das suas radicais crônicas transformadas dos eventos literários. [...] ele não existe para Miss La Trobe, a historiadora revisionista de *Entre os Atos*.¹¹⁶ (Gilbert; Gubar, 2020, p. 192)

Da mesma forma, certas ausências também foram percebidas pela plateia no *pageant* de La Trobe. Um homem, não identificado na plateia, reclama: “Por que deixar de fora nosso exército britânico? O que é a História sem o exército, hein?” (Woolf, 2022, p. 110). A resposta a essa indagação nunca aparece em *Entre os atos*, mas podemos rastreá-la em *Um teto todo seu*. No ensaio, Woolf afirma que no fim do século XVIII as mulheres de classe média começaram a escrever e que “se estivesse reescrevendo a história, descreveria com mais detalhes e consideraria isso mais importante que as Cruzadas ou a Guerra das Rosas.” (Woolf, 2014, p. 95). Da mesma forma, La Trobe privilegia outros aspectos da história, novas cenas engendradas a partir da ficção, que vão ocupar o lugar da guerra. Assim, o *pageant* reinterpreta os vazios da narrativa “oficial” imperialista. Sobre isso, Maria Aparecida de Oliveira (2017) afirma:

Between the Acts, que é considerada uma peça em prosa poética, cria a simultaneidade de um tempo pré-histórico dentro do nosso tempo presente e busca uma voz primitiva e arcaica, o que implica em uma pré-narrativa

¹¹⁶ No original: Both Orlando and Between the Acts, for instance, her two most ambitious and feminist re-visions of history, appear quite deliberately to exclude Milton from their radically transformed chronicles of literary events. [...] he doesn't exist for Miss La Trobe, the revisionary historian of Between the Acts.

anterior aos modos patriarcais, em uma busca por uma nova subjetividade a essa mesma ordem e demonstra a resistência de Woolf à “(his)story”, ou à história oficial da sociedade falocêntrica e sua opção pela “(her)story”, isto é, uma história mais democrática e menos tendenciosa. (OLIVEIRA, 2017, p. 230)

Ao romper com a noção de verdade universal, retratando a vida comum, Woolf se distancia da narrativa autoritária oficial. Além de uma (her)story, *Entre os atos* busca uma história centrada no sentimento de comunidade que envolve também o não-humano. Essa convulsão de vozes e sons, mesclados em um som só, descrito na narrativa como o “a voz primitiva ressoando no presente” (Woolf, 2022, p. 98). Todavia, isso só é percebido para quem lê o romance, para as personagens tudo que acontece durante a performance é uma confusão, algo indefinível. Observaremos que há nas linguagens empregadas por Woolf e La Trobe um intuito de confundir, de fato. Perguntas como “Quem está falando?” ou “o que significa?” sobrevoam o romance, tilintando nas mentes das personagens rendidas ao *pageant* de La Trobe, apenas de não conseguir compreendê-lo. Ser compreendida, logo, não parece ser um dos propósitos de La Trobe ou pelo menos, não mais seria.

O *pageant* de La Trobe parece prever, e até reger, o comportamento das personagens. Quando há um intervalo e o gramofone repete as frases: “dispersos estamos, dispersos estamos” (Woolf, 2022, p. 68), em concomitância, a plateia reproduz essa ação, “corriam, salpicando a grama de cor, ao longo dos gramados e pelas trilhas abaixo: dispersos estamos.” (Woolf, 2022, p. 68). Essa conexão revela as sincronias entre o passado e o presente; a melodia que reveste o *pageant*, descreve também a contemporaneidade. Essas coincidências corroboram para a ideia de teatralização do romance em si, já que as palavras finais da obra, “então a cortina subiu. Eles falaram.” (Woolf, 2022, 152), nos convidam a imaginar aquelas personagens em um palco. A inserção do elemento dramático no romance ultrapassa, logo, o *pageant*, e remonta a “Anon”, em que Woolf considera o drama o último dos gêneros a preservar a arte enquanto um produto de uma comunidade, livre de uma autoria clara e marcada nas capas de livros. A figura de Anon representa um fazer literário comunal, logo, sua anonimidade não se dá por não saber quem faz as obras, mas pela coletividade que está envolvida no processo de produção e performance. Em “Anon”, também, Woolf imagina que a primeira obra literária é oral, entoada por caçadores, na pré-história, cantando em uníssono uma melodia desencadeada pelo gorjear de um pássaro. Logo, notamos que no final da década de trinta, a crítica

feminista e literária de Woolf aproxima-se de uma crítica ecológica também, inserindo a natureza na sua recriação de passados.

O entrelaçamento da natureza com a civilização humana é um aspecto fulcral de *Entre os atos*. Os animais no pasto, os pássaros, o vento e a chuva parecem ter ensaiado junto aos atores. Essa colagem parece uma dança multifocal, todavia, do ponto de vista de La Trobe, isso é um desastre. Ela “rangia os dentes. Ela amassava o manuscrito. Os atores estavam atrasados. A cada instante a plateia se libertava mais das amarras; se dividia em fiapos e fragmentos.” (Woolf, 2022, p. 86). La Trobe não é consciente da disrupção do seu espetáculo, de como a presença da natureza faz parte da representação do passado, ao contrário, a jornada dela é justamente de desapego do *pageant* como uma posse sua. Patricia Joplin (1989) comenta sobre como La Trobe é construída enquanto uma figura autoritária, mas ao longo do *pageant* se desapega do significado que ela pensou para ele.

La Trobe incorpora o autor como tirano quando ela sucumbe à tentação de tratar o significado como “dela”, concretizado quando escrito, completo assim como ela o concebeu. Em tempo, ela iria impô-lo imperiosamente à sua plateia, cuja liberdade parece uma danação quando ameaça a performance de sua peça. Mas em seus melhores momentos, a dramaturga de Woolf torna-se o autor como antifascista. Então La Trobe celebra a intrusão do impulso selvagem e incontrolável da natureza de contrariar a fixidez do comportamento social. Quando La Trobe para de resistir à liberdade do vento, da chuva, dos instintos dos animais do pasto, ela trata o significado como compartilhado, como mutuamente gerado pelo autor, atores, e a plateia. Então o significado é frágil e livre, e é uma luta trazê-lo à realidade, e comunicá-lo seria uma luta ainda mais arriscada.¹¹⁷ (Joplin, 1989, p. 90)

O auge da autoridade de La Trobe é um momento de cólera, quando ela pensa: “A plateia era o diabo. Oh, escrever uma peça sem plateia – a peça. Mas aqui estava ela entretenendo a plateia” (Woolf, 2022, p. 124). Essa cena ilustra o que Patricia Joplin (1989) percebe acerca da plateia como um dispersor do sentido “original”, concebido por La Trobe. A natureza contribui para o processo de libertação de La Trobe da vaidade de impor sentido próprio à sua criação. Porém, essa jornada da artista, a partir

¹¹⁷ No original: La Trobe embodies the author-as-tyrant when she succumbs to the temptation to treat meaning as “hers”, finished when written, complete as she has conceived it. At time, she would urgently impose upon her audience, whose freedom feels damnable when it threatens her play’s performance. But in her finer moments, Woolf’s playwright becomes the author as anti-fascist. Then La Trobe celebrates the intrusion of nature’s wild and uncontrollable whims to counter the fixity of social behavior. When La Trobe stops resisting the freedom of the wind, the rain, the instincts of grazing animals, she treats meaning as shared, as mutually generated by author, players, and audience. Then meaning is fragile and free, and it is a struggle to bring it into being, and then an even riskier struggle to communicate it.

da “falha” de seu espetáculo, só existe para ela, nenhuma outra personagem identifica o espetáculo como desastroso. O reverendo G. W. Streatfield, por exemplo, pensa que tudo aquilo havia sido planejado por La Trobe, das reações do público às intervenções da natureza:

Então, de novo, enquanto a peça ou o *pageant* prosseguia, minha atenção foi desviada. É possível que isso também fizesse parte da intenção da produtora? Pensei perceber que a natureza também exerce seu papel. Ousamos nós, perguntei-me, limitar a vida a nós mesmos? (Woolf, 2022, p. 176)

Da perspectiva da criadora, o *pageant* é um verdadeiro caos, mas aos olhos do reverendo tudo havia ocorrido como deveria. Entretanto, a narrativa revela que La Trobe insere vazios propositais no espetáculo, momentos que não vão existir no palco. Por causa da falta de tempo, ela pede para a plateia imaginar algumas cenas, o que entra em contradição à sua posição de uma artista preocupada com um significado prévio à performance. Ela parece convidar as perspectivas da sua plateia para completar sua peça, e, nesse caso, recriar a história junto a ela. Apesar de enraivecer-se com os espectadores, La Trobe, já na gênese da peça, deixa-os livres para imaginar as cenas que ela não incluía no espetáculo. As reações das personagens a essa escolha, ou a esse dever, são diversas. Para a Sra. Elmhurst, a liberdade de pensar por si é uma irritação, o que aponta para um conformismo e comodismo que ela possui com a história que lhe foi apresentada durante a vida. Todavia, outras personagens se agradam da decisão de La Trobe.

“Muito sábio da parte da Srta. La Trobe”, comentou a Sra. Manresa para a Sra. Swithin. “Se fizesse representar todas as cenas, ficaríamos aqui até meia-noite. Assim, o jeito é imaginar, Sra. Swithin”, ela deu uma palmadinha no joelho da velha dama, “imaginar?” disse a Sra. Swithin. “Que coisa mais acertada! Os atores sempre mostram demais. Os chineses colocam um punhal sobre uma mesa, e isso significa uma batalha inteira. E Racine”... (Woolf, 2022, p. 99)

A menção que a Sra. Swithin faz à Racine contempla o tom antiautoritário que a arte deveria ter. Melba Cuddy-Keane (2008) na versão anotada de *Entre os atos*, observa que Lytton Strachey, amigo próximo de Woolf e estudioso de Racine, entendia que o dramaturgo

empregava “a arte da sùtil sugestão,” com uma audácia que não era “a audácia da aventura, mas da intensidade.” Enquanto os escritores de tragédias Elisabetanos “traçaram, com elaborado e abundante detalhe, a ascensão, o crescimento, e a ruína de grandes causas,” Racine focou na crise em si, e assim apreendeu “o coração do seu objeto . . . em um só golpe”¹¹⁸ (Cuddy-Keane, 2008, p. 190)

Logo, a referência que Lucy Swithin faz a Racine, contempla a perspectiva de “focar na crise” ao invés das jornadas. Melba Cuddy-Keane relembra a passagem que Lytton Strachey opõe Racine aos escritores elisabetanos. Todavia, na representação do período elisabetano no *pageant*, notamos como La Trobe consegue tanto capturar essa abundância de detalhes, descrita por Strachey, quanto também manter essa “arte da sugestão”. No enredo de *Entre os atos*, após a representação do período elisabetano, a personagem Isabella Oliver indaga: “O enredo importava? Ela redireciona a visão e olha por cima de seu ombro. O enredo estava ali só para produzir emoção. Havia duas emoções: amor; e ódio. Não havia necessidade de desvendar o enredo.” (Woolf, 2022, p. 65). Isabella, ao afirmar não entender o enredo, ratifica a ideia de Patricia Joplin (1989) sobre a quebra do significado único e também corrobora a perspectiva de que o *pageant* de La Trobe é mais sugestivo do que assertivo. No ensaio “Relendo romances” (1922/2019), Woolf reflete sobre o papel das emoções na ficção, de maneira similar à como isso é posto em *Entre os atos*.

“o livro em si” não é a forma que você vê, mas a emoção que você sente, e quanto mais intenso é o sentimento do escritor, mais exata, sem deslizes ou brechas, suas palavras se expressam. [...] Vale a pena destacar esse ponto, não simplesmente substituir uma palavra por outra, mas insistir, entre toda essa conversa sobre métodos, a emoção deve vir primeiro, tanto na escrita quanto na leitura. (Woolf, 2019, p. 59-60)

A criação de La Trobe desperta raiva, risos, dúvidas, dispersão, contemplação, indignação e angústia, tanto na plateia quanto nela mesma. Ao final do espetáculo, por exemplo, na representação do tempo presente, os atores seguram espelhos, que refletem os rostos da plateia. Nesse momento, La Trobe insere no palco o reflexo dos sentimentos de sua plateia. Uma das personagens exclama, nesse momento: “Então esse é o seu jogo! Expor-nos, como somos, aqui e agora. Tudo trocado, enfeitado,

¹¹⁸ No original: employed “the art of subtle suggestion,” with a daring that was “not the daring of adventure but of intensity.” Whereas the Elizabethan tragedians “traced, with elaborate and abounding detail, the rise, the growth, the decline, and the ruin of great causes,” Racine focused on the crisis alone, and thus seized “the very heart of his subject . . . in a single stroke” (Todas as referências datadas de 2008 referem-se às notas de rodapé de Melba Cuddy-Keane para a edição da Harcourt).

picotado” (Woolf, 2022, p. 146). Aquela comunidade, unida na plateia, se vê perdida. Ao posicionar os espelhos no palco ela, da maneira mais direta possível, ratifica o que essas personagens já começavam a suspeitar: de que aquele espetáculo era um pouco sobre elas também, sobre seus antepassados, e sobre como a história é construída para que se repita, seja nos cômodos das casas, nos comportamentos das famílias, ou no campo de batalha. Por isso, em *Entre os atos*, La Trobe para além de recriar um passado histórico, recria-o de maneira distinta, revelando outras possibilidades de memórias, desarraigadas do imperialismo.

Em “Craftmanship” (2019), Woolf comenta que “ao ler, temos de permitir que os significados submersos continuem submersos, sugeridos, não afirmados, escoando e fluindo um no outro como caniços no leito de um rio” (Woolf, 2019, p. 122). Na sua prosa, o próprio texto parece privilegiar e suscitar essas sugestividades, nunca firmando um significado apenas. Essa postura indica que o leitor não apenas pode suspeitar do que lê, mas que também pode inserir suas próprias perspectivas nos significados das obras. Esses aspectos também compõem a estética de uma fragmentação do “eu” na narrativa, transformando-o em uma multiplicidade de perspectiva nas cenas woolfianas. Comprovando essa ideia, Susan Sniader Lanser, em *Fictions of Authority* (1992), afirma que os narradores woolfianos

conseguem não estar em lugar algum através de sua onipresença. Ainda assim, essa prática não é um restabelecimento através do subterfúgio da autoridade individualista, pois se muitos personagens falam as palavras do narrador, então a narrativa também revisa a contribuição do realismo clássico em uma autoridade superior e irreproduzível.¹¹⁹ (Lanser, 1992, p. 117)

Lanser (1992) parte da linguagem e do foco narrativo para discutir uma questão similar à de Patricia Joplin (1989), acerca das narrativas antiautoritárias. Assim, as várias personagens de Woolf falam entre si, mas também para si mesmas, dispersando-se do todo. Em uma comunidade, onde cada um está disperso, o que se forma é um “nós” unidos pelos “eu” em fragmentos. No romance há indivíduos presos a uma ideia fixa de identidade, arraigada a um significado único de passado também, enquanto que outros, deixam suas ideias fluírem junto aos significados do *pageant* de

¹¹⁹ No original: Woolf’s narrators manage to be nowhere by being everywhere. Nonetheless, such a practice is not (as motherhood is not) a simple reinstatement-by-subterfuge of individualist authority, for if several characters are speaking the narrator’s words, then the narrative also revises classic realism’s stake in a superior, unreproducible authority.

La Trobe. Duas personagens que representam essa fluidez são Isabella Oliver e William Dodge. Após o gramofone entoar “dispersos estamos” eles se distanciam das pessoas para irem até à estufa. O laço entre eles se estabelece pela repressão, pela não adequação das suas identidades à norma. Essa norma é representada por Giles Oliver. Além de repreender, de certa maneira, a poesia de Isabella Oliver, ele também é hostil com relação a Dodge, por ele ser homossexual.

Um bajulador; um lambe-botas; não um homem sincero, mas inclinado a provocações e minúcias; sempre remexendo nas sensações; pegando e escolhendo; perdendo tempo com futilidade; **incapaz de amar sinceramente uma mulher**, - a cabeça dele agora estava próximo da cabeça de Isa -, **mas apenas um... Pensando nessa palavra, que não podia pronunciar em público, Giles torceu os lábios. Isabella adivinhou a palavra que Giles não pronunciara.** Seria errado aplicar-lhe tal palavra? Por que julgarmos uns aos outros? Acaso nos conhecemos? Não aqui, nem agora. Mas em algum lugar, essa nuvem, essa crosta, essa dúvida, essa névoa... Ela aguardou uma rima que combinasse com uma dessas palavras, mas falhou. (Woolf, 2022, p. 44, grifos nossos)

Nesse excerto é apontado não apenas o preconceito Giles, mas também o fato de que Isabella sabe o que o marido pensa acerca de Dodge, e discorda dele. Isabella enxerga as pessoas além do que elas parecem ser, assim como ouve o que elas não dizem. Quando ela indaga se conhece Dodge, ela não se refere à sua figura, mas sobre o sentimento dele, eles se reconhecem por estarem dispersos. “Nessa crosta”, ela pensa, retomando essa ideia de algo que cobre uma matéria viva, que é perfurada a partir da arte, da sensibilidade. Isabella reconhece William, também, a partir das opressões que sofrem, é um reconhecimento por identificação. Podemos observar essa conexão a partir dos diálogos deles. Ela completa um dos versos que ele entoa, e então afirma: “A peça continua arruinando minha cabeça. Ave, doce Caríntia. Meu amor. Minha vida – citou ele. – Meu senhor, meu soberano, ela fez uma mesura irônica.” (Woolf, 2022, p. 75). Há uma sintonia entre essas personagens, baseada no interesse pelo *pageant*.

No começo, ressentiam-se de terem de se fingir de estátuas numa estufa. Depois, acabavam gostando. Aí então podiam – como Isa agora – dizer tudo o que lhes viesse à cabeça. E entregar uma flor, assim como Isa agora lhe entregava uma. (Woolf, 2022, p. 81)

Eles conversam brevemente, mas são descritos como velhos companheiros. Isabella então pensa: “Acaso não eram conspiradores, exploradores, em busca de

algo rostos escondidos?” (Woolf, 2008, p. 81). A palavra “conspiradores” se aplica por eles terem que se esconder para se expressar livremente, e sentiam-se confortáveis ao fazê-lo. Isabella e William, ao contrário de Giles, encontram-se na dispersão, aproveitando o momento que toda a plateia anda pelo pátio para escaparem daquele rebanho de pessoas. Eles fluem pela multidão assim como o *pageant* flui na mente deles. Já Giles “permanecia como uma estaca na maré do grupo que fluía.” (Woolf, 2022, p. 69). Giles não se sensibiliza com a montagem de La Trobe; ele permanece estático em meio às mudanças, apegado à tradição. A personagem se sente ameaçada pelas mudanças, o que se reflete em sua antipatia por William Dodge.

Quando a plateia volta a seus lugares, a dispersão continua, não física, mas emocionalmente. Há nesse momento uma discussão acerca da capacidade das pessoas mudarem. A estrutura do parágrafo não nos deixa identificar quem está falando, se é a mesma pessoa ou não, contribuindo para nossa leitura dessa plateia como uma comunidade de vozes que se colidem: “Você acha que as pessoas mudam? Suas roupas, certamente... Mas eu queria dizer nós... Esvaziando um armário encontrei, a cartola velha de meu pai... mas nós mesmos — será que mudamos?” (Woolf, 2022, p. 85). A pergunta no contexto do romance parece irônica já que, através do antepassado de Bartholomew Oliver e da figura de Giles, podemos ver valores patriarcais transmutando-se ao longo dos séculos. As roupas parecem mudar, mas as pessoas parecem insistir em reproduzir seus antecessores, repetindo seus costumes. Todavia, sujeitos como a Sra. Swithin representa uma resposta da tradição feminina que ocupa silêncios e utiliza da imaginação para se contrapor às verdades do mundo que ela habita. A inconformidade desses sujeitos suscita a mudança, ainda que seja uma mudança íntima, uma revolução interior como a morte do anjo do lar. Retomando à conversa sobre mudanças, o restante da cena segue essa estética de fios de conversa separados por reticências.

Não, não me guio por políticos. Tenho um amigo que esteve na Rússia. Ele diz... E minha filha, que voltou a pouco de Roma, disse que as pessoas comuns, nos cafés, odeiam os ditadores... Bem, pessoas diferentes dizem coisas diferentes... Você viu nos jornais... o caso do cachorro? Consegue imaginar que um cachorro possa parir cachorrinhos? E a Rainha Mary e o Duque de Windsor na costa sul... Você acredita nos jornais? Eu sempre pergunto isso ao açougueiro ou ao dono do armazém... Lá vai o Sr. Streatfield carregando um cavalete... Creia que esse bom clérigo faz mais trabalho por menos dinheiro do que todo o resto do bando... São as esposas que dão problemas. – E que tal os judeus? Os refugiados... os

judeus... Gente como nós, tendo de recomeçar tudo de novo... Mas é sempre a mesma coisa... (Woolf, 2022, p. 85, grifos nossos)

Há aqui um retrato estético, nessa colagem de frases, de uma sociedade entrecortada pela dúvida, pelo receio, e afogada em preconceitos. Através de Spivak (2010), pudemos notar como as colônias são vistas pela Inglaterra, analisando o discurso histórico de Woolf como aquele que denuncia a ideologia imperial. Aqui as personagens parecem ecoar as ignorâncias de Clarissa Dalloway; em trechos como “pessoas diferentes pensam coisas diferentes” notamos como esses discursos altamente nocivos a outras culturas são naturalizados, com o privilégio de que cada um “pensa o que quer”. Juliana Attie (2015) reforça essa ideia quando afirma:

aparente falta de conhecimento demonstrado pelas personagens em *Between the acts* sobre o período em que vivem reforça, por um lado, o sentimento de angústia pela incerteza dos desdobramentos da guerra e, por outro, o temor da repetição das tragédias do primeiro conflito. (Attie, 2015, p. 93)

No excerto que destacamos do romance podemos notar de onde parte o comentário de Attie, assim como referências diretas a diversas questões sobre as políticas do biênio 1939 e 1940. Cuddy-Keane (2008) aponta que no início do ano de 1939 o público britânico, de modo geral, sabia menos sobre a perseguição de Hitler aos Judeus do que os americanos, porque o Primeiro Ministro Neville Chamberlain possuía uma política de censura das notícias acerca das atrocidades do ditador, em um esforço de evitar a guerra na Europa. A população britânica estava ciente, todavia, da chegada de crianças judias como refugiadas. Leonard e Virginia estavam cientes acerca do nazismo dado o fato de que foram à Alemanha em 1935 e mais tarde, em 1938, encontraram com Freud, vindo da Áustria invadida pelos nazistas. Adentrando na mente comum, a voz narrativa de *Entre os atos* revela sujeitos que não estão a par da realidade. A personagem que fala sobre os judeus, não só se compara a eles, como afirma que “é sempre assim”. Essas percepções apontam para o privilégio dessas personagens, que não estão envolvidas diretamente com esses conflitos políticos e não se sensibilizam com essas questões.

Comentamos sobre a capacidade da arte de ser um caminho para provocações políticas e um meio de evocar emoções. Aqui podemos entender que o sentimento, na ficção, possui essa capacidade humanizadora de promover empatia, pondo-nos no

lugar do outro através das cenas representadas. Nem sempre esse movimento causa mudanças profundas, o *pageant* pouco afeta essas personagens após seu fim, mas o momento da performance parece ser efetivo em seu aspecto provocativo. Além disso, dentro da narrativa, há esse comentário acerca da geração de Isabella Oliver, que não procura mais os romances, ou os livros. “Aversa aos livros é o que ela era, como o resto de sua geração; e avessa às armas também” (Woolf, 2022, p. 16). A geração de Isabella é essa às portas de uma guerra, cujas esperanças estão em xeque, junto a uma ideia de futuro. A aversão aos livros é a realização de que eles não conseguem curar a realidade, mas ainda assim ela circula pela biblioteca, olhando os livros “na esperança de que um deles possa conter uma cura” (Woolf, 2022, p. 16). Essa ideia é assegurada mais adiante quando é narrado: “para sua geração o jornal era o um livro” (Woolf, 2022, p. 16). Nesse caso, as notícias veiculam a realidade, e a literatura não consegue curar a desordem, nem a violência, que é estampada nos jornais.

Juliana Attie (2015) é atenta ao que é veiculado nos jornais presentes no romance. No caso dessa cena específica, observamos que é noticiado um estupro. Apenas Isabella é retratada lendo o texto.

“Os soldados da cavalaria disseram-lhe que o cavalo tinha um rabo verde; mas ela descobriu que não passava de um cavalo comum. E eles a arrastaram para dentro de um alojamento da caserna onde ela foi atirada numa cama. Então um dos soldados tirou um tanto de suas roupas e ela gritou e deu-lhe um bofetão no rosto...” Isso era real; tão real que nos painéis de mogno na porta ela viu o Arco de Whitehall; pelo Arco, o alojamento da caserna; no alojamento, a cama, e na cama, a moça gritando e batendo no rosto dele, quando a porta (pois, de fato, era uma porta) se abriu e a Sra. Swithin entrou com um martelo na mão (Woolf, 2022, p. 16-17)

A cena é construída no modo como Isabella é tomada pela dor de outra mulher. Esse é um caso real, noticiado em 1938, e a sua presença na narrativa, através dos jornais, apontam para como a visão de mundo dessas personagens estão refletidas nessas notícias. Attie (2015) comenta que “o estupro também é um modo de expor a violência da guerra no romance: tal qual o estuprador, o soldado usa a violência para impor sua vontade sobre outra pessoa” (Attie, 2015, p. 65). Assim, observamos como as notícias, que para alguns personagens são irrelevantes, como vimos no excerto da conversa, para outras as informa sobre a violência do mundo, que as toma de assalto e as sensibilizam. O interessante aqui é como o romance veicula um contexto histórico da Inglaterra a partir de questões políticas e também subjetivas. Quando mais tarde

outros personagens leem a notícia, eles pouco se sensibilizam, mais preocupados com o clima, que afetaria o *pageant*, que deveria ser ao ar livre. Mais uma vez o romance destaca paralelismos que definem as características dessas personagens, Bartholomew Oliver comentando rapidamente sobre a menina que fora violentada, e se alongando para falar do clima, em contraste ao choque de Isabella, que começa a ver na arquitetura da casa, a cena de violência. São dessas vozes em mixórdia contrastante que é formada a comunidade *Entre os atos*.

Observamos, no romance, como a maneira de lidar com o presente está intrinsecamente relacionada às tradições. A tradição imperialista, marcada pelo patriarcado, tem como um de seus pilares a violência, daí a indiferença de Bartholomew à notícia. Isabella Oliver parece se preocupar com seu presente, buscando a cura na literatura, tanto nos livros, quanto nos próprios versos que ela compõe. Nessa dança de personagens, completamente distintos entre si, o retrato do presente é realizado, e a partir dele entendemos como o passado está sendo perpetrado neste presente – seja no silêncio, na violência, nas colisões ideológicas ou nos sons da natureza. O *pageant* de La Trobe apresenta novos passados possibilitando novas perspectivas de presente e futuro a essas personagens.

Em um outro romance, *Os anos* (1938/2011), Virginia Woolf também faz um retorno ao passado. Com início no ano de 1880 até a terceira década do século XX, acompanhamos nele a saga da família Pargiter. A narrativa, ao contrário de *Orlando* e *Entre os atos*, é mais centrada na política dos sexos e na profissão das mulheres. Logo no primeiro capítulo, intitulado 1880, há uma cena que comenta sobre a natureza da mulher. A personagem Kitty não se contenta em ajudar sua mãe e essa a aconselha a trabalhar com o pai. Nesse momento Kitty inventa uma desculpa, mas a voz narrativa mostra que ela já havia tentado trabalhar com o pai:

Via outra vez a tinta escorrendo – fizera um gesto desastrado com o braço – sobre cinco gerações de oxfordianos, obliterando horas de trabalho do pai e seu delicado cursivo. Podia ouvi-lo dizer com sua ironia cortês: “A natureza não destinou você para a erudição, minha querida”, enquanto acudia com um mata-borrão. (Woolf, 2011, p. 102)

Enquanto jovem, Kitty acredita que a natureza poderia prever seu destino. A cena ilustra como a cultura permeia a formação das mulheres, algo a que Woolf (1931) já alude em “Profissões para mulheres”, a partir da figura do anjo do lar. O romance *Os anos*, tal qual o ensaio, mostram como os ideais vitorianos perpetram, ainda, a

modernidade. Em *Entre os atos* isso pode ser observado nas figuras de Barthomolew Oliver e Lucy Swithin. A cena que introduz a Sra. Swithin trata da sua posição na sociedade e na sua conjuntura familiar. Essa descrição corrobora nossa ideia de que essas personagens reencenam questões públicas no âmbito do privado, e de que Pointz Hall é uma metonímia da Inglaterra.

Sra. Swithin correu a cortina de seu quarto – a chita branca desbotada que, do lado de fora, tão agradavelmente coloria a janela com seu forro verde. Ali, com as velhas mãos no fecho, abrindo-a com um puxão, ela se postou: A irmã casada do velho Oliver; a viúva. Ela sempre pretendeu ter uma casa só sua; talvez em Kensington, talvez em Kew, para que ela pudesse ter o benefício dos jardins. Mas ela permaneceu durante o verão, e quando o inverno derramou sua humidade sob as janelas, e entupiu as calhas com folhas mortas, ela disse: “Por quê, Bart, eles construíram a casa nesse vazio, para o norte?” Seu irmão disse, “Obviamente para escapar da natureza. Não foram necessários quatro cavalos para arrastar a carruagem da família pela lama?” (Woolf, 2022, p. 8)

A Sra. Swithin apesar de ser uma mulher livre, com dinheiro, ainda se vê presa a certas convenções. Sua vontade de morar perto dos jardins contrastam a intenção da família de afastar-se da natureza. A partir de Lucy Swithin, também, observamos como a natureza parece apresentar-se junto a esses sujeitos inconformados com a tradição. Se a figura de Anon opõe-se à autoridade da figura do autor sob as obras, em *Entre os atos* a natureza se opõe à fixidez da civilização. Algumas cenas do romance encenam o contraste da casa, Pointz Hall, e a natureza, uma imagem que se assemelha à da natureza circundando a civilização:

Pointz Hall, vista à luz da manhã do começo de verão, parecia ser uma casa de tamanho médio. Não aparecia nos guias turísticos: simples demais para tanto. Sentia-se, porém, vontade de viver nessa casa esbranquiçada, de telhado cinza, uma ala saliente projetando-se em ângulo reto, mal localizada numa baixada, na planície, com uma fímbria de árvores subindo pela encosta, de modo que a fumaça das chaminés se enroscava nos ninhos das gralhas. Passando de carro, as pessoas diziam umas às outras: “fico me perguntando se algum dia estará à venda.” E ao chofer: “Quem mora ali?” O chofer não sabia. Os Oliver, que a haviam comprado há mais de um século, não possuíam nenhuma conexão com os Waring, os Elvey, os Mannering ou os Burnet – as famílias antigas que tinham todas se casado entre si e permaneciam entrelaçadas na morte, como raízes de hera sob o muro do cemitério da igreja. (Woolf, 2022, p. 7)

A descrição do espaço da casa retrata uma glória já decadente. A própria família Oliver não possui uma importância, expresso no desconhecimento por parte

dos motoristas. O poderio familiar, calcado em valores monetários e de costumes, passado de geração em geração, começa a ruir, o que explica a comparação das relações entre famílias com as raízes de hera no muro do cemitério. Essa imagem mórbida pode simbolizar os esforços em sustentar algo que já morreu. Figuras como Bartholomew Oliver, relembrando a glória do passado da família, são apenas relicários de um passado violento lutando por uma revalidação no tempo presente. Assim, há uma aliança imagética entre os sujeitos *outsiders* do romance e a natureza, como vista na descrição do inverno, que deixa úmida a janela e entope as calhas. A natureza resiste e provoca a casa, da mesma forma que a Sra. Swithin e Isabella Oliver, nascidas no seio de uma família patriarcal, resistem a poluir suas mentes com as convenções patriarcais, voltando-se às suas próprias imaginações. Em momentos de embate, tal qual as calhas entupidas, essas personagens despertam desconforto nos seus pares masculinos. Essas personagens habitam as margens dos espaços descritos do romance, fugindo de olhares, e buscando momentos a sós em cômodos. Encontramos nessas personagens outros sentidos do que é descrito em *Um teto todo seu*, sobre a necessidade de espaços próprios e da reivindicação do silêncio e da solidão como um momento de criatividade e liberdade.

4.2 O PAGEANT DE LA TROBE: TEMPO PASSADO

No início do espetáculo de La Trobe uma voz entoia: “Senhores nobres e gente do povo, dirijo-me a vós todos.../ Isto era a peça então. Ou era o prólogo? / Vinde aqui para o nosso festival (prosseguiu ela) / Isto é um *pageant*, todos podem ver/ Extraído da história de nossa ilha.” (Woolf, 2022, p. 56). Esse cumprimento reconhece todos na plateia, independente da classe social, e nele consta o aviso prévio de que apenas “parte” da história será contada, ratificando a estética que argumentamos ser antiautoritária da peça. A parcialidade anunciada do espetáculo remete ao início de *Um teto todo seu*, quando Woolf alerta os leitores de que ela contaria mentiras, e caberia a eles extraírem as verdades do texto. Em seu cerne, o *pageant* de La Trobe já parece ecoar os sentidos estéticos tidos como ideais para Virginia Woolf. Todavia, o convite para todos assistirem a peça é irônico já que o romance demarca a diferença de classes entre as personagens. Podemos observar isso a partir do que elas estão fazendo durante o *pageant*.

A Sra. Sands estava chegando. Aos empurrões, ela abria caminho pelo meio da multidão. Ela tinha virado a esquina. Ela podia ver o portão aberto. [...] correndo, arquejando, empenhada em atingir o Celeiro e assumir seu posto atrás do samovar antes de o grupo chegar, ela atingiu o Celeiro. (Woolf, 2022, p. 72)

Nessa cena, um intervalo entre os atos, o público caminha pelo gramado em direção ao celeiro, enquanto que os trabalhadores encarregados do chá andam velozmente. A plateia, em si, é formada apenas pelos moradores de Pointz Hall e seus convidados. Os moradores do vilarejo e os trabalhadores ou são os atores da peça ou estão trabalhando, servindo as pessoas. Woolf já no início do espetáculo demarca essa diferença aludindo ao fato de que o espetáculo em si não é democrático e unificador, ele é um privilégio. Vemos aqui já o distanciamento da ideia do *pageant* de Parker, que abordamos mais cedo neste capítulo.

O primeiro ato do *pageant* apresenta Hilda, a filha do carpinteiro, interpretando a Inglaterra. Ela canta sobre os peregrinos de Canterbury, enquanto esses circundam entre as árvores e entoando:

“...deixavam sulcos na grama... erguiam a casa na ruela...”O vento levava embora as palavras de ligação de seu canto e, então, no fim, ao chegarem à árvore, eles cantaram: “Ao relicário do Santo... à tumba... amantes... crentes... viemos” (Woolf, 2022, p. 58)

Essa ciranda entre as árvores sugere, de acordo com Melba Cuddy-Keane (2008), o caminho dos peregrinos, também retratados por Chaucer. Eles peregrinavam rumo ao santuário de São Tomás Becket quando foram assassinados por quatro cavaleiros, que acreditavam estar seguindo os desejos do rei Henrique II. A jornada dessas figuras é representada nos versos cortados: “Ao relicário do Santo... à tumba... amantes... crentes... viemos”. Logo após essa cena, os aldeões começam a cantar sobre amor e donzelas, enquanto remexem o feno. A Sra. Manresa interpreta que é aquela é a “Inglaterra Alegre” (Woolf, 2022, p. 59). Os aldeões vão cantar esses mesmos versos que citaremos a seguir ao longo do *pageant*, independente do tempo representado:

Abrindo estradas... ao topo da colina... nós subimos. Embaixo no vale... vimos javalis, porcos, rinocerontes, renas... Fixamo-nos no topo da colina... Moemos as raízes entre nós... Moemos o trigo... até que nós também... repousamos embaixo da t-e-r-r-a... (Woolf, 2022, p. 57).

Isso pode indicar o fato de que para alguns os avanços da Civilização não trouxeram um progresso, mas uma contínua labuta para os usufrutos alheios, tal qual os trabalhadores de Pointz Hall estão servindo ao público. Enquanto os atos do *pageant* se desenrolam mudando de estilo e enredos, esses versos são ouvidos em fragmentos, sempre com marcas de reticências entre as palavras. Podemos pensar sobre essa tradição oral que se perde em certos aspectos, mas que também sobrevive por diversas eras. A voz desses aldeões, portanto, vão se aproximar da voz de Anon, entoando essas canções que não possuem um autor específico, e ecoam durante séculos. Após a primeira aparição desse verso no romance, é apresentado o tempo de Chaucer, a Inglaterra feliz, na visão de Manresa. Essa sociedade comunal e igualitária, lembrada a partir das imagens de festivais na Inglaterra, é inexistente. Quando nos referimos que Woolf está pensando em um “nós”, em um retorno ao passado, não estamos partindo dessa representação, que tende a um saudosismo infundado, já que essas pessoas não viveram na Inglaterra do século XV. Além disso, muito anterior à Inglaterra feliz, o retorno ao passado em *Entre os atos* alcança o período que antecede as grandes civilizações, quando a natureza a Inglaterra, que era apenas um pântano cheio de rododendros. O tempo ancestral, primevo, é destrutivo de qualquer noção que está sendo discutida no romance: conflitos bélicos, gênero, arte, heranças e condições sociais. Talvez seja esse o período de Inglaterra feliz, o da ausência de qualquer império.

Depois da cena dos aldeões remexendo o feno, o gramofone falha e não há ninguém no palco. A plateia indaga o que fazer, mas “apenas o resmungar da agulha do gramofone chegava aos seus ouvidos. O taque, taque, taque parecia mantê-los unidos, extasiados. Nada, absolutamente nada, se mostrava no palco” (Woolf, 2022, p. 59). As personagens não saem dos lugares, mas conversam entre si. Bartholomew Oliver propõe que o ruído é proposital, para ele, a máquina estaria demarcando o tempo. Essa asserção é seguida do comentário da Sra. Swithin, irmã de Bartholomew, de que o tempo “não existe para nós [...] temos apenas o presente” (Woolf, 2022, p. 60). Bartholomew quer encontrar o motivo e a razão, até para os acidentes, enquanto que a Sra. Swithin encara a mesma situação como fruto do acaso, experienciando o momento, ao invés de tentar explicá-lo. Quando ela afirma que o tempo não existe, ela se refere ao tempo material, contabilizável, afinal o “presente” é também um tempo, marcado pela subjetividade da existência. Esse tempo, o do agora, é também

o tempo da natureza, o que adiciona mais uma nuance de contraste entre civilização e natureza, mais uma vez na oposição entre Lucy e Bartholomew.

Os ruídos do gramofone assomam-se aos mugidos das vacas no pasto, e a discussão sobre o tempo continua. Renegando um retorno à “Inglaterra nos tempos felizes”, Sra. Swithin escolhe olhar para o presente e William Dodge concorda com ela, afirmando: “E isso não é o bastante? [...] A beleza — isso não é bastante?” (Woolf, 2022, p. 60). Todavia, Isabella Oliver “parecia dizer, não, não basta, para nós, que temos o futuro. O futuro perturbando nosso presente.” (Woolf, 2008, p. 60). Enquanto Swithin e Dodge apreciam o presente, Isabella, a figura descrita na diegese como “frustrada”, não está satisfeita com o presente, vislumbrando, para além da beleza, as suas lacunas. Vale salientar que as impressões que ela teve ao ler a notícia do estupro podem ecoar seus pensamentos durante o dia, e essa sua insatisfação com o presente pode estar relacionada à esse ato de violência.

O próximo período a ser performado é o do século XVI e Elisa Clark, a vendedora de tabaco, sobe ao palco como Rainha Elizabeth I. Os versos que introduzem essa cena são: “A rainha desse imenso país... [...] Senhora dos navios eu sou e dos homens barbados (declamava) Como Hawkins, Frobisher, e Drake” (Woolf, 2022, p. 60-61). Essas três figuras eram navegadores exploradores. La Trobe, ao encenar os reinados, aliará a prosperidade com a colonização e esse entrelaçamento, da monarquia com a violência, desarticula a posição heróica dos governantes ingleses.¹²⁰ Ao fim da declamação de Eliza Clark, há uma fala de Giles, marido de Isabella: “‘Temo que não esteja em meu perfeito juízo’, murmurou no mesmo compasso” (Woolf, 2022, p. 62). Poderíamos avaliar esse momento de Giles como um impacto do espetáculo de La Trobe, mas a frase no texto original, “I fear I am not in my perfect mind”, é uma referência direta à peça Rei Lear, de Shakespeare. Na tragédia, o monarca profere essas palavras quando está recuperando-se da sua loucura, e volta a reconhecer sua filha. O único, e breve, momento de vulnerabilidade de Giles no romance é esse. Ao utilizar de frases exatas das peças do bardo para representar os sentimentos das personagens, Woolf nos mostra que tal qual encorpa e representa a era elisabetana no *pageant* de La Trobe, Shakespeare também engendra a subjetividade das suas personagens.

¹²⁰ Sobre o aprofundamento nesse tópico, ler o ensaio “Trafficks and Discoveries”, no qual Woolf irá revisar a obra “The English Voyages of the Sixteenth Century”, do Professor Walter Raleigh, ratificando aspectos violentos e brutais da história inglesa.

Nesse ato, a personagem Elsbeth, anciã que salvou o herdeiro legítimo, está morrendo. Há uma rápida progressão dos acontecimentos no palco: o bebê, que seria o príncipe, é retirado dos braços dela e depois retorna, já adulto. Quando o príncipe encontra sua amada Carinthia, Elsbeth falece. O impacto da cena é ecoado pelo narrador, que costura a emoção das personagens com as da plateia. Isabella pensava: “Já basta. Basta. Basta” (Woolf, 2008, p. 66); “era uma mistura; uma miscelânea; um fascinante espetáculo (para William) de luzes e sombras mosqueadas [...] ele aplaudiu até lhe doerem as mãos” (Woolf, 2022, p. 67); já a “Sra. Manresa aplaudia ruidosamente. De alguma forma, sentia-se a Rainha; e ele (Giles) era o soturno herói” (Woolf, 2022, p. 67). Esse momento ilustra a fala de Isabella, sobre o enredo servir para despertar emoções. Cada personagem encontra um significado na cena: Isabella entra novamente em estado de horror, talvez lembrando da notícia, depois dessa cena ela ecoa os versos “há um pouco de sangue em minha mão”, o que corrobora essa acepção; William parece absorto pela beleza da cena, o amor triunfando assim como a morte; já Manresa observa uma figuração sexual acerca da figura do herói, revelando seu desejo por Giles.

Comentamos sobre a interpretação de Isabella, de que a peça não possui um significado, de que a arte servia para gerar emoção, dialogando com o ensaio de Woolf, “Relendo romances” (2019). Nessa cena ela adiciona uma terceira às outras duas que havia citado anteriormente: “Amor. Ódio. Paz. Três emoções formando o enredo da vida humana.” (Woolf, 2022, p. 66). A escolha desses três nomes variou ao longo das reescritas do romance, enquanto ainda se chamava Pointz Hall e não *Between the Acts/Entre os atos*. Melba Cuddy-Keane (2008) resgata, dos diários, as possibilidades:

amor, ódio, medo (PH 103); amor, dor, medo (PH 104); amor, ódio, angústia (PH 329); e algumas vezes com quatro emoções: amor, ódio, medo, dor (PH 105), e amo, ódio, angústia, paz (PH 330). A implicação é que mais importante do que específicas emoções nomeadas, é o seu plano de isolar algumas emoções básicas para sugerir um ritmo penetrante e contínuo subjazendo toda vida. Sua escolha final da “tripla camada” de emoções encontra um eco na frequente repetição de três palavras (“chuff, chuff, chuff”; “tapping, tapping, tapping”)¹²¹ (Woolf, 2008, p. 176)

¹²¹ No original: love, hate, fear (PH 103); love, sorrow, fear (PH 104); love, hate, anguish (PH 329); and sometimes with four emotions: love, hate, fear, sorrow (PH 105), and love, hate, anguish, peace (PH 330). The implication is that more important than the specific emotions named is her plan to isolate a few basic emotions to suggest a pervasive and continuous rhythm underlying all life. Her final choice of the “three-fold ply” of emotion finds an echo in the frequent repetition of three words (“chuff, chuff, chuff”; “tapping, tapping, tapping”).

A nota de Cuddy-Keane corrobora a aliança entre a peça e o mundo que é representado. A escolha final das três emoções, amor, ódio e paz, já é uma analepse do que acontecerá com Isabella e Giles ao final do romance, uma reconciliação em certa medida. O amor e o ódio definem as relações dos jovens do romance. Enquanto que Manresa possui uma atração por Giles, Dodge parece afeiçoar-se, não-romanticamente, por Isabella. Todavia, o ódio que Isabella parece nutrir pelo marido, em forma de ressentimento, é associado também à inveja, uma certa forma de ódio, que ela sente de Manresa. Elas são representações opostas de feminilidades, enquanto que Manresa é descrita como “vulgar em seus gestos, em sua pessoa inteira, hipersexuada” (Woolf, 2022, p. 31), Isabella representa um corpo que se enclausura na falta de amor próprio, alimentando sua mente com possibilidades que não se realizam. Ela sente atração pelo fazendeiro, mas não concretiza seu desejo por ser uma mulher casada, algo que não impede Manresa, que também é casada, de ter um suposto affair com Giles. No romance, o amor está limitado pelo ódio. Essas personagens representam as dispersões do tempo presente, de sujeitos reféns das próprias escolhas, e da própria natureza também. Por fim, a paz pode, também, simbolizar a voz primitiva, que unifica os seres em sua dispersão, sem tentar uni-los, mas revelando que eles estão unidos em seu desespero particular.

Após a cena da morte de Elsbeth, há um intervalo. A plateia se dispersa ao som do gramofone que canta “dispersos estamos”, e ao fim do intervalo a “plateia se reunia novamente. A música os chamava” (Woolf, 2022, p. 84). É interessante que a música impele um efeito contrário à dispersão, a própria voz narrativa afirma que “a música nos faz ver o que está oculto, a consertar o rompido” (Woolf, 2022, p. 85). Esse rompimento pode significar as individualizações e as dispersões, já que são esses aspectos que a música parece estar consertando. Ao considerarmos isso, encontramos uma aliança entre essa passagem e o ensaio “Anon”, novamente. Dessa vez, a peça de La Trobe, e todas as circunstâncias que a envolve, parece trazer Anon de volta. Vimos que no ensaio Woolf elucubra que o primeiro poema surgira de um caçador ouvindo o canto de um pássaro. A melodia logo fora formada de vozes de outros que o ouviram, transpassando o próprio tempo, e nunca preso à uma autoria. Essa união que a música, a cultura oral, parece promover, é rompida pelos livros impressos, que possuem uma autoria clara e uma divisão do leitor e do autor. *Entre*

os atos parece querer retornar a esse tempo primevo, não só pelas descrições de Swithin da Londres cercada de rododendros, mas também pelo fato de que há uma miscelânea nessa performance, de atores, plateia e natureza, todos atuando no *pageant*.

Retomando à cronologia do *pageant*, o ato que representa a era da Rainha Ana, no *pageant*, inicia com um coro: “O Rei na sala do tesouro/ Contando seu ouro, / A Rainha no salão, / Passa mel no pão” (Woolf, 2022, p. 86). As personagens logo tentam localizar quem canta, que personagem histórica está sendo representada. A rainha então entoa: “Sob o abrigo de meu ondulante manto (recomeçou ela, estendendo os braços), as artes surgem.” (Woolf, 2022, p. 87). Todavia o que parece ser uma ciranda de alegrias, “pois a paz chegou à Inglaterra / E a razão agora impera.” (Woolf, 2022, p. 88), está sobreposta a outra cena, na qual os aldeões cantam “a terra é sempre a mesma, verão, inverno e primavera; e primavera e inverno novamente; arando e semeando, comendo e crescendo; assim o tempo passa...” (Woolf, 2022, p. 88). Essa colagem de La Trobe, de duas perspectivas expostas ao mesmo tempo, aponta o custo do “tempo da razão”. Apesar de as personagens monarcas cantarem sobre os ventos da mudança, o tempo dos aldeões ainda é o mesmo: o das estações.

A representação do século XVIII se dá com a apresentação da peça “Where there is a will, there is a way”¹²². Esse título pode ser livremente traduzido como “Onde há um desejo, há uma saída”, e ela possui aspectos estéticos do teatro de restauração. Essa mudança no estilo de escrita é vislumbrada na peça, quando uma das personagens exclama: “Chega de rimas. As rimas ainda estão no leito. Vamos falar em prosa” (Woolf, 2022, p. 90). Acompanhando as formas vigentes dos gêneros literários, nesse caso o teatro de restauração, La Trobe passa do verso para a prosa. A trama da peça tem como foco a personagem Flavinda, órfã, que está sob os cuidados da tia, Lady H.H., que afirma sobre a sobrinha: “Eu a mantenho tão cerrada quanto um gorgulho, Sir Spaniel, envolta nas tênues vestes de sua virgindade.” (Woolf, 2022, p. 90). Aqui observamos o retrato do corpo das mulheres enquanto propriedade dos homens, mantendo-o para os fins do casamento. Bob, o pai de Flavinda, morre engolido por uma baleia, e “por ordens do Céu, no entanto, o berço foi levado pelas ondas até a praia com uma menina dentro, a minha Flavinda. E mais do que isso: contendo também o testamento, são e salvo, enrolado em pergaminho.”

¹²² Há um jogo de palavras com “will”, que em inglês significa tanto “vontade” quanto “testamento”. Logo, o título da peça poderia também ser lido como “Onde há um testamento, há um caminho/saída”.

(Woolf, 2022, p. 91). Esse relato, recheado de idealizações e falsos heroísmos, retrata Flavinda como refém do testamento do pai. A assinatura de um homem morto é capaz de reger a vida de uma mulher no século XVIII, mais do que ela mesma. O testamento, ainda, revela uma violência dupla, não equiparável, mas correlacionável, do colonizador explorando as colônias e do pai regendo a vida da filha. Essa mirabolante saga é contada por Lady H.H. quando está recebendo a visita de Sir Spaniel, um possível pretendente de Flavinda.

meu irmão deixou todos os bens para a filha única, Flavinda; mas com uma condição; note bem. **A de que ela se casasse com alguém do gosto de sua tia. A tia sou eu.** De outro modo, todos esses **bens...** Item um: **dez alqueires de diamantes; o mesmo de rubis.** Item dois: **cem milhas quadradas de terra fértil seguindo o Rio Amazonas na direção noroeste;** também a caixa de rapé dele e seu flajolé – ele sempre gostou de música, esse meu irmão Bob. Item seis: **araras e todas as concubinas que estavam com ele e lhe pertenciam quando morreu.** Tudo isso, além de outras ninharias que não vale a pena discriminar, note bem, caso ela não despose alguém aprovado por mim, pois sou a tia, **se destinará a fundar uma capela, Sir Spaniel, onde seis virgens pobres deverão cantar hinos perpetuamente pelo descanso da alma dele.** Coisa de que, aliás, para falar a verdade, meu pobre irmão Bob bem que necessita, perambulando pela Corrente do Golfo do jeito como perambulava, lidando com as sereias... (Woolf, 2022, p. 92, grifos nossos)

Nenhum dos itens citados por Lady H.H. de fato pertencem a Bob, mas dada sua participação no projeto colonizador, ele acha que aquilo o pertence. Esse documento, a assinatura de um defunto, equivale ao destino não apenas de Flavinda, mas das terras que foram usurpadas. Durante toda essa primeira cena não somos introduzidos à Flavinda, apenas ao seu destino, é apenas na segunda cena que a vislumbramos esperando por Valentino, seu amado. O relato dos “bens” de Bob reverbera-se na descrição do ambiente que Flavinda está. Ela olha para os sujeitos à sua volta e reconhece “um diamante... Ali um rubi” (Woolf, 2022, p. 9). Dado que vimos anteriormente a raiz da riqueza do império, La Trobe deixa explícita a presença da colônia no império, cuja opulência subsiste da exploração das colônias. No romance, é descrito que o primeiro marido da Sra. Manresa arrancou rubis com suas próprias mãos, para dar-lhe de presente. Esse relato acompanha a descrição, a partir dos comentários de outras personagens, como vulgar e que viera da Tasmânia. A ilha da Tasmânia também fora uma colônia inglesa, e a narrativa parece indicar que o primeiro marido da Sra. Manresa tenha trabalhado nessas minerações. Essas

informações nos levam a pensar, também, como essa personagem é objetificada e tratada como exótica, por aqueles que a arroteiam. Essas “coincidências” entre o *pageant* e a narrativa do romance mostram como o passado que La Trobe está encenando é ainda muito contemporâneo.

Retornando ao *pageant*, enquanto Flavinda espera por Valentino, somos informados que, na infância, ela lera parte do testamento, mas apenas sabia da herança, não da condição dessa. Nesse momento, La Trobe insere um intervalo e as pessoas, confusas, buscam ler o programa. A surpresa é que elas deveriam imaginar o que havia acontecido entre a cena representada e a que viria a seguir, devido à falta de tempo. A Sra. Helmurst lê que o Sir Spainel fica noivo de Flavinda, mas Valentino tem um plano para roubar a herança, então os amantes fogem juntos, deixando Sir Spainel e Lady H.H. sozinhos. Quando o intervalo termina, a peça retorna no futuro, quando Lady H.H., após ter seus planos frustrados, tenta convencer o Sir Spainel a casar-se com ela.

Embora tenhamos jogado fora o que poderia ter nos concedido uma cômoda felicidade, não sou nenhuma mendiga. Há propriedades, imóveis, tolhas de mesa, gados, meu dote, uma série de artigos variados. Vou lhe mostrar tudo, conforme anotado em pergaminho; é o suficiente para nos manter de maneira confortável, como marido e mulher, pelo tempo que nos resta. (Woolf, 2022, p. 101-102)

Para a surpresa de Lady H.H. sua ideia secundária é uma ofensa a Sir Spainel, que brada preferir se “amarrar numa árvore de espinhos durante uma tempestade de inverno” (Woolf, 2022, p. 102), a se casar com ela. Chama-a, ainda de velha coruja, bruxa, vampira e múmia. Após essa decepção, outra ainda estaria por vir. Deb, sua empregada, não responde a seus chamados para afrouxar seu espalho, havia ido embora também, ao que Lady H.H. exclama: “sua filha de ciganos que recolhi junto à sebe e ensinei a se comportar!” (Woolf, 2022, p. 103). Deb voltara para viver com os ciganos, e Lady H.H. agora está “sem sobrinha, sem amante, sem criada” (Woolf, 2022, p. 140). A presença de Deb, e sua fuga, revelam esse ímpeto colonizador na figura de Lady H.H. também. A peça, que viria a representar os tempos de razão da Inglaterra, finaliza com a decadência de Lady H.H. Apesar de a figura do Sir Spainel ser tão cruel quanto a de Lady H.H., essa última fora a mais prejudicada. No ruir dos planos, Lady H.H. tem a sua idade posta como um obstáculo, um limite que não a faz mais uma mulher com quem um homem gostaria de se casar. Apesar de parecer uma

figura influente, parte dos projetos imperiais e patriarcais, Lady H.H. se vê sozinha, com seu corpo descartado. Ela nunca teve o respeito do Sir Spainel, que a via como um meio para conquistar sua jovem sobrinha herdeira.

A fuga dos amantes e o retorno de Deb aos ciganos coloca a vontade desses sujeitos acima do que as normas da cultura hegemônica queriam para o futuro deles. Entretanto, a fuga de Flavinda não é tão subversiva quanto parece. Fica claro que, apesar de estarem seguindo um rumo diferente do que premeditado pelos “vampiros”, Flavinda e Valentino fogem para sobreviver com o dinheiro de sua herança, advindo da colonização. O único rompimento com o contrato imperial, de fato, é o de Deb, que não mais se sujeita à inferioridade, retornando aos ciganos e reconectando-se com suas origens. O final de Lady H.H. em contraste à felicidade de Deb e Flavinda humaniza um pouco sua personagem, mas é mais uma denúncia ao sistema patriarcal, que só valoriza e privilegia um tipo de sujeito, representado pelo Sir Spainel.

Durante mais um intervalo, o gramofone volta a emitir sons, “chuff, chuff, chuff”, e então La Trobe ordena que coloquem a melodia número dez para tocar, intitulada “gritos de Londres”. Bartholomew Oliver, ao ler o programa, percebe que é a representação do século XIX que ocorrerá a seguir. Budge, um dos atores, antes do ato iniciar, sobe em cima de um caixote e declama:

Talvez haja perturbações na Irlanda; fome; e os fenianos. Todas essas coisas. Na quinta, são os nativos do Peru que requerem proteção e ordem; nós lhes damos o que é conveniente. Mas, notem bem, o poder de nossa lei não termina aí. Nosso Império é cristão, sob o reinado de Vitória. Legislamos sobre o pensamento e a religião; sobre bebida, roupa, comportamento; casamento também; tudo sob o meu bastão. (Woolf, 2022, p. 113)

Como Melba Cuddy-Keane (2008) indica, a representação do reinado da Rainha Vitória é uma denúncia satírica à hipocrisia dessa época. No excerto acima notamos as descrições sobre os costumes ingleses em paralelo à realidade exterior, de tragédia. Os irlandeses, citados por Budge, sofreram intensamente com a fome em meados do século indicado. Os fenianos representam a irmandade feniana, um movimento de independência formado por imigrantes ingleses nos Estados Unidos, movendo ataques ao Império Inglês primeiramente em batalhas físicas, e depois através de um apoio financeiro. Apesar de terem conseguido a independência em 1921, a divisão da Irlanda e os remanescentes laços com a Grã-Bretanha irritaram nacionalistas revolucionários em 1939. Pouco antes do estopim da Segunda Guerra

Mundial, o exército republicano irlandês começou um bombardeio estratégico nas cidades inglesas.

A referência ao Peru evoca o período em que o país sul-americano experimentou um crescimento econômico notável pela exportação de fertilizantes naturais. O quadro alterou-se quando a nação peruana travou uma guerra financeiramente desastrosa com o Chile, pela posse da costa de guano. A Grã-Bretanha, aparentemente imparcial à situação, ajudou no processo de independência do Peru, que era colonizado pela Espanha. A imparcialidade dos ingleses, após essa independência, veio com um custo, já que eles se beneficiaram das ferrovias e da exportação de guano, em troca de assumir as dívidas externas do país. No fim, a interferência britânica no Peru foi movida, na verdade, pelo interesse na extração de prata. Esse contexto histórico, por trás das breves palavras de Budge, reiteram o que afirmamos sobre a hipocrisia do período vitoriano. Os valores estabelecidos no seu monólogo são antagônicos ao contexto histórico imperial e colonizador inglês. A prosperidade, novamente, é paga a sanguinolento custo pelas colônias da Inglaterra. No trecho a seguir, notamos uma descrição clara das relações de poder no império como fascistas

O monarca de um Império precisa ficar de olho nas camas, espiar nas cozinhas; nas bibliotecas; nas salas de estar; em todo e qualquer lugar onde duas pessoas, você e eu, se reúnam. Que a pureza seja nossa divisa; a prosperidade e a respeitabilidade também. Caso contrário, que apodreçam... (Woolf, 2022, p. 113)

O texto de La Trobe localiza o fascismo na própria Inglaterra. Esse bom tratamento da nação, que fomenta um patriotismo, privilegia um gênero, uma raça e uma classe social específicos: “caso contrário, que apodreçam”. Essa ideia de um soberano em todo e qualquer lugar só é sustentada pelas pessoas sujeitas a esse comando. Não existem olhos capazes de vigiar tudo, mas existem ideologias capazes de promover as denúncias, do povo contra si mesmo, estabelecendo essas diferenças. Ainda em seu monólogo Budge entoa: “Cripplegate; St. Giles; Whitechapel; Minorities. Que derramem seu suor nas minas; que tussam debruçados nos teares; que suportem seu destino. Esse é o preço de um Império; esse é o ônus do homem branco.” (Woolf, 2022 p. 113). Cripplegate, St. Giles, Whitechapel e Minorities estão relacionadas a áreas da cidade à margem dos centros de poder. Essa

disposição espacial do exílio dentro da própria Inglaterra corrobora nossa ideia de dispersão dentro da nação, e do caráter segregador do império. A disposição das personagens no romance, com William Dodge, La Trobe, Lucy Swithin e Isabella Oliver sempre às margens, às sombras, vão remontar a esse desprivilégio no contexto no qual são inseridos. Não afirmamos que todas essas personagens são símbolos dos colonizados, ou de outras raças, mas que dentro do contexto do romance, considerando Pointz Hall uma metonímia da Inglaterra, elas estão nessa situação de desprivilégio, vulnerabilidade e repressão.

Budge se refere, ainda nesse momento, à expressão “ônus do homem branco”, no original “White man’s burden”, também ligada à colonização. Ela é extraída do poema “The White Man’s Burden”, publicado em 1899, por Rudyard Kipling, como discutimos no capítulo segundo, a partir de Said. A concepção da obra de Kipling está arraigada ao racismo imperialista, exortação moral e ainda uma irônica auto depreciação, como aponta Cuddy-Keane (2008). Woolf se apropria do termo para reiterar a hipocrisia inglesa. Kipling acreditava, como bom filho da Inglaterra, que era um dever do homem branco “salvar” os “selvagens”. Esse salvamento que Woolf revela como um adestramento, uma submissão forçada e um aproveitamento da mão de obra colonial para a construção do império. Após o monólogo de Budge finalizar, algumas personagens demonstram-se incomodadas:

“Tsc-tsc-tsc”, discordou a Sra. Lynn Jones. “Havia grandes homens entre eles...” Não sabia por quê, mas sentia que haviam ofendido seu pai e, portanto, a ela própria. Etty Springett também discordava. Contudo, era verdade que havia crianças trabalhando nas minas; havia o porão na sua casa; e papai só fazia ler Walter Scott em voz alta depois do jantar; e as mulheres divorciadas não eram recebidas na Corte. (Woolf, 2022, p. 114)

É evidente o impacto que La Trobe causa em sua audiência. Essas mulheres concordam com as ideias Kipling, sentem que a cena fora uma ofensa. Mas a realidade é incontestável, a partir dos muxoxos de Etty Springett, observamos o fardo não do homem branco, mas daqueles que ele subjuguou: a presença de crianças nas minas; o porão e a área da casa onde ficam os serviçais ainda eram existentes, marcas físicas da desigualdade espacial; além da subjugação das mulheres também, retratadas no fato de que não eram recebidas na corte se fossem desquitadas. A memória de Etty, sobre seu pai ler Walter Scott evoca uma outra perspectiva acerca

do discurso histórico. De acordo com John Bowen (2002)¹²³, Walter Scott e Ainsworth foram autores largamente lidos pela classe trabalhadora. “Ele criou a conjunção seminal da ficção histórica da nação-estado imperial moderna em relação à formação sentimental do indivíduo privado”¹²⁴ (Bowen, 2002, p. 246). Assim, suas obras formaram um modelo de épicos nacionais, nos quais os destinos dos heróis, estranhamente passivos, costuravam-se com as guerras civis e conflitos do século XVIII na Escócia, seu país de origem. Apesar dos retratos de Scott serem caros à Woolf, e alinharem-se à sua própria ideia humanizadora da história, o fato do pai de Etty ler Scott em voz alta revela os privilégios de sua família.

Após essa apresentação, incitando desconfortos na plateia, inicia-se outra cena no *pageant*: um piquenique no ano de 1860. Primeiro somos introduzidos às personagens Eleanor e Edgar, subindo um terreno elevado. Edgar reclama sobre o tempo, afirmando que os melhores tempos haviam passado, e ele estava velho. Em resposta, Eleanor expressa o desejo de se livrar daquela sociedade. Ela diz que não é quem aparenta ser, e que deseja se tornar uma pagã, o que move Edgar a fazer-lhe um pedido:

Com seu último suspiro, minha mãe me encarregou de dar esse anel somente àquela para quem uma vida inteira no deserto africano entre pagãos fosse...) ELEANOR (pegando o anel): Fosse a felicidade perfeita! Oh, silêncio! (Ela guarda depressa o anel no bolso.) Mamãe está chegando! (Separam-se.) (Woolf, 2022, p. 116)

A mãe de Eleanor – um simulacro da figura vitoriana, vestindo preto, montada em um burro e sendo guiada por um cavalheiro idoso - fala sobre o marido e procura casamento para suas filhas, perguntando sobre o novo clérigo que chegara recentemente e se ele possuía esposa. Ela não é ciente da proposta feita por Edgar à Eleanor, e a filha parece temer que ela saiba. A Sra. Hardcastle rege toda a cerimônia do piquenique. Ela pede para que cada pessoa cante uma música que exalte o espírito nacionalista inglês e depois propõe que se faça uma oração. A personalidade imperiosa da Sra. Hardcastle já explica o medo que sua filha parece

¹²³ Autor do capítulo “The Historical Novel” da obra *A Companion to The Victorian Novel* (2002), editada por Patrick Brantlinger e William B. Thesing.

¹²⁴ No original: formed a model of a national epic, in which the fates of Scott’s often strangely passive heroes become entangled in the civil wars and conflicts of eighteenth-century Scotland, and created the seminal conjunction of “the historical fiction of the modern imperial nation-state in relation to the sentimental formation of the private individual”.

sentir dela. Essas personagens encenam o ideal religioso e nacionalista apresentado por Budge, e como eles eram repercutidos na vida comum. Durante a oração, Sra. Hardcastle pede para que todos se levantem, e a plateia também se sente impelida a obedecê-la.

– Deus todo-poderoso, doador de todas as boas coisas, nós vos agradecemos pela comida e pela bebida, pelas belezas da Natureza; pela inteligência que nos concedestes (ele remexe em seu fóssil) e pelo vosso grande dom da paz. Ajudai-nos avos servir nesta terra; ajudai-nos a espalhar a luz de vosso... Nisso, as patas traseiras do burro, representado por Albert, o idiota da aldeia, começaram a agitar-se. De propósito ou por acidente? – Vejam o burrico! Vejam o burrico! Risadas abafaram a oração do Sr. Hardcastle. (Woolf, 2022, p. 118-119)

A atenção está no Sr. Hardcastle que, enquanto profere a oração, segura um fóssil, aludindo à sustentação de um passado antigo e decadente. Ademais, Albert, que interpreta o burro, rompe com a seriedade da reza, suscitando o riso. Virginia Woolf e La Trobe olham para essa cultura despótica dos homens, disfarçada de bons costumes, e riem. Ao final da peça, há uma torção dos fatos apresentados. Inicialmente, La Trobe opõe a subversão de Eleanor, em querer fugir para a África junto com Edgar, à figura de sua mãe, que sustenta ideais cristãos. Todavia, Edgar, quando todos se recolhem, entoia: “converter os pagãos”, seguido por Eleanor: “ajudar nossos semelhantes” (Woolf, 2022, p. 119). Eles voltam a sustentar o que Budge denuncia no monólogo anterior à cena: o ímpeto inglês de colonizar e submeter os colonizados à sua cultura. O casal representa a hipocrisia “revolucionária” daqueles que, à guisa de Rudyard Kipling, acreditam que anular as culturas ditas “pagãs” é salvar os “semelhantes”. Assim, até mesmo na divergência, a subversão dessas personagens é vazia, elas não estão questionando a cultura dominadora, mas espalhando-a para além de seu território.

Após essa cena, a plateia permanece confusa acerca das intenções de La Trobe, Isabella Oliver pergunta se alguém teria ideia acerca dos significados da peça, indicando que ela não possui nenhum, ao que a Sra. Swithin responde: “Mas se poderia dizer o mesmo de Shakespeare (Woolf, 2022, 121). Essa comparação de Swithin revela os questionamentos e o incômodo que a obra de La Trobe suscita, enquanto William Shakespeare, já canonizado, é apenas admirado. Swithin e Dodge são os únicos personagens constantemente maravilhados pelo espetáculo, pois eles

se eximem da necessidade de se possuir um entendimento claro acerca dele. O significado da performance está em como ela ressoa em cada um deles. Todavia, eles são minoria na plateia. A maioria das personagens recorrem a todo instante ao programa, buscando uma linearidade, uma explicação. Nesse momento elas notam que o próximo ato é o que representa eles mesmos.

“Nós mesmos...” Voltaram aos programas o que podia ela ver a respeito de “nós mesmos”? Os elisabetanos, sim; os vitorianos, talvez; mas nós mesmos, sentados aqui num dia de junho de 1939 – era ridículo. E “eu mesmo” era algo impossível. (Woolf, 2022, p. 124)

A plateia, apesar de surpresa com a abordagem de La Trobe, conseguia vislumbrar uma continuidade nos períodos representados. A voz narrativa, identifica, a partir de um pensamento de alguém na plateia, que representar “eu mesmo” era algo impossível. Mais uma vez, observamos como um pensamento anônimo está presente para dar o tom dos sentimentos de um grupo de pessoas. Essa ferramenta estética de ocultar quem fala ressoa com as ideias de Woolf em “Anon”, de ressuscitar um ideal de comunidade calcado na horizontalidade dos sujeitos que fazem parte dela. Retornando à representação do tempo presente. De fato, objetivamente, seria muito audacioso colocar toda e qualquer pessoa presente na plateia do *pageant* como personagem. Entretanto, subjetivamente, isso é possível. A tentativa de representar o tempo presente alia-se ao que já discutimos sobre a arte de La Trobe, que, assim como a de Woolf, convida o espectador a compor um significado próprio, colocando a performance como um prisma de diversas perspectivas. Antes de colocar, de fato, espelhos no palco, La Trobe já havia inserido a plateia em todos os atos: as personagens estavam conectadas ao espetáculo, imaginando as cenas, reverberando seus versos, expressando diferentes sentimentos acerca dos enredos apresentados por La Trobe. Apontamos anteriormente, a partir das contribuições de Joplin (1989), que La Trobe possui uma jornada enquanto uma artista lidando com a imprevisibilidade da performance. É nesse ponto do *pageant*, do tempo presente, quando a plateia está preocupada e ansiosa, que a natureza toma o palco. Esse é o ápice da angústia de La Trobe, que anteriormente pensa em cobrir as árvores, e os animais por trás delas, com um pano, tentando evitar o rompimento do significado que ela havia proposto.

O pânico tomou conta dela. Parecia haver sangue escorrendo de seus sapatos. A morte, morte, morte – anotou a margem da mente; a morte, quando a ilusão fracassa. Incapaz de erguer a mão, permaneceu imóvel, encarando a platéia. Então a chuva caiu, súbita e abundante. Ninguém vira a nuvem chegar. Ali estava, negra, intumescida, por cima deles. E chovia como se todas as pessoas do mundo chorassem. Lágrimas, lágrimas. Lágrimas. (Woolf, 2022, p. 125)

O tempo presente é reverberado na monção de sentimentos de uma Inglaterra sob uma guerra iminente. Essa não é uma cena planejada por La Trobe, claramente. A chuva é a grande atriz no palco. Durante o romance há essa expectativa sobre o clima, se faria sol ou chuva. Essa dúvida, aparentemente inocente, reflete a confusão dos ingleses sobre a guerra, sobre o nazismo. A incerteza se haveria outra guerra é refratada na apreensão dessas personagens olhando a meteorologia no jornal. O pânico de La Trobe pode ser visto, também, como uma emulação do sentimento de luto às vítimas da guerra. Essa perspectiva é endossada pela descrição da chuva nessa cena, que fazia parecer como se todos chorassem. Antes mesmo de ser iniciada, só o fato de existir, a guerra já é uma derrota, um motivo para um luto, independente de quem saia vitorioso dela. A representação da tristeza, causada pela chuva, conecta-se com uma passagem dos diários de Woolf, durante o período que concebia *Entre os atos*: “Nenhum um som essa noite para trazer as lágrimas humanas. Eu lembro da chuva repentina uma noite pouco antes da guerra que me fez pensar em todos os homens e mulheres chorando”¹²⁵ (Woolf, 1985, p. 274). *Entre os Atos* se passa no ano de 1939, alinhando-se ao medo e à chuva, que antecedeu a guerra como exposto no diário de Woolf. A cena que se segue, porém, ao invés de concretizar o pânico, apresenta reconstrução da Inglaterra por diversas mãos. A cena é visualizada através da perspectiva do repórter Sr. Page que começa a escrever:

“Com os meios limitados de que dispunha, a Srta. La Trobe mostrou à plateia a civilização (uma parede) em ruínas; reconstruída (veja-se o homem com o cesto às costas) com esforço humano; veja-se também a mulher que alcança os tijolos. Qualquer tolo poderia entender o sentido disso tudo. Agora surge um homem preto com uma peruca em carapinha; e um homem cor-de-café com um turbante prateado; presumivelmente da Liga das...” (Woolf, 2022, p. 126)

¹²⁵ No original: Not a sound this evening to bring in the human tears. I remember the sudden profuse shower one night just before war wh. made me think of all men & women weeping

Observamos a presença de outros sujeitos participando dessa reconstrução, como o homem cor-de-café, que representa as pessoas negras dentro da Inglaterra. A frase não terminada, “Liga das...”, indica possivelmente a Sociedade da Liga das Nações, da qual Leonard Woolf era membro fundador. Outro fator interessante, sobre o *pageant*, é que esse formato é comum em celebrações montadas em escolas e comunidades locais, como pesquisado por Cuddy-Keane (2008), em que os atores se vestiam para representar as colônias. Essas diferentes mãos reconstruindo uma Inglaterra, ressignificando o que é ser um sujeito inglês, subvertem essa representação das colônias. Essa cena do *pageant* reflete mais incisivamente o anti-imperialismo de Woolf. Em *Três guinéus*, ela demanda que as mulheres privilegiadas apoiem as minorias a encontrarem uma profissão, afirmando que não devem “impedir qualquer outro ser humano, homem ou mulher, branco ou negro, desde que ele ou ela tenha as qualificações para exercê-la, de nela ingressar” (Woolf, 2020, p. 77). O *pageant* parece realizar um movimento semelhante de inserção das diferentes classes e raças no conceito de sujeito inglês. *Entre os atos* subverte e recria um passado sob esse olhar de soslaio para a nação inglesa, enervada pela cultura masculina, e partindo-a em pedaços para representá-la em ruínas a serem reconstruídas.

Tudo tão abrupto – e corrupto. Que insulto, que loucura. E nada fácil. Mas também muito moderno. Qual é a intenção dela? O que pretende? Demolir? Fazer correr, trotar? Fazer saltar e contorcer-se? Enfiar o dedo no nariz? Envesgar os olhos e olhar de soslaio? Espreitar, espionar? Oh, a irreverência da geração que apenas momentaneamente – graças a Deus – “a jovem”. Os jovens que não conseguem construir, apenas desmoronar; fragmentar a antiga visão; esfarinhar em átomos o que era um todo. Quanto gargalhado, quanto chocalhar, quanto grasnado¹²⁶ – tal como se diz do pica-pau, o pássaro que voa gargalhando de árvore em árvore. (Woolf, 2022, p. 168-169)

Todos os verbos utilizados para prever a pretensão de La Trobe, apontam para a ruína de uma tradição. Uma das reflexões elaboradas ao longo do romance é a de que nunca saberemos de fato o intento de um artista, pois a arte se faz a partir do momento em que é interpelada pelas pessoas. Assim, os “jovens” de fato esfarinham antigos significados, pois possuem perspectivas distintas e não querem ser reféns de um significado que lhes é imposto. A voz que questiona as intenções de La Trobe está

¹²⁶ No original, esses três sons são: What a cackle, what a rattle, what a yaffle. Sendo esse último uma espécie de pica-pau inglês. Os sons utilizados por Woolf são de extrema importância, principalmente as repetições em três, como afirmamos anteriormente.

incomodada com o fato de que pessoas de diferentes classes, raças e sexos reconstroem a Inglaterra, rompendo com a noção de “inglês puro”. A própria intervenção da natureza nesse momento remete à dissolução das convenções culturais do patriarcado. Os cacarejos misturam-se com os gargarejos e as mudanças de perspectiva no romance podem ser comparadas ao pica-pau saltando de árvore em árvore, aparentemente rindo – tal qual no meio da oração entoada no período vitoriano, a plateia começa a rir do burro. Essa referência do pássaro que está gargalhando evoca, mais uma vez, o riso como uma deslegitimação de uma autoridade vigente. Há uma erupção de perspectivas na última cena do espetáculo, na representação do tempo presente, quando os atores sobem ao palco com espelhos:

Crianças? Moleques... Demônios. Segurando o quê? Latas? Candelabros? Velhas jarras? Meu Deus, o espelho giratório da casa paroquial! E o espelho de mão que eu emprestei a ela. Era de minha mãe. E está rachado. Qual é a intenção, afinal? Alguma coisa luminosa que refletisse a nós mesmos! Nós mesmos! Nós mesmos! Lá vinham eles, saltando, contorcendo-se, girando, dançando, rápidos como relâmpagos. Os espelhos que traziam flagraram o velho Bart... Agora, a Sra. Manresa. Aqui, um nariz... Ali, uma saia... Depois, apenas um par de calças... Agora, quem sabe, um rosto... Nós mesmos? Que coisa cruel. Flagrar-nos assim como somos, antes de termos tempo de assumir... E apenas fragmentos... É isso que nos apresenta tão distorcidos e nos irrita e parece tão desleal. (Woolf, 2022, p. 127)

Ao longo da peça elas se identificaram, ou não, com as personagens, mas serem flagradas ali era-lhes perturbador. Os atores, então, começam a entoar uma música, uma melodia feita de recortes de diversos momentos do *pageant*. Essa retomada final aponta para um tempo não linear. Aqui o tempo não é um devorador de dias, mas um antropófago, que consome a si mesmo para abranger-se. A voz primitiva retumba no som gutural dos animais de pasto, enquanto o gramofone range enfraquecido e falho. O imperialismo, representado por essa máquina desfalecendo, ainda permeia a Inglaterra, mas agora é possível ouvir também uma resposta, de perspectivas múltiplas subscritas que a cultura hegemônica buscou ocultar. Nesse momento a plateia ouve o barulho de aviões no céu, no mesmo céu que observam os pássaros voarem. Essas imagens e sons justapostos, retratam a violência e um espírito esperançoso de sobrevivência.

Há um momento, ainda, em que a música cessa e os atores apoiam os espelhos no chão, formando um mosaico que reflete reações da plateia no palco.

Alguns viram o rosto, para não se verem, é o caso de Bartholomew e Lucy Swithin. Já a Sra. Manresa usa do reflexo para arrumar seus cachos.

Precisamos mesmo nos submeter passivamente a essa humilhação? – perguntava a fila da frente. Cada um virou-se ostensivamente para o vizinho, dizendo a primeira coisa que lhe ocorreu. Todos tentaram mover-se uma polegada ou duas para fugir aquele olho insultante e inquisidor. Alguns fizeram menção de ir embora (Woolf, 2022, p. 129)

La Trobe desperta um inusitado espírito de comunidade com essa cena. Ao se sentirem incomodados, as pessoas conversam, olham umas para as outras. Apesar de estarem fugindo de si mesmas, de seus reflexos, elas buscam refúgio em um senso de conjunto, por pertencerem ao mesmo espaço e estarem na mesma situação. Na peroração do espetáculo, a plateia ouve uma voz, “de quem era ninguém sabia” (Woolf, 2022, p. 129):

Quebrems o ritmo, esqueçamos a rima. Pensemos calmamente em nós mesmos. Nós mesmos. Alguns, ossudos; outros, gordos (os espelhos confirmavam). A maioria de nós, mentirosos. Ladrões (os espelhos não fizeram nenhum comentário sobre isso). Os pobres, tão maus quanto os ricos. Talvez piores. **Não se escondam atrás de seus farrapos, não queiram abrigar-se em suas roupas. Nem se ocultem atrás do saber que buscam nos livros; nos exercícios ao piano; nos quadros que pintam.** Não presumam que a infância seja inocente: pensem nos carneiros. Ou que exista lealdade no amor: pensem nos cães. **Ou que exista virtude nos cabelos brancos: pensem nos que matam com fuzis e jogam bombas.** (Woolf, 2022, p. 129, grifos nossos)

O texto de La Trobe mais uma vez se refere às crostas que revestem a subjetividade. As roupas, os talentos, são artifícios que são usados para esconder outras verdades sobre as pessoas. Rememorando a discussão de Said (2007), sobre não absorver dos livros réguas para a vida, essa voz pede o mesmo, para que os pensamentos não sejam restritos ao que está escrito, talvez porque há ainda muito a se escrever. As lacunas da história escrita, dos registros, problematizados em *Um teto todo seu*, parecem servir de base para essa discussão. Ao despir-se do que já fora feito, é possível olhar para novas possibilidades. Ainda nesse trecho, temos o caráter da virtude e da inocência relacionados à velhice. Essa voz observa que são esses homens, mais velhos, ocupando cargos de influência, que fomentam conflitos bélicos. Matar com fuzis e com bombas é o homicídio permitido pela guerra; tão cruel quanto

assassinar alguém nas ruas. Essas figuras, de grandes conquistadores, são transformadas em ícone ao longo dos séculos. Eles estão presentes em museus e estátuas, e são um dos pilares da formação cultural do império. Durante a peroração essa voz ainda provoca: “perguntemos como é essa construção, a grande construção que chamamos, talvez erradamente, de civilização, a ser erigida com (os espelhos cintilaram e relampejaram) fragmentos, pedaços, lascas, tal como nós mesmos?” (Woolf, 2022, p. 130). Pensar a sociedade não como uma massa homogênea, mas como um conjunto distinto de “lascas, pedaços, fragmentos”, é mais um elemento que endossa a ruptura com um significado sobrepujante. Esses pedaços que formam a civilização podem ser ícones do patriarcado também, como citamos, a presença de diversos sujeitos que endossam uma visão única de sujeito inglês. Na arquitetura do romance, as figuras de William Dodge, Isabella Oliver, Lucy Swithin e La Trobe, relembram que a homogeneidade é excludente. Por não poder reformar por si só a casa, essas personagens a reimaginaram, ancorando-se na ficção e na subjetividade para inscreverem-se às suas próprias maneiras nesse espaço. Esse é um movimento que podemos identificar no *pageant* de La Trobe como um todo.

Após o encerramento da peça, a plateia procura a diretora, Srta. La Trobe: “A quem poderiam responsabilizar ou agradecer pelo espetáculo daquela tarde? Não havia ninguém?” (Woolf, 2022, p. 135). Há uma consumação da dispersão aqui, a partir da falta de uma figura autoritária para reger o espetáculo. Quando a personagem fala que “Não havia ninguém”, podemos pensar que há uma presença, na verdade, de um “todo”. A ausência de uma pessoa específica faz com que as personagens olhem umas para as outras. Lucy Swithin insiste, ainda, em agradecer a La Trobe pelo *pageant*. Barthlomew, retruca que o que ela queria, La Trobe, era “a escuridão da lama; e uísque e soda para beber num bar; e palavras rudes descendo como larvas pelas águas” (Woolf, 2022, p. 141). Essa descrição de Bartholomew revela sua pouca consideração por La Trobe, que não a vê como artista e descreve-a como uma pessoa degradada. Todavia, é na “escuridão da lama” que as ficções de La Trobe são criadas. Tal qual em “Profissões para mulheres”, em que Woolf figura a imagem de uma mulher pensando no fundo de um rio, formando algo sólido a partir da lama invisível aos olhos de quem a observa.

Quando todos saem, La Trobe se ergue de onde estivera inclinada. Murmurando que a peça havia sido um fracasso. “Fora ali que ela sofrera triunfo, humilhação, êxtase, desespero... por nada os saltos de seus sapatos tinham cavado

um buraco na grama” (Woolf, 2022, p. 145). Mais uma vez temos a relação das emoções com a arte. Diferentemente da raiva e da frustração, no final do romance ela está ciente de que a peça não era mais sua. “Vocês receberam minha dádiva” (Woolf, 2022, p. 145), ela afirma, simbolizando o rompimento de seu vínculo único com o significado daquela obra. É nesse momento, olhando para o local onde o *pageant* acontecera, La Trobe começa a pensar na sua próxima obra:

Ela colocou sua mala no chão e permaneceu olhando a paisagem. Então algo emergiu à superfície. “Eu deveria agrupá-los,” ela murmurou, “aqui.” Seria meia noite; haveria duas figuras, metade escondidas por uma pedra. A cortina iria subir. Quais seriam as primeiras palavras? As palavras escaparam dela. [...] Ela colocaria sua mala na janela da cozinha, e então ir para a pousada. Desde seu rompimento com a atriz com que ela partilhou sua cama e sua bolsa a necessidade de beber cresceu nela. Assim como o medo e o temor de estar só. Em um dia qualquer ela iria quebrar – qual das leis da vila? Sobriedade? Castidade? Ou tomar algo que não propriamente pertencia a ela? (Woolf, 2022, p. 146)

A voz narrativa ecoa na mente em processo de criação de La Trobe. Observamos nela os sentimentos de terror e medo da solidão, que surgem a partir do término do seu relacionamento com uma atriz. A sua figura evoca subversão, já que as leis daquele vilarejo não ameaçam La Trobe, segundo a voz narrativa. Logo após a realização do *pageant* que rompe com a história oficial falocêntrica inglesa, ela especula o que será feito no futuro, o que mais ela questionará. Iniciamos esse tópico rememorando uma citação de *Os anos*, quando é dito à Kitty que a natureza não lhe criara para a erudição. Escolhemos essa citação pois essa ideia também está presente em *Entre os atos*, quando La Trobe afirma que ela era “uma pária. A natureza a isolara, de alguma forma, de sua espécie” (Woolf, 2022, p. 146). Essa ideia da natureza, assim como em *Os anos*, é na verdade a cultura patriarcal naturalizada, como um fator regente na vida das mulheres. La Trobe pensa em si mesma como uma *outsider*, ao se ver bebendo e escrevendo enquanto as mulheres levavam flores pelas ruas. É então que surgem as primeiras palavras da nova obra de La Trobe:

“Sou escrava da minha plateia” [...] E bebeu. Ficou a escuta. Palavras monossilábicas enterravam-se na lama. Cochilou, dormitou. A lama tornou-se fértil. Palavras ergueram-se acima dos bois intolavelmente obtusos que puxavam o arado pela lama. Palavras sem significado... maravilhosas palavras. (Woolf, 2022, p. 146-147)

A voz narrativa recorre à mesma metáfora que Bartholomew Oliver fez, de La Trobe compondo na lama. Todavia, o que Bartholomew julga como inferior, é na

verdade fértil, e as palavras surgem do cotidiano, das pessoas na pousada. Ela não escreve isolada em uma biblioteca. Notamos também como, depois do *pageant* La Trobe está se despidendo do significado, da ilusão de um sentido. Ela compõe “maravilhosas palavras”, com a noção de que a arte só se completa quando é interpelada por outros sujeitos, por isso ela se vê como escrava de sua plateia. A subversão que La Trobe apresenta, é a de que o passado estava refletido nas emoções das personagens. A dor, a indignação, os risos, todos os sentimentos apontavam para um retrato da sociedade e do que as pessoas prezavam, ou desprezavam, da história. Ela recria um passado histórico que já possui o tom do tempo presente. Sua leitura é crítica e enraizada no seu contexto de uma mulher que observa uma Inglaterra do lado de fora das instituições. A história recriada de La Trobe é um vórtice de escolhas estéticas e ausências que provocam sua plateia de diversas formas, como pudemos analisar. Todavia, e acima de tudo, esse passado recriado é uma performance, não é um texto. No fim, a matéria subversiva do roteiro de La Trobe é potencializada pelos acontecimentos durante a realização do espetáculo, quando a natureza assume seu papel, que parecia calculado, ou quando a plateia parecia estar encenando o *pageant* também. Se há um esforço de La Trobe em criticar uma cultura imperial, provocando os pilares que a constituem, há um esforço da voz narrativa em assegurar a presença de “Anon”. Os *outsiders* opõem-se às figuras representativas de um patriarcado, enquanto a natureza opõe-se à civilização. Em *Entre os atos* ambos estão relacionados a como o presente ainda ecoa um passado específico. O romance lida com tradições diversas, da oral à escrita, como maneira de provocar um retrato imperialista do passado. Mesmo com as insuficiências do tempo presente, e com um luto antecipado da guerra que viria, a voz narrativa ainda esperanças um futuro melhor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao revisitar o passado da Inglaterra, como afirmamos que ela faz, Virginia Woolf recria uma Inglaterra sua – que também não é ideal. Apesar de apresentar uma alternativa à história oficial, construída pelo império, a perspectiva de Woolf e de La Trobe são respostas que não representam todas as vozes, necessariamente, mas que revelam um esforço para refutar discursos autoritários, o que é um aspecto favorável à pluralização de perspectivas. Ao longo do nosso trabalho buscamos evitar, assim como a própria Woolf evitou, generalizações no que condiz à subversão que indicamos existir na obra da autora. Virginia Woolf refuta, sim, uma tradição, mas não impõe outra, daí também a dificuldade de extrair verdades do que chamamos de teoria woolfiana. De *Um teto todo seu* a *Entre os atos* o único fato abstraído é o de que nenhuma verdade “científica” se sustenta a múltiplas perspectivas, e essa verdade depende do contexto em que é produzida, logo, os fatos são tão convencionais quanto a ficção. O exemplo disso pode ser visto no esforço da ciência do século XIX em provar a inferioridade da raça negra, assim como da inferioridade intelectual das mulheres. Por isso, para Woolf, a ficção se torna um campo prolífico para se explorar as possibilidades do fato histórico – ampliando-o a partir de um movimento criativo: produzindo novas realidades possíveis. Apesar de que os ensaios de Woolf possuam uma veia ficcional, a verossimilhança das suas obras potencializa seus argumentos. Virginia Woolf cria cenas e personagens, como a própria Judith Shakespeare, nos seus ensaios, indicando a ficção como o caminho principal da sua teoria, o que não desqualifica a materialidade dos assuntos que ela aborda.

Woolf encontra um lugar próprio no modernismo inglês, distanciando-se em proposta e forma, dos seus pares, ao mesmo tempo que possui um círculo próximo de amigos que incentivam sua criatividade: o grupo de Bloomsbury. O projeto de Woolf, refletindo essas posições, de companhia e isolamento, sempre tange à uma coletividade, e essa coletividade está alinhavada ao sentido de individualidade. O entendimento dessa dicotomia indivíduo-comunidade é importante para entender *Entre os atos*. Há a necessidade de um isolamento, ou ao menos existe um isolamento, que é um espaço-tempo propício para o nascimento de ideias. Ao advogar por um quarto próprio, em seus múltiplos sentidos, Woolf parece também querer que as mulheres artistas possuam esse privilégio de isolarem-se. Isabella Oliver, a poeta de *Entre os atos*, só escreve sozinha. Todavia, a individualidade totalmente deslocada

de uma comunidade é sufocante, por isso o compartilhamento de ideias e a conversa são imprescindíveis para essa subversão. O senso de comunidade para Woolf vai ser uma resposta à ideia de nação. Se a nação é um território que visa englobar um todo, formar os sujeitos para serem dignos dela, a comunidade permite a escuta e a visibilidade de subjetividades que são distintas entre si. O final do *pageant* de La Trobe, das múltiplas mãos que reconstroem a Inglaterra, é utópico. A presença ativa da natureza nessa comunidade, outro caráter subversivo do pensamento político de Woolf, também tange à uma utopia – ao mesmo tempo que a um futuro apocalíptico, em que tudo voltaria a ser como era, sem a vida humana, só a paisagem. Esse balanço criativo, o retrato de uma comunidade dentro de uma nação, e da presença de uma natureza ativa, só existe propriamente na ficção, ou, como vimos, no exercício ensaístico de Virginia Woolf. A escolha da autora de não escrever manifestos, ou tomos de filosofia, mas ensaios e ficção, diz da capacidade desses de dar vazão à uma conversa sobre assuntos que para um empirismo é impossível.

Essa pesquisa se propôs, também, a explorar as camadas do caráter subjetivo e sugestivo da obra de Woolf. Em *Um teto todo seu*, encontramos a raiz dessa escolha estética no elogio que ela faz da frase “perfeitamente natural” de Jane Austen, um modelo que viria a seguir e ampliar às necessidades de seu tempo. *Entre os atos* é permeado desse balanço estético, no qual as frases não se enervam totalmente contra a sociedade, ocupando-se de rir dela em diversos momentos. O *pageant* de La Trobe oferece uma leitura mais satírica de um tempo e sua crítica à tradição e ao império não é deliberada. No fim, as personagens continuam se queixando de uma falta de “significado”, assim como alguns leitores de Woolf fazem também. Essa aparente lacuna das obras, insistimos, urge uma conversa. No romance, o primeiro ímpeto das personagens, quando não estão entendendo algo, é olhar para o lado e buscar uma compreensão. Retornando à Jane Austen, podemos identificar que Woolf aprende com ela a ler espaços em medida apropriada, implementando o riso e a sinuosidade nas suas personagens, evitando persuadir – ainda mais – o leitor, ao mesmo tempo que indicando de qual lado que ela está.

Outro elogio que Woolf faz a Austen, e que permeia sua ideia de autoria feminina, é o de que ela escreve de um modo próprio, não busca replicar as formulações da tradição masculina. Woolf traça uma arqueologia dessas mulheres escritoras, justamente em resposta a essa tradição dos homens, e o futuro dessa tradição está em Mary Carmichael, a personagem romancista de *Um teto todo seu*.

Nossa discussão no capítulo segundo sobre o *continuum lésbico* na obra de Woolf reforça essa noção de que Woolf estava preocupada em retratar experiências e relações de mulheres entre mulheres, sejam elas quais forem. Existe um duplo sentido dessas relações em *Entre os atos*, enquanto Lucy Swithin encontra sua ancestral em uma pintura, tal qual Judith Shakespeare é para Woolf, outros laços entre mulheres são mais estremecidos. Isabella Oliver e a Sra. Manresa, que são da mesma geração, se distanciam desse ideal de harmonia. Isabella sente inveja de Manresa, enquanto essa possui um desejo declarado, e recíproco, pelo marido de Isabella. Na verdade, no romance, nem as mulheres possuem uma relação desenvolvida entre si, nem os homens. Apenas William Dodge e Isabella Oliver encontram-se em conspiração e conversam sobre o *pageant*, enquanto que Giles e Manresa encontram-se movidos por desejo. Essa troca de casais, e a escolha por pares formados por homens e mulheres, remete ao aspecto da androginia retratado em *Um teto todo seu*, de pensar o equilíbrio dos sexos. Mas, ainda, Woolf retrata um isolamento nessas personagens, que se unem através da própria solidão: se estão todas sós, todas estão na mesma situação. Enquanto Giles, Isabella, Sra. Manresa e Srta. La Trobe estão em uma solidão melancólica, lidando com um futuro já em ruínas, desesperados e abstraindo como podem de seus medos; Lucy Swithin e Bartholomew Oliver são recortes de uma solidão esperançosa, apesar dos problemas, ambos apelam, cada um à sua maneira, a um otimismo. Isso se dá por eles serem de uma geração que vê a história se repetindo. Não existe, pois, caminho certo a se guiar, sentimento mais apropriado a ter, o tempo moderno em *Entre os atos* é o da incerteza, algo refratado na própria incompreensão que a plateia tem da peça. A performance parece suspender o isolamento e o não-entendimento da realidade, ali eles estão juntos, olhando para o mesmo lugar, atravessados pelas mesmas imagens.

Entre os atos, porém, vai elaborar, como vimos, a noção de comunidade que Woolf traz em “Anon”. A presença da natureza, e de um tempo pré-civilizatório em resposta à guerra, enovelam o romance. Assim, “Anon” se torna um paralelo para *Entre os atos*, tal qual *Um teto todo seu* é para *Orlando*. *Entre os atos* vai buscar encorpar essa ideia de uma história que implemente natureza em resposta a civilização, que promove a guerra. Nos diários, Woolf escreve, pensando sobre *Entre os atos*, que está buscando um “nós” em detrimento de um “eu”, e em “Anon” ela está pensando na decadência de um sentimento comunal, esse “nós”, que se individualizou com o tempo. Discutimos no tópico do ensaio como a teoria woolfiana está alinhavada

à ficção, e completamos aqui que é na prática ficcional que essa teoria é posta em movimento. As considerações de Woolf sobre a história e a literatura se concretizam na sua ficção, e assim sua teoria é vivificada. Os ensaios de Virginia Woolf, em sua liberdade de forma, promovem a ela um espaço propício para exercer seu pensamento político; na ficção, todavia, onde existem regras e certos limites, esses que Woolf amplia com suas experimentações, o comentário político está imerso na estética.

Woolf parece seguir, como Montaigne, “inquiridora e ignorante”, duas qualidades distantes de uma persona historiadora. Ao ver seu significado ruir ao final da peça, La Trobe busca escrever uma nova obra, sem significado claro, e assim ela se rende também a esse fazer artístico inquiridor e ignorante. *Entre os atos*, portanto, é subversivo na sua medida provocadora, e reescreve uma história que responde a uma tradição que se mostra falha. O romance soma os artifícios que Woolf elabora nos ensaios às questões políticas da Inglaterra pré-guerra, recriando um passado enquanto escreve um presente. Entretanto, quando a lógica do presente tenta concatenar um passado, esse passado é inevitavelmente alterado, e Woolf é consciente disso. É essa consciência que faz da sua obra instigante e prolífica para se pensar a estética de um antiautoritarismo na literatura. Abordar a tradição do ensaio e como ela está relacionada à obra de Woolf fora essencial para o entendimento da teoria woolfiana. A partir do gênero ensaio Woolf provoca mais incisivamente sua realidade, e outras passadas. Ela insiste em uma impessoalidade, mas é através do “eu” dos ensaios que a enxergamos como uma pensadora do seu próprio tempo. A discussão sobre o gênero ensaio serviu para sedimentar a pertinência e o potencial analítico de uma teoria woolfiana, e a reescrita da história só fora possível de ser pensada em *Entre os atos* dada as discussões que Woolf traz em *Um teto todo seu* e “Anon”. O ensaio woolfiano, além de romper com o discurso imperialista, é a base de como a autora concebe a criação de novas possibilidades de leitura de tempos passados e presentes.

Ao finalizar essa pesquisa, encontramos múltiplos caminhos a serem explorados na obra de Virginia Woolf, principalmente pensando sua característica de historiadora e teórica. Talvez, por criticar tão veementemente uma tradição através da ficção, e embalar seus argumentos em aparentes paradoxos, Virginia Woolf por muito tempo é percebida como uma escritora preocupada apenas com o estético e de tom propositalmente hermético. Ao elaborar a escrita e o pensamento político da autora,

desmentimos essas ideias mostrando uma Woolf humana e humanizadora, uma mulher que possuía limites, mas parecia conhecê-los, sendo lúcida de seus privilégios. Esperamos que ao fim dessa jornada, além de outras contribuições que pudemos ter trazido, tenhamos introduzido ao leitor uma Virginia Woolf acessível. Esse é um objetivo não listado dessa pesquisa, porém não menos importante, e que exige constante trabalho; mas enquanto houver tempo, passado e presente, haverá possibilidades de pensá-los: haverá conversa.

REFERÊNCIAS

- ADKINS, Peter. **The Modernist Anthropocene**: Nonhuman Life and Planetary Change in James Joyce, Virginia Woolf and Djuna Barnes. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- AUSTEN, Jane. **Persuasão**. Tradução de Fernanda Abreu. São Paulo: Zahar, 2016.
- ATTIE, Juliana. **Vida e morte em diálogo com a voz narrativa, o tempo e o espaço em Mrs. Dalloway, To The Lighthouse e Between the Acts de Virginia Woolf**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, Unesp/Araraquara, Araraquara, 2015.
- AZEREDO, Genilda. Metaficção e lirismo em “Um romance não escrito”, de Virginia Woolf. In: OLIVEIRA, Maria A. De; MAROUVO, Patricia; BORBA, Lucas Leite (org). **A prosa poética de Virginia Woolf**. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021. cap. 2, p. 29-46.
- BELL, Quentin. **Virginia Woolf**: A Biography. Orlando: Harcourt, 1972.
- BENNET, Jane. **Vibrant Matter**: A Political Ecology of Things. Durham & London: Duke University Press, 2010.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BOWBLY, Rachel. **Virginia Woolf**: Feminist Destinations. New York: Basil Blackwell, 1988.
- BOWEN, John. The Historical Novel. In: BRANTLINGER, Patrick; THESING, William B. (ed). **A Companion to The Victorian Novel**. Oxford: Blackwell Publishing, 2002. cap. 14, p. 245-259.
- BRADSHAWN, David. Introduction. In: Woolf, Virginia. **To the Lighthouse**. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. I - XXXIII.
- BRIGGS, Julia. **Reading Virginia Woolf**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- _____. **Virginia Woolf**: An Inner Life. Orlando: Harvest, 2005.
- BRIGIDA, Marcela Santos. **Peter Doherty’s Contemporary Take on Emily Dickinson: a Transit Between Sentences**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- CARIBÉ, Yuri. **Tradução, adaptação e reescrita da obra de Virginia Woolf por Michael Cunningham em The Hours (2003)**. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, subárea Tradução, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

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

CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. Tradução de Keith Cohen e Paula Cohen. Chicago, **Signs**, v. 1, n. 4, p. 875-893, 1976.

CLARK, Stuart. Estratégias narrativas em O quarto de Jacob. In: WOOLF, Virginia. **O quarto de Jacob**. Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2019.

CUDDY-KEANE, Melba. Introduction. In: WOOLF, Virginia. **Between the Acts**. Orlando: Harvest-Harcourt, 2008, p. xxxv-lxvi.

DAILEADER, Celia R. Caputi. Othello's Sister: Racial Hermaphroditism and Appropriation in Virginia Woolf's "Orlando". **Studies in the Novel**, vol. 45, n. 1, p. 56-79, 2013.

DAUGHERTY, Beth Rigel. feminist approaches. In: SNAITH, Anna. **palgrave advances in virginia woolf studies**. New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2007. cap. 5, p. 98-124.

DE OBALDIA, Claire. **The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay**. Oxford: Clarendon Press, 1995.

DEIMAN, Werner J. History, Pattern, and Continuity in Virginia Woolf. **Contemporary Literature**, vol. 15, n. 1, p. 69-66, winter, 1974.

DIBATTISTA, Maria. **Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon**. New Haven: Yale University Press, 1980.

DOLVEN, Jeff. Remembering the Essay. In: WITTMAN, Kara. KINDLEY, Evan (ed.). **The Cambridge Companion to the Essay**. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. cap. 1, p. 17-31.

FERGUNSON, Frances. The Critical Essay. In: WITTMAN, Kara. KINDLEY, Evan (ed.). **The Cambridge Companion to the Essay**. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. cap. 3, p. 49-63.

FERNALD, Anne. **A Room of One's Own, Personal Criticism, and the Essay**. **Twentieth Century Literature**, v. 40, n. 2, p. 165-189, summer, 2018.

FREEDMAN, Ralph. **Virginia Woolf: Revaluation and Continuity**. California: California University Press, 1980.

FROULA, Christina. Virginia Woolf as Shakespeare's Sister: Chapters in a Woman Writers Autobiography. In: NOVY, Marianne (ed). **Women's Re-Visions of Shakespeare**. Chicago: University of Illinois Press, 1990. cap. 8, p. 123-142.

FROULA, Christine. St. Virginia's Epistle to an English Gentleman: or, Sex, Violence, and the Public Sphere in *Three Guineas*. **Tulsa Studies in Women's Literature**. V. 1, p. 27-56, 1993.

GILBERT, Sandra; M. GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic**. New Haven: Yale University Press, 2020.

GLEN, Heather. Introduction. In: **The Cambridge Companion to the Brontës**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

GOLDMAN, Jane. **The Cambridge Introduction to Virginia Woolf**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

GUALTIERI, Elena. **Virginia Woolf's Essays**: Sketching the Past. New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2000.

HANLEY, Lynne. Virginia Woolf and the Romance of Oxbridge. **The Massachusetts Review**, v. 25, n. 3, p. 421-436, 1984.

HUSSEY, Mark. "'I' Rejected; 'We' Substituted": Self and Society in Between the Acts". In: BOWERS, Bege K; BROTHERS, Barbara (ed). **Reading and Writing Women's Lives**: A Study of the Novel Manners. Ann Arbor: UMI Research Press, 1990. cap. 8, p. 141-152.

HUSSEY, Mark. **Virginia Woolf: A to Z**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

JOPLIN, Patricia Klindienst. The Authority of Illusion: Feminism and Fascism in Virginia Woolf's "Between the Acts". **South Central Review**. v. 6, n. 2, p. 88-104, 1989.

KELLEY, Alice Van Buren. **The Novels of Virginia Woolf: Fact and Vision**. Chicago: University of Chicago Press, 1973.

KENNEY, Susan M. Two Endings: Virginia Woolf's Suicide and Between the Acts. **University of Toronto Quarterly**, v. 44, n.4, p. 265-289, 1975.

LANSER, Susan Sniader. **Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice**. New York: Cornell University Press, 1992.

LAURENCE, Patricia O. **The Reading of Silence: Virginia Woolf in the English Tradition**. Stanford: Stanford University Press, 1991.

LEASKA, Mitchell A. **The Novels of Virginia Woolf from Beginning to End**. New York: John Jay Press, 1977.

LEE, Hermione. **Virginia Woolf**. New York: Vintage Books, 1999.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LEWIS, Thomas S. W. Virginia Woolf's Sense of the Past. **Salmagundi**, n. 68/69, p. 186-205, 1986.

LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e em ação. In: LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LORDE, Audre. Usos do erótico: o erótico como poder. In: LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MARDER, Herbert. **Feminismo e arte**. Traduzido por Fernando Cabral. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

MARDER, Herbet. **A medida da vida**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MATTHEWS, Samantha. Remembering the Victorians. In: O'GORMAN, Francis. **The Cambridge Companion to Victorian Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. cap. 15, p. 273-292.

MCTAGGART, Ursula. "Opening the Door": The Hogarth Press as Virginia Woolf's Outsiders' Society. **Tulsa Studies in Women's Literature**. v. 29, n. 1, p. 63-81, 2010.

MINOW-PINKNEY, Makiko. **Virginia Woolf and the Problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels**. New Jersey: Rutgers University Press, 1987.

MOI, Toril. Feminist, Female, Feminine. In: BELSEY, Catherine; MOORE, Jane. **The Feminist Reader**. New York: Basil Blackwell, 1989. cap. 8, 117-132.

MONTAIGNE, Michel de. **The Complete Works**. Tradução de Donald M. Frame. Londres: Everyman's Library, 2003.

OLIVEIRA, Maria Aparecida de. **A representação feminina na obra de Virginia Woolf: um diálogo entre o político e o estético**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

PEACH, Linden. historical approaches. In: SNAITH, Anna. **palgrave advances in virginia woolf studies**. New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2007. cap. 8, p. 169-183.

PINHO, Davi. Introdução. A conversa como um "método" filosófico em Virginia Woolf. In: PINHO, Davi; OLIVEIRA, Maria Aparecida de; NOGUEIRA, Nicea (org). **Conversas com Virginia Woolf**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020, p. 9-30.

_____. O conto de Virginia Woolf – ou ficção, uma casa assombrada. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 23, n. 2, p. 3-17, 2019.

_____. Virginia Woolf costura à janela: em busca de uma textualidade andrógina. In: PINHO, Davi. MEDEIROS, Fernanda. (org) **Literaturas de Língua Inglesa: leituras interdisciplinares**. v. II. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017.

PIVANTI, Mariana. PINHO, Davi. *Écriture féminine: um passeio em torno de Hélène Cixous e Virginia Woolf*. In OLIVEIRA, Maria A. de. MAROUVO, Patricia. BORBA, Lucas Leite (org). **A prosa poética de Virginia Woolf**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021. cap. 10, p. 183-202.

RESTUCCIA, Frances L. "Untying the Mother Tongue": Female Difference in Virginia Woolf's *A Room of One's Own*. **Tulsa Studies in Women's Literature**, v. 4, n. 2, p. 253-264, 1985.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. **Bagoas**, n. 05, p. 17-44, 2010.

RUSSELL, David. Ethics and the Essay. In: WITTMAN, Kara. KINDLEY, Evan (ed). **The Cambridge Companion to the Essay**. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. cap. 10, p. 154-166.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARKER, Sonita. Virginia Woolf in the British Commonwealth. WUSSOW, Helen; GILLIES, Mary Ann (ed). **Virginia Woolf and the Common(wealth) Reader**. Clemson: Clemson University Digital Press, 2014. cap. 9, p. 65-76.

SHOWALTER, Elaine. **A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing**. New Jersey: Princeton University, 1977.

SILVER, Brenda. "Anon" and "The Reader": Virginia Woolf's Last Essays. **Twentieth Century Literature**, v. 25, n. 3/4, p. 356-441, 1979.

STEWART, Alan. The Birth of the English Essay. In: AQUILINA, Mario; COWSER, Bob; WALLACK, Nicole B. **The Edinburgh Companion to the Essay**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022. cap. 2, p. 37-49.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre crítica da cultura**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

WHITTINGTON, Robert. **English Pageantry: An Historical Outline**. Cambridge: Harvard University Press, 1920.

WITTMAN, Kara. The Essay in Theory. In: WITTMAN, Kara; KINDLEY, Evan (ed). **The Cambridge Companion to the Essay**. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. cap. 5, p. 78-98.

WOOLF, Virginia. Anon. In: SILVER, Brenda. "Anon" and "The Reader": Virginia Woolf's Last Essays. **Twentieth Century Literature**, v. 25, n. 3/4, p. 356-441, 1979.

_____. **A Room of One's Own**. London: Grafton, 1977.

_____. A vida e o romancista. In: **A arte do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: L&PM, 2019.

_____. **Ao Farol**. Tradução de Tomas Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. **As Ondas**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. **Between the Acts**. London: Hogarth Press, 1941.

_____. Character in Fiction. In: **Selected Essays**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

_____. **Contos Completos**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. Craftmanship. In: **A arte do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: L&PM, 2019.

_____. **Entre os atos**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

_____. Ficção moderna. In: **Mulheres e ficção**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. **Jacob's Room**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

_____. Jane Austen. In: **Mulheres e ficção**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. Mr. Bennett and Mrs. Brown. In: **Selected Essays**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

_____. **Mrs. Dalloway**. London: Penguin Books, 1992.

_____. **Night and Day**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

_____. No pomar. In: **Contos completos**. São Paulo: Editora 34, 2023.

_____. **O quarto de Jacob**. Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2019.

_____. **Orlando: A Biography**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1956.

_____. **Os anos**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Novo Século, 2011.

_____. Profissões para mulheres. In: **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: L&PM, 2018.

_____. Relendo romances. In: **A arte do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: L&PM, 2019.

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

_____. **The Diary of Virginia Woolf. Volume Five 1936-1941.** Orlando: Harvest Harcourt, 1985.

_____. **The Diary of Virginia Woolf. Volume Four 1931-1935.** Orlando: Harvest Harcourt, 1983.

_____. **The Diary of Virginia Woolf. Volume Three 1925-1930.** Orlando: Harvest Harcourt, 1980.

_____. **The Diary of Virginia Woolf. Volume Two 1920-1924.** Orlando: Harvest Harcourt, 1978.

_____. **The Essays of Virginia Woolf Vol. 3.** New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988.

_____. **The Letters of Virginia Woolf. Volume 6.** New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

_____. The Narrow Bridge of Art. In: **Granite and Rainbow.** New York: Harcourt Brace and Company, 1958.

_____. **The Voyage Out.** Oxford: Oxford University Press, 2009.

_____. **The Waves.** London: Wordsworth Editions, 2000.

_____. **The Years.** Susan Hill and Steven Connor. London: Vintage, 2004.

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

_____. **Um esboço do passado.** Traduzido por Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nos, 2020.

_____. **Um teto todo seu.** Tradução de Bia Nunes Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia; STRACHEY, Lytton. **Virginia Woolf & Lytton Strachey Letters.** London: Chatto and Windus, 1969.

WUSSOW, Helen; GILLIES, Mary Ann (ed). **Virginia Woolf and the Common(wealth) Reader.** Clemson: Clemson University Digital Press, 2014.

YOSHINO, Ayako. Posfácio. In: **Entre os atos.** Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2022, p. 171-187.