



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Davi Ferreira de Pinho

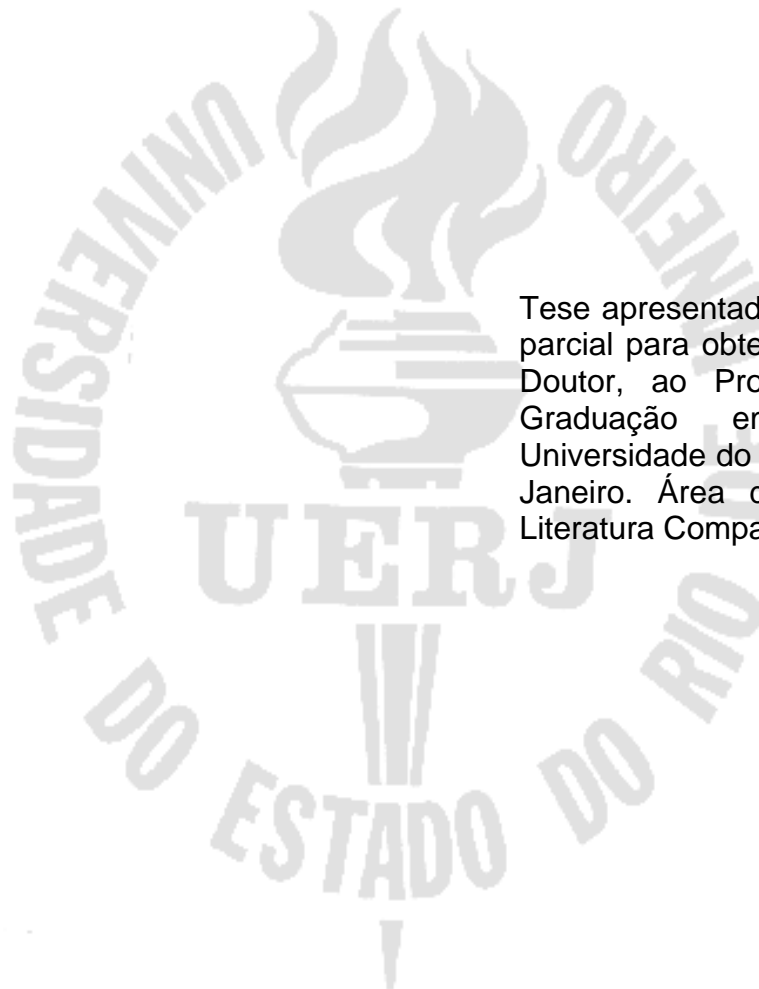
**Imagens do feminino na vida e obra de
Virginia Woolf**

Rio de Janeiro

2014

Davi Ferreira de Pinho

**Imagens do feminino na vida e obra de
Virginia Woolf**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Conceição Monteiro

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

W913	<p>Pinho, Davi Ferreira de. Imagens do feminino na vida e obra de Virginia Woolf / Davi Ferreira de Pinho. – 2014. 167 f.: il.</p> <p>Orientadora: Maria Conceição Monteiro. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Woolf, Virginia, 1882-1941 - Crítica e interpretação - Teses. 2. Inglaterra – Usos e costumes – Séc. XX – Teses. 3. Escritoras inglesas – História e crítica – Teses. 4. Feminilidade na literatura - Teses. 5. Androginia (Psicologia) – Teses. 6. Bloomsbury, Grupo de – Teses. 7. Bell, Vanessa, 1879-1961 – Crítica e interpretação – Teses. I. Monteiro, Maria Conceição. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 820-95:820-055.2</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Davi Ferreira de Pinho

**Imagens do feminino na vida e obra de
Virginia Woolf**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovado em 10 de fevereiro de 2014.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Conceição Monteiro (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Ana Lucia de Souza Henriques
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Eliane Borges Berutti
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Magda Velloso Fernandes de Tolentino
Instituto de Letras - UFMG/ UFSJ

Prof. Dr. Manuel Antonio de Castro
Instituto de Letras - UFRJ

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

À representante da vida que amo na arte que estudo: Isabel Alves.

AGRADECIMENTOS

A presente tese é resultado de todos em mim: a começar por Reginaldo, que me despertou o amor pela literatura através de seus gritos em poesia, como se dissesse um pouquinho de si através de Augusto dos Anjos. Agradeço à Isabela pelos cafés e críticas, pelo feminino profanado, por desvios e debates. À Danielli pelo suporte devoto, e pelas risadas que amparam. À Raquel pelo carinho constante, e por brigadeirões. Ao Gabriel por me manter em contato com o mundo real. À Ruth por me manter em contato com um mundo surreal. À Neuza pelo passado do meu presente. À Conceição pela cumplicidade, pelo exemplo de vida. À Virginia pelos livros. À Isabel pela guarida. Aos amigos constantes. E ao Bernardo, que ainda não veio, mas já existe em mim. Agradeço ao amor, sobrenome de cada um aqui, livros eternos em minha estante.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de fomento não somente no Brasil mas também em meu período de pesquisa na Inglaterra, a minha supervisora Maria Conceição Monteiro, cuja dedicação e generosidade me servem de modelo, e também à Kate McLoughlin, minha supervisora na Inglaterra, com quem travei diálogos importantes para o rumo que minha pesquisa tomou.

One rational voice is dumb. Over his grave
the household of Impulse mourns one dearly loved:
 sad is Eros, builder of cities,
 and weeping anarchic Aphrodite.

W. H. Auden

RESUMO

PINHO, Davi Ferreira de. *Imagens do feminino na vida e obra de Virginia Woolf*. 2014. 167f. Tese (Doutorado em Literatura de Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Em seu ensaio de 1924, “Mr Bennet and Mrs. Brown”, Virginia Woolf declara que por volta de 1910 o caráter humano mudara. A presente tese, seguindo o apontamento da ensaísta Woolf, pretende entender as mudanças promovidas nas duas primeiras décadas do século XX, na Inglaterra, a partir da vida dos artistas e amigos que ficariam eternizados como o *Bloomsbury Group*. Em nossa primeira parte, apontaremos em que sentido, ao adotar o método pós-impressionista, o *Bloomsbury Group* alarga as discussões da teoria do conhecimento que fervilhava em Cambridge. Análogo ao silêncio dos quadros, agora totalmente formalistas, apontaremos que a linguagem de resistência de Bloomsbury parece ter sido antecipada pela vida de duas de suas artistas: elas são a própria Virginia Woolf e sua irmã, Vanessa Bell. A partir dessa suposição, de que haja uma conexão entre a vida das mulheres de Bloomsbury e a natureza refratária do grupo, começaremos uma discussão, já em nossa segunda parte, de como o silêncio que marca o feminino construído historicamente ganha um *status* de uma nova linguagem na prosa de Virginia Woolf. Nesse momento, tal silêncio da prosa parece comparável à própria linguagem poética, e aqui Virginia Woolf dialoga com o futuro, representado por Jean-Paul Sartre. Após marcarmos o que seria a prosa poética, ou poesia prosaica, de Woolf, apontaremos por fim a relação entre essa escrita do silêncio e o conceito de mente andrógina em Virginia Woolf, relação esta mediada pelo movimento que seria chamado de *écriture féminine*, representado pela francófona Hélène Cixous, entre outras.

Palavras-chave: Androginia. *Bloomsbury Group*. *Écriture Féminine*. Feminino. Virginia Woolf.

ABSTRACT

PINHO, Davi Ferreira de. *Images of the feminine in Virginia Woolf*. 2014. 167f. Tese (Doutorado em Literatura de Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

In her 1924 essay, "Mr Bennett and Mrs. Brown", Virginia Woolf states that human character had changed by 1910. The present thesis, following Woolf's assertion, aims at understanding the changes promoted in the first two decades of the twentieth century in England through the lives of the artists and friends that would later be immortalized as the Bloomsbury Group. In the first part of our study, when we discuss the importance of Post-Impressionism to Bloomsbury Art, we will point out the ways in which the Bloomsburries surpassed the then current discussions on the theory of knowledge, which stemmed from Cambridge. Analogous to the silence of paintings, which were now fully formalist, we will point out that the language of resistance of Bloomsbury seems to have been anticipated by the lives of two of their artists: Virginia Woolf and her sister, Vanessa Bell. From this assumption, that there is a connection between the lives of the Bloomsbury women and the refractory nature of the Bloomsbury Group, we will start a discussion, already in the second half of our thesis, on how the silence that marks historically-constructed femininity reaches the status of a new language in the prose of Virginia Woolf. At this point, we will argue that the silence of this new prose seems comparable to the nature of poetic language itself, and here Virginia Woolf speaks to the future represented by Jean-Paul Sartre. After we point out what Woolf's poetic prose, or prosaic poetry, would be, we will finally establish a dialogue between this language of silence and what Woolf defined as the androgynous mind; this shall be articulated under the lens of the movement now known as *écriture féminine*, represented by francophone Hélène Cixous, among others.

Keywords: Androgyny. Bloomsbury Group. *Écriture Féminine*. Feminine. Virginia Woolf.

SUMÁRIO

	I-MAGEM: UMA INTRODUÇÃO	10
1	THE BLOOMSBURY GROUP: UMA QUESTÃO DE ORIGEM	24
2	VANESSA E VIRGINIA STEPHEN: AS PRECURSORAS DE BLOOMSBURY	57
3	ENTRE PROSA E POESIA: SOBRE OS LIMITES DO ENGAJAMENTO DA LITERATURA	79
4	ÉCRITURE FÉMININE E A LÍNGUA MASCULINA: VIRGINIA WOOLF E A ANDROGINIA DA LITERATURA	107
	CONCLUSÃO: I-MA(R)GEM	149
	REFERÊNCIAS	151
	ANEXO A – <i>La maison du pendu</i>. Paul Cézanne (1873)	158
	ANEXO B – <i>Vincent’s Chair with his Pipe</i>. Vincent van Gogh (1888-9)..	159
	ANEXO C – <i>David Garnett</i>. Duncan Grant (1915)	160
	ANEXO D – <i>David Garnett</i>. Vanessa Bell (1915)	161
	ANEXO E – <i>Studland Beach</i>. Vanessa Bell (c. 1912)	162
	ANEXO F – Carta: Adelaide Livingstone para Virginia Woolf 12/08/1936	163
	ANEXO G – Carta: J. P. Strachey para Virginia Woolf. 19/02/1936	164
	ANEXO H – Carta: Resposta de um homem para Emily Davies. Sem data	165
	ANEXO I – Recorte de Virginia Woolf em sua pesquisa para <i>Three Guineas</i>	166
	ANEXO J – Recorte de Virginia Woolf em sua pesquisa para <i>Three Guineas</i>.....	167

I-MAGEM: UMA INTRODUÇÃO

Clarissa had a theory in those days . . . that since our apparitions, the part of us which appears, are so momentary compared with the other, the unseen part of us, which spreads wide, the unseen might survive, be recovered somehow attached to this person or that, or even haunting certain places after death . . . perhaps—perhaps.

Mrs. Dalloway (1925)

Uma imagem: em uma sala espaçosa, janelas brancas descem do teto até tocar o chão. Elas se abrem para uma praça arborizada, que pode ser vista quase por completo dos grandes olhos de vidro da sala. Por dentro, a sala tem um formato irregular, como se fosse um conjunto de muitos cômodos cujas paredes foram derrubadas, criando um amplo retângulo e um quadrado em anexo. Em frente a uma lareira apagada, um grupo de pessoas senta em círculo. Todos parecem cansados, e o dia já está em seus últimos suspiros. Os poucos raios de luz que quebram as nuvens volumosas tocam as últimas folhas das árvores na praça, que parecem ganhar vida própria acima da grande massa escura que se forma à sombra. Dentro da sala, uns usam o celular, outros tomam notas. Alguns parecem debater sobre alguma coisa que não conseguimos discernir do lado de fora. No entanto, uma das pessoas não debate nem toma notas, sequer usa o celular. Um dos raios que resistem à noite toca seus olhos, e uma lágrima parece se formar. Ele olha fixamente para alguma coisa acima da lareira, e parece não piscar há algum tempo. Com a última luz do dia que parece não o abandonar, fica cada vez mais difícil manter os olhos abertos. Eles querem fechar, parecem lacrimejar em insolência, mas ele quer ver. Daqui, parece que ele trava um diálogo outro, mas com quem? Com a aparição dependurada em cima da lareira. Olhamos para lá: a foto é de um dos donos da antiga casa. Reconhecemos: é Virginia Woolf.

Sempre que lembro de meu período de estágio sanduíche na Inglaterra, a primeira imagem que me vem é a de mim em frente à lareira. A sala de reunião de meu grupo de pesquisa era no cômodo que fora interligado pelos amigos de Bloomsbury, no complexo de casas da Gordon Square em Londres, que agora abriga o Instituto de Artes da Birkbeck College, University of London. Lá estávamos nós, pesquisadores do modernismo inglês, estudantes dos fantasmas à sala, e

falávamos das nossas pesquisas, estas que tocavam a vida do próprio cômodo em que estávamos. E lembro do esforço para não extravasar minha paixão, pois estava na Europa, e seu grande defeito me parecia ser a indiferença. Está tudo registrado em mim, e eu, que naquele momento era pura paixão, também fiquei registrado na imagem.

Mas toda vez que volto a essa imagem do passado, percebo que ela muda. Percebo que um raio de sol parece durar mais, que as árvores escuras parecem apontar para o fim do meu período de pesquisa, que as pessoas parecem mais indiferentes, e que eu, que tive um momento individual, pareço significar outra coisa, símbolo para alguma coisa mais geral. Isso parece se dar porque nossos sentidos filtram a experiência. Aí então, tais acontecimentos, já filtrados, deixam imagens impressas em nós.¹ São as palavras que enfim trazem a imagem à tona, de volta para o presente. Desse modo, a imagem sempre volta diferente. Ela é filtrada por como sentimos os fatos no presente. Toda vez que eu narro, eu atualizo, eu filtro a imagem novamente. Desse modo, vagorosamente, os fatos parecem se diluir em palavras filtradas por meus sentimentos no presente. Aproprio-me do pensamento de alguém? Sim. Até mesmo os fatos já não parecem fatos em si, pra mim, o *Eu* na imagem. Do latim *imaginari*, da mesma raiz de *imitari*, minha imagem *reproduz*, me reproduz, e reproduz outros. Não são fatos, são visões.

E a minha imagem pode ser ressignificada por mim mesmo, um outro daquele *I* na I-magem, mas o mesmo. O *Um*, em algarismos romanos, ou *Eu*, do inglês *I*, está na minha I-magem. Mas quando narro, trago para a linguagem, esse *I* se torna palavra, e se abre para a significação do espectador tanto quanto a sala, o raio de sol, e as árvores. É uma imagem dinâmica, não estática; uma perspectiva individual que não se fecha, mas ganha vida quando lida, vista, ouvida. Ela permite que o passado venha ao presente através da visão. Visão do *Eu*, mas sobretudo do *Outro*, que escuta. Se guardada em mim, essa I-magem não vive, fica encerrada no tempo particular, vira uma imagem passada de um tempo passado. Mas se a narro, se a

¹ Lembro-me de uma leitura: “Quando narramos os acontecimentos passados, que são verdadeiros, nós os tiramos da memória. Mas não são fatos em si [...] e sim as palavras que exprimem as *imagens* que os próprios fatos, passando pelos sentidos, deixaram impressas no espírito. Minha infância, que não existe mais, está no passado, que também não mais existe. Mas a *imagem* dela, quando a evoco e é objeto de alguma conversa, eu a vejo no presente, porque está ainda na minha memória. Confesso-te, meu Deus, que não sei se é análogo o caso da predição do futuro, com a qual se preveem, como já existentes, as *imagens* das coisas que ainda não existem. [...] Quando emprendermos e começarmos a realizar o que premeditávamos, então esse ato existirá, pois não será mais futuro, e sim presente”. Meus grifos (AGOSTINHO, 2006, p. 343).

pinto, trago-a para uma dialética com o presente através do outro. Assim, a minha imagem vira uma memória do meu presente e do presente de muitos outros. Eu viro outros.

O olhar que viu parece guiar cada vez menos o sentido particular, e parece o abrir cada vez mais para significações diversas. É olhar que vê, que informa o sentido da imagem. Uma imagem que contém o *Eu* mas que também contém outros. O *Eu* vê a sala, as pessoas, as árvores e o raio de sol. Há muito mais na minha imagem do que um homem em frente à lareira.

Mas já em sua nascença, essa I-imagem é de outros. O *I* que estava na sala em Londres nunca teria vivido aquele momento em frente à lareira se já não fosse muitos outros dentro de si. Os olhos que olharam a foto foram também os olhos dos próprios fantasmas que ali viviam. Eu olhei, e quando avistei a Gordon Square, meus primeiros pensamentos foram: “nossas partes aparentes são tão momentâneas.” Eram minhas tais palavras? Sim, e não. Eram minhas, meu presente lá na imagem as lembrou, movido por estar no cômodo. Mas também eram de Clarissa Dalloway, personagem título de *Mrs. Dalloway*. Ou seriam elas de Virginia Woolf, do fantasma na sala? Eram de nós três, mas naquele momento elas eram mais minhas. Eu lembrei, o eu-Virginia, o eu-Clarissa. O próprio fato de eu ter cruzado o oceano para estudar naquela universidade marcava que eu era muitos, e que na minha imagem presente muitas outras imagens se refletiam. Quem sou eu? Não, a pergunta certa, já disse Hélène Cixous, é: quem são eu?²

Então o que é imagem nos trabalhos que estudo? É a visão de um indivíduo que exprime uma experiência, mas consciente de que quem teve a experiência foi um Eu-Outro. Um *I* que foi formado por outras imagens; que quando fala, escreve, pinta, reproduz múltiplas vozes; que quando olha, vê pelos olhos de múltiplos textos, pessoas, lugares. Imagem é a lembrança dos tempos que constituem o indivíduo que pinta. Fico com isto: que o presente é o lugar onde o futuro e o passado estão em imagens. Isso porque só se pinta uma imagem a partir do presente: seja porque a imagem é uma memória, e aqui ela é o passado do presente, ou porque ela é um desejo, e aqui ela é o futuro do presente.

² Hélène Cixous, em sua conhecida formulação, diz: “é por isso que eu nunca me pergunto ‘quem sou eu?’ (*qui suis-je?*) eu me pergunto ‘quem são eu?’ (*qui sont-je?*)” (1994, p. XVII) – homófono do francês *qui songe?*, em português *quem sonha, devaneia, contempla?*

A imagem então está sempre aberta a diversos significados, porque, quando pintada, ela se torna ponto de observação para outras perspectivas, e pode assim ser eternamente desdobrada. Ela coisifica o sentido. Dizer isso é também dizer que o passado e o futuro estão abertos no presente, e podem assim ser eternamente ressignificados. O que fica do passado (vivido/lido/visto) são imagens que condensaram significados, e se tornaram partes constituintes do *I*. O que queremos do futuro são imagens que precisamos efetivar.

Imagem, assim, é visão: um olhar de/para muitos outros transformado em linguagem. Ela aparece em quadros, em romances, na fala. Mas vai além da figura, é mais que um quadro. É o que escapa da moldura: um quadro aberto, como se pudéssemos colar outras telas ao seu lado e continuar o desenho. Ela está parada na frase, ou no quadro, mas se mexe sob o olhar. O próprio Deus a quem Santo Agostinho direciona suas confissões aparece assim como uma imagem: uma palavra pintada em sua escrita, aberta a ressignificações diversas. Deus não existe, mas existe. É assim que usamos imagem em nossa tese – e mudamos para a primeira pessoa do plural porque sempre que falamos, são muitos que falam. Muitos, citados ou não. Muitos, cujos nomes se perdem em nossa memória, mas cujas imagens ficam.

Imagens do feminino em Virginia Woolf são visões que a autora teve sobre o feminino historicamente construído em sua escrita. No entanto, já que são imagens, quadros sem moldura, é o sentido coisificado que ganha vida no olhar de outros. Como os quadros de sua irmã Vanessa Bell, Woolf pintou imagens das mais diversas, o que permite que vários tipos de mulheres e homens ganhem vida. As imagens de Woolf estão eternamente abertas, seja a de Lily Briscoe jogada aos pés de Mrs. Ramsay em *To the Lighthouse* (1927), como aparece logo ao início de nossa tese, ou a de Mrs. Dalloway pensando sobre o suicídio de Septimus Warren Smith à janela, lugar de onde este havia saltado rumo ao não ser. Enquanto imagens, as visões de Woolf são memórias invocadas, como também desejos que quer efetivar, um anseio por um ser humano por vir, para além do feminino ou masculino. Mas vamos fazer um percurso para entendermos tal afirmação.

Em 1977, anunciando o que viria a ser conhecido como feminismo ginocêntrico, Elaine Showalter publica *A Literature of their Own*. Em seus ensaios, ela advoga que as mulheres falem de seus próprios corpos e das coisas que ainda lhes impõe um lugar adstrito na sociedade. Ela quer afirmar a experiência feminina, ela quer pensar o ser mulher. No entanto, Showalter parece esquecer que nosso corpo é inscrito na linguagem, que em sua nascença é masculina, como discutiremos. Alguns de seus ensaios, assim, se tornam uma caça aos valores masculinos na escrita de algumas mulheres, o que causa um certo desconforto, pois ela em momento algum parece pensar o que é ser construído, historicamente, mulher ou homem. Ela revisita os trabalhos de inúmeras romancistas, e dentre elas está Virginia Woolf.

Em um ensaio intitulado “*Virginia Woolf and the Flight into Androgyny*”, publicado no livro em questão, Showalter argumenta que a decisão de Woolf por querer instaurar uma mente andrógina ao final de *A Room of One’s Own* (1929) resulta de seu medo de não ser considerada uma boa escritora caso sua identidade enquanto mulher fosse afirmada. Para Showalter, a mente andrógina que Woolf imagina é uma forma de confrontar o fato de que ela não tivera a educação de seus amigos de Bloomsbury, e ao mesmo tempo um conceito que a ajudava a reprimir sua raiva, e negar a ambição feminina.

Showalter forma, assim, uma geração de feministas que veria o quarto todo seu de Woolf como um quarto imperialista, da mulher branca, cuja opressão foi não ir para Cambridge,³ ou o quarto de uma mulher falicizada, que intimamente ansiava reproduzir os tratados filosóficos de Bertrand Russel.⁴ Virginia Woolf, desse modo, ganha um lugar ao lado de Simone de Beauvoir no que hoje é conhecido como feminismo humanista, pois esta também começa a ser apontada como uma escritora

³ Audre Lorde implica que Woolf seja mais uma mulher branca que vê ser mulher como a primeira fonte de todo tipo de opressão, como se ela esquecesse que existem minorias dentro das minorias, e que “um quarto todo seu pode ser uma necessidade de escrever prosa, mas também por maços de papel, uma maquina de escrever, e tempo de sobra” (LORDE, 1984, p. 375). Lorde parece ignorar o quarto de Woolf enquanto imagem a ser ressignificada. Em uma carta para o *Times Literary Supplement*, em resposta a uma resenha de *A Room of One’s Own*, Woolf antecipa a crítica que Lorde faria, e diz explicitamente que seu quarto significa a luta pelo fim de qualquer opressão, tanto de homens quanto de mulheres, já que “ninguém pode crescer flores finas em solo descarnado” (1929b, p. 54).

⁴ Adrienne Rich diz que a escrita de Virginia Woolf pede aceitação do mundo masculino ao “tentar parecer imparcial”, (1972, p. 4). Tal afirmação parece estar exatamente oposta às imagens que vemos em seus romances e ensaios, como discutiremos ao longo de nossa tese.

com medo do corpo feminino.⁵ Em um feminismo que parecia se fechar no corpo da mulher, num culto à maternidade e ao poder de nutrir como qualidades intrinsecamente da mulher e não culturais, as representantes desse feminismo ginocêntrico estadunidense parecem começar a afastar Woolf cada vez mais do nosso tempo quando se trata da história do feminismo.

A aproximação de Woolf e Beauvoir é possível, mas há uma certa inadequação na comparação. Em seu *O Segundo Sexo* (1949), Beauvoir aponta que o feminino sempre foi localizado negativamente ao lado da imanência, do corpo, e o masculino ao lado da transcendência, da alma, em todos os discursos filosóficos ocidentais. Sua proposta é uma inserção da mulher no mundo do sujeito, da alma. Tal proposta é interessante, pois aponta para uma outra possibilidade de inserção na linguagem para a mulher, agora em uma nova posição nas dicotomias tradicionais. No entanto, Beauvoir não parece promover uma reavaliação completa da ética por trás da dicotomia feminino/masculino, o que está distante do que Virginia Woolf faz em seus ensaios e romances. Woolf invoca aquelas que descreve como professoras das mulheres, dentre elas a pobreza e a castidade, a fim de reavaliar o mundo masculino. Em Woolf, o feminino aparece como um outro tipo de conhecimento do mundo. Ela reavalia o feminino e o masculino, ambos enquanto construtos, como Beauvoir, mas vai além ao tentar imaginar uma mente que possa impetrar o progresso sem a violência de seu mundo, assolado pelos horrores das guerras.

De fato, *O Segundo Sexo* promove a entrada da mulher para a ordem masculina – Beauvoir pede o treinamento da mulher para combate, e a completa negação da maternidade, por exemplo. Beauvoir explicitamente aponta que a experiência feminina no mundo é objetual, e propõe uma posição de sujeito tal qual ela conhecia: a que um homem experienciava. No entanto, ela em momento algum reavalia o feminino, como se nada de positivo existisse na tradição do feminino historicamente construído. Beauvoir é uma pensadora fundamental para a questão do feminismo, sem dúvida alguma. É por causa de *O Segundo Sexo* que muitas outras mulheres puderam se pôr no mundo de diversas maneiras, e a ideia de feminino enquanto performance, linguagem, nunca teria sido desenvolvida se ela

⁵ Charlene Seigfried, por exemplo, diz que em Beauvoir “há uma longa lista de características que faltam às fêmeas, acopladas a características superiores que os machos incorporam simplesmente por serem machos – estas sendo consideradas fundamentalmente humanas” (1990, p. 313).

não houvesse mostrado que não se nasce mulher ou homem, mas que somos treinados para virar um protótipo milenar que não mais se sustenta.

As feministas ginocêntricas dos Estados Unidos, estas que começam a aproximação entre Woolf e Beauvoir para então refutá-las, seriam criticadas por Julia Kristeva ainda na década de 70, principalmente em seu *Women's Time* (1979). Kristeva vê um encerramento no corpo que é perigoso, pois parece negar o caráter linguístico – e historicamente construído – do feminino. Ou seja, o feminismo tem que pensar o que é o feminino para não cair em um essencialismo. Caso não façamos isso, ela prevê que o feminismo possa acabar em explicações simplórias, estas que apontam o ser mulher intrinsecamente como nutrir o outro. Para Kristeva, e concordamos, a questão é como achar um lugar para o ser mulher em uma linguagem construída para o ser homem. Esta é a questão de Woolf, e também a das contemporâneas de Kristeva do *écriture féminine*. No entanto, Kristeva parece agrupar este movimento, que também vigorava na década de 70 no mundo francófono, ao lado dos discursos ginocêntricos estadunidenses que criticara.

Se *écriture féminine* é um tipo de ginocentrismo, como veremos, é um ginocentrismo cultural, e não natural. Hélène Cixous, Catherine Clément e Luce Irigaray, principais nomes do *écriture féminine*, usam o corpo feminino historicamente construído como uma imagem para o lugar da escrita. Assim, elas retiram o feminino do corpo da mulher, e pensam a escrita imagética como feminina, usando nossa definição de imagem. Ou seja, *écriture féminine* mostra a abertura da linguagem para a vida de outros, o esfacelamento do sujeito, a morte da linguagem falocêntrica que objetifica ao nomear. A escrita que assim se quer é feminina, pois usa os predicados femininos historicamente construídos como uma qualidade dentro da linguagem historicamente masculina. É a *escrita* que é feminina, como o corpo da mãe, mas que está dentro da língua do pai. O sexo se perde em tal constatação, e por isso os maiores exemplos dessa escrita, para Cixous, são um homem e uma mulher: William Shakespeare e Clarice Lispector.

De fato, como veremos, Woolf decide queimar a palavra feminismo em seu *Three Guineas* (1938), por a achar obsoleta. Escrever de uma posição de mulher enquanto corpo subjugado, para Woolf, era uma postura que as vitorianas já haviam tomado, e até mesmo profanado. Ela afirma tal posição, mas para ela, há na raiva um elemento que impede que um sujeito se inscreva no mundo de uma posição individual, como discutiremos ao longo de nossa tese. As feministas estadunidenses

parecem não ter considerado que abandonar a raiva da língua masculina é aceitar o feminino. Abandonar a raiva é afirmar a vida de todas as mulheres, para então afirmar uma imagem do futuro, um desejo: a mente andrógina. O andrógino em Woolf é um ser que efetiva o feminino, historicamente uma posição objetual, dentro do masculino, em uma posição de novo sujeito. O mundo da linguagem, do conhecimento, dos signos linguísticos, é historicamente acoplado à experiência do corpo do homem, e aqui entendemos como a posição de Beauvoir é importante. Mas Woolf já havia ultrapassado Beauvoir ao antecipar a *écriture féminine*, pois seu desejo era afirmar aquilo que havia sido considerado uma segunda posição dentro da linguagem primeira. Sua proposta é uma profanação do feminino.

O feminino historicamente construído se torna, desse modo, a grande questão de Woolf, para além do feminismo. Em seus ensaios ela quer a morte do Anjo do Lar; em seus romances o vemos afirmado em vida. Isso porque o percurso de Woolf é um percurso na fronteira: ela quer a profanação do Anjo do Lar vitoriano, sua morte e ressurreição. Ou seja, por um lado ela não quer que a mulher continue subjugada à casa, ao sujeito-homem, ao mundo privado – a mulher nos ensaios de Woolf precisa adentrar o mundo público, se inscrever na linguagem em uma posição de sujeito. Por outro, essa entrada para linguagem não pode se dar pelos meios de subjetificação masculinos: sou um quando nego o outro. Woolf quer o Um com o Outro: o andrógino.

Para Virginia Woolf, então, a escrita de seu tempo tinha que descobrir novas relações com o feminino historicamente construído, e uma nova inscrição do sujeito feminino na linguagem jaz nessa afirmação de uma nova escrita. Feminino para Woolf é sempre uma linguagem, uma frase ou sentença, e por isso, um construto. Isso a aproxima de Beauvoir, e as críticas às duas, feitas pelas feministas estadunidenses de 70, parecem advir dessa constatação que ambas tiveram de que a mulher era o segundo sexo, o objeto de um sujeito que a nomeava, e de que a mulher precisava achar uma maneira de adentrar a linguagem vigente, esta sempre masculina. As feministas representantes do ginocentrismo nos Estados Unidos da década de 70 parecem imaginar ser possível criar uma nova ordem, uma nova linguagem, como se as palavras pudessem esquecer de onde vieram, como se não saíssem também da boca dos gregos, dos romanos, e de toda a história do mundo.

No entanto, é muito interessante que, já em 1929 com *A Room of One's Own*, após fazer um percurso da mulher na literatura, Woolf tenha pensado o feminino

como um acesso diferente à linguagem. Apenas após estabelecer uma tradição para a escrita feminina, ela consegue formular a ideia de uma mente andrógina: uma mente que consiga, de dentro da linguagem que foi constituída como lugar do sujeito homem e objeto mulher, afirmar a diferença, o ser humano homem e mulher. Logo, o masculino e o feminino parecem fenecer nesse novo espaço, e o andrógino aparece como um terceiro caminho, uma mente no limiar.

É importante ratificar que a androginia de Woolf é cultural, não natural, como é apontado em um discurso mitológico em *O Banquete*, de Platão. Em *O Banquete*, Aristófanes discursa sobre a eterna procura pelo sexo oposto⁶ como resultante da nossa divisão. Nós, seres humanos, teríamos resultado de esferas completas, corpos completos que continham ambos os sexos em nós mesmos. Divididos, procuraríamos nossa outra metade para nos sentirmos completos outra vez. Woolf tira a androginia do corpo, e instaura na mente a procura por este outro perdido. Em Woolf, se fizermos uma aproximação com o discurso de Aristófanes, é na mente que podemos recriar aquela esfera completa que um dia havíamos sido. Ou seja, não se quer o Outro no corpo, mas na mente. E mais, como esse outro já faz parte de mim, eu fico aberto aos impulsos desse e daquele igualmente.

Assim, este novo ser humano pode amar ambos os sexos, e pode transitar por ambas as posições, Um-Outro. A felicidade em Woolf, diferentemente do que diz Aristófanes, é poder desejar homens e mulheres. Não há falta no corpo para ser completada em Woolf. Ou seja, ao efetivarmos a androginia, não limitados a nossa felicidade ao encontro de um outro, mas à procura de muitos, o que nunca limita o desejo do corpo. E texto, também entendido como corpo, fica desimpedido dos limites da matéria, do sexo. A escrita, assim, é livre, fruto de uma mente andrógina. Em Woolf, existe a possibilidade de uma mente humana que ama a todos, nutre todos, é todos.⁷

⁶ É importante ressaltar que Aristófanes, um comediógrafo, faz um discurso jocoso. Apenas o último discurso, o de Sócrates, é o discurso considerado apropriado sobre o amor, *Eros* – discurso este que voltará ao final da primeira parte de nossa tese. Aristófanes, assim, imagina a humanidade como resultante de três gêneros completos em si, como três esferas: o feminino, o masculino, e o andrógino. Homens que gostam de mulheres e mulheres que gostam de homens, segundo Aristófanes, seriam assim adúlteros, pois trairiam suas partes iguais. Portanto, homens que amam homens, e mulheres que amam mulheres, seriam fieis a outra metade original. No entanto, a felicidade real só se daria se achássemos a metade de nós mesmos que havia sido cortada de nós (cf. PLATÃO, 1972, p. 28-32).

⁷ Discutiremos a diferença entre dizer “eu amo você” e “eu amo a você” no último capítulo da segunda parte de nossa tese através de Luce Irigaray e seu *I Love TO You* (1990).

Nesse sentido, Woolf indica as qualidades culturalmente construídas como femininas como aquilo que dá acesso à mente andrógina, já que o homem fazia parte de uma tradição milenar que objetificava outros para se tornar sujeito. É isso que as feministas ginocêntricas estadunidenses parecem ter ignorado na obra de Woolf. Apesar de não falar no corpo feminino, é a linguagem feminina, culturalmente denominada através da visão masculina de seu corpo (que gera, que nutre, que afaga), que terá maior acesso ao ser humano que vem, pois a partir da posição de objeto ela pode conjecturar diferentes maneiras de conhecer o outro.

O diálogo entre o feminismo e Woolf, concluímos, só pode se dar quando o feminino for profanado, (re)usado, e efetivado para anunciar o novo ser humano. Assim, seu projeto parece estar em consonância com o movimento conhecido como *écriture féminine*. A escrita é então um lugar que esfacela o sujeito nomeador para refletir todos os mundos daqueles que leem. Ou seja, o mundo do sujeito é permeado por outros sujeitos, e o que fica na arte é uma imagem das multidões que constituem um indivíduo. Um mundo de Outros, não de Um. *Écriture féminine* usa a própria língua para denunciar o falocentrismo da linguagem, e advoga que a escrita feminina não seja a escrita da mulher. É a escrita que faz do feminino, culturalmente construído, uma imagem possível para conhecermos o Outro.

Nossa tese, pensando o que seria a imagem do feminino na vida e obra de Virginia Woolf, tenta então apontar, em sua escrita, a importância da experiência feminina que ela teve em uma casa vitoriana. É o feminino que parece promover uma ultrapassagem tanto de todos os discursos sobre a teoria do conhecimento vigentes à época em que Woolf escrevia, quanto da posição existencialista-humanista que as feministas ginocêntricas estadunidenses apontariam ter sido antecipada por ela, como vimos. Assim, em duas partes, cada parte com dois capítulos, nossa tese argumenta ser o feminino que promove todas as transposições dos valores vigentes que vemos na obra de Woolf: da nova forma do romance ao novo ser humano que ela imagina, o feminino parece dar a Woolf um vislumbre da linguagem vista de dentro e de fora dela mesma, como discutiremos.

Na primeira parte de nossa tese, intitulada “A passagem de Kensington para Bloomsbury”, abrimos com o capítulo “*The Bloomsbury Group*: uma questão de origem”, que discute a influência do pensamento de Cambridge para a formação do grupo de artistas eternizado pelo nome do bairro em que moravam. Para tanto, usaremos o seminal *The Phantom Table* (2000), tratado filosófico de Ann Banfield

que instituiu o que seria um pensamento para Bloomsbury, para então apontarmos como seu livro parece criar um mito de origem, mas esquecer outro.

Bloomsbury, discutiremos, é um lugar-momento onde muitas influências colidem. Os homens de Bloomsbury vêm da Universidade de Cambridge, esta recém aberta para especulações filosóficas seculares em 1882. Quando moram juntos em Bloomsbury, a partir de 1904, são as discussões sobre o que é realidade dos *Cambridge Apostles*, liderados por Bertrand Russel e G. E. Moore, que norteiam as reuniões do grupo, os *At Homes*. As discussões, Banfield diria, apontam para a necessidade dos artistas de contribuir com visões de mundo, todas diferentes e representantes de múltiplas realidades, de tempos e espaços particulares, para que eles pudessem organizar o grande tempo e espaço de maneira diferente, os tempos e espaços públicos.

No entanto, uma outra influência alarga as noções de Cambridge: as amostras pós-impressionistas organizadas por Roger Fry em 1910 e 1911. Os quadros de Picasso, Seurat, e outros, parecem, ao mesmo tempo, expressar visões altamente individuais, e esconder cada vez mais uma narrativa pré-estabelecida em favor das formas marcadas, bem delineadas, que em muitas vezes distorciam o objeto tido como base para a visão do artista. Em Cambridge, a realidade é fruto da perspectiva sobre o real que um certo sujeito tem. Nos quadros pós-impressionistas, a realidade é organizada mais pelo sujeito que vê a imagem no presente do que por aquele que a concebeu. O sujeito nomeador parece se transformar em um indivíduo que organiza uma imagem. Os sentidos ficam abertos, e Bloomsbury parece fazer do silêncio de suas imagens uma posição de vida. Para tentarmos rever o pensamento de Bloomsbury, analisaremos as afirmativas dos amigos sobre arte feitas nas duas primeiras décadas do século XX.

As imagens de *Mrs. Dalloway* (1925) e *To the Lighthouse* (1927) que aparecem em nosso primeiro capítulo, argumentaremos, apontam que o silêncio que os *Bloomsburries* acham nas imagens precede Bloomsbury, e que o silêncio imagético de Woolf ultrapassa as influências de Cambridge estabelecidas por Banfield. Muitas características que parecem definir Bloomsbury eram já as características das irmãs Vanessa e Virginia Stephen, antes de se tornarem Bell e Woolf.

Nosso segundo capítulo dessa primeira parte, “Vanessa e Virginia Stephen: as precursoras de Bloomsbury”, discute como a vontade de realocar os valores da

sociedade, de experimentar novas posições, de usar o silêncio enquanto resistência, entre outras características, parecem ser informadas pela posição da mulher no mundo. Assim, acrescentando imagens de *The Voyage Out* (1915) às cartas ainda não publicadas dos irmãos Stephen na infância, todas coletadas em nossa pesquisa na Biblioteca Britânica de Londres, mostraremos a influência do feminino historicamente construído para a arte de Bloomsbury. A passagem é então, apontamos, de Kensington, bairro do antigo lar vitoriano de Vanessa e Virginia, para Bloomsbury. Portanto, nossa tese estabelece um novo mito de origem para o *Bloomsbury Group*, mito este ainda não levantado anteriormente.

Estabelecida a imagem do feminino que norteia a obra de Woolf, passamos para nossa segunda parte, “*Between the Devil and the Deep Sea: écriture féminine* é androginia.” Aqui, ultrapassaremos o tempo cronológico de Woolf para travarmos um diálogo entre ela e Jean-Paul Sartre em nosso terceiro capítulo, “Entre prosa e poesia: sobre os limites do engajamento da literatura”; e para mostrarmos como a ultrapassagem de Woolf está em consonância com o projeto de *écriture féminine* em nosso último capítulo: “*Écriture féminine* e a língua masculina: Virginia Woolf e a androginia da literatura.”

No diálogo com Sartre, veremos que Woolf suplanta a distinção que ele promove entre prosa e poesia: esta seria sentido coisificado e, portanto, totalmente aberto para resignificação do leitor, e aquela engajada pela intenção do autor, e engajadora de outros. Woolf, em muitos ensaios, cria um entrelugar: uma prosa poética, ou poesia prosaica, que reflete o mundo de Outros em suas imagens. Woolf afirma a multiplicidade do *Eu*, enquanto Sartre parece ainda se ater a um sujeito conhecedor do mundo, e assim, objetificador de Outros, em certo sentido. Aqui, trazemos a afirmação de Bernard, em *The Waves* (1931), como uma declaração da morte do sujeito nomeador.

Essa possibilidade em Woolf só se dá através daquela posição feminina que discutimos em nossa primeira parte. O silêncio da prosa é a poesia, como o feminino é o silêncio da linguagem vigente. No nosso última capítulo, enfim, mostraremos como Woolf traça um percurso à margem do feminismo justamente por vislumbrar o feminino tradicional como um caminho de acesso para um novo ser humano.

Desse modo, *écriture féminine* aparece como um primeiro momento para Woolf: a escrita. Sua mente andrógina, no entanto, parece transcender as páginas de seus ensaios e romances: o andrógino se torna uma imagem do presente que

Virginia Woolf quer empreender – ele é o ser humano por vir. Aqui, discutiremos *Orlando* (1928) enquanto a grande imagem de Woolf para essa mente andrógina. Orlando, um menino da Renascença inglesa que se torna mulher quando embaixador em Constantinopla, durante o período de Restauração da Monarquia Inglesa, é a imagem dessa mulher moderna cujo passado é narrado pela linguagem masculina. Como efetivar o feminino de dentro da linguagem, como profaná-lo, é a questão que Woolf traz através de Orlando.

Assim, ao final da nossa tese, veremos o argumento exposto: a imagem que Woolf tece ao longo de sua vida é uma imagem que já a acompanhava desde a infância. Esta é uma imagem que pede reinvenção, que pede para ser ressignificada, que pede que a inscrevam na linguagem fora de uma posição objetual, mas longe do antigo sujeito nomeador. É uma imagem que se quer fora do corpo/casa/maternidade, mas que ainda assim lembra daqueles corpos/casas/mães milenares: a imagem do feminino profanado.

Começemos por Bloomsbury.

Figura 1- Parte 1, ou a passagem de Kensington para Bloomsbury.

Grant, Duncan. *Vanessa Bell*, 1912.



1 THE BLOOMSBURY GROUP: UMA QUESTÃO DE ORIGEM.

Could loving, as people called it, make her and Mrs. Ramsay one? for it was not knowledge but unity that she desired, not inscriptions on tablets, nothing that could be written in any language known to men, but intimacy itself, which is knowledge, she had thought, leaning her head on Mrs. Ramsay's knee.

To the Lighthouse (1927)

Lily Briscoe, a artista de *To The Lighthouse* (1927), deseja unidade, e não conhecimento. Ela quer pintar Mrs. Ramsay. Ela se tortura com o desejo de expressar na tela a figura daquela mulher que é como um raio de luz, silencioso, que ilumina mais aqueles com quem ela conversa do que a si mesma. Mrs. Ramsay, como um farol, parece ser uma figura central que lança uma luz circular, e que permanece na escuridão, no silêncio, e se torna assim, uma tarefa impossível para a pintora Lily. Ela não acha a unidade. Ela vê o egoísmo de Mr. Ramsay ao exigir elogios, o amor de James pela mãe, mas da mulher ela não vê coisa alguma. A narradora aponta, no entanto, para um outro tipo de conhecimento – a intimidade, a interioridade – e se pergunta se amar Mrs. Ramsay daria a Lily acesso a esse outro conhecimento, essa outra língua que nenhum homem sabe.

A cena em questão é da primeira parte do romance de Woolf, “A janela”. Lily Briscoe com seu cavalete montado fora da casa observa Mrs. Ramsay e seu filho James pela janela, e relembra quando tentara, através do toque, ao abraçar as pernas de Mrs. Ramsay enquanto esta lia, absorver aquele tipo de conhecimento que se opunha às inscrições em tábuas, uma alusão ao mundo masculino da ciência e das descobertas dos egiptólogos de sua época.⁸ Obscuro, esse tipo de conhecimento que continua no silêncio, que nunca se transforma em um tratado filosófico, atormentava Lily – esta até mesmo sorria ao pensar que Mrs. Ramsay nunca saberia que seu abraço era vontade de absorver, através do toque, esse outro saber. Lily lembra-se que ao abraçar Mrs. Ramsay ela pensara existir “nos compartimentos do cérebro e do coração da mulher que tocava fisicamente [...]”,

⁸ David Bradshaw aponta que Woolf tinha conhecimento das descobertas dos egiptólogos em uma de suas notas em sua edição do romance para a *Oxford University Press*. A descoberta da tumba do menino faraó Tutankhamun em 1922, por exemplo, foi amplamente discutida na Inglaterra, gerando o que Bradshaw chama de *Tutmania*. (Cf. BRADSHAW, 2006, p. 182).

como tesouros nos túmulos dos reis, pequenas tábuas com inscrições sagradas”⁹ que permaneciam indecifradas, enterradas no corpo da mulher (WOOLF, 1927b, p. 44). E é a vontade de codificar a mensagem após perceber que o toque não a bastara, de descobrir “a arte” ali contida, “conhecida do amor e da astúcia”, que se deixada nas “câmaras secretas” do corpo de Mrs. Ramsay nunca “se faria pública”, que faz Lily querer pintar para assim tentar descobrir o segredo do conhecimento de Mrs. Ramsay. Seu quadro seria então como “água despejada numa jarra”: o conhecimento de Mrs. Ramsay contido e transformado em uma mensagem comunicável.¹⁰ Uma imagem para além da moldura do quadro.

Lily Briscoe é a representante de Bloomsbury em *To The Lighthouse*. Ela ecoa, por todo o romance, as noções de arte que esse grupo de amigos havia adotado quando em 1904, após a morte de seu pai Leslie Stephen, os irmãos Stephen decidem se livrar de todos os objetos da antiga casa no número 22 da Hyde Park Gate em Londres e pintar as paredes de branco de uma casa menor em Bloomsbury, abandonando por hora o passado, as cores escuras dos papéis de parede, os retratos cobrindo os espaços vazios, e todos os objetos que pareciam prendê-los em uma outra era. Vanessa Stephen, que se tornaria Bell, decide assim abandonar a Era Vitoriana ao escolher a casa no número 46 da *Gordon Square*, longe dos chás da tarde, aqueles que ela e Virginia eram obrigadas a oferecer. Tudo seria diferente. A casa nova era o inverso de sua antiga casa e, junto às paredes brancas, “ela também drapeou xales indianos sobre as cadeiras e mesas, se deliciando na riqueza barbárica em oposição às paredes” (SPALDING, 2005, p. 8). Ao lembrar da antiga casa e da presença de seu pai após a morte de sua mãe, Virginia Woolf diz que “duas eras diferentes se confrontaram na sala de estar na Hyde Park Gate. A Era Vitoriana e a Eduardiana. Nós não éramos seus filhos; nós éramos seus netos” (WOOLF, 1974, p. 147).

⁹ Todas as traduções no corpo do texto são de nossa autoria.

¹⁰ “*Sitting on the floor with her arms round Mrs Ramsay’s knees, close as she could get, smiling to think that Mrs Ramsay would never know the reason of that pressure, she imagined how in the chambers of the mind and heart of the woman who was, physically, touching her, were stood, like the treasures in the tombs of kings, tablets bearing sacred inscriptions, which if one could spell them out would teach one everything, but they would never be offered openly, never made public. What art was there, known to love or cunning, by which one pressed through into these secret chambers? What device for becoming, like waters poured into one jar, inextricably the same, one with the object one adored? Could the body achieve it, or the mind, subtly mingling in the intricate passages of the brain? or the heart?*” (WOOLF, 1927b, p. 44).

O número 46 da *Gordon Square* marca assim o início de um novo momento na vida pessoal de Vanessa, Virginia, Thoby e Adrian, e uma mudança no paradigma da arte moderna na Inglaterra. Ann Banfield, em seu *The Phantom Table* (2000), tratado filosófico que estabelece um pensamento para Bloomsbury através da teoria do conhecimento de Cambridge, explicita que Bloomsbury é então tanto um lugar quanto um momento. É um lugar pois é a casa no bairro central de Londres que serve de convergência entre a vida privada de uma família inglesa privilegiada e alguns jovens que haviam acabado de sair de Cambridge.

Na última década do século XIX, Thoby Stephen havia conhecido Lytton Strachey, Leonard Woolf, Saxon Sydney-Turner, Roger Fry, Desmond MacCarthy, E. M. Forster, John Maynard Keynes, e outros rapazes que em breve transitariam pelas famosas reuniões de Bloomsbury, os *At Homes*, antes de se tornarem os célebres escritores, críticos de arte, políticos ou economistas que se tornariam. Alguns desses jovens, como Fry, MacCarthy, Woolf, Forster, Turner e Strachey haviam sido recrutados pela famosa irmandade dos *Cambridge Apostles*, os Apóstolos de Cambridge. E das reuniões dos apóstolos com Bertrand Russel e G. E. Moore, eles trouxeram para Bloomsbury as discussões da teoria do conhecimento que marcavam a abertura de Cambridge para o secularismo.¹¹

No entanto, Bloomsbury também é um momento. E enquanto momento, aponta Banfield, “a história intelectual de Bloomsbury coincide com a teoria do conhecimento” (2000, p. 8). Banfield, assim, tenta desenvolver o pensamento de Bloomsbury dentro das primeiras décadas do século XX. Desse modo, ela aponta o desejo de Woolf pelo conhecimento do mundo interior a partir do mundo exterior, o desejo também de Lily Briscoe em *To the Lighthouse*, como a tendência herdada de Cambridge¹² através dos amigos de seus irmãos (um deles a daria até mesmo o

¹¹ Frances Spalding relembra argutamente que com o Ato das Universidades de Oxford e Cambridge de 1882 (*Oxford and Cambridge Universities Act*) a fé anglicana não mais seria requisito para os professores e pesquisadores da universidade - o que havia impedido o próprio Leslie Stephen, pai de Virginia Woolf, de manter sua posição na Universidade de Cambridge. Spalding aponta que tal Ato significou também a abertura da academia britânica para especulações filosóficas que não fossem norteadas por questões teológicas (cf. SPALDING, 2005, p. 10).

¹² Usamos *Cambridge* como a herança filosófica estabelecida por Banfield em seu estudo. Lá, ela desenvolve o que seria um preceito teórico de Bloomsbury em diálogo com as palestras ministradas por Bertrand Russel e G. E. Moore na Universidade de Cambridge, todas entre 1910 e 1911. O trabalho de Banfield, assim, estabelece a ideia de um sujeito que nasce da perspectiva, como discutiremos adiante. Ela sugere que tal princípio venha do diálogo dos artistas de Bloomsbury com o que se tornaria a nova filosofia de Cambridge. Sendo assim, ela usa *The Refutation of Idealism* (1903), de Moore, e *The Problems of Philosophy* (1912), de Russel, para estabelecer a distinção que

sobrenome que hoje é imortal). Banfield vê nas obras dos *Bloomsburries* uma procura pela expressão da vida interior na arte, e explicita onde vê a origem de tal busca: “o mundo externo tinha para Cambridge duas incorporações. Era em primeiro lugar [...] o mundo físico da ciência. Mas o mundo externo tinha uma dimensão social também” (2000, p. 9). E esse era o mundo fora “do círculo fechado de Cambridge” (BANFIELD, 2000, p. 9). Ou seja, Bloomsbury seria uma apropriação de Cambridge no âmbito social. Discutiremos, por enquanto, seguindo Banfield, como os amigos de Bloomsbury foram influenciados por Cambridge. Mas tal mito de origem esquece outros fatores: é também contra a grande eloquência de Cambridge que os *Bloomsburries* escrevem. E a origem de tal posição parece estar em uma outra esfera, mas isso é antecipar nosso percurso.

O termo *Bloomsbury Group* nunca foi promovido pelos amigos que se reuniam, e que em um momento moraram sob o mesmo teto nas casas interligadas da *Gordon Square*. Molly McCarthy, em uma carta, se refere aos artistas e amigos como os *Bloomsburries*, e assim nasce o grupo hoje conhecido mais por suas biografias que por seus trabalhos, principalmente se pensarmos nos quadros de Vanessa Bell e Duncan Grant, ainda pouco estudados.

Em um passeio guiado por Bloomsbury, ou em qualquer artigo sobre o grupo, ouviremos sobre o triângulo amoroso de Lytton Strachey, Dora Carrington e Ralph Partridge. Ouviremos sobre o casamento aberto de Leonard e Virginia Woolf, que escreveu *Orlando* (1928) para Vita Sackville-West com quem teve um caso, e o de Clive e Vanessa Bell, que viveu suas últimas décadas de vida com Duncan Grant, que por sua vez teve um caso com David Garnett. Esse mesmo David mais tarde casaria com Angelica Bell, filha de seu antigo amante, Duncan Grant, com Vanessa Bell, mas registrada por Clive Bell, que permaneceu casado com Vanessa e frequentando sua casa. De fato, Duncan Grant se relacionou com a maioria dos homens de Bloomsbury – brevemente com Lytton Strachey, mais tarde com Keynes, e também com o irmão mais novo de Virginia e Vanessa, Adrian Stephen. Keynes e Adrian chegam a dividir um apartamento como um casal antes de Keynes casar com a bailarina russa Lydia Lopokova e se mudar para uma casa vizinha. Mas pensando que tais artistas tinham por princípio entender a vida social a partir da vida individual,

vê em Bloomsbury entre *sense-data* e *sensations*, estes que traduzimos como dados sensíveis e sensação, os quais discutiremos adiante.

fica difícil excluir a biografia de uma análise de Bloomsbury enquanto uma escola de arte. E é tentando inserir a vida e obra de tais artistas nas discussões que tomavam a academia inglesa na primeira metade do século XX que os estudiosos de Bloomsbury escrevem.

Banfield, por exemplo, percebe ao centro da obra de Woolf uma preocupação em entender onde está o real.¹³ Ou seja, se a coisa em si, como a mesa do título de seu livro,¹⁴ é fruto de observação e para de existir quando não é percebida, ou se ela pode ter uma existência para além da existência de quem observa. O título de Banfield, sua mesa fantasmagórica, é justamente uma aproximação da vontade de Woolf de entender o que resta das coisas que observamos, como uma mesa, ou Mrs. Ramsay para Lily Briscoe em *To the Lighthouse*, e a ideia que ela desenvolve, pensando em uma filosofia de Bloomsbury herdada das palestras de Bertrand Russel e G. E. Moore, de que haja uma distinção entre dados sensíveis e a sensação.¹⁵ Dados sensíveis são elementos imediatamente percebidos: cor, tamanho, som, e todos os aspectos físicos observáveis da coisa em si, digamos, da tal mesa, que nos ajudam a categorizá-la como tal. Já sensação é a minha visão e a organização individual que faço das formas: é aqui que um objeto retangular, que chamamos de mesa, pode vir a significar milhares de outras coisas para cada indivíduo.

Nesse sentido, a mesa, um objeto sensível, é resultado da sensação individual provocada pelos universais dados sensíveis. Ao separar dados sensíveis de sensações, Banfield aponta que Cambridge pensa a possibilidade da existência das coisas, desses objetos sensíveis, fora da observação humana. Embora a sensação da coisa pare quando não mais a observamos, é possível que o dado que recebemos continue a existir em nossa ausência. Banfield, dessa maneira, define o

¹³ Veremos, a partir de nossa discussão, que a realidade pode ser entendida como tudo que é construído no mundo da linguagem, e por isso temos múltiplas realidades, sinônimo, em Banfield, de perspectivas. Ou seja, ela é o olhar humano sobre o real; este que, a partir de nosso diálogo com Banfield, podemos dizer ser como dados que esperam ser organizados pela perspectiva humana. A questão que sai de Cambridge para Bloomsbury é, dessa maneira, imaginar como se dá a passagem para a linguagem. Se há uma subjetividade que nasce desse olhar, ele impõe um objeto. O que veremos, então, é que a arte de Bloomsbury começa a esfacelar esse sujeito nomeador vagarosamente, e a influência pós-impressionista será de grande contribuição para essa mudança. Os quadros de Bloomsbury parecem inundar o sujeito nomeador com infinitas outras perspectivas. Quando essa vontade de afirmar diferentes visões, ao invés de as objetificar, chega à escrita de Woolf, um novo modo de conhecer o outro surgirá através do feminino. Mas tal afirmação só ganhará total sentido ao final do percurso de nossa tese.

¹⁴ O já citado *The Phantom Table* (2000).

¹⁵ Do inglês *sensation* e *sense-data*.

que ela acredita ter se tornado fundamental para Bloomsbury: que “aparências despercebidas não sejam logicamente absurdas” (2000, p. 69). No entanto, Banfield aponta que não haveria realidade fora da observação, pois é apenas no olhar, na perspectiva, que o objeto existe. Se os dados sensíveis continuam fora da visão, para Banfield eles não passam para a realidade pois não recebem um nome dado pelo olhar, pela perspectiva. Isso não significa dizer que eles não existam, mas quando não observados, não são organizados pela perspectiva, e assim, sem nome, não são reais.

É nesse sentido que Banfield se pergunta “de onde vem a subjetividade da perspectiva se não do sujeito”, e dá a resposta de que ela viria “de sua geometria”; ou seja, da geometria da perspectiva (2000, p. 75). A perspectiva, ela dirá, é delimitada, o que cria um fora e um dentro. Toda perspectiva é mediada pelo tempo e espaço privados do indivíduo que observa: “do lado de fora, suas fronteiras formam uma circunferência. Do lado de dentro, ela encerra um tempo e um espaço que são privados. O espaço privado tem o nome de ‘aqui’; o tempo privado ‘agora’” (BANFIELD, 2000, p. 75). Em oposição estão os externos “lá” e “depois” ou “então”.¹⁶ No mundo privado das sensações a partir dos dados sensíveis, do *aqui* e *agora*, sentimos e internalizamos os objetos do *lá* e *então*. Assim, esses mundos privados entram em contato com esse mundo externo universal; ou melhor, são todos os mundos privados, todos os *aqui* e *agora*, que criam uma visão geral, que aos poucos se torna *lá* e *então*.

Banfield indica que cada perspectiva é então o que cria uma subjetividade. Quando se olha para o mundo, o olhar recebe dados do tempo e do espaço universais, e assim há a possibilidade de nomear as coisas a partir do tempo e espaço privados. Ao receber os dados sensíveis do *lá* e *então*, o ser humano os recebe através de sua sensação do *aqui* e *agora*, e assim organiza uma visão que lhe dá acesso ao mundo. Há, assim, múltiplas realidades, pois cada ser humano vê através de seu próprio *aqui* e *agora*. Ao olhar, é a própria perspectiva que é sujeito, pois ela encontra uma forma de nomear, de organizar. E é expondo seu tempo e lugar, através da linguagem, que o ser humano contribuiria para a construção do tempo e do lugar universais.

¹⁶ “Lá” e “então” do inglês *then*. *Then* é interessante porque mostra como o presente é mediado pelo passado e pelo futuro, já que refere a ambos, e por isso as duas palavras no português, “depois e então”, para marcar essa possibilidade.

Tal pensamento parece vigorar até cento ponto em Bloomsbury, se pensarmos que a visão é dobrada pelo mundo das coisas, do tempo e do lugar externos. As perspectivas já aparecem aqui como fragmentos, imagens isoladas, e são as perspectivas juntas, remontadas, expostas, que criam uma imagem do universal, da coletividade, do grande tempo e espaço. No entanto, apesar de existirem múltiplas realidades através de múltiplos olhares, ao impor o olhar humano como nomeador, e não apenas como organizador, para Cambridge não existiria realidade sem um sujeito que objetifica o que vê, mesmo que o sujeito seja a própria perspectiva. Seguiremos tal raciocínio por enquanto, já que de fato o desejo de criar obras que, como fragmentos de diversos olhares, tenham o poder de contribuir para uma nova organização do mundo está em Bloomsbury. Mais tarde, no entanto, veremos que o nomear do olhar humano será abandonado, e o sujeito-perspectiva que objetifica o que vê parece ser abandonado em favor da própria imagem.

“*Virginia Woolf and Our Knowledge of the External World*”, de Jaako Hintikka (1979), foi fundamental para que Banfield explorasse as trocas entre Woolf e a teoria do conhecimento em seu livro que hoje é um marco para os estudos de Woolf. Hintikka faz uma conexão entre a própria técnica romanesca de Woolf, seus monólogos interiores, e o fluxo de consciência, com o que Banfield chamaria de uma vontade de Cambridge, formulada principalmente nas palestras de G. E. Moore entre 1910 e 1911, de construir um mundo físico, geométrico, através de diferentes olhares. Tal vontade, aponta Hintikka, é um anseio de reconstruir uma unidade através de diferentes percepções, já que cada perspectiva é um momento privado, uma interpretação no presente que reflete o mundo de fora, o passado e o futuro. Cada percepção, expõe Hintikka, parece estar conectada ao espaço percebido, e assim o mundo físico parece unir os fragmentos. Desse modo, Hintikka conclui que “esses espaços privados diferentes podem ser unificados em um espaço físico total” (1979, p. 8).

Tal possibilidade de reconstrução, tais perspectivas possíveis, estaria então para a própria narração de Woolf, que muitas vezes aparece como uma voz removida do texto. As narradoras de Woolf nunca são onisciente; são narradoras que, como qualquer outra personagem, não sabem coisa alguma sobre quem descreve, e produzem apenas mais uma impressão. De fato, na famosa festa que fecha *Mrs Dalloway* (1925), provavelmente o romance mais célebre de Woolf, quando Clarissa Dalloway ao receber seus convidados sente a chegada de uma

intrusa insólita, a morte, e se retira para um quarto vazio para pensar sobre a história que acabara de ouvir acerca do suicídio de Septimus Warren Smith, sentimos a narradora tentando compreender o impulso da mulher tanto quanto os leitores. Septimus, o veterano de guerra que durante o dia, em vida, transitou pelas mesmas ruas que Clarissa mas nunca conseguiu contato, agora, na morte, torna-se um intruso na festa, e sua morte parece comunicar alguma coisa para Clarissa.

O que nós, leitores, recebemos são imagens: Clarissa Dalloway à janela sozinha, como se pronta para repetir o ato de Septimus e jogar-se rumo ao concreto. Mas ali ela vê uma idosa que primeiramente a olha diretamente nos olhos, mas logo caminha lentamente em direção à cama em um apartamento oposto à sua casa. O contraste entre a vida que borbulhava em sua festa, o suicídio de um jovem veterano de guerra, e a senhora que agora apagara a luz para dormir, parece significar alguma coisa que nem a narradora nem os leitores podem tocar. A narradora nos diz que Clarissa vê no abraço da morte o desafio de Septimus para achar o centro, a unidade, o que era dele e só dele, ou a coisa em si, e é assim que ela chega à janela. Mas ao ver as diferentes formas de vida, outras perspectivas – a senhora que sozinha deitaria mais uma noite, a festa, e também o suicídio – ela se lembra que precisa voltar, que precisa retomar a vida, que precisa criar uma imagem para si própria.

Ainda à janela, a narradora nos diz que o relógio continuara martelando, “um, dois, três,” e com esse tempo martelando ela não poderia ter pena de Septimus: Clarissa parece ver em Septimus a vontade de viver o tempo individual, do privado, do *aqui* e *agora*. As batidas do relógio formam círculos ao entorno de Clarissa que vão se dissolvendo: ela observa a luz que se apaga no apartamento da anciã, pensa na coragem de Septimus, mas decide que ela precisa descer. “Ela precisa reunir” (WOOLF, 1925b, p. 158). Reunir parece ser uma palavra-chave: ela precisa, com seus convidados, montar, coligar, passar do privado para o universal. O suicídio parece figurar aqui como a rebeldia desse mundo particular em não querer tomar parte do universal, em querer permanecer incomunicável. No entanto, a última imagem do romance é a do mundo universal e não particular, do “lá” e não do “aqui”, quando Peter, ao se sentir em êxtase, percebe que é a imagem de Clarissa, seu retorno à festa, que o leva a um momento de arrebatamento e a narradora termina: “pois lá estava ela” (WOOLF, 1925b, p. 165). Lá estava ela: o romance se preocupa

com o aqui e o agora, com a visão interior, mas termina com a mudança do aqui para o lá; do fragmento para a união.

Parece ser nesse sentido que Hintikka diz estar na própria técnica do romance moderno a necessidade de construir uma imagem universal (herdada de Cambridge) a partir de mundos privados, de impressões, perspectivas pessoais. Esta construção do universal a partir do privado, das perspectivas, inclui a construção de objetos públicos a partir da percepção individual – objetos sensíveis (HINTIKKA, 1979, p. 10). Ou seja, os objetos reais seriam os objetos que são percebidos através dos dados sensíveis passados pela sensação de quem olha, e nesse sentido eles são múltiplos, mas ainda frutos da nomeação de quem vê. Talvez também seja esta a necessidade de Lily em transformar o tipo de conhecimento de Mrs. Ramsay em um objeto sensível, palpável: um quadro. A conexão de tais objetos sensíveis, objetos da percepção individual, com o objeto real está no olhar: o objeto possível só é real quando escolho olhar para ele – Hintikka fala sobre a lua que está lá mesmo quando não olho, mas que é real quando a vejo. Só é *lua* quando a chamo assim.

Destarte, o olhar de Lily transformaria o tipo de conhecimento de Mrs. Ramsay em algo real, comunicável, que poderia ser uma alternativa para a ciência. Mas aqui, naquilo para o que Lily decide olhar, já vemos que Bloomsbury parece ultrapassar a discussão inicial que vem de Cambridge. É como uma alternativa à ciência, a um tipo de inscrições em tábuas, aos nomes definitivos, fazendo referência à nossa epígrafe, que Lily decide codificar a mensagem da vida da mulher tradicional que Mrs. Ramsay parece ser.

Ou seja, enquanto em Cambridge o olhar do sujeito continua a objetificar o outro de sua perspectiva, já que esse outro só existe porque ganha nome no olhar, os olhares de Bloomsbury são individuais antes de subjetivos, como discutiremos. É nesse sentido que dizemos que são às imagens que eles dão valor. A vontade de contribuir para o tempo da história, universal, de objetos frutos de múltiplas perspectivas, continua em Bloomsbury. No entanto, em suas vidas e arte, os amigos parecem minar a noção de um sujeito nomeador.¹⁷ Sujeito se torna indivíduo em Bloomsbury, como veremos em nossa discussão, pois ele é só um pedaço do todo que filtra a tradição, e não se opõe a um objeto. E assim, em uma única perspectiva

¹⁷ Discussão que ganhará total sentido em nosso último capítulo.

há muitas outras perspectivas, o que chamamos de imagem, mas que ainda poderíamos chamar de perspectiva, já que esta palavra é alargada na apropriação de Cambridge por Bloomsbury.

Em Bloomsbury, ao invés de dar nomes, o indivíduo reorganiza as formas existentes; ele pinta imagens abertas para ressignificações eternas. Em outras palavras, influenciados pela nova pintura que vem da Europa ocidental, os *Bloomsburries* descobrem uma maneira de olhar sem nomear, sem dar um sentido prévio que reafirme a subjetividade de quem vê, e cristalice os antigos nomes. O quadro de Lily não objetificará Mrs. Ramsay, como veremos, pois ele permanecerá sombrio, aberto para diversos significados tal qual a mulher em vida, pois ele é uma imagem individual que reflete outras perspectivas. Assim, o quadro abre a questão-mulher para um diálogo com outros em uma imagem que permite que ela seja sujeito silencioso, ao mesmo tempo que objeto físico, palpável, um quadro. É uma imagem aberta dentro do quadro, este que assim parece perder a moldura. Quadro é imagem em Bloomsbury. Assim, afastamo-nos de Cambridge para entender tal afirmação.

Em uma primeira ultrapassagem, os *Bloomsburries* parecem levar a possibilidade de diferentes realidades para a vida privada, e esse questionamento parece minar os ideais herdados da Era Vitoriana: o que significaria casamento, religião, sexualidade, se através de diferentes perspectivas existem diferentes realidades, e se a coisa em si, o objeto sensível, a mesa, é conhecida de diferentes maneiras? Suas obras, e suas vidas, são imagens separadas, frutos da observação particular, que tentam montar a imagem de sua era ao criar novas formas de vida. Igualmente, os artistas de Bloomsbury parecem ainda levar tal questionamento para a vida social, e examinam o que a sociedade vitoriana entendia como bem, ou melhor, porque algumas coisas eram consideradas más.

Desse modo, Bloomsbury se torna um lugar-momento de experimentação com a vida e a arte. E é nesse sentido que Frances Spalding, em seu *Bloomsbury Group* (2005), aproxima os questionamentos dos jovens de Bloomsbury ao tratado de G. E. Moore, *Principia Ethica* (1903), quando ela diz que os *Bloomsburries* parecem distinguir valores intrínsecos, frutos da percepção individual, de valores instrumentais, que são os valores atribuídos aos seres humanos a partir de sua função social. Essa vontade de pensar valores individuais está, para Spalding, na raiz dos questionamentos de Bloomsbury. É contra o ideal vitoriano de bem cristão

que os amigos de Bloomsbury começam a exercitar outros valores políticos, de gênero, e de arte, questionando o *status quo* a partir de seus trabalhos e vidas.

Suas vidas privadas eram, portanto, um exercício do que se tornou típico dos escritores e pintores de Bloomsbury: eles estavam engajados em repensar a ordem das coisas no que Moore chamava de valores intrínsecos em oposição a valores instrumentais. O bem do indivíduo nem sempre era o seu bem instrumental, sua função social enquanto homem, mulher, ou artista. Destarte, os *Bloomsburries* parecem decidir que casamentos não seriam totalmente regulados pelo estado, entre outras coisas. No grupo não existia a noção de traição, de sexualidade desviante, de regras cujos valores não fossem pensados por si próprios, ou seja, em que os valores fossem ditados em conformidade com uma certa ordem social que castrava o indivíduo e seus desejos. Na vida e na arte de Bloomsbury está o desejo de ruir os antigos valores, e descartar uma certa tradição – e dizemos certa tradição pois a palavra nos traz uma outra questão.

T. S. Eliot, que também transitou por Bloomsbury e foi publicado pela editora de Leonard e Virginia Woolf, a *Hogarth Press*, parece esclarecer o posicionamento do artista moderno frente à tradição em seu “*Tradition and Individual Talent*” (1918). Tradição para Eliot nunca é repetição; ou seja, um poeta tradicional não é aquele que escreve ao estilo de outro. Tradição, inversamente, envolve o que ele chama de “um senso histórico”, que por sua vez abarca a percepção do “passado do passado, mas também de sua presença” (ELIOT, 1918, p. 2640). Em outras palavras, a noção de que o que se produz é sempre uma resposta ao *lá* e *então*, que o presente é sempre mediado e medido pelo que passou e virá. Ou seja, nenhuma obra de arte está isolada no presente, mas é uma obra simultânea ao todo da arte passada e futura – como uma imagem, um fragmento, o poeta deve estar ciente de que sua obra nunca terá sentido sozinha, de que não é fruto de um talento pessoal, mas sim de um olhar individual. Tal posição ressoa a geometria da percepção tratada por Banfield quanto ela afirma que o olhar privado, de dentro, está sempre em contato com o fora, o mundo exterior, a tradição; mas parece ao mesmo tempo ultrapassar a noção de que nos tornamos sujeitos nomeadores. Aqui, o indivíduo é um filtro, e o sujeito parece ser a voz de muitos outros, de toda uma tradição que vêm à tona em sua voz.

Assim, Eliot aponta para o erro que seria dizer que uma obra que quebra com a forma do romance, como é o caso de *Mrs. Dalloway*, por exemplo, não é

tradicional. Seguindo ele, podemos afirmar que, já que Woolf dá uma resposta ao que veio antes para produzir uma imagem individual, *Mrs Dalloway* está em contato direto com a tradição. Tal posição é politicamente interessante porque parece ser assim que os artistas de Bloomsbury veem suas vidas e obras: como respostas do *aqui e agora* ao *lá e então*, o que lhes abre as novas possibilidades que quebram com os aspectos opressores da tradição, e ao mesmo tempo expandem as noções tradicionalmente tradicionais de vida e arte, já que toda vida e toda arte é tradicional, seguindo Eliot.

Eliot chega assim ao que chama de uma “teoria impessoal”: como um catalizador, o artista moderno recebe o passado e o filtra através da constante extinção da personalidade de sua obra. Personalidade que, para Eliot, está no nível das emoções e não dos sentimentos. A máxima romântica “emoção recordada em tranquilidade”¹⁸ é inexata para Eliot: emoções não são universais e portanto não unem quem observa. A consciência do passado requer trabalho, leitura, portanto não há tranquilidade. E recordar também não é o verbo para o artista moderno: trata-se de um olhar, de uma imagem, individual, que conecta o presente ao tempo exterior, passado e futuro. A imagem de Eliot para o poeta moderno como “um pouco de platina finamente filiada [...] introduzida numa câmara que contém oxigênio e dióxido de enxofre”, de modo que a platina em si não muda mas cria um novo elemento, o trióxido de enxofre, exemplifica bem esse artista que a partir de sua observação consegue criar novas possibilidades de vida quando seu trabalho entra em contato com outros observadores (ELIOT, 1918, p. 2641).

Os amigos e artistas de Bloomsbury pensavam, desse jeito, nos valores individuais, no nível dos sentimentos, ao criarem vidas para além do sentido tradicional de tradição. Seus trabalhos, assim, mesmo quando altamente biográficos, nunca ficam no nível da personalidade – do que é peculiar, por exemplo, a uma mulher vitoriana, como Mrs Ramsay, claramente baseada na mãe de Woolf, Julia Stephen – mas passam para temas universais, tentando conectar o presente ao passado. Essa passagem do *aqui* para o *lá* parece ser o que cria novas possibilidades tanto na arte, e o romance moderno é apenas um dos exemplos das artes de vanguarda do período, como na vida, como vimos.

¹⁸ Eliot faz referência ao prefácio da segunda edição de *Lyrical Ballads* (1802) de Coleridge e Wordsworth, quando Wordsworth justifica e explicita os princípios da poesia romântica. Cf. ELIOT, 1918, p. 2644.

Na verdade, em Bloomsbury, o presente é o tempo que abarca o passado e o futuro, se entendemos a relação que Eliot diz existir entre o artista e a tradição. O presente é a visão que enquadra outros tempos, aqueles que chamamos levianamente de futuro e passado. Santo Agostinho, em suas confissões, nos fornece um modo interessante de pensar a questão. Ele diz que, se existem três tempos, eles são o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, e o presente dos fatos futuros. O artista de Bloomsbury sabe que a arte é o lugar onde a memória do presente, como Agostinho define o passado, vem à tona, e ao mesmo tempo é o lugar onde o vislumbre do novo se dá, ao lembrar o passado – e assim, “o presente do futuro é a espera” (AGOSTINHO, 2006, p. 345). É à espera pelo novo na arte, mas também pelo novo humano, que Bloomsbury pinta, escreve e vive. Eles estão, nesse sentido, para além de pintores e escritores. São profetas do *aqui e agora* tentando efetivar as imagens de suas visões, as memórias do presente na espera pelo novo.

Pensar Bloomsbury como um movimento de vanguarda é difícil. O estudioso de Bloomsbury tem que analisar a extensa produção dos amigos e amantes, suas cartas, suas vidas, para achar, aqui e ali, seja em uma crítica a Hemingway ou em um estudo econômico da Inglaterra pós-guerra, a ideia que parece fundamentar seus trabalhos. Podemos pegar os prefácios de três obras que representam bem o pensamento de Bloomsbury, ainda pouco explorado, para exemplificar esse desejo de entender as coisas, o mundo exterior, a partir do mundo interior.

Eminent Victorians (1918), é um estudo de Lytton Strachey sobre a Era Vitoriana. A grande diferença entre esse estudo e todas as outras antologias e biografias que saíam sobre o século que o antecedeu, no entanto, está no objeto de tal estudo: Strachey não acredita em contar a história a partir de acontecimentos. Ele escolhe quatro vitorianos eminentes e os mostra aos leitores como os quatro tipos vitorianos, quatro vidas vitorianas. O livro se trata, então, da primeira de uma série de biografias – muitas vezes irônicas, como talvez seja *Orlando* de Virginia Woolf (1928) – em que a vida de um único indivíduo é tida como uma imagem de uma época, um momento. É a vida interior daquelas pessoas, seja a do Cardinal Manning, da Florence Nightingale, do Dr. Arnold, ou a do General Gordon, que vai mostrar o que aquela época desejou viver e o que de fato ela viveu.

Strachey abre seu prefácio, que ganhou status de manifesto para o *Bloomsbury Group*, dizendo que a história da Era Vitoriana nunca seria contada,

pois sabe-se muito sobre ela. É a ignorância a maior qualidade do historiador, ele diz; é ela que “simplifica e clareia, que seleciona e omite, com uma perfeição plácida inatingível pela mais alta arte” (STRACHEY, 1918, p. 5). Strachey então sugere que, para entender o que fez a máquina vitoriana funcionar, era preciso que ele atacasse seus objetos de estudo pelos “flancos”, “pela traseira”, para então passear pelo grande “oceano de material, e descer, aqui e ali, um baldinho que trará à luz do dia um *espécimen* característico daquelas profundezas para ser examinado com uma curiosidade cuidadosa” (1918, p. 6). Trata-se então de “ilustrar ao invés de explicar” (STRACHEY, 1918, p. 6), de pintar uma imagem.

Seu prefácio é uma resposta à tradição inglesa de biografias longas, preocupadas apenas com os atos de indivíduos, suas genealogias, como se tais biógrafos esquecessem que “talvez seja tão difícil escrever uma boa vida quanto viver uma boa vida” (STRACHEY, 1918, p. 6). Strachey questiona, então, ao atacar a visão dos biógrafos, o modo como a vida era vista (e vivida) na Inglaterra. Pessoas eram apenas cargos, datas, família, função. Mas, para Bloomsbury, as pessoas “têm um valor que é independente de qualquer processo temporal – que é eterno, e deve ser sentido em si próprio” (STRACHEY, 1918, p. 6). E assim, Strachey entrega o que ele chama de sua visão de vida e arte: ele manterá a brevidade da obra, como na vida, excluindo o que é redundante, sem valor em si próprio, e assim manterá sua “liberdade de espírito” (STRACHEY, 1918, p. 7). O valor único da vida humana acima de qualquer noção nacionalista; visões individuais enquanto imagens representantes de séculos; e o método breve e específico para aventar noções universais se tornam, aqui, regras que Bloomsbury nunca abandonaria.

Quando Virginia Woolf publica sua primeira série de ensaios intitulada *The Common Reader* em 1925, ela dedica o livro a Lytton Strachey. Foi Strachey quem insinuou que a visão de qualquer indivíduo tem um valor atemporal. Woolf então leva a ideia mais longe ao se identificar como uma “leitora comum”, termo que ela apropria de *Life of Gray*, de Samuel Johnson. O leitor comum, diz Virginia Woolf, “lê para si próprio e não para disseminar conhecimento ou corrigir a opinião de outros” (1925c, p. 4). É o desejo de criar alguma coisa completa, uma imagem aberta como a de Mrs. Ramsay no quadro de Lily Briscoe, que o leva a ler. E nessa leitura destreinada, o leitor comum

nunca cessa, enquanto lê, de tecer um tecido frágil e decrépito que deve dar-lhe a satisfação temporária de parecer suficientemente com o objeto real para provocar afeto, gargalhadas e discussões. Ligeiro, impreciso, e

superficial, pegando ora neste poema, outrora nos restos de móveis antigos, sem se importar onde ele o acha ou a natureza de seu objeto tão logo que ele sirva o seu propósito e cubra sua estrutura, suas deficiências como um crítico são demasiadamente óbvias para serem apontadas; mas se ele tem, como o Dr. Johnson dizia, algum poder de decisão na distribuição final de honras poéticas, então, talvez, possa ser relevante escrever algumas das ideias e opiniões que, insignificantes nelas mesmas, possam ainda assim contribuir para um resultado tão poderoso. (WOOLF, 1925c, p. 4.)

É o desejo de expressar mais uma visão individual que contribuiria para a visão universal, de transformar uma ideia, seja a ideia de prosa para Henry James ou a raiva de Charlotte Brontë, em um objeto real que leva o leitor comum a ler: agora ele também pode exprimir o que entende por mundo no papel. O ensaio do leitor comum, ou seu quadro, é um objeto que surge dessa leitura, e aqui podemos entender essa leitura como qualquer desejo de expressar uma perspectiva individual, como a água em uma jarra que imagina Lily Briscoe. Mas esse objeto existe para ser visto e adicionado a outras perspectivas. Ele é, então, uma imagem em forma de objeto que quer adicionar, e não estabelecer a verdade sobre alguma coisa. Vemos de novo que o mais importante aqui é que se pinta uma imagem, e que essa imagem pode refletir outras, o que mostra uma preocupação maior com a imagem que se tece do que com o ensaio em si.

Seguindo a metáfora de Virginia Woolf, a leitura é como um tecido que envolve um objeto invisível e assim revela sua natureza, transformando-o em uma imagem. Escrever então é transbordar, é pintar um quadro que mostre uma imagem, é estabelecer uma unidade: fica ali no papel o objeto que o leitor comum descobriu por baixo do pano. São esses objetos, os ensaios desse leitor comum, os quadros de Lily Briscoe, que criam a ideia de todo, através das imagens que pintam. São eles que relembram o passado e criam uma nova visão de mundo, gerando assim uma obra que tem o poder de união, que se tenha como objeto para refletir múltiplos sujeitos. Dentre os muitos fragmentos de uma sociedade, mais uma visão, uma imagem, colabora para o entendimento do todo.

Em outras palavras, os leitores comuns têm a capacidade de mostrar imagens que escapam à dos leitores treinados. É a visão deles que fornece um outro aspecto que pode também contribuir para o entendimento de uma sociedade. Porque Virginia Woolf se vê como uma leitora comum é óbvio: ela, uma mulher, não foi treinada na academia, como seus amigos que transitaram pelas palestras de Moore e Russel. Ela representa um outro tipo de conhecimento, e suas visões são apenas outros

tipos, mais espécimes, como Strachey chamou suas personagens reais em *Eminent Victorians*. Aqui nasce a despreocupação com leituras estabelecidas, um certo desrespeito por qualquer obra de arte repetitiva que não filtre a tradição como ela é rotineiramente recebida.

Antes, em um outro prefácio de Bloomsbury, quando Roger Fry publica *A Sampler of Castile* (1923) pela editora de Leonard e Virginia Woolf, a *Hogarth Press*, já vemos a ideia de que o artista, ao mesmo tempo que escreve para si próprio, constrói uma imagem que serve de apresentação de um outro modo de vida para quem a vê/lê, e assim contribui para o entendimento do todo, e a afirmação de todos. O livro de Fry é o que o título diz, uma amostra da região de Castela na Espanha. Seu prefácio é uma declaração de que as imagens e os textos do livro haviam sido feitos por um só indivíduo para ele próprio, e que sendo assim, o próprio livro punha em questão como transferir para a linguagem as sensações de um só ser humano de forma que elas fossem relevantes para milhares de outros. Ou seja, como passar do *aqui e agora* para o *lá e então*. Aqui, Strachey e Woolf parecem responder: criando símbolos, tipos, imagens que nos atraiam, seja por identificação ou diferença. O livro de Fry é então uma visão *inocente*, ele concluirá usando a palavra espanhola, no sentido de que é mais uma visão comum, como a de Virginia, sem a pretensão de educar ou transmitir conhecimento. Nesse sentido ele diz que:

Eu escrevo como um *inocente*; por mais absurdas que minhas generalizações possam ser, eu não posso ser mais rebaixado que isso. Eu tenho total liberdade para pensar como quiser. Em resumo, eu posso aproveitar a posição de ser invejado por ninguém. (FRY, 1923, p. 9)

Seu livro é apenas mais um pedaço da fração e pode talvez contribuir para aquele outro tipo de conhecimento: o entendimento do todo a partir do mundo de um só indivíduo. Na raiz de Bloomsbury estava, então, se pensarmos os trabalhos de Strachey, Woolf e Fry como tipos, a vontade de filtrar seu tempo a partir de suas vidas e obras para criar imagens; o desejo de descobrir novas formas de arte, e vida, fora do sentido tradicional da tradição; e o respeito à vida humana acima de qualquer outro valor social. Suas obras seriam representantes de um novo modo de ver e viver; um modo comum, *inocente*.

O artista é então um filtro que produz novas imagens. Imagens estas que, como vimos, podem incitar um questionamento do que é tido como bem e mal pela

sociedade. Se voltarmos a T. S. Eliot e sua passagem pelas ruas de Bloomsbury, apesar de nunca realmente ter se tornado um dos *Bloomsburries*, lembraremos que a mente do poeta canaliza a tradição e a reelabora. Bloomsbury entende esse poeta como qualquer ser humano que usa sua vida como um artista usa sua obra. Homens e mulheres tornam-se verdadeiros canais, seres que se entregam e se perdem totalmente nas imagens que tecem: ao filtrar o mundo e criar imagens, os amigos de Bloomsbury então extinguem suas personalidades em favor da individualidade, e o que fica são visões, imagens. Entendemos a noção de unidade aqui: os trabalhos de Bloomsbury tentam nulificar personalidade para criar objetos que apresentem novas ordens, novos mundos. A obra de arte é uma unidade completa em si, mais um fragmento apresentado por um indivíduo que contribui para o entendimento do todo. Ela é visão: mais uma imagem.

A maioria dos *Bloomsburries* é de fato composta por pintores, e os escritores do grupo foram altamente influenciados pela noção de imagem enquanto múltiplas visões em uma obra completa em si. Como nos poemas imagistas de Ezra Pound, a habilidade de mostrar sucintamente, em poucas linhas, o objeto em si, exposto, torna-se um bem valioso para que o significado continue aberto.¹⁹ Uma certa preocupação em pintar os objetos sensíveis passa a fazer parte da escrita de Virginia Woolf, por exemplo, e ela diria que “palavras são um meio impuro; muito melhor se ter nascido no reino silencioso da pintura” (WOOLF, 1934, p. 5). Tal formulação de Woolf, altamente influenciada por seus amigos de Bloomsbury, está em consonância com a tendência estabelecida pelo método formalista de Roger Fry, cujas exposições nas galerias Grafton de Londres marcaram a abertura da arte inglesa para a entrada dos movimentos de vanguarda da Europa continental.

Em 1910, com o propósito de romper com as pinturas tridimensionais ainda em voga na Inglaterra, já que agora a verossimilhança era um território para a fotografia, Fry organiza uma exposição que chama de *Manet and the Post-Impressionist*. Tal exposição causou um alvoroço por diversos motivos. Era uma coleção francesa para um público apaixonado por Turner; uma coleção que se dizia pós Monet, Renoir e Degas, quando tais Impressionistas ainda estavam em seus anos produtivos; e também era uma coleção que adotava Cézanne como um dos

¹⁹ Em seus artigos para a revista *Poetry* em 1913, Ezra Pound define o tratamento direto do que se fala como um dos objetivos do Movimento Imagista. Pound entende que ao descrever a imagem, ao inverso de qualificá-la, mantendo-se afastado dos adjetivos que só escondem o objeto observado no nível da personalidade, mais pessoas poderiam dar sentido à obra, como uma pintura.

país desse novo movimento, sendo que o mesmo quadro exibido por Fry em 1910, *La maison du pendu*,²⁰ havia antes sido exibido na primeira amostra Impressionista de 1874.

Os críticos insistiam que Fry estava confuso, mas para ele existia um novo modo de expressão entre esses novos pintores que surgiam na Europa continental, como Matisse e Picasso, e aqueles que teriam alargado a noção de Impressionismo: Edouard Manet, Paul Cézanne, Vincent van Gogh e Paul Gauguin. Belinda Thomson em *Post-Impressionism* (1998), seu livro para as *Tate Galleries* de Londres, diz que existem aspectos da obra de Cézanne “que o separa dos Impressionistas (sua preocupação com a forma sólida, com valores táteis, com representar não a luz do sol em si mas seu efeito através de um feito de pintura, a cor)” (p. 8). Os amigos de Bloomsbury adotam essa vontade de filtrar a luz solar e criar uma forma sólida, seja ela abstrata ou não, que apresente o mundo de uma nova maneira. São as novas possibilidades de expressão, as paisagens pontilhadas de Seurat ou os corpos geométricos de Picasso, que seriam discutidas em Bloomsbury.

Os pós-impressionistas mostram o corpo humano como ele nunca havia sido visto, quebrado em formas geométricas, mas ainda assim sólido, delineado, ao contrário dos corpos diluídos de alguns impressionistas. Eles pintam os campos como tons de cores, ora mais claros, ora mais escuros, como poças de tinta que juntas criam o terreno. E até mesmo os objetos, como uma cadeira de Vincent van Gogh,²¹ parecem ganhar uma forma tão sólida quanto fantástica com suas cores que parecem a imbuir, um ser inanimado, de tristeza, melancolia, solidão. É essa nova visão das coisas que cria obras de arte que são pequenos universos completos em si. A cadeira é a imagem da solidão. Para os pós-impressionistas, é a cadeira que importa, a coisa em si, o objeto sensível, pois é ela que abre o sentido da obra. É esse tipo de conhecimento, essa vontade de obras que capturem a unidade, que aparece nas obras de Bloomsbury: Woolf, a leitora comum, quer um objeto sólido que reflita sua imagem; Lily Briscoe quer capturar a vida interior de Mrs. Ramsay;

²⁰ Introduzido como *House of the Hanged Man* por Fry. Ir para anexo A.

²¹ No quadro de van Gogh, vemos vestígios humanos: um cachimbo apagado, restos de tabaco, o nome no baú, este que podemos apontar, a partir de Santo Agostinho, como um símbolo das memórias do presente. O nome tenta anunciar a presença humana, e assim um certo Vincent parece querer compor a obra. Ele, no entanto, não consegue permanecer como a cadeira, porque é transitório. O quadro, simples em sua forma, uma cadeira ao centro que se sobrepõe ao baú nomeado de Vincent, pinta uma imagem do isolamento humano, de sua vontade de ficar, de negar a morte. Ir para anexo B.

Strachey reconta a história de uma era através de três seres humanos, três imagens.

De fato, em seu prefácio para a primeira exposição de Fry em 1910, Desmond MacCarthy diz que “é o orgulho daqueles que acreditam nessa escola” – note-se que é aqui a primeira vez que os Pós-impressionistas são apresentados como uma escola – “que seus métodos permitam que a individualidade do artista ache uma auto-expressão mais completa em seu trabalho do que é possível para aqueles que se dedicaram a representar objetos mais literalmente” (1910, p. 97). Trata-se então de um pensar a coisa em si, na forma da cadeira, mas de uma maneira individual. O olhar individual chama outro olhar individual, Bloomsbury parece aprender com a arte que vem do continente, o que permite que a imagem afirme múltiplas realidades, múltiplas visões.

A cadeira pode ser apenas uma cadeira em uma perspectiva, a coisa em si; mas em outra ela pode se tornar uma imagem para a solidão, a vontade de negar a morte, a saudade. A concepção de artista já é aqui a de um indivíduo que filtra a tradição ao se (auto-)expressar, pois não há a necessidade de mostrar objetos como eles são percebidos para todos, mas a imagem de um certo objeto como ela aparece para o artista. Destarte, os *Bloomsburries* decidem não ser a descrição exata, correta, a pintura tridimensional, a verossimilhança, que importa; mas uma visão apresentada por um certo indivíduo, um tipo, o que chama e afirma a visão de outros sobre a imagem apresentada.²² Não existe uma realidade, mas a afirmação de múltiplas realidades. Aqui não se pode confundir o que Eliot chama de personalidade com o que MacCarthy chama de individualidade: a primeira está

²² Essa vontade de afirmar as múltiplas realidades, e de assim efetivar a visão de múltiplos outros, ao invés de perpetuar um único nome dado por um sujeito nomeador, fica clara nos exercícios de pintura dos artistas de Bloomsbury – e mais tarde discutiremos como tal vontade se dá na escrita de Woolf. Uma das práticas comuns em Bloomsbury era a de dois artistas pintarem concomitantemente o mesmo objeto ou pessoa, sem que um artista pudesse ver a obra do outro. A ideia era comparar as múltiplas visões individuais, o que aponta para o princípio de que todas as perspectivas têm que contar para uma reorganização do que entendemos por realidade. Um exemplo interessante é quando Duncan Grant e Vanessa Bell pintam David Garnett. Grant e Bell já viviam juntos quando Grant começa um relacionamento com Garnett. Os três então decidem morar juntos, trabalhando em fazendas para comer, e passam toda a primeira guerra mundial morando a três no campo. Vanessa, no entanto, descobre ressentir o caso através da pintura. Enquanto a imagem de Grant mostra um David viril, torneado, a figura de um homem em seu apogeu; Bell vê um menino languido, jovem, inexperiente, quase uma paródia do quadro de Grant. Seria o quadro de Bell uma imagem do ciúme? Ou o de Grant uma imagem da lascívia? O artista de Bloomsbury diria que as duas imagens são válidas, e que a realidade está entre uma imagem e outra, e entre todas as outras visões de David Garnett que venham a existir. O que não pode acontecer, e as implicações políticas de tal posição se farão claras na segunda parte de nossa tese, é que apenas um desses *Davids* seja perpetuado na pintura, ou objetificado na linguagem. Ir para anexos C e D.

ligada à tradução literal das coisas, já a segunda é a expressão de um fragmento do todo, uma visão que pode, como Virginia Woolf disse em seu *Common Reader*, “contribuir para um resultado tão poderoso”,²³ entender novas formas de vida.

Lily, ainda na cena em que observa Mrs. Ramsay e James do lado de fora da casa em *To the Lighthouse*, parada em frente ao cavalete relembrando sua tentativa fracassada de absorver o conhecimento profundo de seu objeto observado, chega justamente à mesma conclusão de McCarthy. Após a tentativa sinestésica fracassada, Mrs. Ramsay começa a semelhar uma “colmeia em forma de cúpula”, e apenas como uma abelha, “atraída por algum tipo de doçura ou agudeza no ar, intangíveis ao toque ou paladar”, Lily diz poder penetrar as profundezas de Mrs. Ramsay (WOOLF, 1927b, p. 44). Mrs. Ramsay, o objeto de sua pintura, parece constantemente mudar de forma para Lily: ora ela é a água que será contida em sua jarra, seu quadro; ora as tábuas sagradas inacessíveis para qualquer homem; e aqui, uma colmeia em forma de doma, o que parece propor algo sagrado na natureza do conhecimento de Mrs. Ramsay – sagrado como o trabalho secreto das abelhas.

Em seu transe, Lily não percebe quando uma outra personagem, o ameno William Bankes, chega e observa a imagem que ela pinta da mãe e do menino à janela. Seu impulso inicial é o de esconder o quadro, e a narradora diz que Lily sente-se como um cão prestes a receber um golpe. Ela parece antecipar, como uma clara representante dos pós-impressionistas, a pergunta de William Bankes: “o que ela queria indicar com a forma triangular roxa, ‘bem ali?’” (WOOLF, 1927b, p. 45). Para Lily a resposta é óbvia, a mãe e o menino à janela. Ela antecipa a objeção do amigo de “que ninguém poderia dizer ser uma forma humana”, mas Lily, como havia dito McCarthy em 1910, “não havia feito nenhum esforço para produzir semelhança” (WOOLF, 1927b, p. 45). Trata-se tanto da sua visão do objeto, quanto das regras de composição: “se lá, naquele canto, estava claro, aqui, neste, ela sentia a necessidade da sombra” (WOOLF, 1927b, p. 45). Sua visão, assim, não objetifica aquilo que vê. Ao não dar um nome para a figura, ou seja, por não pintar sua forma como todos viam Mrs. Ramsay – mãe, esposa, mulher -, Lily cria uma visão individual que não anula outras, pois não reproduz os nomes vigentes. Mrs. Ramsay não é sequer mulher em sua imagem; ela é um triângulo.

²³ Conferir citação de Woolf à página 37.

Bankes, que se mostra interessado, se prende à ideia de que “objetos universais de veneração”, como para ele era o caso da beleza de Mrs. Ramsay e do amor entre mãe e filho, pudessem ser “reduzidos a uma sombra sem irreverência” em um retrato deles, e aqui Lily responde: “o retrato não é deles [...]. Ou; não nesse sentido. Há outros sentidos também em que alguém possa reverenciá-los” (WOOLF, 1927b, p. 45). Deste modo, o que Lily deseja pintar não é o retrato exato da mãe e do filho, as proporções verossímeis dos seres humanos, mas a imagem deles como ela se apresenta no mundo do quadro – uma luz à direita que requer uma sombra à esquerda.²⁴ O jogo da composição, a luz e a sombra, na imagem de Lily, forma um triângulo que pode significar infinitas coisas. Apesar da defesa do seu quadro, Lily demorará mais de 10 anos para concluí-lo. É apenas em seu retorno à casa onde havia tentado pintar Mrs. Ramsay, já após sua morte, que ela conseguirá reunir uma imagem da mulher que tanto a intrigara.

A abordagem de Lily, nesse sentido, é altamente formalista, como os de outros pintores de Bloomsbury. Roger Fry em seu ensaio “*The French Post-Impressionists*”, publicado em seu influente *Vision and Design* (1920), explica tal posição formalista ao dizer que toda arte “depende do corte entre respostas práticas às sensações da vida ordinária” para achar formas puras (FRY, 1920, p. 169). O corte que parece separar arte e vida, na verdade separa o artista da preocupação com uma narrativa preestabelecida, ou seja, de sentidos claramente formulados para seus espectadores. Fry pensa estar na pura beleza da imagem, no contraste de cores, nas formas, nos desenhos, aquilo que faria a obra durar, pois uma arte “de ideais previamente associadas” se esgota rapidamente ao final do primeiro choque, enquanto essa arte pura, onde a intenção do pintor se perde na vontade de criar uma nova forma que se sustente, ou seja, cujos elementos existam primeiramente para sustentar o desenho, duraria enquanto fosse vista (FRY, 1920, p. 169).

Para entendermos a composição de Lily, podemos olhar para uma outra obra de Bloomsbury. Podemos analisar um quadro de uma personagem da vida real, Vanessa Bell. Logo após as exposições pós-impressionistas, Bell começa a

²⁴ Podemos apontar pesquisas contemporâneas que avançam a noção de arte como um espaço que “está para o mundo, aberto a inscrições, um corpo-mundo” (Cf. MONTEIRO, 2014, p. 12). Temos hoje, na arte contemporânea, um total alargamento dessa noção de múltiplas visões enquanto múltiplos sujeitos, representante de uma arte que não quer perpetuar os mitos de sujeitos nomeadores. Assim, o desejo que existe em Bloomsbury de abrir a arte, e o mundo, para a afirmação de múltiplos sujeitos, parece ainda hoje vigorar, a ponto de gerar corpos físicos e ficcionais que, como define Maria Conceição Monteiro ao pensar o corpo mecânico, se tornam “corpos-mundos”.

simplificar as formas e parece preferir linhas retas, simples, para expressar mais que a beleza de um quadro verossímil, e permitir um outro tipo de sentido e realidade. Seu *Studland Beach* (c. 1912),²⁵ considerado sua obra-prima da juventude por Richard Shone (1999, p. 90), traz cores sólidas que dividem um mar sem horizonte da areia, e três grupos de observadores, ou três perspectivas dentro da imagem de Bell. A primeira, e em alguns sentidos a central, é a imagem de uma mulher que observa, entre quatro crianças, o mar, dividido da areia apenas por um risco negro que separa o azul da água do marfim da areia. A tenda em frente a qual a mulher está ganha um aspecto fantástico na pintura de Bell. A mulher parece olhar para dentro de um portal sobre o mar, como se vislumbrasse algo para além do mundo sensível.

Observando a mulher e as crianças, temos o segundo grupo de observadores no quadro de Bell. Uma mulher sentada com outra criança no canto esquerdo inferior da moldura, à sombra, observa o grupo mais aventureiro perto da água. Enquanto o grupo à beira do mar parece estar em contato com a natureza, as crianças com os cabelos soltos, vestidas em cores diversas, a dupla da sombra parece mais contida, de chapéu para proteger-se do sol, e a criança parece uma miniatura da adulta ao seu lado. O sentido fica assim aberto, e poderíamos inferir que os dois grupos, e principalmente as duas mulheres que compõem o quadro, parecem ilustrar a distinção entre o que outros *Bloomsburries* chamaram de valores intrínsecos, pensar no bem de si mesmo, e valores instrumentais, nesse caso a mulher que não pode mostrar os braços, soltar os cabelos, e vislumbrar o mar e sua fluidez.

Mas uma terceira perspectiva ainda parece figurar na composição da imagem de Vanessa Bell: a do observador de fora da moldura, da artista, que se coloca no lugar de qualquer um que veja seu quadro. Todas as personagens da imagem de Bell estão de costas, e nós, em frente ao quadro, entramos para o esquema da observação, como se Bell dissesse que outra perspectiva sempre virá. Atrás de nós há outras pessoas olhando sobre nossos ombros. Tais observadores veem não apenas a mulher que está em um portal para o mar, mas têm acesso aos olhares que estão a sua frente. O sentido assim transborda a forma do quadro. Ou melhor, por manter uma perspectiva extremamente formal – a preocupação da artista é

²⁵ Ir para anexo E.

claramente com a forma, as linhas, as cores, ou seja, com a composição do quadro – que Vanessa Bell consegue criar uma imagem infinitamente desdobrável. Imagem esta que afirma todas as visões e retira o poder de nomeação do artista.

Bell, como Lily, tenta montar sua visão, o que não significa remontar exatamente a imagem de uma tenda, por exemplo, pois, lembramos das palavras de Lily, uma luz aqui requer uma sombra acolá. A imagem da mulher em frente à praia precisa de um invólucro para destacá-la, e a tenda ganha status de portal. Seu quadro nasce de uma viagem com sua família ao Condado de Dorset, na Inglaterra, mas a praia em questão, *Studland*, ganha proporções maiores ao se tornar uma figura individual que comunica algo para além da própria Vanessa Bell a um público que organiza tal imagem ao observar. Voltamos, desse modo, ao que Banfield chamou da geometria da perspectiva, e aqui a arte apresenta-se como o momento em que o dentro e o fora se tocam. A arte marca a passagem do particular ao universal, e assim entendemos o quadro de Bell como um fragmento que, quando observado, ajudará a remontar uma visão de mundo. Mas ao não nomear o que vemos na imagem – vemos uma tenda? um portal? –, Bell ultrapassa a noção de que damos nome, ou seja, de que objetificamos o mundo no olhar.

Tornamos também à discussão de como a coisa em si, o objeto sensível observável no *aqui e agora*, é representante de apenas uma de múltiplas realidades. James em “O Farol”, a última seção de *To the Lighthouse*, ao finalmente fazer a viagem rumo ao farol frustrada pelo pai na infância, tenta entender o que o farol significa, o que ele é. Mas é interessante que a viagem de James venha após a morte de sua mãe, a figura que o reafirmara o tempo todo da existência do farol e da possibilidade de ir visitá-lo, mesmo quando sabia que o mau tempo não lhes permitiria cruzar a enseada, ao passo que seu pai sempre retrucava com seu discurso científico racional que os ventos já haviam apontado para a impossibilidade de fazer o percurso. Tal discurso afasta James cada vez mais de seu pai, pois ele enxerga em Mr. Ramsay um certo tipo de tirania: a vontade de estar certo é tão aguda que nem mesmo para manter o sonho de seu filho vivo, o de visitar o farol, Mr. James consegue abandonar a verdade científica, esse tipo de realidade.

Temos duas visões de James sobre o mesmo farol, uma na primeira seção do romance, e outra na última seção, e é interessante que elas estejam separadas, uma na infância e outra na adolescência, como discutiremos. O romance de Woolf é dividido em três seções, aproximadamente com dez anos de intervalo entre uma e

outra. Na seção intermediária do romance, “O tempo passa”, Woolf parece destituí-lo da voz humana, e a narradora parece indagar, como o vento que adentra a casa, qual a duração dos objetos sem a força humana. Enquanto as duas seções ligadas por “O tempo passa” acontecem em um só dia, esta em poucas páginas abarca aproximadamente dez anos de acontecimentos, a guerra, e a morte de personagens centrais da primeira seção.

Enquanto o tempo passa e o vento pergunta à casa “você vai desaparecer? Você vai morrer?” – ao que os objetos sequer sentem-se obrigados a responder “nós permanecemos” – a narradora parece tentar entender a força que o ser humano tem sobre os objetos observáveis (WOOLF, 1927b, p. 106). Ou seja, ela parece pôr em questão a noção de que a realidade imponha um sujeito nomeador, como vimos poder ser o resultado do pensamento de Banfield. Na penumbra da noite, enquanto o vento examina o papel de parede rasgado, o lenço que cobria um animal empalhado e agora voa fantasmagoricamente pela casa vazia, um sapato deixado, e todos os outros traços de vida humana lavrados pela força do tempo, é a luz do farol que passa e dá mais uma vez forma às coisas por um breve momento.

É o farol, silencioso, que mostra ainda existirem coisas reais na casa abandonada, tomada por plantas. É interessante notar que todos os acontecimentos humanos sejam narrados entre colchetes nessa seção, como se a vida humana fosse uma forma de quebrar esse tempo destruidor, examinador. Como a luz do farol, e assim podemos entender a metáfora de Woolf por enquanto, por entre as indicações de bombas que explodiam, da mancha de sangue no mar, da casa destruída, Woolf nos dá o destino daqueles que formaram a vida da casa na primeira seção em frases rápidas, como um comentário à parte. São sete colchetes nessa seção²⁶:

[Aqui Mr. Carmichael, que estava lendo Virgílio, apagou sua vela. Já passava da meia-noite.] (Woolf, 1927b, p. 104)

[Mr. Ramsay, tropeçando ao longo de uma passagem, esticou os braços em uma manhã escura, mas a Mrs. Ramsay havia morrido repentinamente na noite anterior, ele esticou os braços. Eles permaneceram vazios.] (Woolf, 1927b, p. 105)

²⁶ Para uma análise diferente do uso de colchetes em todo o romance de Woolf, e não apenas na presente seção, consultar *Woolf's Crotchets: Textual Cryogenics in To The Lighthouse*, a ser publicado ainda este ano por Kate McLoughlin (2014).

[Prue Ramsay, apoiando-se no braço de seu pai, foi dada em casamento em maio. O que, as pessoas diziam, poderia ter sido mais apropriado? E, eles acrescentaram, como ela estava bonita!] (Woolf, 1927b, p. 108)

[Prue Ramsay morreu naquele verão de alguma doença relacionada ao parto, o que era de fato uma tragédia, disseram as pessoas. Eles disseram que ninguém mais que ela merecia a felicidade.] (Woolf, 1927b, p. 108)

[A granada explodiu. Vinte ou trinta jovens foram detonados na França, entre eles Andrew Ramsay, cuja morte, felizmente, foi instantânea.] (Woolf, 1927b, p. 109)

[Mr. Carmichael publicou um volume de poemas na primavera que teve um sucesso inesperado. A guerra, as pessoas disseram, tinha reavivado seu interesse pela poesia.] (Woolf, 1927b, p. 110)

[Lily Briscoe teve sua bolsa levada até a casa tarde da noite, em setembro. Mr. Carmichael veio no mesmo trem.] (Woolf, 1927b, p. 116)

O primeiro par de colchetes é ainda na noite que fecha a primeira seção do romance, e o último, dez anos depois, na noite anterior ao dia da última seção. Destarte, temos a impressão de que essas narrativas diferentes são apenas uma questão de enfoque: enquanto “A Janela” e “O Farol” tratam de uma certa temporalidade, “O tempo passa” trata de outra. Enquanto a perspectiva humana é o foco das outras seções, em “O tempo passa” a realidade parece ser outra: a do tempo destruidor, destituído da perspectiva humana para dar forma aos objetos. Aqui não há um olhar que dê sentido ao pano que voa, à mesa da cozinha, às plantas que nascem ao redor e por entre as frestas da casa. Há apenas a luz do farol para identificar os objetos sem forma na permanente escuridão da casa inabitada. Nesta nova narrativa, as imagens humanas ficam ainda mais pungentes. Os braços vazios de Mr. Ramsay, a granada que explodiu Andrew Ramsay, o parto que matou Prue, e todas as outras imagens pintadas são como uma interferência daquela outra narrativa, daquela outra realidade que quebra a narrativa presente.

Proponho que entendamos estas duas realidades apresentadas por Woolf, que impõe duas temporalidades distintas, como uma metáfora, mas ao mesmo tempo uma ultrapassagem, do que Banfield apontou ser a relação entre o tempo e o espaço privados e o tempo e o espaço universais. Voltando ao conceito de geometria da perspectiva, lembraremos que é justamente por existir um lado de dentro que observa o lado de fora, uma visão privada e uma universal, que podemos cogitar existir subjetividade, e a partir do sujeito-perspectiva, a realidade. Ou seja, a realidade é o mundo em que o sujeito, através da perspectiva, dá nome ao objeto

observado. Dessa maneira, a perspectiva delimitada por Banfield como a herança dos *Cambridge Apostles* para Bloomsbury pode cair nos antigos mitos de sujeito nomeador, apesar de ser de extrema importância para que os *Bloomsburries* formulassem a vontade de reconstruir a sociedade a partir dos valores intrínsecos do ser humano – ou seja, para que os *Bloomsburries* pudessem perceber a arte como uma possibilidade de uma imagem que transcenda o público e o privado ao juntá-los em um único objeto.

Há, portanto, retomando Banfield, dois níveis que estabelecem a realidade: o dos dados sensíveis, das características observáveis – cor, forma, e etc – e a realidade da sensação, do indivíduo que ao enxergar, ao perceber estar do lado de dentro, vira sujeito, pois acha seu objeto. Desse modo, a passagem do privado para o universal é a linguagem. Woolf, em “O tempo passa”, parece metaforizar esse mundo universal, apenas o lado de fora, como se fosse possível imaginar uma realidade na escrita que não fosse guiada pela perspectiva humana. O resultado é um mundo em que todos são objetos, e o grande sujeito é o tempo, metaforizado pelo vento que examina a casa.

Sem as visões humanas, agora contidas em colchetes, sentimos como se Woolf apresentasse o sujeito visto pelo objeto. O vento brinca com a casa, as paredes falam, e a vida humana aparece em colchetes, entregue à força destruidora do tempo já que não temos seus olhares. O tempo aqui passa a ser devorador, destruidor. Nós, leitores, começamos a ansiar pelos colchetes, pois a vida humana parece cada vez mais organizadora quando quebra a narrativa de destruição do tempo. Woolf, brilhantemente, parece apontar para o ideia de que qualquer experiência seja válida enquanto força reconstrutora em um tempo destruidor.

Desse modo, ela consegue reproduzir, nos colchetes, o poder das imagens dos quadros de Bloomsbury. Ela parece tentar fazer da escrita uma tela ao exercitar o silêncio das imagens, como uma possibilidade de afirmação de diferentes visões, de outros sujeitos. Seja o quadro de Lily ou o de Vanessa Bell, ambos permitem a vida livre de suas imagens. No entanto, em “O tempo passa”, tais imagens aparecem separadas, descoladas umas das outras, e os colchetes ganham status de moldura para a imagem humana. Nesse sentido, esta seção do romance de Woolf cria uma imagem da morte imposta pelo sujeito que toma parte nesse tempo destruidor, que contém seu objeto em colchetes, que lhes dá nome e os mata, os possui, como o tempo. Woolf, desse modo, denuncia a noção de realidade que

dependa de um sujeito que observa, e parece imaginar um mundo em que todas as experiências, de morte e vida, juntas, sejam uma maneira de afirmar a vida. Mas elas precisam ser libertadas, precisam sair dos colchetes para pintar imagens duradouras. A imagem de todos os colchetes juntas, em um grande colchete, é o que quebraria a narrativa que objetifica o ser humano. Ou seja, uma narrativa em que todos coabitassem nos mesmos colchetes, em que todos fossem um, parece ser a resposta para o sujeito-tempo. E é com esse tipo de narrativa que Woolf fecha o romance em sua última seção, “O farol.”

E é ao final da guerra, após a morte de dois de seus irmãos e de sua mãe, que James realizará sua jornada rumo ao farol. Ou seja, apenas após imaginar uma outra realidade, em que todos são objetos do tempo, que Woolf permitirá que suas personagens observem a coisa exposta, de perto, como se agora as personagens estivessem prontas para afirmar umas às outras, aceitar suas diferenças, pois todas, juntas, lutam contra o grande sujeito que objetifica todos. A casa é recuperada em dias pelas serventes, e parece ser exatamente a mesma quando a família e os amigos chegam para a última seção do romance.

O olhar humano, a perspectiva, une assim a casa de outrora à casa agora recuperada, mas perde toda a realidade da seção intermediária: a da casa destruída, cujas paredes respondem às indagações do vento. Nesse sentido, a perspectiva humana funciona agora como pura afirmadora da vida, de toda vida, das conexões. Ou seja, a realidade do mundo sem o olhar humano é a morte; a realidade de um tempo que, com sua existência imortal, contém a brevidade da vida humana em colchetes, reafirmando seu poder.

A volta das personagens à casa é então um resgate da realidade da vida, de um tempo circular, que une o passado ao presente no olhar humano. A questão que Woolf traz para a escrita é, portanto, como afirmar na linguagem todas as formas de vida, seja a da artista Lily, a da mãe que morre subitamente, ou a do soldado que é explodido na guerra, sem os objetificar, como é o costume desse tempo destruidor. Ela quer apenas pintar suas imagens e deixá-las abertas, como um quadro livre de moldura, fora dos colchetes. É a imagem, o pintar, que importa.²⁷

²⁷ Os tempos em oposição, um que objetifica e mata, e outro que nutre a diferença e une, parecem já aqui ser representantes das linguagens que Woolf tentaria reconciliar: o masculino e o feminino. Parece, nesse sentido, que Woolf quer efetivar o tempo da linguagem feminina dentro da masculina, como discutiremos na segunda parte de nossa tese.

Agora liderado por Mr. Ramsay, James verá o farol; e Lily, com um novo entendimento de Mrs. Ramsay, terminará seu quadro. James parece perceber aquela outra realidade quando chega ao farol. Ele o observa e tenta entender qual dos dois é real, aquele farol que imaginara na infância, aos pés de sua mãe, ou a coisa agora exposta, óbvia, após todos esses anos em que o tempo havia se tornado o destruidor de sua família, quando ele não o olhara mais. O farol ainda existia, por si só, sem seu olhar, e ainda estava lá após todos esses anos, mas era diferente. Antes, ele vira o farol como “uma torre prateada, de aspecto nebuloso, com um olho amarelo que abria de repente e suavemente à noite”, mas agora ele era alto, com janelas, isolado, riscado de preto e branco, com roupas estendidas para secar (WOOLF, 1927b, p. 152). Qual dos dois era o farol? Ambos, ele responde, “pois nada é simplesmente uma coisa” (WOOLF, 1927b, p. 152). A resposta de James parece ser a mesma que Woolf, informada pela pintura, dá a Cambridge: talvez haja, como a luz do farol que dá forma aos objetos em meio à escuridão, uma linguagem que tenha o poder de unir. Tal linguagem parece estar relacionada ao tipo de conhecimento de Mrs. Ramsay em algum nível, como discutiremos mais tarde.²⁸

Vemos, deste modo, que ao mesmo tempo que existe em Woolf o desejo dos Apóstolos de Cambridge de entender e reorganizar o mundo real, ao pôr a questão antes posta por seus contemporâneos, ela cria universos que estão para além do mito de origem que relaciona as obras de Bloomsbury ao movimento filosófico de Cambridge – “O tempo passa” é apenas uma indicação dessas possibilidades que transcendem Cambridge. De fato, Banfield afirma que esse mundo visto sem um sujeito em Woolf transforma seus trabalhos em elegias, pois é como se eles também tentassem entender a influência dos humanos em um mundo depopulado²⁹. Que haja a influência tanto do momento filosófico de Cambridge quanto da pintura pós-impressionista em Woolf é inegável, como as análises aqui feitas apontam. As perguntas de Woolf são em muitos sentidos as mesmas de seus companheiros. Ela

²⁸ Essa nova possibilidade da escrita tem relações fortíssimas com a segunda parte de nossa tese, quando, ao final de nosso percurso, mostraremos ser a *écriture féminine* o que permite que mesmo dentro da linguagem, masculina em sua gênese, os novos seres humanos consigam ressignificar a antiga dialética que determina que só se é sujeito ao objetificar o outro.

²⁹ Cf. Banfield, 2000, p. 213.

tenta entender a natureza do real, como Russel e Moore. Ela pinta imagens simples, como um farol, e as abre para eternos significados, como Bell, Grant e Fry.³⁰

No entanto, sua busca parece ser muito mais por essas outras linguagens incomunicáveis: o saber de Mrs. Ramsay e não o de Mr. Ramsay – e aqui, parece-nos contrassenso entender os *Bloomsburies* apenas a partir do conhecimento de Cambridge, representante da linguagem de Mr. Ramsay. As obras de Virginia Woolf parecem sempre avaliar esse tipo de conhecimento que se opõe ao conhecimento da academia. Elas parecem buscar uma linguagem sugestiva, e não explicativa, e a vontade de reorganizar o mundo público parece ter nascido antes de seu irmão ter ingressado em Cambridge, ou até mesmo antes das pinturas pós-impressionistas chegarem aos portos ingleses.

Em outras palavras, temos agora uma origem para Bloomsbury: o grupo brota da vontade de redimensionar as noções de bem e mal da sociedade em que nasceram. Influenciados ora pelos tratados filosóficos da nova universidade secular, ora pelas novas possibilidades na arte que a Europa continental apresentava, eles criam um círculo que, como uma das personagens de Lytton Strachey ao ilustrar a Era Vitoriana, nos serve de exemplo da mente moderna em sua nascença ao romper da Primeira Guerra mundial, e como essa mente se desenvolve durante as primeiras décadas do século XX. No entanto, duas das grandes representantes do grupo de Bloomsbury nunca frequentaram os *halls* de Cambridge.

Ao buscar novas formas de expressão, Bloomsbury na verdade procura uma nova linguagem, uma nova frase, ou sentença, como diria Virginia Woolf mais tarde, e como conceituaremos na segunda parte de nossa tese. Ou seja, uma nova forma de conhecer o mundo, afirmando as diferenças. Tal nova frase aparece claramente na ficção moderna. Os romances de Virginia Woolf nos apresentam a essa nova linguagem do tempo privado no mundo público. Ela acha nos monólogos interiores que formam seu fluxo de consciência a forma para trazer à luz os recessos do ser humano. Mas essa nova linguagem parece estar atrelada a algo que seus amigos de Cambridge não poderiam ter aprendido na academia. Mais tarde veremos que, ao

³⁰ Em uma carta para Roger Fry em 1927, Woolf, como uma pintora pós-impressionista, diz que não imbuíu seu farol com significado algum, que ele era apenas uma linha ao centro de seu romance para sustentar seu desenho: “*I meant nothing by The Lighthouse. One has to have a central line down the middle of the book to hold the design together. I saw that all sorts of feelings would accrue to this, but I refused to think them out, and trusted that people would make it the deposit for their own emotions— which they have done, one thinking it means one thing or another. I can’t manage Symbolism except in this vague, generalized way. Whether it’s right or wrong I don’t know, but directly I’m told what a thing means, it becomes hateful to me.*” (Woolf para Fry em 27 de maio 1927; WOOLF, 1980).

contrário, essa nova linguagem tem uma relação com o destreino, com o adjetivo *comum* que qualificava o substantivo *leitor* em duas de suas mais importantes coletânea de ensaios. Veremos que, para Woolf, é o feminino, como construído culturalmente, que precisa ser retomado, entendido, e trazido para uso para que essa nova linguagem chegue até nós. E, se pensarmos por ela, veremos que Bloomsbury, como prega em teoria, tem sua origem mais na experiência individual de duas de suas integrantes do que nas páginas de G. E. Moore e Bertrand Russel.

Sem dúvida alguma, Woolf encontra, na discussão trazida a ela através da experiência de Thoby em Cambridge, meios para teorizar o que entende por realidade, o que a leva a pensar em uma sentença feminina oposta à masculina. Mas teorizar, como Cambridge fazia, e como Woolf também tenta fazer, é justamente instrumentalizar tal linguagem, achada, para ela, nos recessos da casa: é Mrs. Ramsay, com sua vontade de ouvir o outro, de entender a diferença entre seus convidados e tentar encaixá-los em suas semelhanças, que se torna uma questão para Woolf. O que veio para os homens de Bloomsbury academicamente – reconsiderar a tradição, realocar valores – já fazia parte da vida das crianças Virginia e Vanessa. E é Vanessa Bell, em uma de suas entrevistas para a BBC de 1956³¹, que aponta para um novo entendimento de Bloomsbury, menos linear, e mais intuitivo:

Lembro-me de que em uma noite, enquanto pulávamos nuas, eu e ela no banheiro, ela me perguntou repentinamente de quem eu gostava mais, meu pai ou minha mãe. Tal questão parecia terrível, certamente uma pergunta que não deveria ser posta. No entanto, sendo solicitada, a pessoa tinha que responder. E eu descobri que eu tinha poucas dúvidas quanto à minha resposta. Mãe, eu disse. E ela passou a explicar por que ela preferia [...] pai. Eu desconfiei, no entanto, que sua preferência não fosse tão assegurada e simples quanto a minha. Ela havia considerado criticamente ambas as posições e tinha mais ou menos analisado seus sentimentos por eles, o que eu de qualquer forma consciente nunca havia tentado. Este evento pareceu iniciar uma era de um discurso muito mais livre entre nós. Se alguém poderia criticar seus pais, o que em geral alguém não poderia criticar? Vagamente,³² alguma liberdade de pensamento e de expressão parecia nascer, criada por sua pergunta. (BELL, BBC, 1956)³³

Vanessa Bell nos impulsiona a imaginar um novo conto de origem para a natureza inquisitiva de Bloomsbury, origem essa pintada em uma cena que

³¹ Hoje acessáveis nos arquivos de som da Biblioteca Britânica, em Londres.

³² Do advérbio inglês *dimly*, que traz conotações de uma luz fraca, escurecida (do adjetivo *dim*).

³³ Mais tarde tal descrição compõe "*Notes on Virginia's Childhood*", texto publicado em edição limitada em 1974 (cf. ROSENBAUM, 1993, p. 331).

acontecera entre duas meninas, de aproximadamente dez e sete anos, presas na Era Vitoriana. Woolf busca avaliar a tradição a partir de suas perguntas, e é a liberdade de pintar imagens para si mesma – de elucubrar sobre as coisas em si, o que nesse caso é avaliar livre de sentimentalismos quem tinha um melhor lugar no mundo, mãe ou pai – que cria uma era de liberdade de discurso. Ali, fraca como a luz de uma vela em um banheiro, a liberdade de pensamento parece brotar de sua pergunta para a irmã: de quem você gosta mais?

Temos aqui dois mitos de origem. Um que põe Virginia Woolf e Vanessa Bell às sombras de seus irmãos educados, os rapazes de Cambridge, e outro, nosso, que decide entender essa nova forma de expressão a partir da imagem de duas meninas ao final da Era Vitoriana, já que elas haviam aprendido na vida como era importante canalizar a tradição para reinterpretá-la. A questão agora é procurar, na ala silenciosa da Hyde Park Gate, antes de Bloomsbury, aquilo que Virginia Woolf apontaria anos mais tarde como a frase, ou “sentença feminina”.³⁴ O feminino aparece então como um valor que deve ser reinterpretado no mundo, e assim Woolf transcende Cambridge. Como a luz do farol na seção intermediária de seu romance, o feminino, muito antes das perguntas acadêmicas sobre a natureza do real, parece ser aquilo que dá forma a coisas em um mundo permeado por imagens de guerra, em uma temporalidade em que a vida do sujeito se torna tão separada da vida do mundo que os mitos de progresso e nacionalidade levam a guerras.

Quando, ao final de *To the lighthouse*, enquanto James a caminho do farol volta à imagem de matar seu pai com um punhal, mas ao mesmo tempo vê a beleza do homem ao mar, e Lily Briscoe em solo demanda um sentido para a vida de Mrs. Ramsay ao tentar terminar seu quadro, parece-nos que ambas imagens são uma referência aos dois tipos de conhecimento representados por essas duas personagens. São Mr. Ramsay, cuja inteligência e prolífica produção acadêmica perpetuam a imagem da supremacia inglesa; e Mrs. Ramsay, cuja entrega de si mesma permite que seu marido, seus filhos e seus convidados tentem achar aquilo que os une, que são pensados e reavaliados.

É Lily, uma mulher que nunca conseguira seguir o caminho de Mrs. Ramsay e abdicar de uma vida para si mesma, de sua visão através de seus quadros, quem parece ser a resposta para esses dois mundos extremos. É ela a resposta; a artista

³⁴ Termo usado em *A Room of One's Own* (1929) e outros ensaios, como discutiremos mais tarde.

cujo quadro fecha o romance, cuja visão pode finalmente dar um sentido para a vida da mulher que se sacrificara. Nas últimas linhas do romance, ao imaginar a família chegando ao farol, rapidamente Lily traça uma linha ao centro do quadro e fecha a história de Woolf: “eu tive uma visão” (WOOLF, 1927b, p. 170). A imagem de Lily para Mrs. Ramsay é essa: uma linha ao centro. A referência ao farol, a linha que ilumina o mundo da narrativa de Woolf, é inevitável. O farol era o que unia sua trama; é por causa dele que a família volta à casa. Lily vê Mrs. Ramsay do mesmo modo: uma linha que une as cores de seu quadro, que segura a forma; mas ao mesmo tempo, o motivo da viagem da família, o fantasma à janela. É ela quem precisa ser pensada. Seu conhecimento precisa ser aprendido pelos homens e mulheres do romance para que então a beleza do mundo, subjugado pelo tempo enquanto sujeito destruidor, seja restaurada, unida pelo olhar humano, pela imagem de Mrs. Ramsay.

Parece-nos ser o feminino historicamente construído de Mrs. Ramsay que acha um novo caminho no mundo real nas últimas páginas de *To the Lighthouse*. Essa imagem do feminino tradicional norteia a obra de Woolf. Isso não significa dizer que Woolf advoga a favor da antiga mulher, do Anjo vitoriano, pois é Lily, a nova mulher, quem fecha o romance e nos dá uma visão. Ao fazer de Lily a porta-voz da mudança, Woolf parece apontar para uma terceira posição, posição que discutiremos na segunda parte de nossa tese. No entanto, enquanto mulher, Lily parece estar mais aberta para a linguagem de Mrs. Ramsay. Sua linha ao centro que une todas as outras imagens parece ser o tipo de saber que ela representa, um saber que não pode morrer, apesar da antiga mulher ter morrido. Ela representa uma outra esfera que se opõe ao mundo de Mr Ramsay. O mundo dele era o do conhecimento, mas um conhecimento que tinha por vontade estabelecer verdades, e refutar outros mundos. Dele era o mundo das guerras. O de Mrs. Ramsay era o da unidade, um mundo que tentava polir as esferas ríspidas de cada indivíduo para que eles pudessem se encaixar. Não seria esse, afinal, o propósito dos homens e das mulheres de Bloomsbury, o de criar imagens com poder de associação, imagens que afirmem a diferença?

Parece-nos que sim. E é interessante notar que, ao contrário de outros grupos de vanguarda da época, como os *Vorticists* e os *Camden Towners*, os *Bloomsburries* nunca escreveram um manifesto, nunca organizaram exposições coletivas, e escolheram fazer de suas próprias casas os centros de discussão de

arte. Duncan Grant, por exemplo, exibiu seu trabalho com diversos desses grupos, pois fazer parte de Bloomsbury não o excluía de qualquer outro movimento.³⁵ Como discutimos na abertura deste capítulo, os *Bloomsburries* se entendiam acima de tudo como amigos e amantes. Ao desenvolverem suas perspectivas de vida e arte através desta posição familiar, parece-nos justamente que parte da vontade de Bloomsbury seja ruir a ideia de conhecimento tradicional, e tradicionalmente masculina como veremos a partir de Woolf, ao escolher a casa e as relações de intimidade como uma resposta à sociedade e seus valores instrumentais, posição tradicionalmente feminina. O que discutimos, então, é que Bloomsbury tem o feminino como questão de vida e arte.

Ann Banfield diz na abertura de seu seminal *The Phantom Table* que é para estabelecer a figura de pai na árvore genealógica de Bloomsbury que ela fará as aproximações, deveras pertinentes, entre Russel e Woolf, para então desenvolver sua teoria do que seria a realidade em Bloomsbury, como analisamos aqui. É por um novo mito de origem para Bloomsbury que partiremos então para a vida de Virginia e Vanessa, e descenderemos lá, como Strachey em *Eminent Victorians*, um balde que trará à luz uma outra visão. Parece-nos que, antes da conspiração contra a sociedade que foi o grupo de Bloomsbury, uma outra conspiração a precedera, e é Virginia quem nos aponta em tal direção quando, em 1941, meses antes de sua morte, relembra sua infância com a irmã:

Assim, aconteceu que Nessa e eu formamos juntas uma conspiração muito particular. Naquele mundo de muitos homens, indo e vindo, naquela grande casa de inúmeros quartos, nós formamos nosso núcleo privado. Eu o visualizo como um pequeno centro sensível de vida aguda; de caridade instantânea, na grande concha ecoante de Hyde Park Gate.³⁶

³⁵ Conferir “*The Artists of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*”, ensaio de abertura de Richard Shone para seu *The Art of Bloomsbury* (2002).

³⁶ Traduzido do manuscrito de Virginia Woolf na Biblioteca Britânica, *Reminiscences* (Add MS 61973). Publicado postumamente no livro de memórias *Moments of Being* (cf. WOOLF, 1974, p. 143).

2 VANESSA E VIRGINIA STEPHEN: AS PRECURSORAS DE BLOOMSBURY.

He turned away, still crumpling and uncrumpling a handful of leaves which he had torn from the wall. An exquisite sense of pleasure and relief possessed him; it was all so solid and peaceful after the ball at the hotel, whether he was in love with them or not, and he was not in love with them; no, but it was good that they should be alive.

After standing still for a minute or two he turned and began to walk towards the gate. With the movement of his body, the excitement, the romance and the richness of life crowded into his brain. He shouted out a line of poetry, but the words escaped him, and he stumbled among lines and fragments of lines which had no meaning at all except for the beauty of the words. He shut the gate, and ran swinging from side to side down the hill, shouting any nonsense that came into his head. "Here am I," he cried rhythmically, as his feet pounded to the left and to the right, "plunging along, like an elephant in the jungle, stripping the branches as I go (he snatched at the twigs of a bush at the roadside), roaring innumerable words, lovely words about innumerable things, running downhill and talking nonsense aloud to myself about roads and leaves and lights and women coming out into the darkness --about women-- about Rachel, about Rachel."

The Voyage Out

Em *The Voyage Out* (1915), seu primeiro romance, ainda aos moldes do romance vitoriano tanto em sua longa extensão, quanto em suas técnicas narrativas ainda presas ao tempo linear do mundo exterior e não ao tempo individual do fluxo de consciência, Virginia Woolf tematiza as duas esferas diferentes apontadas por ela em suas memórias. Rachel Vinrace, uma jovem de 24 anos, embarca em uma viagem para a América do Sul em um dos navios de seu pai. A menina inocente, mas intuitivamente inquisitiva, descobre ainda ao mar as possibilidades para o corpo feminino em sua sociedade inglesa. Sua tia Helen, politicamente questionadora, bonita em sua simplicidade, e com um olhar que parece ver além das coisas, como se sempre pintasse um quadro ao olhar, é uma possibilidade. Mrs. Dalloway,³⁷

³⁷ É aqui que conhecemos Clarissa e Richard Dalloway pela primeira vez; mas, ao contrário do romance que imortalizaria Clarissa mais tarde, em sua primeira aparição na obra de Woolf esta

influyente, esnobe, e devota ao sucesso de seu marido, é outra. Ambas casadas, mães, porém distintas, parecem representar um mundo ao qual Rachel estaria destinada, mas que ela ainda desconhece em sua ignorância infantil. Rachel então fica na ilha de Santa Marina com seus tios Helen e Ridley Ambrose, e lá, em meio à natureza exótica, ela encontra Terrence Hewet, com quem aceita se casar, mas é rapidamente acometida por uma febre tropical, e morre logo após aceitar o pedido.

Hewet poderia ser visto como um típico representante de Bloomsbury: ele quer escrever um romance, sente-se desconfortável com as ideias sobre masculinidade de sua sociedade, e lê, como os jovens da época, os grandes tratados advindos de Cambridge. Mas é ao conhecer Helen e Rachel que Hewet parece intuir que talvez seja a própria figura das duas mulheres que promova aquela linguagem que ele queria achar para escrever seu romance. Rachel, em uma conversa com Hewet, conclui que vê liberdade de expressão na solidão que é ser mulher em sua sociedade, já que “ninguém se preocupa nem um pouco com o que [a mulher] faz. Nada é esperado dela. A não ser que você seja bonita, ninguém escuta o que você quer dizer” (WOOLF, 1915, p. 248). Rachel vê, assim, no silêncio feminino, uma possibilidade de vida pura, livre dos papéis sociais esperados tanto de outras mulheres belas, os de se tornarem esposas e mães, quanto de homens, de perpetuarem a tradição inglesa ao tomarem parte das políticas de guerra de sua época.

Apesar de tal conclusão deprimir Hewet, pois ela implica na negação da vida que este gostaria de ter ao lado de Rachel, ainda que a essa altura não esteja clara sua vontade, a de torná-la sua esposa, ele parece ter esse próprio silêncio feminino como questão. Também ele quer entender as coisas não ditas, esta outra possibilidade de linguagem que parece afirmar todas as experiências humanas. Logo após sua conclusão, Rachel pergunta-lhe sobre seu romance, ao que ele responde: “eu quero escrever um romance sobre o Silêncio, [...] sobre as coisas que as pessoas não dizem. Mas a dificuldade é imensa” (WOOLF, 1915, p. 249). Ele quer escrever um romance que traga para a luz da linguagem essa outra forma de vida que Woolf parece dizer ser mais facilmente identificada na mulher. Ele, como a própria Virginia Woolf e seu farol, quer trazer ao mundo real uma nova imagem que

personagem é apenas vista por fora, como uma esnobe mulher inglesa cujo marido é o centro de sua vida.

dê uma resposta diferente à sociedade, resposta que se tornará mais clara quando discutirmos os ensaios de Woolf.

Antes de tal conversa, Woolf nos dá a imagem desse homem que tentava entender a profundidade do feminino. Abrimos nosso capítulo com a passagem de Hewet, do lado de fora da casa de Helen e Rachel, tentando ter acesso à conversa delas. Ele não consegue entender sobre o que se fala, e as mulheres parecem falar em “frases quebradas” de uma “beleza extraordinária”, o que produzia em Hewet o mistério da fala dos sonâmbulos (WOOLF, 1915, p. 209-210). Quando ele vê a imagem das mulheres saindo de casa sob a luz do luar, seu coração é o único som no silêncio da noite, e ele deixa a cena para não ser descoberto, mas carrega, amassadas entre os dedos, as folhas que arrancara da parede.

Ele tenta pôr a experiência dessa outra linguagem em palavras já conhecidas a ele, as de um poema, mas não consegue achar na linguagem de seu mundo o meio para dar sentido à experiência; e assim, de maneira espontânea e intuitiva, parece inventar um outro poema. Ele sai então apenas falando através de imagens “sem sentido” aparente a não ser pelo que a narradora chama de sua beleza, e aqui nós leitores vislumbramos os romances modernos que Woolf conceberia mais tarde. Ele, o homem, é um elefante invadindo a mata desconhecida que era a linguagem de Rachel e Helen, quebrando os galhos com sua invasão da mata; e assim, com suas imagens poéticas, Hewet parece intuir algum tipo de conhecimento sobre as mulheres “saindo em rumo à escuridão”, “sobre Rachel” (WOOLF, 1915, p. 210). A impossibilidade de traduzir a fala de imensa beleza de Helen e Rachel para o poema conhecido aponta para o que Hewet dirá ser sua vontade de escrever sobre o silêncio. É nas palavras quebradas, como as suas agora, estas que parecem incoerentes mas que produzem uma imagem que pode ser desdobrada infinitamente, que parece estar a possibilidade de um novo discurso ser iniciado. Ele tenta negar que esteja apaixonado por elas – e é interessante que a essa altura as duas sejam objetos de amor, de observação, já que não é o corpo de Rachel ainda o objeto de desejo, mas um outro tipo de linguagem – mas admite que elas representam algo que ele sente que nunca deveria morrer. Ele leva consigo as folhas, como se elas lhe lembrassem daquela outra forma de vida, daquela outra linguagem, que une os mortos – a conversa era sobre a mãe de Rachel que morrera quando esta era ainda muito nova – aos vivos – a influência dos que passaram na vida dos que estão ainda aqui.

A conversa das mulheres que Hewet escuta, diferentemente de suas conversas com seu amigo John Hist, por exemplo, não era sobre qual carreira seguir, como a concepção de mundo de um certo filósofo estava errada, ou como o tratado de um outro amigo esquecera de abranger tal perspectiva; ela era sobre como somos todos a continuação um dos outros. É o vislumbre de uma linguagem que une diferentes indivíduos ao escolher ficar calada frente a outros discursos que faz Hewet achar o escopo de seu romance – de fato, poderíamos imaginar *To the Lighthouse* como o romance que Hewet deseja escrever. Ele fica em êxtase ao descobrir essa outra linguagem: aqui, em analogia, podemos dizer que foram as mulheres Vanessa e Virginia Stephen quem trouxeram para Bloomsbury a linguagem dos recessos da casa, da abstinência das discussões políticas de sua época, da luta através do pensamento, e do silêncio frente a um mundo que se desintegrava.³⁸ Tal linguagem parece estar longe dos *halls* de Cambridge e do engajamento de Russel, por exemplo. Veremos mais tarde que estar engajado, para Woolf, significa outra coisa, mas por ora voltaremos às vidas e obras das antecessoras de Bloomsbury.

Virginia Woolf em suas memórias, publicadas postumamente como o livro *Moments of Being* (1974), citado ao final do capítulo anterior, imagina a antiga casa no número 22 da Hyde Park Gate, Kensington, como uma concha ecoante. Ela as escreve ao final de sua vida, pouco antes de seu suicídio em 1941, e ainda então os ecos daquela casa escura, onde vira primeiro a morte de sua mãe, depois a de sua irmã mais velha Stella, e por fim a de seu pai, parecem ser os ecos repressores da tradição vitoriana. Naquela casa de muitos quartos, não haveria espaço para a escritora Virginia Woolf, ou para a pintora Vanessa Bell. Ali, somente perpetuavam-se ecos, a repetição de antigos modelos – o que seria definido como valores instrumentais por seus companheiros de Bloomsbury mais tarde. Elas teriam que reproduzir para sempre o papel feminino desempenhado primeiramente por sua mãe Julia Stephen, depois por sua irmã Stella Duckworth, e por último por Vanessa, cuja existência no intervalo entre a morte de sua irmã mais velha e a de seu pai se resumiu aos chás da tarde e à administração do funcionamento da casa. Talvez por saber que um dia chegaria sua vez de ser aquela mulher que se repetia em Hyde Park Gate que Virginia Woolf afirma que a morte de seu pai foi necessária para que

³⁸ Trataremos dessa linguagem ou sentença feminina a partir dos trabalhos críticos de Woolf em nossa segunda parte.

ela pudesse escrever – e seu pai se torna um símbolo da Era Vitoriana e sua produção de Anjos do Lar.³⁹

Vanessa e Virginia formam uma conspiração tão particular que perto dos sessenta anos de idade a romancista pergunta à irmã pintora: “você acha que temos o mesmo par de olhos, apenas diferentes óculos?”⁴⁰ Ela imagina se as visões de mundo de ambas não estariam necessariamente unidas em algum nível que transcenderia os corpos separados, e que emergissem em Vanessa na pintura, e na escrita de Virginia. Elas parecem ligadas por um certo treinamento que tiveram na infância, e também pela vontade de quebrar, sem parecer negar, o passado opressor. A vida das irmãs já inspirou um romance⁴¹ que imagina os momentos de crise na relação, cujo texto foi adaptado para o teatro, e até mesmo uma biografia composta,⁴² como se fosse uma biografia da vida em comum das irmãs que eram consideradas o coração de Bloomsbury.⁴³

Em nossa busca para entender como as mulheres de Bloomsbury teriam antecipado algumas ideias que mais tarde caracterizam seu grupo de artistas, fica claro que enquanto Virginia Woolf tenta falar a mesma língua que seus irmãos, foi Vanessa quem sempre revelou uma linguagem incomunicável, algo que corria mais profundo do que as discussões de Bloomsbury sobre arte moderna, sobre o pós-impressionismo, e as outras tendências de seu tempo. Virginia se lembra de passar por algum tipo de treinamento na linguagem masculina: ela se obstina a dominar todos os tópicos aprendidos por Thoby na Universidade de Cambridge para que ela pudesse o interrogar. Ela também decide ler cada livro da extensiva biblioteca de

³⁹ Como concluo no artigo “*A Nineteenth-Century Metamorphosis: The Birth of the Victorian Angel*” (PINHO, 2009), a mulher vitoriana emerge como um Anjo principalmente para filtrar a imundície da esfera pública na privada ao romper da revolução industrial na Inglaterra, nutrido apenas os “bons costumes ingleses”. O corpo da mulher se torna um microcosmo do sagrado, já que na esfera pública a ciência e a filosofia questionavam cada vez mais o discurso religioso, de Darwin a Nietzsche. Assim, a mulher, cuja existência para além dos confins da casa é sacrificada, se torna a nova figura representante do sagrado. Mantida na ignorância, ela reproduziria os valores tradicionais e reafirmaria os mitos de progresso do passado em uma sociedade cada vez mais questionadora. O corpo assexuado da mulher vitoriana de classe média se torna o lembrete constante do que a nação inglesa deveria cultivar, e que de fato conseguiu manter ao sacrificar seu corpo. Como no poema de Coventry Patmore, *The Angel in the House* (1854), a existência feminina só se justificava enquanto suporte para a existência da família.

⁴⁰ Virginia Woolf para Vanessa Bell, em 17/08/1937. Cf. WOOLF, *Letters*, vol. VI., 1982.

⁴¹ *Vanessa and Virginia* (2008), Susan Sellers.

⁴² *Virginia Woolf and Vanessa Bell: a Very Close Conspiracy* (2000), Jane Dunn.

⁴³ É interessante notar que Leonard Woolf, como aponta Jane Dunn, ao lembrar seu primeiro contato com as irmãs, ecoa Hewet ao dizer que era difícil não “se apaixonar por elas”, como se as duas fossem representantes da mesma coisa, como um quadro de Rembrandt ou Velasquez, juntas, uma só imagem. (cf. DUNN, 2000, p. 2-3).

seu pai, a quem dava um breve resumo ao final de cada leitura, e então era indicada à outra obra. Sua vontade, como fica claro em suas memórias e suas cartas nos arquivos da Biblioteca Britânica, é lhe mostrar que ela era sua igual intelectualmente.

No entanto, Vanessa optou por não tomar parte desse mundo eloquente como forma de quebrar o discurso que a relegava do mundo do conhecimento. Enquanto Virginia escolhe minar o discurso por dentro, ao falar eloquentemente, ao escrever histórias que são verdadeiros tratados sobre a natureza do real, Vanessa escolheu o silêncio das imagens. Woolf relembra que em uma sociedade que esperava que mulher recebesse seus convidados em uma atmosfera leve, sem argumentações, mas que a toda hora tagarelassem em “devaneios, invenções, leveza”, o silêncio de Vanessa aos chás da tarde, ou nas festas da sociedade era “uma brecha na convenção” (WOOLF, 1974, p.149). Ela, profunda, silenciosa, não conseguia fazer o papel do Anjo do Lar e dar a seus convidados a impressão de que estavam todos unidos na tradição da propriedade inglesa. O silêncio de Vanessa parece se tornar uma imagem recorrente na obra de Virginia, e nesse sentido a obra de Virginia Woolf é um modo de conciliar as duas esferas, o feminino e o masculino, para criar um ser humano que ultrapasse as barreiras da performatividade tradicional de gênero, como discutiremos em nossa segunda parte.

Ainda muito jovem, nas últimas décadas do século XIX, Vanessa usaria imagens para descrever seus sentimentos, enquanto Virginia sempre usou a oratória para impressionar aqueles à sua volta – sua eloquência tanto escrita quanto oral não era comum para uma menina que aos cinco anos escrevia cartas para os pais. Nesse sentido, Virginia sempre transitara muito bem entre as esferas femininas e as masculinas em sua casa. Em nossa pesquisa nos arquivos de som e nos arquivos das irmãs Stephen na Biblioteca Britânica, fica claro como Vanessa Bell inspirou esta outra língua que Virginia Woolf oporia à linguagem da guerra em seus ensaios. Se havia uma divisão entre duas esferas, era a divisão entre a linguagem tradicional (e masculina, como veremos mais tarde) do número 22 da Hyde Park Gate, e o mundo imagético de Vanessa, um mundo que Virginia só descobriu quando diretamente confrontada por sua irmã e seus irmãos quando, após a morte de Stella em 1897, Vanessa, aparentemente o novo Anjo do Lar em Hyde Park Gate, inicia um caso com o viúvo de sua irmã que acabara de morrer, Jack. Seus meios-irmãos mais velhos, Gerald e George Duckworth, e até mesmo seu aliado Thoby Stephen, aquele que haveria trazido de Cambridge os preceitos teóricos para Bloomsbury,

tentam em vão convencer Vanessa que nada mais inapropriado para uma mulher poderia acontecer do que seu caso com Jack. Quando Virginia, convencida por seus irmãos a dissuadir Vanessa, a confronta, Vanessa em “amargura”, com suas poucas palavras usais, retruca: “então você também está do lado deles” (WOOLF, 1974, p. 142).

É somente aqui que Virginia percebe a divisão entre o mundo dos ecos – da propriedade, dos valores instrumentais, da dissolução da vontade individual – e o de Vanessa; mundo este em que, no silêncio, e na aparente submissão, jazia uma linguagem que questionava a grande eloquência masculina e sua valoração da vida individual. Antes, Virginia não parecia enxergar que os homens de sua família, apesar de se divertirem com sua eloquência, e de até mesmo nutrirem seu impulso intelectual, apesar de nunca a mandarem para uma escola, estavam juntos ao lado da convenção. Era a linguagem deles que decidiria o lugar que ela e sua irmã ocupariam no mundo. Vanessa, com sua resposta, faz nascer em sua irmã a imagem de duas forças trabalhando dentro de sua própria casa, imagem essa que a ensaísta Woolf desenvolveria mais tarde. E é assim, na resposta intuitiva de Vanessa, que Virginia diz: “então eu percebi que ela tinha um lado, e, se assim fosse, é claro que eu estava do seu lado. Confusamente, eu passei cambaleando do lado de George para o lado dela definitivamente” (WOOLF, 1974, p. 142).

Virgínia, aos 15 anos, percebe que Vanessa havia representado sozinha até aquele momento, aos 18 anos quando tem que assumir o papel de mulher em uma casa vitoriana, um lado da divisão. Em suas descrições de Vanessa, que parecia sempre esconder algo por dentro em seu silêncio quando era submetida aos abusos verbais de seu pai, Virginia aponta para o tipo de conhecimento de Vanessa como algo a ser trazido para o mundo real. O silêncio parecia ser seu modo de não dar a seu pai a caridade que ele exigia, um modo de recusar sua posição, “parte escrava, parte anjo” (WOOLF, 1974, p. 146). Vanessa encontrou uma forma, através da arte, de transcender o papel feminino de sua mãe e irmã. E Virginia, na literatura, tenta imaginar esse ser humano para além de homem ou mulher. Também seu irmão Thoby, mais tarde membro fundamental de Bloomsbury, achou que Vanessa estava cruzando as barreiras do que era apropriado. Ou seja, antes de Bloomsbury, já havia tanto em Vanessa quanto em Virginia a vontade de reavaliar a tradição, o que para Thoby ainda não estava solidificado, já que ele havia sido treinado em uma

linguagem completamente diferente daquela de suas irmãs – nos internatos, nas competições esportivas, e por último em Cambridge.

Nos arquivos da Biblioteca Britânica estão as primeiras entrevistas com os artistas de Bloomsbury logo após a morte de Virginia Woolf em 1941. Seu suicídio, muito discutido à época, criou a aura de uma escritora neurótica, cuja visão de mundo era apocalíptica e fadada à tragédia – mundo esse que não se confirma em suas obras, como discutimos. Impressionantemente, ao escutarmos as entrevistas, percebemos uma comoção por parte de alguns membros que agora tinham noção de que suas vidas seriam analisadas em conjunto com a de Woolf. Tal comoção tenta preservar a imagem da artista, e tenta velar alguns dos temas mais controversos aqui discutidos. Nas primeiras entrevistas compiladas, e principalmente na série de Harold Nicolson⁴⁴ sobre Woolf de 1951 para a BBC, o mito de origem que une os questionamentos de Woolf ao momento filosófico de Cambridge já aparece, como se a autora fosse o resultado direto do tipo de conhecimento herdado dos homens à sua volta. Nicolson aponta diretamente para o que seria o legado da linguagem masculina em Woolf com suas metáforas em sua entrevista ao comparar a jovem Virginia Stephen em Hyde Park Gate a uma “planta em uma estufa” naquela casa.⁴⁵ A implicação é de que ela haveria sido nutrida pelo conhecimento de seu pai na infância, e mais tarde pelos jovens de Cambridge, o que não parece ser a visão da própria Woolf em suas memórias apenas publicadas na década de 70, como vimos anteriormente.

Nicolson, então, é o primeiro a estabelecer um mito de origem para Bloomsbury, aquele que, apesar de pertinentemente apontar para as influências de Cambridge, esquece o lado materno da equação. Ele menciona Moore, e diz que é a partir das discussões dos Apóstolos de Cambridge que os amigos formulam a máxima que regulou suas vidas: “descartar atitudes convencionais”, “ridicularizar as convenções”, e “abominar considerações materiais” pois não representam sucesso – tudo com base em uma reavaliação do real, do belo, e do amor. Já aqui, as mulheres de Bloomsbury parecem ter tido muito pouca influência na natureza

⁴⁴ Harold Nicolson, amigo pessoal de Virginia Woolf, era marido de Vita Sackville-West, com quem Woolf teve seu relacionamento amoroso mais importante além de seu marido, Leonard Woolf. Virginia tem Vita como inspiração para seu romance *Orlando* (1928), este que recebeu o popular título de a carta de amor mais fascinante da literatura por Nigel Nicolson, filho de Vita e Harold.

⁴⁵ Todas as citações de Nicolson neste capítulo são de sua série de entrevistas para a BBC em 1951, reeditada em 1954 como a série de entrevistas com outros amigos de Woolf intitulada “*As I knew Her*”. Código dos arquivos na Biblioteca Britânica, em Londres: 1CD0298228 e 2CD0078049.

refratária de seu grupo de amigos. Nicolson em seu mito conclui que os rebeldes de Bloomsbury perceberam mais tarde que “existia uma lacuna que eles só identificaram em uma idade mais madura”. Moore teria “omitido nossas obrigações morais”. Nicolson, ao trazer a questão de obrigações morais do indivíduo para com a sociedade, tenta transformar a antiga Bloomsbury em algo digerível para a sociedade inglesa, como se eles tivessem mudado com o tempo; ou como se a natureza revolucionária de Bloomsbury fosse apenas o espírito da época, e como se com a idade, os *Bloomsburries* tivessem se tornado, como todos os seus compatriotas, pessoas adeptas à propriedade inglesa.

Não nos parece correto o pressuposto de que a moral de seu tempo tenha em algum momento guiado o artista de Bloomsbury. Certamente não é isso que percebemos na relação de Duncan Grant com Vanessa e Clive Bell, nas relações amorosas de Virginia Woolf, ou muito menos nas de Lytton Strachey. A cada segundo de entrevista, apenas dez anos após a morte de Woolf, Nicolson parece tentar enquadrar uma história que domará tudo o que era diferente na vida de Woolf, como se tentasse apagar a imagem da escritora neurótica. Cauteloso, ele não nega a natureza refratária do grupo, mas talvez inconscientemente a valida ao dizer que tal natureza resultava de um estudo chancelado por Cambridge. Virginia Woolf, assim, aparece como apenas mais uma teórica de uma universidade cujos *halls* nunca havia frequentado.

Em 1956, a BBC organiza mais uma série de entrevistas sobre Virginia Woolf: *A Portrait of Virginia Woolf*.⁴⁶ Nesta nova série, duas de suas empregadas são entrevistadas, Lottie Hope e Nellie Boxhall. Através delas, nós aprendemos que Virginia Woolf era, antes de tudo, “uma mulher prática” (HOPE, BBC, 1956). Até mesmo quando outros *Bloomsburries* falam sobre a amiga, percebemos que o que foi selecionado para ir ao ar trata de Woolf enquanto artista de maneira muito elusiva. No entanto, temos grandes descrições de seu comportamento em festas, de como ela supostamente desdenhava de outras mulheres intelectuais⁴⁷, entre muitas

⁴⁶ Disponível nos arquivos de Som da Biblioteca Britânica, em Londres: 1CD0298228. A série de 1956 é muito mais extensa e conta com diversos entrevistados, de sua irmã Vanessa Bell a suas empregadas. Todas as citações são retiradas da presente série, que foi ao ar em 29/08/1956.

⁴⁷ Dizemos supostamente porque tal postura pode ser facilmente descreditada quando acessamos os arquivos de Virginia Woolf na Biblioteca Britânica, que contém inúmeras cartas instigando intelectualmente outras mulheres. Nos arquivos da família Strachey (ADD MS 60734), cujo membro mais famoso é Lytton, temos um exemplo claro. Enquanto as cartas de Woolf para Lytton, por exemplo, são diretas, práticas – algumas contendo às vezes apenas um convite para um jantar –, suas cartas para as mulheres da família Strachey são mais poéticas, livres, como se ela pudesse

outras referências à sua vida pessoal. Woolf aqui parece ser uma mulher típica de sua classe; esnobe como Mrs. Dalloway em *The Voyage Out*, submersa na tradição agressiva contra a qual ela escrevera em seus ensaios, sobre os quais discorreremos em nossa segunda parte.

Tal enfoque parece ser um desejo desesperado de resgatá-la como uma pessoa comum com a qual os leitores pudessem se identificar, pois sabemos que de ordinária a vida de Woolf tinha pouco. Espalhadas pelas entrevistas das mulheres de Bloomsbury, seja quando Margery Fry relembra sua presença poderosa, ou quando Vita Sackville-West reconta a influência de Woolf em sua vida (omitindo, evidentemente, seu caso com a amiga), ouvimos uma palavra que parece desestabilizar o mito da planta em uma estufa que desdenhava do poder intelectual de outras mulheres. Mas tal imagem é quebrada definitivamente quando Vanessa Bell intui um outro mito para a natureza inquisitiva de Bloomsbury, como já citamos aqui ao final de nosso primeiro capítulo. E é a casa das duas irmãs Stephen que inaugurara uma outra possibilidade em um banho juntas ao final do século XIX que precisou ser revisitada para que nós alargássemos o mito de Vanessa Bell.⁴⁸

As cartas dos irmãos Stephen na Biblioteca Britânica⁴⁹ são nossa pequena amostra daquele microcosmo da Era Vitoriana em papéis pequenos, que ainda resistem ao tempo, perpetuando a grafia infantil de quatro personagens fundamentais em nossa genealogia do posicionamento daqueles que saíram de Kensington para se tornarem os artistas de Bloomsbury: a primogênita Vanessa, Thoby, Virginia, e Adrian. As cartas escritas pelos irmãos são em sua maioria endereçadas a seus pais, mas às vezes, quando em viagem, as trocas são entre si. É interessante contrastar como o jovem Thoby Stephen experienciava o mundo, ele

falar em outra língua. Em uma carta de 1922 para Philipa, por exemplo, seu pedido é simples: para que a amiga, uma das primeiras mulheres a se tornar médica, venha a examinar por causa de uma suposta febre. No entanto, Virginia começa a falar em metáforas, e sua linguagem parece a de seus romances em seu uso da poesia na prosa, e sugere que Pippa, apelido da amiga, seja o próprio remédio para sua doença. Ela, a mulher médica, era a imagem que ao ser vista a curaria. Ao fechar sua carta, como se de volta à linguagem prática do cotidiano, Virginia se admoesta: “mas como eu ousa gotejar como a torneira do banheiro quando você é toda pressa e energia roubando momentos para discursos reais? Ah, mas... Não: isto precisa cessar. Sua sempre, V. W. Mas que dia você vem?” (ADD MS 60734, 1922). Dizer que Woolf afastava outras mulheres intelectualmente interessantes parece ser, de fato, uma informação questionável.

⁴⁸ Conferir citação da entrevista de Vanessa Bell à página 52.

⁴⁹ As cartas dos jovens irmãos Stephen, como as entrevistas da BBC, não foram publicadas. Todas as citações são de nosso trabalho nos manuscritos originais da Biblioteca Britânica (ADD MS 88954/2/1-6). A política de pesquisa em manuscritos inéditos da biblioteca não nos permite reproduzir o material extensivamente, e por isso nossa descrição das cartas é geral, sem muitas citações diretas.

que mais tarde seria creditado por trazer o pensamento de Cambridge a suas irmãs, à visão de suas irmãs. Existia na infância de Vanessa e Virginia, já em seus primeiros escritos e não na história recontada por Woolf em suas memórias, algum sinal da vontade de rescindir os valores instrumentais da sociedade? Antes de Thoby aprender academicamente a filtrar a tradição, existia nele a vontade de descartar valores convencionais e romper com o desejo de sucesso que impunha competição, e destruição?

Parece-nos que não. Virginia Woolf diz, como discutimos, que ela apenas se dá conta dos dois mundos em Hyde Park Gate na adolescência, quando ela decide retomar a posição da irmã. Ali, ela sugere que Thoby parecia aliado à outra esfera, e suas cartas parecem sugerir o mesmo. Para Thoby, nos parece, a desvalorização dos códigos morais vitorianos seria decorrente da formulação erudita de G. E. Moore. Há exatamente setenta e uma cartas dele para seus pais de sua estada em Evelyn's, o internato preparatório em que Thoby estudou até 1894. A maioria delas foi escrita em um pequeno cartão, ilustrado por dois homens golpeando um ao outro no canto superior esquerdo. Thoby, o estudante, parece participar do treinamento que Virginia Woolf mais tarde denominaria ser a linguagem masculina de seu tempo.⁵⁰ As cartas de Thoby são mecânicas, e a rotina se repete a cada envelope com as figuras praticando boxe que os stampa. Thoby inicia todas as cartas relatando sua posição semanal na escola – “Eu fui o primeiro da classe”, ou o segundo, em pior caso o terceiro. A notícia mais importante, aquela que ele anseia narrar, é sempre de natureza competitiva. O jovem estudante Thoby valoriza o sucesso acima de qualquer outra coisa, se vangloria de seus feitos nos esportes, e assim enfatiza, para o orgulho de sua família como apreendemos através do *Hyde Park Gate News*⁵¹, quão bom ele era na competição escolar contra os outros meninos. É deveras interessante reconhecer aqui todos os valores masculinos que Virginia Woolf viria a descrever em *A Room of One's Own* (1929) e *Three Guineas* (1938).

⁵⁰ Discutiremos o que Woolf entende por linguagem masculina e feminina na segunda parte de nossa tese.

⁵¹ *Hyde Park Gate News* foi o folhetim que os irmãos Vanessa, Virginia e Thoby Stephen produziram semanalmente para a família entre 1891 e 1895. A maioria das colaborações era de Vanessa e Virginia, já que Thoby havia ido para a escola. Trabalhamos nos manuscritos originais dos folhetins na Biblioteca Britânica, mas a obra foi editada por Gill Lowe e publicada exatamente como nos manuscritos em 2005.

É interessante notar que existem nos arquivos quatro cartas escritas por um Thoby ainda mais jovem, antes de sua ida para Evelyn's. Tais cartas não são datadas, mas podemos concluir que foram escritas antes de 1888, pois elas estão todas no mesmo tipo de papel e com as mesmas marcas de uso das cartas que suas irmãs escreveram a seus pais no mesmo ano. Thoby, ainda sob a influência das irmãs antes de ir à escola, não parece estar preocupado em competir com as outras crianças de seu núcleo familiar. Ou seja, Thoby para falar de si ainda não precisa se comparar a outros. Na verdade, a linguagem de Thoby parece estar em consonância com a de suas irmãs. E suas irmãs, já que nunca foram à escola, viam-se em relação aos outros, já na infância, de um ângulo completamente diferente. A única preocupação de Vanessa e Virginia, e de Thoby antes da escola, era a de descrever eventos, cenas, ou a de desenhar o que viam: eles queriam contar histórias. Este desejo de narrar acontecimentos, de nutrir outras visões, permanece vivo nas irmãs, enquanto Thoby parece perder a habilidade de pintar imagens ao entrar para Evelyn's, quando o vemos preso em um outro idioma que antes ele não falara.

De fato, Vanessa e Virginia, as meninas ainda no bairro de Kensington, nunca foram treinadas diretamente para assumir a posição do irmão. A estufa das meninas Vanessa e Virginia parece ser outra, e não aquela sugerida pelas entrevistas concedidas após a morte de Virginia Woolf para a BBC. Competir não era parte do treinamento de uma menina vitoriana, e a linguagem de identificação a partir da diferença de Thoby é justamente oposta à linguagem da mulher vitoriana: a conversa dos chás da tarde. Delas mesmas nada poderiam falar: o propósito da mulher, sua mãe as orientava por exemplo, era o de ouvir outras narrativas e conectá-las. Vanessa e Virginia em suas cartas, desse modo, descrevem os chás dos quais participaram, nunca esquecem de terminar com uma pergunta sobre o destinatário, reportam doenças; ou seja, suas cartas sempre têm a imagem de outras pessoas, em um verdadeiro diálogo, ao passo que Thoby quase nunca menciona outra pessoa que não ele mesmo.

Na verdade, Thoby somente menciona “outros caras” quando para relatar que alguém bateu em ou apanhou de outro amigo, ou para explicar porque ficou com uma nota melhor ou pior que a de um de seus colegas. A partir do momento que Thoby vai para a escola ele parece abandonar aquelas qualidades de suas irmãs: pintar imagens, unir através de diferentes perspectivas (qualidades anteriormente

apontadas aqui como os valores na raiz de Bloomsbury). O mundo escolar de Thoby está diretamente oposto ao mundo familiar de Vanessa e Virginia. Em seus ensaios, Virginia Woolf tentará avaliar a importância desse outro treinamento, o da casa, para opor o mundo da guerra, da competição, mundo este culturalmente masculino. Veremos mais tarde que tal reavaliação da tradição não significa defender a posição de Anjo do Lar, mas sim um questionamento dos valores masculinos e femininos, culturais, e uma reafirmação da linguagem feminina.⁵²

As pessoas ao redor do estudante Thoby sempre representam uma ameaça: "um novo cara é muito esperto. Eu não acho que vou conseguir a segunda posição". A vida escolar de Thoby se torna uma competição constante, seja nos esportes, nas lutas, ou em sua corrida, eventualmente frustrada, por uma bolsa de estudos para Eton. Em uma das cartas do menino para os pais, ele desenha uma imagem que aponta para a conexão que Woolf faria décadas depois, em *Three Guineas*, entre a linguagem masculina e a guerra: um homem correndo atrás de outro com um bastão como se para o esmagar. Este, fadado a levar o golpe, permanece sentado em uma cadeira com a feição triste. No verso do envelope há apenas o esboço de um continente cercado por água, nada mais à vista, onde se lê "Europa" na porção de terra e "o mundo" sobre a água. Thoby já parece, a esta altura, ter internalizado noções de patriotismo e territorialismo que justificam a violência contra outros seres humanos como resultado de sua educação. Todas as setenta e uma cartas de Thoby de Evelyn's para a família são curtas, compostas às vezes de apenas sete linhas, todas contendo tipicamente a mesma ordem de conteúdo: posição na escola, o tempo, esportes (se houve um jogo ou não), e às vezes um pedido ou uma nota de agradecimento. Quando Adrian se junta a ele na escola, sua competição constante é menos enfatizada nas cartas, talvez para preservar o próprio Adrian, que não parece ter conseguido competir tão bem quanto ele.

As meninas da família Stephen, por outro lado, são muito mais enigmáticas nestas cartas da infância. Suas correspondências também são relatórios, mas de outra natureza. Elas descrevem o que veem, e não o papel delas mesmas nas imagens observadas. Muitas vezes suas cartas são sobre eventos que parecem, a princípio, não ter conexão alguma com elas mesmas. É interessante notar que Vanessa, a mais velha, parece usar uma linguagem tão mais fragmentada e menos

⁵² Chamamos de linguagem porque Woolf propõe uma androginia cultural: homens e mulheres com acesso a ambas as linguagens, a do mundo exterior, masculina, e a do interior, feminina.

eloquente que a da irmã mais nova, que por vezes assemelha já aqui a pintura de uma imagem. Nessas cartas mais imagéticas, muitas vezes ela simplesmente lista objetos, como se já fosse a pintora formalista que acredita na abertura das coisas em si, na forma impessoal como a abertura da arte. É o caso de uma de suas cartas enviadas, de uma viagem à Bath, para a família em 1888: “porquinho da índia.⁵³ Meninas dançando”. Em outra carta ela assina “Vanessa Stephen Borboleta”. E ainda mais enigmática e reveladora que as dicas de subversão pintadas na imagem da borboleta e das meninas que dançam, é uma nota que Vanessa tomou aparentemente para si mesma no mesmo ano: “o menino estava construindo uma parede. Caius elogia a menina. [incompreensível] xingar. O agricultor⁵⁴ ara. Ele não elogia o menino. Vanessa.”⁵⁵

A natureza refratária intuitiva das irmãs parece mais inteligível nas cartas de Virgínia do que nas de Vanessa. Em uma carta para George Duckworth, seu meio-irmão, também por volta do ano de 1888, Virginia escreve: “Meu querido George. Eu sou um menino e Adrian é uma menina. Enviei-lhe alguns chocolates. Adeus. Virginia.” Em outra, dirigida a seu pai, ela mostra sinais do desafio que viria a caracterizar a sua vida adulta, já em um tom sarcástico que parece anteceder Bloomsbury: “Meu querido pai. Nós ainda não tomamos banho. Tomaremos amanhã. Nós cantamos na chuva. De sua amada Virginia.” Virginia, em uma escala menor, já parece tentar viver de forma diferente antes de Bloomsbury. Aos seis anos, suas questões são menores, mas mesmo no banho que se evita, e na troca do banho pela chuva, pode-se ver a lei do pai que é transgredida – e sua transgressão é anunciada, nunca velada.

As imagens de Vanessa e Virginia parecem apontar para o fato de que o questionamento de Bloomsbury já aparecia instintivamente na linguagem precoce dessas duas irmãs, que são usadas aqui como personagens, em uma perspectiva

⁵³ Do inglês *guinea pig*, que também pode ser traduzido pelo simbólico *cobaia*.

⁵⁴ Do inglês, o sugestivo *husbandman*.

⁵⁵ Virginia, no entanto, parece explorar mais precocemente que a irmã o poder imaginativo da prosa. Suas cartas do mesmo ano, 1888, quando ela tinha apenas seis anos, sempre recontam alguma história. Ao recontar, Virginia sempre acrescenta uma incrível riqueza de detalhes. Em uma de suas cartas para a sua mãe, Julia Stephen, ela começa narrando a história que ouvira de Mrs. Prinsep sobre um homem que havia perdido as pernas nos trilhos do trem. Ao começar, ela narra o conto de Mrs. Prinsep, com a formulação simples de que o homem teve suas pernas cortadas pelas rodas do trem. Mas ao imaginar a situação, ela diz que na verdade o homem ficou preso sob as rodas, foi arrastado pelo trem que pegou fogo ao arrastá-lo, ao que ele gritou por socorro para alguém cortar suas pernas e livrá-lo do trem em chamas, mas ninguém veio. O homem então pegou fogo e morreu, conclui Virginia. Aproximadamente aos seis anos, Virginia já havia optado pela literatura.

de Bloomsbury. Sendo assim, mais tarde o mundo acadêmico de Thoby apenas apresentaria uma teoria em harmonia com a vida que uma menina vitoriana, como Vanessa ou Virginia, já teria experienciado: uma vida à margem, no silêncio, na vontade de quebrar antigas formas e produzir novas possibilidades. Tais questões parecem ser instintivamente as questões das meninas de Kensington muito antes de Thoby ingressar em Cambridge, pois enquanto mulheres, parece que Vanessa e Virginia teriam tido acesso a essa outra linguagem através do que seria o treinamento feminino tradicional. O título desta primeira parte de nossa tese agora se faz completamente evidente: a passagem parece ser de Kensington para Bloomsbury. Cambridge figura como um lugar intermediário.

Também a obra das irmãs em sua *juvenilia* já mostra características dessa nova linguagem que desenvolveriam em Bloomsbury. O folhetim dos irmãos Stephen, o *Hyde Park Gate News*, é mais uma amostra de que algumas características de Bloomsbury já vinham com as irmãs Stephen antes de 1904. As biografias irônicas de Bloomsbury, principalmente, ou o retrato satírico de si mesmos, já aparecem na produção do folhetim infantil das irmãs. Um exemplo notável é a descrição do nono aniversário de Adrian em 1892, em que elas dizem que “o senhor Gerald Duckworth, que não é muito gentil, diz que apesar de Adrian ter nove anos de idade, ele tem cinco mentais” (BELL; WOOLF, 2005, p. 132). Como em *Orlando*, ou em *Eminent Victorians* de Strachey, a estratégia aqui é a de se distanciar das qualificações negativas ao desqualificar quem as dá mas não o que é dito, como fazem com Gerald, o que na verdade satiriza a suposta propriedade inglesa. Mesmo dizendo que Gerald não é gentil ao insultar Adrian, as irmãs reproduzem a indelicadeza.

Também o desconforto que as irmãs sentem com os papéis de gênero impostos a elas parece antecipar Bloomsbury. A maioria das histórias de Virginia para o folhetim traz mulheres lidando com o casamento, como se ela dissesse que elas ainda viviam em mundo parecido com o de Jane Austen ao início do século XIX. Vanessa reclama, em um conselho satírico em 1892: “não ponha seu cão em seu colo se você for uma *lady* pois isso não é bonito de se ver” (BELL; WOOLF, 2005, p. 36). Ela reproduz aqui o conselho de não brincar com animais, mas condiciona a propriedade ou impropriedade do gesto ao status da mulher – se você for uma *lady*, mas se preferir o contrário, continue brincando com os cães. Mais tarde, em 1895, Virginia cria uma coluna que ridiculariza os conceitos das mulheres de suas família.

Ela diz transcrever o que seria o diário de sua personagem, Miss Sarah Morgan, uma mulher mais velha que pretende deixar seu diário como instrução para futuras gerações. Não há nenhuma grande visão de mundo no diário de sua personagem, mas sim uma grande resistência a novos valores, como se a própria ignorância fosse o legado deixado para as futuras gerações, como vemos na resposta mal informada de Morgan à pergunta de seu clérigo sobre a nova mulher: “mulheres que usam calça, se é isso que você quer dizer, não são melhores que clérigos que assistem a peças” (BELL; WOOLF, 2005, p. 170).

No entanto, as ideias mais surpreendentemente antecipadoras de Bloomsbury estão nas últimas histórias documentadas de Virginia para o folhetim, todas do ano de 1895. Virginia parece já se questionar sobre a natureza do real, e tenta imaginar, a partir de um sonho em que era deus, como se dá a criação de mundos reais. Ela começa uma crônica no número seis do folhetim, datado de onze de fevereiro de 1895, sem título, como se fosse uma entrada de um diário: “eu sonhei uma noite que eu era Deus. O mundo inteiro estava à minha disposição e também toda a humanidade” (BELL; WOOLF, 2005, p. 179). O sonho continua, e com o toque de suas mãos, ela diz que mundos sucumbiam ou se tornavam reais. É então que ela decide criar diversos mundos para testá-los, para ver qual era o melhor. Mas ela se pergunta: “eles eram reais? E o que era eu? Por que eu existia? E quem me fez?” (BELL; WOOLF, 2005, p. 179-180).

A resposta de Virginia aos treze anos parece já pensar no papel do ser humano, da visão, para a construção da realidade quando ela termina sua história. “Então eu ponderava no meu sonho, e a única solução que conseguia encontrar era através da caminhada, me descobrindo uma pessoa” (BELL; WOOLF, 2005, p. 180). Desse modo, ainda em criança Virginia descobre que a realidade é humana, e portanto, é construído, linguagem. Mas é interessante que a imagem seja do corpo: ela não fala para se achar humana, ela caminha. Em um momento que ressoa o uso de imagens aparentemente contraditórias para apontar um terceiro caminho, o que a caracterizaria enquanto ensaísta em sua maturidade, Virginia na escrita, de dentro da linguagem vigente, diz que se descobre humana no silêncio de uma caminhada, fora da linguagem. Destarte, ela aponta que seu mundo real é tanto a linguagem vigente, a da fala e escrita, quanto essa outra realidade, a do silêncio do corpo (feminino). E já aqui, mesmo que não claramente como mais tarde, parece afirmar

um outro tipo de ordem na escrita, uma escrita que não nega nem a linguagem nem o corpo que caminha silencioso.

Em 1904, ao abandonarem o passado vitoriano e partirem para Bloomsbury, Vanessa e Virginia parecem já levar consigo a questão que seria analisada pelos homens à sua volta. A guerra eminente faz Cambridge repensar os valores da sociedade, mas a própria experiência feminina já havia promovido o mesmo desejo nas irmãs anteriormente. Sem dúvida alguma, os preceitos teóricos das duas primeiras décadas do século XX se tornam o vocabulário das antigas irmãs Stephen, e agora Virginia Woolf e Vanessa Bell. Mas a vontade de construir outras realidades, de imaginar outras possibilidades de vida, parece ser muito mais antiga nas irmãs. Elas parecem levar para Bloomsbury os valores de vida que alargam a postura acadêmica de seus amigos e os fazem experienciar na vida aquela linguagem que Hewet escuta do lado de fora da casa em *The Voyage Out*. Bloomsbury se torna assim um grupo familiar, para além de uma escola de arte. Bloomsbury é na verdade um grupo que confunde vida e arte, o que não significa ficar no nível da biografia. Ao contrário, quando o indivíduo se entende como uma imagem de seu tempo, como também nós compreendemos ser Vanessa e Virginia, eles contribuem com mais um fragmento que ajuda a compreensão do todo. E assim podemos considerar a vida dos irmãos Stephen como uma outra maneira de narrar o nascimento do *Bloomsbury Group*. O mito de origem apontado por Vanessa Bell, a partir das perguntas de Virginia ainda na infância, nos permite agora teorizar sobre o que seria a busca erótica de Virginia Woolf.

Quando Sócrates, em *O Banquete* de Platão, começa seu discurso, ele aponta para o que seria a falha do elogio de Agatão, anterior ao seu, acerca do amor: ao pôr seu discurso em competição com os discursos anteriores, Agatão imagina estar na beleza intrínseca do amor o que tornaria seu discurso belo, o que Sócrates aponta como aquilo que o prende à superfície, e o faz descrever a aparência do amor. Sócrates tentará dizer “a verdade” à sua maneira, “e não em competição com os vossos discursos” (PLATÃO, 1972, p. 37, 198b). Assim, começa seu discurso instigando Agatão, como se tentasse voltar ao início do discurso deste que começara tentando mostrar a própria natureza do Amor:

Vamos então, a respeito do Amor, já que em geral explicaste bem e magnificamente qual é a sua natureza, dize-me também o seguinte: é de tal natureza o Amor que é amor de algo ou de nada? Estou perguntando, não

se é de uma mãe ou de um pai – pois ridícula seria essa pergunta, se Amor é amor de um pai ou de uma mãe – mas é como se, a respeito disso mesmo, de “pai”, eu perguntasse: “Porventura o pai é pai de algo ou não? Ter-me-ias sem dúvida respondido, se me quisesses dar uma bela resposta, que é de um filho ou de uma filha que o pai é pai; ou não? (PLATÃO, 1972, p. 37, 198d)

Sócrates abre seu discurso com a analogia simples de que se pai só é pai em relação a um filho, também amor só é amor quando em relação a um outro. Ou seja, amor é amor de alguma coisa. É aqui que Sócrates precisa resgatar Diotima, uma sacerdotisa, sua professora, mulher “que nesse assunto era entendida e em muitos outros” (PLATÃO, 1972, p. 39, 201d), e seu discurso assim dá voz a este outro discurso que escutara anos atrás. É apenas a partir da mulher que fala através de Sócrates, do discurso repetido, que ele fará uma genealogia de *Eros* para entender a natureza do amor.

Diotima começa seu discurso refutando a ideia do Sócrates do passado, que como Agatão, parecia entender *Eros* como um grande deus do que é bom e belo. Diotima aponta que *Eros* está em um lugar entre o bom e o mau, entre o belo e o feio, entre a sabedoria e a ignorância – lugar que se torna óbvio no “opinar certo” (PLATÃO, 1972, p. 40, 202a). Opinar certo não pode ser considerado uma sabedoria acadêmica – já que tal opinião não é fundamentada -, nem uma ignorância – já que a opinião dada estaria correta. Trata-se então de um lugar limiar; pois, apesar de a opinião estar certa, ela não é embasada, o que podemos pensar como um acerto intuitivo. *Eros*, para Diotima, ocupa justamente a fronteira entre a sabedoria e a ignorância, o que seria inerente à sua natureza. Ao dizer que *Eros* está no limite entre o belo e o feio, a sabedoria e a ignorância, Diotima aponta que *Eros* não é um deus, pois todos os deuses são bons e belos. *Eros*, no entanto, por saber de sua falta, não permanece na ignorância, pois é a consciência de não ter o que é bom e belo que o faz buscar. *Eros* assim procura suprir tal carência, aquilo que falta em sua natureza: diferente dos deuses, *Eros* está em constante procura pelo que é bom e belo, e pela sabedoria, já que não os tem por natureza.

É aqui que Diotima nos dá uma genealogia de *Eros*, que não é deus nem mortal, mas um ser do limiar: um *daimon*, ou gênio. Filho do Recurso (*Poros*) e da Pobreza (*Pênia*), *Eros* faz a ligação entre o sagrado e o profano, entre o mundo dos deuses e o dos homens, “e como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo” (PLATÃO, 1972, p. 40, 202e). Sua

genealogia metaforiza, poderíamos discutir, o paradoxo de sua natureza, o que implica em *Eros* uma falta intrínseca, que é o desejo do saber. É esse desejo que faz com que *Eros* procure para sempre, ora rejuvenescendo, ora se esvaecendo na busca, sem nunca conseguir alcançar o saber. Há em *Eros* o desejo de imortalidade através da busca do que é bom e belo; um desejo constante por conhecimento. Pode-se então procurar o imortal através do corpo, pela procriação, ou da alma, através da filosofia.

Eros é então a busca da falta; amor daquilo que não se tem. Como Sócrates, que só consegue perceber essa falta intrínseca de *Eros* a partir de Diotima, os amigos de Bloomsbury só parecem conseguir viver a busca erótica por outras perspectivas a partir do posicionamento inquisitivo que as meninas Vanessa e Virginia pareciam já ter na infância. É interessante perceber que *Eros* em Platão possa ser apontado em conexão com o feminino historicamente construído, com a vida às margens, com o limiar. Sabemos que apesar de refutar a competição, Sócrates apenas usa Diotima para ao fim produzir o melhor discurso, mas isso não desvalida o discurso da mulher que fala por ele.

Vanessa e Virginia, advindas das margens, podem também ser entendidas como um *daimon*, entre o mundo do conhecimento e da ignorância, entre Bloomsbury e Kensington. A procura erótica de Virginia Woolf é então esse desejo de efetivar falta, o desejo de achar uma linguagem que aboque a ignorância ao conhecimento, e que crie novas possibilidades para a mulher fora da casa. Tal desejo, tal amor por aquilo que não se tem e a conseqüente busca, produz, como em Platão, o anseio de transformar a obra de arte em um retrato imortal de uma outra forma de vida. O que veríamos então nos trabalhos de Virginia Woolf seria essa procura constante, esse *Eros* na busca, ou procura erótica, que ora a renova, ora a lança em longos períodos de sombra; um desses tendo resultado em seu suicídio, em 1941.

Essa procura erótica de Woolf parece permear seus trabalhos. Lily Briscoe tenta entender aquele tipo de conhecimento que Mrs. Ramsay representa; Terrence Hewet tenta escrever sobre a linguagem do silêncio; Mrs. Dalloway tenta achar a unidade na imagem do rapaz que tivera a coragem de se matar, mas logo se lembra que é na procura que poderá produzir uma imagem, e volta à vida ao regressar à festa. A busca erótica de Woolf parece ter como objeto essa outra linguagem do

feminino, uma linguagem que, se reavaliada e desatrelada apenas do corpo da mulher, poderia unir, como *Eros*, duas esferas opostas.

Em seu aclamado *Romantic Moderns* (2010), Alexandra Harris conclui que “Woolf liderava o caminho em direção a um novo tipo de arte que envolvia o passional resgate do individual e do passado” (p. 64). Como modernos românticos, é justamente no passado mediado pelo indivíduo, na tradição filtrada por uma perspectiva, que os amigos de Bloomsbury acham um meio de produzir trabalhos que reorganizam a sociedade. No entanto, como o destino de Rachel em *The Voyage Out*, em seus ensaios Woolf parece apontar que, caso a linguagem do mundo prático não mudasse, a morte, a guerra, o fim da busca erótica por conhecer outros, seria o resultado da linguagem masculina da educação. Rachel acha em Hewet um complemento para seu silêncio. Juntos, eles construiriam uma nova forma de trazer à luz um novo tipo de vida, uma nova maneira de conhecer o casamento. Mas com a morte repentina de sua personagem, Woolf em 1915 parece ainda não acreditar na possibilidade de mudança em sua sociedade, e ambas as personagens, Hewet e Rachel, símbolos dos novos valores modernos, perdem a possibilidade de busca em uma sociedade que ainda vive aos moldes do passado, e não o reinterpreta.

Cada vez mais incompleto parece ser o mito de que Bloomsbury é resultado direto de um certo período na história inglesa, da teoria do conhecimento de Russel e Moore, e da chegada dos rapazes de Cambridge à casa das irmãs Stephen. Em contraponto à fixidez dos papéis estipulados para a mulher vitoriana, as mulheres de Bloomsbury se lançam em uma busca erótica por novos mundos, vistos sob novas perspectivas, muito antes de seus companheiros partilharem do mesmo desejo. Nas entrelinhas dos ensaios de Woolf parece haver conexões com tempos passados e futuros, que apontam para os limites do engajamento da literatura, e para o papel da poesia como uma linguagem que quebraria a prosa, como se através da poesia pudéssemos vislumbrar o que ela chama de linguagem feminina, como veremos a seguir. O desejo pela poesia, pela obscuridade, pela língua quebrada, não instrumentalizada, individual, já acompanhava a adolescente Virginia Stephen aos treze anos, muitos antes dos ensaios que examinaremos a seguir, ou de Bloomsbury.

Fechamos nossa primeira parte com o último volume de seu folhetim familiar, o *Hyde Park Gate News* de oito de abril de 1895, quando a adolescente anuncia a

procura erótica daquela escritora que abriria os recessos escuros da linguagem poética na prosa, e anunciaria o feminino como um antídoto contra a cólera de sua sociedade, a guerra:

Cena - uma sala vazia, e em uma caixa preta senta uma fêmea longilínea. Seus dedos agarram sua caneta, a qual ela mergulha de vez em quando em seu tinteiro e depois esfrega distraidamente sobre seu vestido. [...] Ela quer ser poética. (BELL & WOOLF, 2005, p. 199)

Figura 2- Parte 2, ou “*Between the Devil and the Deep Blue Sea*”⁵⁶: écriture féminine é androginia.

BELL, Vanessa. *Virginia Woolf Knitting*, 1912.



⁵⁶ “Simply, you reply, that we, daughters of educated men, are between the devil and the deep sea. Behind us lies the patriarchal system; the private house, with its nullity, its immorality, its hypocrisy, its servility. Before us lies the public world, the professional system, with its possessiveness, its jealousy, its pugnacity, its gre(Org.)” (cf. WOOLF, 1938, p. 261)

3 ENTRE PROSA E POESIA: SOBRE OS LIMITES DO ENGAJAMENTO DA LITERATURA

A poesia é um quem perde ganha. E o poeta autêntico escolhe perder a ponto de morrer para ganhar.

Jean-Paul Sartre, *Que é a literatura?*

“It sifts from Leaden Sieves—/ It powders all the Wood/ It fills with Alabaster Wool/ The Wrinkles of the Road” – assim a bela de Amherst começa a pintar a cena marcante de seu famoso poema. A imagem perene é a da neve caindo das nuvens carregadas – peneiras de chumbo –, maquiando todo o cenário, cobrindo a complexidade da natureza com uma camada plana de neve branca e interminável, como lã de alabastro nas rugas da estrada. Em suas quatro estrofes, Emily Dickinson descreve a neve isolando a vida das salas de verão, tornando tudo plano, uma grande massa combalida que remove pouco a pouco todo o caráter peculiar dos trilhos que cortam as estradas e das montanhas que resistem à fixidez do solo. O uso excessivo da símile dá ao poema um tom prosaico, que culmina na quarta estrofe quando Dickinson conclui que, como um fantasma, a neve esvaece, negando um dia ter existido.⁵⁷

Há quem leia o poema 311 como um hino ao inverno, cujo tom despreocupado e folgazão exalta o céu sombrio dos meses frios. Há quem leia no poema a passividade dos que se rendem aos poderes da natureza, e que contemplam de longe as forças que mudam tudo e todos, a gênese e o apocalipse do mundo. E ainda há os que pressintam em seus últimos versos a melancolia do ser humano ao perceber sua transitoriedade – sua pequenez no mundo. Como a neve, um dia ele também esvaecerá, como se negando que um dia ali existira. No poema lê-se tudo isso – e no inaudito há outras mensagens esperando ser lidas. A poeta, força originária da imagem que tece, não se mostra em seus versos, mostra mais, para além de si.

A procura erótica de Virginia Woolf, como definimos em nossa primeira parte, a leva a buscar por uma nova linguagem em seus romances. Ou seja, intuitivamente

⁵⁷ Quarta e última estrofe: *“It Ruffles Wrists of Posts/ As Ankles of a Queen --/ Then stills its Artisans - like Ghosts --/ Denying they have been –”* (DICKINSON, 1961, p. 146)

na infância, com Vanessa, e mais tarde em Bloomsbury, Woolf parece tentar achar aquilo que permitiria que o novo escritor moderno escrevesse um livro sobre os silêncios da prosa, sobre as coisas que escapam a nossa noção de real – palavras que ela concede a Hewet em seu primeiro romance discutido anteriormente, *The Voyage Out* (1915). Ou seja, como no poema de Dickinson, Woolf quer achar a linguagem poética que abra a prosa para significações diversas. Hewet, em seu romance, e a própria autora, em seus ensaios, parecem intuir que exista uma conexão entre o tipo de fala de Helen e Rachel e essa linguagem que a permitiria ultrapassar as formas narrativas tradicionalmente tradicionais. Em seus muitos ensaios, Woolf parece sempre voltar a dois conceitos: o de que a poesia parece quebrar a linearidade da prosa, e assim mostra seus recessos, e de que a educação feminina, a figura da mulher em certo sentido, seria análoga a essa quebra na linguagem prática do mundo masculino.

Em seus ensaios sobre os poetas românticos ingleses, por exemplo, especialmente em “*The Man at the Gate*” (1940), “*Sarah Coleridge*” (1940), e “*Not one of Us*” (1927), Woolf aponta para o que seria essa qualidade imagética da poesia, que parece transformar um único ser humano em uma forma aberta a milhares de significados. Assim, Coleridge, “cujas palavras ainda ecoam, de modo que, ao entrar no seu raio, ele não parece um homem, mas um enxame, uma nuvem, um burburinho de palavras”, se perde em sua poesia, e suas palavras, “como a voz da sereia”, se tornam tão obscuras que o sentido passa a ser organizado pelo lado de fora, pelas perspectivas de quem ainda o lerá (WOOLF, 1940b, p. 95-97). Ou seja, a linguagem poética mata o autor, ele vira um enxame, vira vários, organizado por seu leitor. Assim, a princípio, a poesia é um encontro de pelo menos duas visões, a do autor que pinta a imagem, e a do leitor, que a organiza. Um não existe sem o outro. A vida de Shelley também torna-se um espelho para que gerações possam se medir por ela, através de suas palavras, tão obscuras e gerais, que Woolf diz ser apenas “os óculos” que usamos que lhes dão sentido, o que significa dizer que a palavra poética é eternamente atualizável (WOOLF, 1927a, p. 103).

Também nesses ensaios, Woolf parece achar a conexão entre essa linguagem poética obscura e unificadora, das profundezas como a sereia, e o feminino. Ao escrever sobre Coleridge, uma outra figura aparece nos ensaios de Virginia; figura essa que nunca se tornaria uma representante expoente do

movimento romântico, que apenas escreveria versos simples para a educação dos filhos, ou produziria traduções de outros trabalhos: Sarah Coleridge. Woolf vê na filha de Coleridge essa outra linguagem que seu pai conseguira capturar e transformar em poemas. Ela é apresentada como uma daquelas personagens que são totalmente potência sem ato; ou seja, ela, como seu pai, tem um talento especial para a incompletude, mas enquanto ela parece viver nessa obscuridade poética, seu pai consegue transformar seu silêncio em poemas através dessa linguagem.

Ambos aparecem, assim, como portadores de tal linguagem, Sarah como a herdeira da mente de seu pai, e nos lembram as personagens de nossa primeira parte, Vanessa e Virginia, pois é ao redor deles que se reunirão os poetas, inspirados pela vida nas palavras do pai, e na figura da filha. Virginia infere que tal obscuridade poética apareça mais aguda em Sarah, como se “o passado, o presente e o futuro” lhe tivessem dado “uma luz estranha”: uma luz de quem estaria dividida pela mente do pai e a da mãe (WOOLF, 1940a, p. 102). Para entendermos essa obscuridade da poesia, e mais tarde sua conexão com o feminino, ambas anunciadas poeticamente por Woolf em seus ensaios, o que nunca as torna totalmente claras, teremos que buscar a conexão de Woolf com o futuro, com as explicações de prosa e poesia que ainda viriam.

Para Jean-Paul Sartre, por exemplo, o poeta tem uma relação com a linguagem diferente daquela do romancista. O jogo significado-significante não é o mesmo em ambas as expressões literárias, revelando funções diferentes da prosa e da poesia: esta objetifica a linguagem, enquanto aquela a engaja. Ou seja, na poesia a própria linguagem vira objeto para qualquer ser humano que a olhe, um mundo sem sujeito, enquanto a prosa quer travar um diálogo e engajar seu leitor. Desse modo, Sartre produz uma distinção que parece ser exatamente aquela que Virginia Woolf tentara ultrapassar. Enquanto em Sartre a prosa é sempre engajada, e engajadora nesse sentido, para Woolf a prosa pode ser imagética, como a poesia, o que parece criar um outro tipo de engajamento. O engajamento de Woolf abandona a intenção do autor, e o transforma em um pintor de imagens que revelam os outros em si; às muitas vezes que compõe o indivíduo moderno, como vimos em Eliot. Entre prosa e poesia, Woolf parece desvendar os limites do engajamento da literatura e o papel do novo escritor moderno. Para iniciarmos nossa discussão do que definiremos mais tarde como a língua mãe da literatura, daremos destaque a esse papel. Mas para entendermos a ultrapassagem que Woolf faz antes mesmo de

Sartre escrever, precisamos entender os conceitos de prosa e poesia em Sartre, para então vislumbrarmos o entrelugar de Woolf.

Em *O que é a Literatura?* (1948), Sartre nos apresenta a obra literária como uma tentativa do homem de se pôr no mundo. Ou seja, é através da obra de arte que esse homem contingente e provisório tenta se fazer mandatário a si mesmo, como um Homem Deus. Humanidade, para Sartre, não é meramente um substantivo abstrato: ela é feita de homens e mulheres e suas escolhas em um engajamento constante. Sendo assim – como a própria vida humana, seus projetos, liberdade de escolha e angústia –, a literatura também se desenvolveria através de seus processos dialéticos, dela com o mundo e consigo mesma. Destarte, o momento literário para Sartre é “um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar”, e desse momento nasce a obra literária (1948, p. 35).

Sartre assim parece pensar a obra de arte como o ser humano do existencialismo ateu. Sartre, em *O existencialismo é um humanismo* (1946), aclara que o ser humano é um ser cuja “existência precede a essência”: isso quer dizer que, ao contrário da crença em um Deus industrial que cria seres a partir da ideia de seu futuro uso, de sua essência, como um fabricante que cria um produto cuja utilidade seja necessária para o mercado,⁵⁸ o “homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e só depois se define” (1946, p. 6). Sendo assim, não há para o homem uma essência prévia. Ele se põe no mundo a partir de suas escolhas. Sua utilidade, ou sua capacidade de se definir, faz parte da angústia da busca por se descobrir no mundo. Desse modo, já que existem diversas escolhas e diversos caminhos resultantes de tais escolhas, Sartre aponta que tal essência não existe, apenas a procura.

O homem assim se encontra em um eterno devir, em um ciclo instável de escolhas. Sartre, ao pensar a obra como esse ser humano que antes existe e depois começa a busca por uma essência inexistente, o que indica a própria procura incessante como o âmago da experiência humana, anuncia a obra literária como

⁵⁸ Em *O existencialismo é um humanismo*, Sartre esclarece o que entende por essência quando pensa na produção de um corta-papel, por trás da criação do qual, muito semelhantemente à crença em um Deus criador, há um plano, um fim para a sua existência. Em contrapartida, para o ser humano a existência precede a essência, já que cabe a ele mesmo se pôr no mundo. Já para o corta-papel, a essência – sua finalidade, seu uso, as técnicas de sua produção – precede a existência. O corta-papel nunca muda, enquanto o homem está em mudança constante. O lugar que um ser humano ocupa no mundo só é descoberto quando ele já é, quando existe. Para ele então não há uma essência *a priori* que o posicione (cf. SARTRE, 1946, p. 5).

mais um resultado dessa busca do homem. No entanto, ao ser posta no mundo, ao encontrar interlocutores, a obra acha sentidos que ultrapassam aquele que a criou. Ou seja, a obra de arte é ao mesmo tempo o resultado da vontade do homem de achar uma essência, e a afirmação de sua inexistência, pois ela contém significados que ultrapassam a intenção de quem a compôs. Eis aqui o paradoxo da criação literária: o autor tenta investir-se do poder originário da criação, como o Deus de outrora, senhor da vida e do destino, para se fazer essencial ao mundo, para que ele seja o Deus criador que dá uso a objetos imutáveis que espargiriam a essência dele que escreve. No entanto, sem a leitura, a obra ainda não é, e portanto, apenas através do jogo entre autor, obra e leitor é que a obra em si, não seu autor, encontra sua comunicabilidade. Em outras palavras, a obra depende de interlocutores para achar sentido, e quando os acha, os sentidos criados localizam a própria obra no mundo, e não seu autor.

Ou seja, apesar do impulso original do autor ser o de localizar a si mesmo através de sua obra, sua obra é que se localiza através do engajamento que o leva a escrever, e que por sua vez engaja aqueles que leem. A obra ganha vida própria, única; mas ainda assim, é a intenção do autor que a direciona a um certo lugar. Destarte, não é o autor de *Jude the Obscure*, por exemplo, que encontra finalmente seu lugar no mundo através de seu célebre romance. É o livro que se encontra, que é localizado, ou ganha vida, através de seus leitores. É *Jude the Obscure* que se torna essencial para que entendamos a decadência do *fin-de-siècle* vitoriano, ou para que sejamos testemunhas da nova mulher que surge ao final do opressor século XIX, ou para que experienciemos a obscuridade dos desejos humanos, ou para qualquer outro vislumbre que, apesar de ter-se originado em um certo escritor e suas vontades, não ficou nele, mas achou lugares diversos em leitores diversos.

Mas, em Sartre, resta algo de seu autor, um certo Thomas Hardy: sua intenção é quem nos deu a imagem da nova mulher. Ou seja, por estar engajado nas questões de seu tempo, alerta às mudanças que seu mundo necessitava, Hardy engajou outros através de sua obra, e a deu um lugar na história da literatura, apesar dele mesmo permanecer à sombra da escrita, no lugar de origem. Ele fecunda uma ideia que em si não existe, não tem vida. Esta só começa quando aquela ideia acha o leitor que instaura a dialética da criação: dialética engajada, pois vem da intenção de seu autor, e engajadora, pois ganha vida em seu leitor.

A leitura seria então uma “criação dirigida” (SARTRE, 1948, p. 38), criação essa que faz colidir o universo de expectativas do escritor com a liberdade criativa do leitor, que ao ler, entra em um acordo velado para “passar à existência objetiva o desvendamento que empreend[e] por meio da linguagem” (SARTRE, 1948, p. 39). A leitura instituiria então o processo irrefutável que dá gênese à obra literária, que a faz existir no mundo. E como quem escreve, escreve para outrem, a leitura em si seria um engajamento constante e inevitável – um apelo. O apelo do autor serve à liberdade de seu leitor, a requisita, já que a imaginação deste é constitutiva da obra. Em outras palavras, a intenção do autor é perpassada pela generosidade do leitor em um jogo palimpséstico que tem como fim a obra em si.⁵⁹

Sendo assim, apesar de apenas percebida no diálogo com o leitor, a intenção do autor figura na obra como um dado a ser organizado pelo leitor, um certo sentido *a priori*, o que é dissonante com as ideias de arte que Bloomsbury promovera nas primeiras décadas do século XX não apenas quando se trata do papel da perspectiva para a arte, mas também quando se trata do posicionamento do artista. Enquanto Bloomsbury quer pensar a forma da arte, a imagem, fora da intenção, Sartre parece querer fazer da intenção um sentido a ser organizado. Em Sartre, nós vimos, a criação é guiada pela intenção, o que promoveria um engajamento no leitor ao ler. Ou seja, enquanto Bloomsbury vê na pura forma a total abertura da obra, Sartre vê na intenção do autor a possibilidade de mudança.

Como discutimos anteriormente, as imagens que os *Bloomsburries* decidem pintar, no entanto, a seleção das cenas, ou dos objetos em si, servem sempre como novas imagens de mundo para seus espectadores. Apesar da intenção do artista não figurar em suas obras, a seleção do material ao retratar as coisas em si, os objetos sensíveis, causam um outro tipo de engajamento. Ao perceberem uma nova possibilidade de realidade, os espectadores começariam a reorganizar valores,

⁵⁹ Ao pensar a obra de arte enquanto projeto, ou seja, algo que se desenvolve, como o ser humano do existencialismo ateu, através das escolhas pelas quais a obra transcorre entre seu autor e seus leitores, Sartre antecipa no final da década de 40 os temas que seriam esmiuçados pelos alemães da Universidade de Constança na década de 60. Regina Zilberman descreve o trabalho de Hans Robert Jaus e seus contemporâneos em Constança como denunciador da “fossilização da história da literatura, cuja metodologia estava presa a padrões herdados do idealismo ou do positivismo do século XIX” (ZILBERMAN, 1989, p. 9). Poderíamos prontamente usar das mesmas palavras para descrever o que Sartre inicia com seu tratado existencialista da literatura, pensando-o como um dos anunciadores do que seria a teoria da recepção. Indubitavelmente, ao pensar *autor, obra e leitor* como um pião dialético que produz a comunicabilidade da obra de arte, Sartre antecipa em grande escala muitos dos pontos a serem desenvolvidos pelos alemães de 60, principalmente quando se fala de uma refutação da estética tradicional.

permeados por uma nova perspectiva. Em Bloomsbury, nesse sentido, a obra de arte é o momento em que o universo particular toca o mundo exterior, e esse tocar pode significar mudar, mas nem sempre engajar. Enquanto o engajamento vem da intenção em Sartre, em Bloomsbury ele se mostra de outro modo. Caso possamos falar de engajamento em Bloomsbury, o que já parece deslocado já que eles pensam em perspectivas possíveis, ele se dá muito mais na ausência da intenção, na habilidade do artista de pintar imagens que reorganizem o mundo.

Para Sartre, é um dever do escritor escapar da neutralidade diante de sua realidade histórica e social, e o engajamento com as questões de seu tempo não pode fugir-lhe quando adentra o jogo de comunicação que é a literatura. Ou seja, a intenção do (bom) escritor deve sempre figurar na obra como um questionamento. No contexto histórico-social do pós-guerra e da nova sociedade capitalista universal que emerge, “o escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar se não tencionando mudar” (SARTRE, 1948, p. 20). Sendo assim, há na escrita uma responsabilidade para com o seu tempo, e o engajamento estético é arraigado pelo político, já que para Sartre “a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (1948, p. 21). A obra, então, apesar de organizada pelo leitor, deve conter o desejo pela mudança do autor.

Já em Bloomsbury, tanto na primeira quanto na segunda guerra mundial, o posicionamento do artista era o do silêncio. Durante as guerras, os artistas de Bloomsbury se isolavam em suas casas no sul da Inglaterra. Tanto a *Monk's House* de Virginia Woolf, quanto a *Charleston House* de Vanessa Bell, se tornavam espaços de resistência para que os artistas continuassem suas discussões sobre arte, sobre o método formalista e a visão individual, se recusando a tomar parte na indústria da guerra. Seja ao trabalhar nos campos por comida, como Duncan Grant e David Garnett fizeram, ou ao se recusar a discutir a guerra, como fez Vanessa Bell, os *Bloomsburries* pareciam pensar que a melhor forma de abolir a guerra era se recusando a debatê-la e criando trabalhos que só se preocupassem com a coisa em si, objetos sensíveis frutos de uma visão individual.⁶⁰ Os quadros de Bloomsbury

⁶⁰ Tratamos de dois momentos históricos distintos. O isolamento de Bloomsbury de fato se dá em ambas as guerras, o que sustenta nossa argumentação. Mas, ao se aproximarem historicamente de Sartre, alguns dos *Bloomsburries* parecem se engajar e abandonar o silêncio, apesar dos pintores, notoriamente Vanessa Bell e Duncan Grant, manterem a mesma postura silenciosa até o fim de suas vidas. Tanto Leonard quanto Virginia Woolf, no entanto, começam a se engajar publicamente nas

sempre têm a forma sólida, seja um vaso, uma paisagem ou uma pessoa, como centro. É muito mais a forma com que o objeto é vista, sua imagem, que parece, de algum modo, abri-la para um certo tipo de engajamento. Mas seus sentidos, de fato, nunca se restringem a uma intenção; eles não se querem dirigidos. No entanto, nas diversas possibilidades das imagens, existe também aquela que uniria, por exemplo, tanto alemães quanto ingleses, como discutimos na primeira parte de nossa tese.

Não era a Inglaterra ou a Alemanha que estavam em questão, mas ambas, pois era das duas a linguagem competitiva e os mitos de nacionalidade que esqueciam os valores individuais. A concepção de Bloomsbury era que se todos se recusassem a tomar parte na questão, ela não duraria. A guerra, entendida como o resultado da linguagem instrumental do mundo, que não enxergava o valor intrínseco e único de qualquer vida humana, deveria ser ignorada para que seu absurdo se fizesse óbvio. Nas memórias de Woolf, discutidas em nossa primeira parte, enquanto ela narra os eventos de outrora, como a resistência de Vanessa ao permanecer silenciosa nos chás e festas para assim marcar sua vontade de transgredir seu papel na sociedade, os aviões lançam as bombas que a fazem parar de escrever, ou voltar a escrever. É a guerra que a faz lembrar dessa outra linguagem que resistiria sem lançar bombas; ou seja, trata-se de resistir, e não reagir.

Ou seja, enquanto Bloomsbury parece querer entender o silêncio enquanto resistência, e o método puramente formal é justamente produzir na arte esse silêncio, em Sartre a resistência está na intenção do autor que guia o leitor. Mas aqui devemos marcar a diferença que Sartre produzirá: a pintura poderia permanecer no silêncio, pois ela está para a poesia; todavia, a prosa não conseguiria fugir da intenção do autor. Seguiremos o argumento de Sartre para ver como Virginia Woolf,

questões de seu tempo após a primeira guerra, e ambos escreveriam ensaios sobre as guerras, o colonialismo, e a questão da mulher, como veremos. No entanto, a arte de Bloomsbury, e é a arte engajada que está em questão, permanece longe das imagens de guerra, e parece ainda recorrer ao método pós-impressionista que informara a pintura antes do romper da primeira guerra. Woolf, na sua arte, ela que é a romancista de Bloomsbury, parece achar um lugar entre o engajamento de Sartre e o silêncio poético de Bloomsbury, e é a esse ponto que queremos chegar. Viemos até aqui usando Virginia Woolf, a ensaísta, e também a romancista. Fica claro em nossa discussão que segue que se tratam mesmo de duas: enquanto a ensaísta se engaja nas questões de seu tempo, demanda um cômodo para a mulher, anuncia a morte do Anjo do Lar, e equipara qualquer patriarca a Hitler, a romancista quer pintar como os outros Bloomsburries, o que muitas vezes dá nova vida aos fantasmas de sua crítica. É também entre essas duas posições que Woolf parece achar uma nova escrita.

a romancista de Bloomsbury, conseguiria pensar uma prosa que fosse além da intenção do autor.

Para Sartre, a prosa é ação. Logo, o escritor fala para desvendar, para mudar. Ao nomear o mundo, a literatura o desvenda, apresenta esse mundo para a análise de si mesmo, o que o propõe ao questionamento e à mudança. Sem dúvida, os questionamentos de Thomas Hardy, ou as sátiras de Oscar Wilde, acharam vida em muitos leitores. Sem dúvida suas obras foram essenciais para que o retrato do vitorianismo encontrasse rostos como o de Virginia Woolf. Mas para aqueles que já se sentiam confortáveis com o desinteresse que muitas vezes tentaram pregar ser o espírito da literatura, entrever a palavra literária como um posicionamento político seria um choque que viria cedo demais.

Não nos surpreende que as primeiras palavras de Sartre na segunda edição de *O que é a Literatura?* (1948) sejam justamente um acastelamento de defesas e refutações direcionadas aos críticos que entenderam seu engajamento como uma tentativa de “assassinar a literatura” (SARTRE, 1948, p. 7). As críticas que Sartre recebia, no entanto, não se atinham à prosa. Todos lhe perguntavam: o que seria um poema engajado? A resposta de Sartre era simples: tal poema não existe, pois nele constatamos a morte do poeta. O engajamento, assim, parece implicar em um sujeito cuja intenção (engajada) figure na obra que engajará outrem. Antes de discutirmos a morte do poeta, falaremos da vida do prosador, pois Virginia Woolf, em *A Room of One's Own* (1929), parece ter dito justamente o contrário de Sartre.

Em sua crítica à romancista vitoriana Charlotte Brontë, Woolf diz que é justamente sua raiva, seu *ensimesmismo*, que a impede de escrever um grande romance, pois, para propagar-se, Woolf propõe que se escreva “sem raiva, sem amargura, sem medo, sem protesto, sem pregações” (1929a, p. 88). Já para Sartre é “no amor, no ódio, na cólera, no medo, na alegria, na indignação, na admiração, na esperança, no desespero” que a verdade do homem e do mundo se revela, o que seria a matéria-prima da literatura (1948, p. 21). Tais posicionamentos parecem opostos, e apesar da escritora de Bloomsbury concordar que a produção de sentido esteja entre o artista e o espectador, o engajamento do artista parece se dar no silêncio em Bloomsbury, o que é muito mais uma resistência do que um engajar-se, e na intenção em Sartre. Mas é preciso entender o percurso da pesquisadora e ensaísta Virginia Woolf para aprendermos que tais posições superficialmente antagônicas revelam posturas consonantes quando se trata do papel do escritor

moderno – e que engajar-se está para além de escrever a si mesmo, não apenas em Woolf, mas também em Sartre, apesar deste nunca conseguir vislumbrar o que já havia sido antecipado por Woolf: uma prosa totalmente poética.

Virginia Stephen, muito antes de seu enlace com Leonard Woolf, já se mostrava intensamente curiosa pelo passado da mulher que a antecederia. Na biblioteca vitoriana de seu pai na soberba Hyde Park Gate, em Londres, ao mesmo tempo que tentara aprender a eloquência masculina do mundo das grandes escolas e universidades, seu objeto de estudos sempre fora diferente dos interesses dos homens de sua família. Lá, ela buscara por suas matriarcas: as poetisas, as historiadoras, as filósofas. Tudo em vão. É ainda em criança que a Senhorita Stephen forja sua meta de

reconstruir uma herança estética estritamente feminina, a qual ela opunha a tradição predominantemente masculina representada pelo *Dicionário de Biografia Nacional* de seu pai, herança esta que ela definiria eventualmente, pelo menos em suas origens, como de marginalidade. (GILBERT & GUBAR, 2007, p. 215)

É no ensaio *A Room of One's Own* (1929) que vemos o resultado de anos de pesquisa da adolescente Virginia Stephen culminar nas palavras da já proeminente romancista e ensaísta Virginia Woolf. E o que a escritora demanda é um quarto todo da mulher moderna para escrever, e quinhentas libras ao ano: esses seriam os pilares para a nova literatura feminina, uma literatura sem medos ou fantasmas. Por que, historicamente, existem tão poucas escritoras? Por que não existiu uma mulher sequer que escrevesse um soneto tão bom quanto o de Shakespeare, quando nos parece que na Inglaterra elisabetana todo homem que possuísse uma pena tornava-se poeta? Woolf tentava responder enquanto devorava qualquer livro cujo tema fosse a mulher em sua biblioteca.

As respostas concernentes à situação de suas antecessoras, no entanto, encontravam-se implicitamente respondidas nas referências à mulher feitas nos livros de história de sua época: “espancamento de esposas, casamentos forçados, filhas aprisionadas” (WOOLF, 1929a, p. 47). Não havia espaço para a mulher no *tópos* literário – de fato, se o homem também tivesse sido “espancado e arremessado pelo quarto”, ele também teria deixado seu silêncio estarrecedor na história da sociedade (WOOLF, 1929a, p. 48). Woolf se mostra intrigada pela disparidade da representação da mulher na literatura – essa mulher que queimara

“como faróis em todos os trabalhos de todos os poetas desde o início dos tempos” (WOOLF, 1929a, p. 48) – e o que de fato se sabe dessa mesma mulher através dos livros de história e do que ela deixou para trás: um significativo nada. Assim, Woolf conclui que, apesar de “dominar a vida de reis e desbravadores na ficção, na realidade ela era a escrava de qualquer menino cujos pais forçassem uma aliança em seus dedos” (WOOLF, 1929a, p. 49).

Em seu ensaio estendido então, seguindo sua proposta do ensaio moderno como algo híbrido entre fato e ficção⁶¹, Woolf imagina e pesquisa a vida das mulheres que a antecederam. É em *A Room of One's Own* que Woolf apresenta a irmã que inventara para Shakespeare, que, quando lhe negaram um espaço no teatro elisabetano, matara-se ao encontrar-se grávida de um dos diretores. É aqui também que ela visita as poucas escritoras que desestabilizaram o universo literário ao reivindicar um quarto delas na literatura, como Aphra Behn, considerada a mãe da escritora moderna por Woolf. E mais descomedidamente, aqui Woolf dissecou a vida da escritora vitoriana, sua predecessora direta, e tenta entender suas limitações e sucessos.

A ideia de que o impulso puramente poético morrera nos trabalhos da escritora ocidental desde Safo permeia o ensaio de Virginia Woolf. Para ela, há alguma coisa nas escritoras vitorianas que, ao mesmo tempo que fascina, revela uma falha central em seus trabalhos. Surpreende-nos que, após seu estudo apaixonado sobre a subordinação da mulher na história inglesa, Woolf conclua que é a raiva com que a escritora vitoriana aborda sua própria situação que a prejudica. Pôr-se tão diretamente em suas obras as torna “desfiguradas”, “deformadas” (WOOLF, 1929a, p. 79). Que as quatro grandes autoras representantes da Era Vitoriana sejam romancistas famosas, não poetas proeminentes, já diz muito sobre a

⁶¹ Em “The Modern Essay”, Woolf explica o que seria escrever um ensaio entre vida e ficção: os ensaístas agora não podem se limitar a “dizer a verdade literal e tentar achar um responsável para erros a seu favor” – pelo contrário, estes “estão fora de lugar em um ensaio” (WOOLF, 1932, p. 212). Afinal, como discutimos, o “literal” é somente mais uma forma de realidade, já que a realidade é resultado de uma perspectiva individual, do olhar. Woolf então diz que a questão é como ser você mesmo no ensaio e ainda assim ser outros, ou seja, produzir uma imagem individual que se traduza para milhares de outros indivíduos. Há uma troca de técnica agora: o ensaio se apropria da imaginação inerente à ficção, e se reinventa como uma metáfora para dizer a verdade, com o propósito de trazer o leitor para mais perto do texto. O novo ensaio agora inclui os leitores em seu estado de verdade, sua realidade, ao contrário do velho hábito de descrever minuciosamente um conceito aparentemente estável. Woolf conclui que “vagas como todas as definições são, um bom ensaio deve ter esta qualidade permanente em si, ele deve desenhar sua cortina em nosso redor, mas deve ser uma cortina que nos inclua em seu entorno, e não nos deixe para fora” (WOOLF, 1932, p. 223).

situação dessas escritoras. Jane Austen, Emily e Charlotte Brontë, e George Eliot precisaram de “menos concentração” para escrever seus romances na sala de estar inglesa (WOOLF, 1929a, p. 84).

Dentre as quatro, segundo Virginia Woolf, apenas duas teriam conseguido escrever trabalhos que pudessem ocupar um lugar na estante dos clássicos da literatura inglesa: Jane Austen e Emily Brontë. Isso porque, para Woolf, somente as duas teriam conseguido escrever trabalhos, não “por meio de agressão” nem “por meio de reconciliação” com a linguagem literária masculina e seus valores, mas sim pensando sobre si mesmas (1929a, p. 96). Woolf exemplifica essas linguagens diferentes com as próprias sentenças, ou frases, usadas pelos homens vitorianos, mostrando como elas eram inadequadas para o uso da mulher. Seu argumento é de que a experiência do homem é detectada em suas frases, pois elas descreviam discussões à meia-noite, viagens pelo continente acompanhadas apenas de um caderno, amores clandestinos, e tudo aquilo que a mulher nunca poderia experimentar. Assim, ao dizer que Austen e Emily Brontë não teriam escrito em revolta, suplicando pela mesma sentença, nem em deferência, imitando tal linguagem, Woolf parece apontar para o nascimento da sentença feminina, o que levaria a uma linguagem, um imaginário, feminino na literatura.

Woolf não desqualifica os trabalhos de Charlotte Brontë ou os de George Eliot. Em outros ensaios, como em seu “*Jane Eyre and Wuthering Heights*”, ou em “*George Eliot*”, ambos presentes em seu primeiro *Common Reader* (1925), as escritoras aparecem como grandes exemplos de mentes intelectuais, e seus romances como uma imagem poderosa de como a mulher também poderia ocupar o mundo da academia caso tivesse acesso à educação. No entanto, a crítica de Woolf vai de encontro ao método usado por estas, que parecem tão desejosas por fazer parte de uma tradição que lhes tinha sido negada, a do mundo do conhecimento formal, que as impede de afirmar a tradição a qual haviam tido acesso. Não afirmar o universo feminino, a sentença ou linguagem feminina, infere Woolf, é novamente considerá-la um tipo de conhecimento inferior, novamente a abandonando nos recessos da casa.

Woolf, desse modo, repensa a tradição estabelecida por Austen e Emily Brontë, o que ela define como uma preocupação em “pensar as coisas em si mesmas” (1929a, p. 144). Nessas escritoras, ela enxerga o desejo de revelar o universo feminino como ele *era* ao invés de como *deveria ser*, ou seja, não haveria

nestas uma pregação *ensimesmada*. Nelas lemos sobre a vida das mulheres vitorianas como ela era, com um interesse real nas coisas que afligiam tais mulheres e que para elas eram queridas. Não uma mulher, mas diversas, várias. Seja na corrida pelo casamento ou nas intrigas dos salões de festas, nas paixões arrebatadoras ou nas relações familiares, Austen e Emily Brontë dão valor ao que Woolf chama de sentença feminina, ou ao universo feminino, sem raiva da sentença masculina e seus valores: a ciência, o trabalho, as guerras, o mundo exterior das relações humanas.

Ao falarem da casa e de seu funcionamento, essas duas escritoras deram destaque à mulher e a seu lugar adstrito na sociedade, criando um novo espaço literário, no qual a escritora vitoriana se estabelece a partir dela mesma, e não mais em relação ao ódio ou ao amor culpado pelo universo literário masculino, pela sentença masculina. Elas, ainda não totalmente, mas aos moldes do que os artistas de Bloomsbury fariam mais tarde,⁶² decidem pintar uma imagem da realidade a qual tiveram acesso através de suas experiências individuais, de seus olhares. Seus romances são assim um olhar sobre o real, uma perspectiva que aponta para o *aqui* e *agora* daquelas mulheres, mas que estabelecem contato com *lá* e *então*. Assim, ambas as escritoras refutam a sentença masculina e criam uma sentença toda delas, o que finalmente pode dar início a uma tradição da mulher na literatura, a uma linguagem feminina. Alguns anos mais tarde, Woolf perceberia que tal linguagem masculina rege o mundo em que ela vive, e reproduzi-la, mesmo em sua forma literária, é reafirmar um mundo que se destruía ao competir pelo melhor olhar sobre o real; mas, se entrarmos nessa questão agora, anteciparemos nossa discussão.

Pode-se, desse modo, apontar para um certo desajuste entre o que seria o papel da prosa para Sartre, e o que Woolf pede para as escritoras modernas sepultarem com a grande maioria das vitorianas que não teria conseguido encontrar uma sentença delas mesmas. Estaria Virginia Woolf, ao pedir que as mulheres seguissem o exemplo de Jane Austen, ou o de Emily e não de Charlotte Brontë, impetrando uma prosa desengajada? Afinal, foi a outra Brontë, Charlotte, quem mais abertamente refutou a sentença masculina. Foi ela quem visceralmente vocalizou as dores de seu sexo e clamou por uma mudança política, e é ela quem ainda nos

⁶² Dizemos não completamente porque em Austen e Emily Brontë se trata ainda de uma questão temática, e não de forma, o que as impede de ir além do tempo linear da linguagem vigente.

comove com a energia eletrizante de personagens que não têm medo da pujança de suas próprias palavras, como aqui:

Eu desejava a liberdade, pela liberdade eu ofegava; pela liberdade eu fazia uma prece: ela parecia ser espalhada pelo vento que soprava lentamente. Eu a abandonei e então criei uma súplica mais humilde; por mudança, por estímulo: tal petição também pareceu ser varrida pelo vento para um espaço vago: "Então," eu supliquei, desesperada, "concedei-me, pelo menos, uma nova servidão!" (BRONTE, 1847, p. 693)

Gerações vindouras ainda se identificarão com o poder de tal desejo por liberdade, o que parece provar até certo ponto que há na raiva de Brontë um riso fatal, uma profanação do mundo exterior. A crítica de Woolf a Charlotte Brontë, contudo, parece indicar que a reivindicação política explícita, sendo ela a única visão de mundo de um romance, o destituiria de seu caráter diverso, já que "a própria estrutura, é óbvio, relembrando qualquer romance famoso, é de uma complexidade infinda, porque ele é feito de diferentes julgamentos, de tantas emoções diversas" (WOOLF, 1929a, p. 93). Ou seja, um romance que contenha apenas uma reivindicação pessoal, em oposição a um romance que contenha diversas visões de mundo, em algum momento perderia a conexão com a realidade, pois em algum momento Jane Eyre⁶³ desaparecerá, e suas questões, ou seu olhar, serão obsoletas. No entanto, antes de *A Room of One's Own*, em seu primeiro *Common Reader* (1925), Woolf já apontara que a questão não era tão simples quanto parece.

Em "*Jane Eyre and Wuthering Heights*", Woolf antecipa algumas de suas críticas, pois ver o mundo apenas sob a ótica de uma Jane Eyre para ela é limitante, como ela diz:

As desvantagens de ser Jane Eyre não são difíceis de mostrar. Sempre ser uma preceptora, e sempre estar apaixonada, é uma limitação grave em um mundo que está cheio, afinal de contas, de pessoas que não são nem uma coisa nem outra. As personagens de Jane Austen ou de Tolstoi têm um milhão de facetas em comparação a estas. (WOOLF, 1925a, p.7-8)

Ou seja, por se limitar ao pessoal, e assim não exercitar o poder imaginativo da literatura, da perspectiva individual, Woolf diz que a posição de Charlotte Brontë é "egocêntrica" e "autolimitada" (WOOLF, 1925a, p. 8). A aproximação entre Austen e Tolstói – e Emily Brontë estaria mais para estes, já que em *Wuthering Heights* não é

⁶³ Personagem título de Charlotte Brontë.

a experiência pessoal limitante de uma preceptora que molda o romance, mas o mundo que subjugara as mulheres do romance enquanto corpo feminino, e assim, uma visão universal da mulher em sua sociedade -, se opõe à posição de Charlotte e Thomas Hardy, que teriam ficado no nível do pessoal e escrito reivindicações que um dia seriam datadas e não mais unificadoras. Ou seja, as intenções de Charlotte, tanto quanto as de Hardy, são tão precisas, tão informadas por um único ser humano, que suas obras se fecham para outros mundos, outras perspectivas, outros leitores. No entanto, Woolf admite que haja na raiva de Charlotte, e podemos estender o argumento também para Hardy, um elemento renovador que a conecta ao trabalho da irmã. Nós a lemos “por sua poesia” (WOOLF, 1925a, p. 9).

É no ardor dessa raiva contra sua sociedade que Charlotte se depara com uma linguagem que ela não consegue explicar, mas que ela sente cerceando sua existência, como o próprio vento que espalha sua oração na citação acima. Essa raiva que a leva a escrever romances deformados, segundo Woolf em *A Room of One's Own*, é a mesma que a leva a procurar imagens que lhe escapam, o que abre sua prosa para a poesia, segundo Woolf em “*Jane Eyre and Wuthering Heights*”. Existe nessa paixão algo que lhe escapa, e é nesse sentido que ela procura as imagens da natureza como a irmã. Emily, nesse sentido, é melhor poeta que Charlotte, porque nela não existe apenas o *Eu* – preceptora, empregada, amante não correspondida -, mas outras imagens que transformam esses desejos pessoais em uma imagem individual inovadora – e aqui as charnechas de seu romance ganham o tom fantástico da poesia romântica, um lugar entre o humano e o sagrado onde as paixões proibidas se realizam após a morte.⁶⁴

O argumento de Woolf parece ser então de que Emily transcende a realidade tradicional, e cria uma imagem tão individual, uma realidade única, que denuncia não apenas as dores de um único indivíduo, mas o cerceamento dos valores instrumentais sobre os individuais no corpo da mulher: esse é seu maior poder. Estaria Virginia Woolf já pensando em um novo romance para além da antiga forma ao dizer que a maior qualidade de Emily, e a única de Charlotte Brontë, está no silêncio poético de suas imagens? Estaria ela impondo à prosa o processo poético e seu dizer mais ao rechaçar o engajamento político de Charlotte? E o que é afinal esse *dizer mais* do silêncio poético? A resposta parece estar no diálogo com Sartre,

⁶⁴ Cf. *Wuthering Heights* (1847).

e através do mesmo, poderemos entender o posicionamento de Bloomsbury, o qual poderemos chamar de silêncio poético, em oposição à lucidez da prosa engajada de Sartre.

Sartre não era o assassino da literatura que os críticos esperavam. Em suas refutações aos críticos que perambulam por seu *Que é a literatura?*, ele afirma que o lugar do engajamento político é a prosa justamente por sua inabilidade de retratar palavras como coisas gerais, estáticas. As palavras de um romancista têm um uso para ele que escreve, e esse uso não apenas dá origem às palavras como as incumbe com um propósito textual claro do escritor que as dirige – o romancista não pode fugir do engajamento que investe em suas palavras. Ele tem um propósito ao dizer, e essas palavras ao serem lidas encontram seu movimento na dialética que dá sentido à sua obra.

Já para o poeta, ainda seguindo Sartre, a significação dos símbolos, das palavras, está no mundo exterior, é desse mundo exterior. Para Sartre “os poetas não falam nem se calam – trata-se de outra coisa” (1948, p. 13). A poesia estaria então para a pintura, por exemplo, em que o significado funciona como imagem. O significado é então *realizado*, não *usado* – isto é, no poema ele é externo ao autor, algo que se concretiza quando está no papel. O significado é então ele mesmo coisificado. Ele reflete, como em uma imagem, o mundo de quem o vê/lê. Assim,

Fundido à palavra, absorvido pela sua sonoridade, ou pelo seu aspecto visual, adensado, degradado, o significado também é coisa, incriada, eterna; para o poeta, a linguagem é uma estrutura do mundo exterior. [...] E como o poeta não *utiliza* a palavra, não escolhe entre acepções diversas, e cada uma delas, em vez de apresentar-se como função autônoma, se dá a ele como qualidade material que se funde, sob os seus olhos, com as demais acepções. Assim realiza ele em cada palavra, tão-somente graças à atitude poética, as metáforas com que sonhava Picasso quando desejava fazer uma caixa de fósforos que fosse inteiramente morcego sem deixar de ser caixa de fósforo. (SARTRE, 1948 p. 14-15)

A poesia então, qual a pintura, seria o que Sartre chama de “Espelho do mundo” (1948, p. 15) – cada palavra difunde significações infindas que refletem diretamente a experiência humana do indivíduo que a lê. A conexão entre o silêncio poético e Bloomsbury é apontada nas entrelinhas de Sartre. Ao trazer o desejo dos pós-impressionistas de imaginar formas que fossem múltiplas coisas ao mesmo tempo, ao mencionar Picasso, Sartre aproxima o silêncio da poesia à postura dos *Bloomsburries*. Os artistas, como vimos em nossa primeira parte, tinham por

princípio de vida a arte que os informava, e assim, como poetas, decidiram criar uma nova imagem possível ao se calarem frente às guerras. A escolha dos artistas é a de pintar uma imagem com suas próprias escolhas, com suas vidas, ao mostrar que era possível abandonar os antigos valores e vislumbrar uma vida regida por valores intrínsecos até certo ponto. Sartre, que se prende ao valor prosaico da arte, seu engajamento, não percebe cancelar a postura, que viera antes dele, daqueles artistas que imaginavam obras, e vidas, completas em si, formas totalmente abertas como a palavra poética presente em seu livro. Em Sartre, o poeta não se importa com o que a linguagem quer dizer, mas com o que ela é, e assim diz mais que possa imaginar; ou melhor, mal se sabe o que o poeta imagina, tudo é do mundo, pouco dele mesmo – à poesia nada escapa. Ele descreve a neve caindo, como lã de alabastro, e lemos a paz, ou a melancolia, ou a angústia do ser humano, ou o poder da natureza-Deus, ou...

Um universo de ressignificação eterna, “a palavra poética é um microcosmo”, e, à mirada de seu leitor, essas palavras

se agrupam por associações mágicas de conveniência ou desconveniência, como as cores e os sons; elas se atraem, se repelem, se *queimam* e sua associação compõe a verdadeira unidade poética que é a *frase-objeto*. (SARTRE, 1948, p. 16)

O poema é então um convite a observar a coisa exposta, a frase-objeto, ao avesso da linguagem engajada da prosa: é a palavra-coisa, estática, que seduz todos os sentimentos de seu leitor em sua pequena totalidade. É a imagem pintada pela poesia que abrange todas as perspectivas de seus leitores – ela é, lembramos de nossa primeira parte, um objeto sensível de uma perspectiva individual. O movimento é inverso ao da prosa, na qual há um fio condutor, uma direção que vem do interior do texto, da intenção do prosador. Aqui, na poesia, a significação não é apenas diversa como é ilimitada – cada palavra esparge possibilidades múltiplas, por si e em combinação com as outras, o que torna, por exemplo, o poema de uma escritora oitocentista de Amherst, Massachusetts, relevante, agora no século XXI, para um estudante brasileiro de literatura. Poderíamos dizer que Emily Dickinson com seu poema 311, disse muito mais do que pensou dizer, ou disse para além de si mesma. Ela descreveu a humanidade como um todo, e leitores por vir descobrirão novos significados nas imagens que teceu tão despretensiosamente. Se houve em

Dickinson a vontade de engajar seu leitor, se existia uma causa oculta, como notoriamente poderíamos dizer de Hardy, ou de Charlotte Brontë, nunca se saberá.⁶⁵ É então no silêncio das coisas, das imagens, que o significado poético se esconde. A preocupação do poeta é a pintura, o encaixe das palavras, o som. E enquanto o poeta se sorve em tudo isso, a direção autoral que engaja a prosa vai ficando à deriva.

Ao contrário da prosa “utilitária por essência” (SARTRE, 1948, p. 18), que engaja o leitor em um jogo de significação cuja força condutora – o autor – dirige os processos de significação, a poesia escolhe perder controle para ganhar sentido, ao ponto de o poeta morrer para ganhar sua obra esparsa, difundida para além de sua cólera ou desejo – um eterno perde-ganha. Sartre diz:

Sem dúvida a emoção, a própria paixão – e por que não a cólera, a indignação social, o ódio político – estão na origem do poema. Mas não se exprimem nele, como num panfleto ou numa confissão. À medida que o prosador expõe sentimentos, ele os esclarece; o poeta, ao contrário, quando vaza sua paixões em seu poema, deixa de reconhecê-las; as palavras se apoderam delas, ficam impregnadas por elas e as metamorfoseiam; não as significam, mesmo aos seus olhos. (SARTRE, 1948, p. 17-18)

Sendo assim, há, para Sartre, uma relação entre a pura prosa e o êxito, como um acordo na comunicação, enquanto a poesia estaria para um certo fracasso, para a obscuridade. Embora o poeta enquanto ser humano possa estar engajado, e tal engajamento possa até mesmo ser parte do movimento que o leva a se expressar, um poema sempre perde a claridade característica da prosa, que é ação. Destarte, o poema acaba ganhando o tom opaco das coisas; ele se torna um amontoado de imagens, como discutimos. Ele se torna um quadro, uma imagem. E é nessa obscuridade da poesia, em contraponto à lucidez da prosa, que o poeta encontra um canal que o faz se perder para achar sentidos desconhecidos até mesmo para ele – o sentido do poema escapa ao poeta.

A questão de Virginia Woolf, portanto, antes de Sartre, é como recauchutar o antigo romance para pensá-lo como mais uma expressão do silêncio das imagens poéticas. Silêncio esse que ela vira em sua irmã, tanto em sua resistência na antiga

⁶⁵ Talvez por ter descoberto o sentido da palavra poética, Emily Dickinson pouco saísse de casa. Talvez por estar tão comprometida em pintar o mundo, ela pouco falasse. Talvez por não querer engajar leitores, por não querer advogar em causa própria, ela tenha publicado pouquíssimos poemas em vida. O mais significativo é que nunca abandonaremos o talvez para falarmos de sua poesia, e isso a mantém eternamente viva.

Hyde Park Gate, quanto em seus quadros em Bloomsbury. É a favor do silêncio poético, na vida e em toda a arte, não apenas na poesia, que o artista de Bloomsbury produz suas imagens.

Deve-se notar que Sartre admite que, por mais distintas que sejam a prosa e a poesia em sua ótica, por mais que aquela deva engajar-se e esta abster-se, ainda assim podem haver trocas entre a poesia e a prosa, já que “os silêncios da prosa são poéticos porque marcam seus limites”, e porque o poeta pode contestar, por mais que “a contestação da prosa se [faça] em nome de um êxito maior, e a da poesia em nome da derrota oculta que toda vitória traz consigo” (1948, p. 32).⁶⁶ Toda vitória implica uma derrota: quem perde na poesia, em última análise, é o poeta; e quem ganha é a obra. Um romance poético, então, seria um romance que abdica da total claridade da prosa e se lança às sombras da poesia. Tal romance demanda que seu escritor esteja disposto a morrer como o poeta no jogo do perde-ganha que é a poesia. Virginia Woolf, antes, tentara imaginar a possibilidade de um romance totalmente mediado pela poesia, o que seria uma experiência extrema, já que em Sartre os momentos prosaicos da poesia, e os poéticos da prosa, seriam pequenos, os limites uns dos outros, já que a poesia e a prosa manteriam suas características dominantes.

É interessante que Virginia Woolf escreva seu romance mais experimental, o que mais vai de encontro ao que Sartre chamaria das qualidades distintas da prosa e da poesia, já que ela as junta completamente, em seu período mais prolífico politicamente. Ao longo de 1928 e 1929, anos em que publicou *Orlando* e *A Room of One's Own*, trabalhos claramente engajados, ela escrevia e planejava *The Waves* (1931), romance muitas vezes descrito como representante de uma mente incorpórea. É nele que a escritora matura as técnicas que marcariam seu tempo - o fluxo de consciência que ora comprime, ora expande o tempo do relógio; o monólogo dramático interior que traz a voz do pensamento à superfície e deixa de lado diálogos comunicáveis; e também o uso de imagens que em si representariam o todo (uma vida inteira pode ser uma onda quebrando na praia, por exemplo). Virginia Woolf parece afirmar, então, que as imagens da poesia na prosa podem em si ser tão poderosas quanto qualquer intenção explícita do autor, e que podem

⁶⁶ Por isso dissemos anteriormente que a contradição entre Sartre e Woolf era aparente, já que se trata muito mais de um alargamento de Woolf, de uma vontade de fundir a prosa à poesia, do que uma impossibilidade em Sartre.

engajar mesmo que não haja a intenção, mas aqui o engajamento depende totalmente da mirada do leitor, de um entrelaçamento de perspectivas.

The Waves é dividido em nove seções do mesmo dia, e a cada abertura Woolf indica a passagem do tempo, da manhã à noite. Entre as seções desse dia simbólico, estão as vidas de seis personagens, da infância à maturidade, metaforizadas pelo dia que passa. O romance de Woolf, contado a partir dessas seis vozes que se entrelaçam ao discutir o mundo exterior, é justamente resultado da vontade de criar imagens paralelas que remetem à ideia de uma vida permeada por outras. Como se levando a noção de tradição de Eliot ao extremo, Woolf nos dá seis personagens cujas vidas parecem interligadas mesmo na diferença, pois têm os mesmos referenciais, todas parte do mesmo dia que começa e se vai. Na última seção do romance, após a morte de Percival – uma sétima personagem silenciosa que só é vista através dos amigos Bernard, Neville, Louis, Jinny, Rhoda e Susan, mas que parece, como o farol de outrora e sua luz, dar forma aos amigos, ligá-los no amor que dividem pelo mesmo -, apenas ouvimos a voz de Bernard, só há a sua perspectiva agora. Ele parece conversar diretamente com o leitor ao tentar dar o sentido de sua vida, como uma uva separada de seu cacho, a um conhecido que janta com ele.

O conflito de Bernard, no entanto, é como narrar sua vida quando ela não é uma história linear, simplesmente comunicável, uma narrativa coerente; quando ela é, ao contrário, justamente um conjunto de histórias, de experiências. Enquanto ele revisita os momentos do romance anteriormente narrados pelas perspectivas diversas de seus amigos, Bernard diz que sua visão é apenas “uma nota à margem”; ou seja, que são as formas pintadas, a experiência dos outros tanto quanto as dele, que podem em algum sentido criar uma imagem completa, enquanto a sua narração sozinha é apenas mais um comentário destacado, fora do todo (WOOLF, 1931, p. 200). Bernard, ao tentar achar o que faz dele um indivíduo, produz um discurso que denuncia a vontade de sujeitos de criar histórias comunicáveis, com início meio e fim, com a intenção de transmitir um sentido pessoal, de engajar, pois para ele é apenas no silêncio da linguagem dos amantes, ou seja, naquilo que é sentido em relação a outros, nas perspectivas mediadas, que se pode achar o humano, as imagens que afirmam a vida contra aquela inimiga antiga, a morte:

Como as crianças, nós contamos uns aos outros histórias, e para enfeitá-las, nós criamos essas frases ridículas, extravagantes e lindas. Como estou cansado de histórias, como estou cansado de frases que tocam lindamente os seus pés no chão! E mais, como eu desconfio de desenhos de vida organizados que são delineados em cima de meias-folhas de papel de carta. Eu começo a ansiar por alguma pequena linguagem como a que os amantes usam, palavras quebradas, palavras inarticuladas, como o arrastar de pés no chão. Eu começo a buscar por algum desenho em mais harmonia com os momentos de humilhação e triunfo que vem agora e então inegavelmente. Deitado em uma vala em um dia de tempestade, quando tiver chovido, e então ver enormes nuvens marchando sobre o céu, nuvens esfarrapadas, fiapos de nuvem. O que me encanta é, então, a confusão, a altura, a indiferença e a fúria. Grandes nuvens sempre mudando, e o movimento; algo sulfuroso e sinistro, enroladas, apressadas; erguendo-se como torres, criando trilhas, separando-se, perdidas, e eu esquecido, minúsculo, em uma vala. De narrativa, de desenho, aí então não vejo coisa alguma. (WOOLF, 1931, p. 200)

Bernard, como Woolf formulara em seu ensaio “*Modern Fiction*” (1919), quer achar uma nova linguagem que consiga vislumbrar os recessos dele mesmo. Ou seja, essa linguagem dos amantes, quebrada, que se arrasta pelo chão e não o toca simples e lindamente, é uma linguagem que deixa aberta, obscura, as passagens dos outros nele mesmo. Uma linguagem que não produz um argumento definitivo sobre o real, mas sim uma nova possibilidade de realidade, como discutimos em nossa primeira parte. Uma linguagem que mostre outras imagens que vêm não apenas dele, mas também de outros, e também serão organizadas por outros. Ele não tem como narrar, de forma coerente, linear, como a vida e as perspectivas de seus amigos formam e informam a sua própria visão, o desenho espalhado que é a sua história. Apenas deixando os buracos para serem completados com as outras perspectivas, com os outros *Bernards* que o compõe, ele pode chegar perto de uma visão do indivíduo que ele é. É interessante que Bernard oponha a linguagem dos amantes, erótica e obscura, à linguagem da narrativa tradicional, linear, coerente, pois é em termos parecidos que Sartre opõe a poesia à prosa.

Assim que Bernard diz preferir essa linguagem quebrada, ele passa para a imagem de si mesmo jogado em uma vala, observando as nuvens tempestuosas que dançam acima dele. Ou seja, ele passa imediatamente para essa linguagem poética, como definida por Sartre, imagética, que parece mostrar o pequeno papel de sua perspectiva para a construção do grande tumulto que é a vida, permeada por outras perspectivas. Desse modo, vemos Woolf usar, e ao mesmo tempo discutir, a poesia na prosa: ela é o silêncio que aponta para a pequenez de um único ser

humano no grande esquema das coisas, e também aquilo que une todas as visões que nos perpassam, que apontam para os outros em nós.⁶⁷ Em certo sentido, Bernard critica a intenção da prosa, pois ela parece apontar para um sujeito que tenha o poder de engajar outros através de um conhecimento instrumental, educacional, linear. Bernard vê que a maior lição é justamente a de que somos indivíduos perpetuamente engajados por dentro, pois nossa intenção, como nossa vida, nunca é totalmente nossa, mas o resultado de uma filtragem de milhares de outras imagens, de muitas outras perspectivas. Assim, a melhor linguagem é aquela que aponta para a perspectiva, para uma visão de mundo, única em seu aspecto individual, nunca pessoal: uma linguagem que pinte, como a poesia.

O problema dessas narrativas tipicamente tradicionais, coerentes, lineares, é que elas já não mais dão conta desse indivíduo moderno que sabe que não existe sentido moldado para a vida, concluíra Woolf em seu *“Modern Fiction”* (1919). Ou seja, em uma sociedade cujos valores são cada vez mais achincalhados, cujas guerras mostram a total desvalorização do ser humano em favor dos valores que instrumentalizam a vida humana, tal narrativa linear, cheia de sentido, não pode mais representar a noção de que somos todos fragmentados, unidos apenas nas conexões que fazemos com outros tempos e lugares, ou seja, com outras perspectivas.

Para Woolf, então, tanto em seus ensaios quanto em seus romances, o artista tem que explorar os limites da prosa, torná-la obscura como a poesia e suas imagens, para que os sentidos fiquem eternamente atualizáveis, e para que a própria linguagem do romance aponte para a conexão dos indivíduos, mesmo na diferença. Ou seja, a poesia na prosa afirma a diferença. Todos são possíveis, e para além disso, todos fazem parte de mim. Se Bernard fosse apenas Bernard, se somente Bernard tivesse sido ouvido em todas as nove seções de seu romance, sua afirmação ao final do romance de que ele não é só um nunca teria sido tão poderosa, e o papel das perspectivas de seus amigos para a sua própria visão não seria tão pungente em sua afirmação de ser muitos:

⁶⁷ Parece existir em Woolf uma conexão entre o silêncio da poesia e o feminino, como já apontamos com o silêncio de Vanessa Bell enquanto resistência, mas que discutiremos em relação à sua obra mais tarde, em um novo diálogo já anunciado nas palavras de Bernard: essa passagem dos outros pela voz do artista parece apontar para a qualidade feminina da escrita, como veremos em nosso último capítulo.

E agora eu pergunto, “Quem sou eu?” Eu venho falando de Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda, e Louis. Eu sou todos eles? Eu sou único e distinto? Eu não sei. Sentamos juntos aqui. Mas agora Percival está morto e Rhoda está morta, estamos divididos; não estamos aqui. No entanto, eu não consigo encontrar qualquer obstáculo que nos separe. Não há divisão entre mim e eles. Enquanto eu falava eu sentia: “Eu sou vocês.” Esta diferença que prezamos tanto, essa identidade que tão fervorosamente valorizamos, foi superada. [...] Aqui em minha testa está o golpe que tomei quando Percival caiu. Aqui na minha nuca está o beijo que Jinny deu em Louis. Meus olhos se enchem com as lágrimas de Susan. Eu vejo ao longe, tremendo como um fio de ouro, o pilar que Rhoda viu, e sinto o passar do vento no voo dela, quando saltou. (WOOLF, 1931, p. 240-241).

Bernard supera a identidade. Ele não é um, ele é muitos. E ele continua sendo os amigos, mesmo longe, pois sente a experiência deles dentro do corpo. Ele sentiu tudo, viveu tudo; pulou com Rhoda em seu suicídio; caiu com Percival de seu cavalo; mas continua vivendo. Woolf, assim, ao abdicar da lucidez da prosa, ao escolher morrer como o poeta, mata o sujeito nomeador, que reproduziria a ideia de que podemos olhar para um outro e estabelecermos uma subjetividade em oposição a ele. Em sua poesia ela diz: eu sou com eles. Woolf escolhe então o silêncio da imagem poética para seus romances; e nos perguntamos, não seria a afirmação de ser muitos em um mundo que dita a destruição do outro uma posição engajada? O engajamento da poesia, repetimos, se dá na derrota oculta que toda vitória traz consigo.

Parece estar aqui a diferença que Virginia Woolf vislumbra entre os romances de Jane Austen e Emily Brontë, e os de tantas outras escritoras vitorianas que advogariam a si mesmas. Como uma imagem do passado, tais romances são excelentes. No entanto, para Woolf, é fundamental que a mulher volte para o silêncio da poesia, para a obscuridade que ilumina mais que qualquer outro artifício da prosa, para então não apenas criar obras para sempre abertas, mas também para afirmar a presença dos outros em si. Ou seja, ao afirmar o universo feminino, Austen e Emily Brontë teriam reavaliado suas próprias experiências, criando imagens individuais, mas ao mesmo tempo representantes de múltiplas perspectivas de sociedade. Nelas, a reivindicação é poética, silenciosa. Talvez seja por isso que, segundo Woolf, Jane Austen, no silêncio poético de seus romances, com “menos aptidão para escrita que Charlotte Brontë, conseguiu dizer muito mais” (WOOLF, 1929a, p. 100).

Jane Austen não escreveu a história de si mesma, de como não tivera acesso à educação, ou de como lhe fora negada um espaço na esfera pública, sempre

prisioneira de seu corpo e dos recessos da casa. No entanto, ao escrever da esfera privada sobre a vida dessa mulher que vivera suas limitações, ela conseguiu abarcar significados para a vida da mulher oitocentista que vão além das agonias e ansiedades de uma Jane Eyre. Lemos sobre a vida de todas as mulheres na obscuridade poética de Jane Austen, uma contestação ensurdecidora de sua condição, e não a revolta ensimesmada de um ser humano frustrado.

Isso, concluímos, não quer dizer que Jane Austen ou Emily Brontë não estivessem engajadas. Pelo contrário, o engajamento para elas se dá através do riso:⁶⁸ essas escritoras engajaram-se em descobrir uma sentença para a mulher na literatura, uma linguagem que lhes desse espaço para falar como mulher sobre a mulher, rindo da linguagem masculina. Virginia Woolf, em *A Room of One's Own*, explicita que a sentença feminina, ou a frase feminina, seria uma realocação de valores no universo literário.

Ou seja, a partir de Austen e suas contemporâneas, Woolf aponta que o universo feminino se torna narrável, que a vida de uma menina, contada a partir da e sobre suas relações com a casa, sob sua própria perspectiva, encontra finalmente um lugar na literatura. Austen, ao se deparar com a sentença masculina, “olhou para ela e *riu* dela e criou uma sentença perfeitamente natural, bem talhada para o seu próprio uso, e nunca fugiu dela” (WOOLF, 1929a, p. 100).⁶⁹ Portanto, ao final de *A Room of One's Own*, Woolf pede que a mulher moderna volte ao silêncio da poesia, que revalorize a tradição, como vimos ser um princípio de Bloomsbury, e também que se engaje em uma procura por novos espaços literários até então ainda dominados pela sentença masculina. Ela aponta a necessidade de se ter uma mente desimpedida da cólera de sua situação enquanto segundo sexo para que a mulher ria da sentença masculina e formule uma sentença toda sua.

Para Woolf, como diria Simone de Beauvoir algumas décadas mais tarde, o feminismo é uma questão existencial, no sentido de que é ao se pôr no mundo, a

⁶⁸ É interessante lembrar que, ao descrever a origem do romance, Mikhail Bakhtin diga que foi justamente a habilidade de rir do distanciamento épico que fez o texto romanescos se estabelecer, profanando a sentença literária existente, como agora Virginia Woolf pede que a nova escritora faça: “É precisamente o riso que destrói o épico, e, em geral, destrói qualquer distância (longínqua e valorizada) hierárquica. [...] O riso destrói o medo e a santidade diante de um objeto, diante de um mundo, fazendo dele um objeto de contato familiar e, assim, limpando o terreno para uma investigação absolutamente livre dele. Familiarização do mundo através do riso e da fala popular é um passo extremamente importante e indispensável para tornar possível a livre, cientificamente conhecível e artisticamente realista criatividade na civilização europeia” (BAKHTIN, 1981, p. 23).

⁶⁹ Nosso grifo.

partir das escolhas do dia-a-dia, que os valores podem ser realocados.⁷⁰ Sartre conclui sua discussão sobre o engajamento do escritor afirmando que, ao escrever sobre o ser humano e as questões de seu tempo, o escritor escreve sobre si mesmo. Mas, para isso,

é preciso que ele escreva para um público que tenha a liberdade de mudar tudo, o que significa, além da supressão das classes, a abolição de toda ditadura, a permanente renovação dos quadros dirigentes, a contínua derrubada da ordem, assim que esta tende a imobilizar-se. Em suma, a literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente. (SARTRE, 1993, p. 120)

E é exatamente em direção a uma sociedade não sectária que Woolf demanda que a mulher escreva sobre a sua situação, pois só assim o escritor poderá apelar à liberdade do ser humano. Mas para Woolf, tal apelo não vem da intenção do autor, mas da forma com a qual ele pinta. Ou seja, em Woolf, apenas ao mostrar a ligação das coisas, aquilo que une todos os seres humanos, e ao pintar imagens que abram o sentido para além do falar de si mesmo, é que a mudança pode de fato ocorrer. Enquanto a mulher for o segundo sexo, diria Woolf, qualquer tentativa de engajar seu leitor será em vão, pois não há a liberdade necessária para se escrever na história da sociedade e exercitar a abolição da ditadura da sentença masculina.

No entanto, enquanto a mulher não perceber em sua própria educação os valores que faltam no mundo exterior, ao passo que em sua educação faltam valores da linguagem masculina, a mudança será apenas uma afirmação da linguagem masculina. A literatura, para Sartre, como esse grande *Eu* das mudanças, a voz das revoluções cotidianas, está em consonância com a literatura andrógina que Virginia Woolf imaginaria, apesar do princípio unificador em Woolf ser a forma, as imagens, enquanto em Sartre ele é a intenção do autor. A androginia da mente, a habilidade de falar ambas as línguas, tanto a do silêncio quanto a da eloquência, como Woolf escolhera ainda na antiga Hyde Park Gate, seria o coração pulsante da manutenção da liberdade humana.

Ao final de *A Room of One's Own*, Woolf nos pinta uma imagem para introduzir a ideia dessa mente andrógina. Da janela de sua casa em Londres, ela diz ver um homem e uma mulher caminhando em ruas paralelas que desembocariam na

⁷⁰ No entanto, diferentemente de Beauvoir, tal posição não nega o feminino tradicional, aquele construído culturalmente, como discutiremos adiante.

mesma esquina, bem abaixo de sua janela. Ao chegarem ao ponto em que seus caminhos se entrelaçariam, o homem parou, e a mulher parou; um táxi que vinha de uma terceira rua faceando a mesma esquina também parou, e nele entraram o homem e a mulher.⁷¹ Woolf faz uso do silêncio poético para assinalar esse ponto de embate em que o escritor moderno se encontra, e para apontar a solução.

Talvez pensar em uma mente, uma linguagem, puramente masculina, ou puramente feminina, seja o caminho errado para a nova escritora adentrar, quando ela poderia dividir a carona e descobrir aquele terceiro caminho de onde viera o táxi ao encontrar o homem e a mulher logo abaixo de sua janela. Woolf conclui que uma mente “puramente masculina não pode criar, como também não pode criar uma puramente feminina”, e começa a traçar o que seria o seu grande projeto em direção a uma literatura andrógina (1929a, p. 128).

Ou seja, é por uma ultrapassagem da sentença feminina já descoberta e explorada, daquilo que faz da literatura de Austen e Emily Brontë altamente poética, que Woolf havia feito em seu ensaio todo o percurso da mulher na literatura. Agora, estabelecida uma tradição estética da mulher na literatura, ao final daquele projeto que começara em Hyde Park Gate como apontado anteriormente, Woolf propõe que a escritora moderna, junto de seu irmão, o escritor moderno, reavalie a tradição e produza a nova literatura, fruto de uma mente andrógina. Não se trata agora de usar o silêncio poético para descobrir uma sentença feminina, já que esta já havia sido achada. Agora a questão era como conciliar a sentença masculina e a feminina.

Somente quando a fusão da sentença feminina com a masculina “acontece na mente é que ela é totalmente fertilizada e utiliza todas as suas faculdades”, afirma Woolf (1929a, p. 128). Essa fusão, afirmaremos na discussão que segue, dá origem a uma nova língua, de homens e mulheres, o idioma oficial da literatura: a androginia. Ela explicaria melhor o que entende por essa mente andrógina em *Three Guineas* (1938), ensaio que continua os temas de *A Room of One's Own*, e chegaria ao ponto de apontar o fascismo como um resultado direto da dominação da sentença masculina, ou seja, da língua masculina que é usada na esfera pública, daquela educação que Thoby tivera ao sair de Hyde Park Gate, mostrando assim a urgência em exercitarmos a androginia da mente.

⁷¹ Cf. WOOLF, 1929a, p. 126.

Voltando aos temas que a levaram a escrever *A Room of One's Own*, enquanto a sentença feminina não for explorada e estabelecida como uma outra linguagem da mente, ou seja, enquanto ela não for afirmada pelos escritores e escritoras de seu tempo, a dualidade da mente de quem escreve continuará reprimida pelo masculino absoluto, o que, para Woolf, aponta para a morte da literatura no espaço árido que o patriarcado estabelecera. Mas tal posição ultrapassa o literário. O feminino é uma questão de vida tanto quanto de arte. Os artistas de Bloomsbury parecem seguir Woolf em seu apontamento, e o feminino historicamente construído, as relações com a casa, o familiar – maximizado ao valor intrínseco do ser humano – acima do público, dos valores instrumentais; a preferência pela linguagem intuitiva e ilustrativa, oposta à linguagem científica; e até mesmo a posição de silêncio como resistência, todos esses preceitos parecem ser uma tentativa de trazer para o mundo masculino a sentença feminina, só que reavaliada.

Sartre enxerga a literatura como a voz da humanidade, o espaço circunscrito pelo engajamento daqueles que vivem e escrevem seus mundos no papel. Enquanto a poesia perpetua a linguagem como um troféu, algo que é a pura significação de quem vê, a prosa age no mundo diretamente através do poder das palavras impetradas de significado *a priori* pela mão que conduziu cada uma delas, que as encaixou arbitrariamente, e ganha sentido no mundo ao alcançar seu fim em seu leitor. A poesia então é a grande sombra que diz mais por matar mais aquele que a escreve, ou a concebe, disseminando mais os significados escondidos em quem lê, ou vê. Já a prosa, em contraste ao opaco da palavra poética, é operosidade pura, é lucidez. A prosa, assim, revela o apelo que a obra é, o engajamento de seu escritor em engajar seu leitor – ambos rodopiando como um pião de significação que demanda posicionamento frente ao mundo. Já Virginia Woolf, apontamos, constrói um romance que está entre a prosa e a poesia, que é a imagem poética na prosa.

Sartre vê na poesia a possibilidade infinita dos sentidos, e na prosa o poder da mudança. Já Virginia vê na prosa a mudança por vir, mas apenas quando permeada do silêncio poético, pois nele jaz a esperança de ser entendida para além dela mesma, na opacidade de suas palavras. Do passado, Virginia Woolf alarga as noções de prosa e poesia que Sartre teria no futuro, e define seu *dizer-mais* poético como uma possibilidade no limiar entre a prosa e a poesia, entre a vida e a arte. Essa poesia prosaica, ou prosa poética, tem o poder de contar a história do todo, de retratar o ser humano, suas escolhas e angústias. Há para ambos, no silêncio das

palavras pintadas de poesia, a esperança de se fazer extrair além do significado inculcado, e é preciso exercitar o silêncio poético para que uma obra alcance mais, diga mais, e seja mais. No limiar entre prosa e poesia, Virginia Woolf imagina um novo mundo para o novo escritor, em que um homem e uma mulher dividiriam o mesmo quarto na literatura, e escreveriam sentenças deles mesmos, retratando a neve que caiu, que esvaeceu, mas que não negou sua existência.

É de fato interessante que *A Room of One's Own* seja publicado apenas um ano após *Orlando* (1928), um romance sobre o peso das tradições, e sobre o emaranhado de perspectivas que é a experiência humana. Como Orlando, que decide voltar para casa e exercitar seu entendimento do que é masculino e feminino ao mesmo tempo, a escritora de *A Room of One's Own* percebe que nenhum trabalho artístico pode ser julgado separadamente, que cada poema, romance, quadro, é o cume de uma civilização engendrada de diferentes maneiras. Virginia Woolf, a ensaísta, parece perder-se em busca desse *it*⁷², como aparece na língua inglesa em toda sua obra: daquilo que, escondido nas profundezas das coisas, parece ligar toda vida humana. Daquilo que, seja numa praça de Londres, nas ruínas da antiga Pérsia, ou numa universidade brasileira, transforma a humanidade em uma massa imbricada, andrógina.

Mas para entendermos o ponto de ligação entre o que chamamos de sentença masculina e feminina até aqui, é preciso entender o afastamento que parece existir entre esses dois mundos, que já em 1928 Virginia tentava aproximar, para então entendermos como a mente andrógina poderá vigorar. Virginia Woolf, em sua procura erótica, tentará deixar anunciada na palavra escrita, eterna afirmadora do instante que é a vida, a mudança que marcaria a libertação, a revolução, o humano.

⁷² “Why is there not a discovery in life? Something one can lay hands on & say ‘this is it?’ My depression is a harassed feeling – I’m looking; but that’s not it – that’s not it. What is it? And shall I die before I find it? Then (as I was walking through Russel Sqre [sic] last night) I see the mountains in the sky: the great clouds; & the moon which is risen over Persia; I have a great & astonishing sense of something there which is ‘it’ – It is not exactly beauty I mean. It is that the thing is in itself enough: satisfactory; achiev(Org.)” (WOOLF, 1980, p. 62)

4 ÉCRITURE FÉMININE E A LÍNGUA MASCULINA: VIRGINIA WOOLF E A ANDROGINIA DA LITERATURA

Coleridge certainly did not mean, when he said that a great mind is androgynous, that it is a mind that has any special sympathy with women; a mind that takes up their cause or devotes itself to their interpretation. Perhaps the androgynous mind is less apt to make these distinctions than the single-sexed mind. He meant, perhaps, that the androgynous mind is resonant and porous; that it transmits emotion without impediment; that it is naturally creative, incandescent and undivided(Org.)

A Room of One's Own

“A beleza do mundo, que é tão breve em seu perecer, tem dois gumes”, formula Woolf enquanto atravessa Oxbridge para chegar a Fernham, “um da gargalhada, e um da angústia, dividindo o coração em dois” (1929a, p. 21). Oxbridge e Fernham são os nomes que Woolf escolhe para as universidades que imagina em *A Room of One's Own*: a primeira para homens, a segunda para mulheres. A beleza do mundo estaria então comprimida entre estas duas arestas: a da alegria e a da angústia. Os ensaios de Virginia Woolf parecem tentar remontar o coração, fragmentado por esta beleza do mundo, para considerar a posição da mulher em sua sociedade, seu lugar sempre à margem inferior da beleza de seu mundo, perpetrada na aresta da angústia. Agora em nosso último capítulo, vimos que apresentar uma visão de mundo para Woolf, pintar uma imagem, é importantíssimo para que o artista promova, em seu silêncio, tanto um reconhecimento das muitas vozes que há nele mesmo, como Bernard anuncia em *The Waves*, quanto a sua contribuição para a afirmação do momento que é a vida, sua visão individual que é permeada por muitas outras.

Ressaltamos até aqui que, sem o engajamento do escritor moderno em exercitar a mudança que a prosa pode trazer, a literatura perde seu espaço enquanto o grande *Eu* das revoluções. No entanto, se não exercitar o silêncio poético, o escritor cai no *ensimesmismo* do gozo frustrado, e na ilusão de um sujeito cuja intenção é engajada e engajadora. É no silêncio de uma imagem, na adição de uma outra perspectiva para o grande tempo e espaço, que jaz a possibilidade de um

certo engajamento silencioso nos romances de Woolf. Em um percurso entre a prosa e a poesia, Woolf pinta a liberdade – esta parece ser a missão do escritor moderno para ela.

Em seus ensaios, como já mostramos em nosso capítulo anterior, Virginia Woolf é mais assertiva, menos poeta e mais prosadora, apesar de seus muitos momentos poéticos marcarem as possibilidades de seus romances, como também mostramos com a imagem da mente andrógina ao final de *A Room of One's Own*. Viemos até aqui entrecortando seus romances com seus conceitos, em diálogo com outros, na esperança de pintarmos uma imagem que mostre essas duas características que são agora feitas óbvias. A saber, enquanto Woolf, em seus romances, transcende a ideia de um sujeito cuja intenção seja engajada e engajadora, e reafirma a qualidade poética da escrita dos outros em si, em seus ensaios a intenção de sua autora figura muito mais no processo de engajamento de seu leitor. Woolf, em toda sua produção crítica, se permite a clareza engajada e engajadora da prosa. E assim, muito mais em consonância com a ideia da prosa para Sartre, aquela cuja intenção guia seu leitor, ela põe as questões de seu tempo com o intuito de achar leitores engajados. Como a mulher escritora poderá pintar a liberdade, se esta ainda é inerentemente desatrelada do seu sexo, por exemplo, é um dos grandes temas da ensaísta Woolf. Seu *Three Guineas* (1938), publicado apenas três anos antes de sua morte, e marcando o fim de suas publicações críticas em vida, é um trabalho que parece remeter, de forma absolutamente prosaica, às inferências de seus trabalhos anteriores.

Desta vez, Woolf, uma escritora experiente, que se estabelecera como uma *leitora comum*, indicará que é justamente por estar fora da linguagem masculina, por ter sido excluída da esfera pública de ensino, da lei, e do mundo exterior cuja língua de comunicação é masculina, que ela agora, mulher, pode ser a porta-voz da mudança. Não foi por acaso que Virginia Woolf intitulou seus dois volumes de ensaios mais importantes *The Common Reader* (1925 e 1932), como já apontamos anteriormente. Agora, em *Three Guineas*, o adjetivo *comum* ganha diversas conotações. Ela era a leitora comum, destreinada, a quem fora concedido o mínimo de acesso à esfera pública através dos livros. Ela queria que sua crítica fosse considerada como a de uma estrangeira. Ela, fora da academia, fazia da leitura, seja dos clássicos gregos ou dos românticos ingleses, um espaço para o cidadão comum

– e prova que a leitura dos membros de sua classe não está aquém da crítica tradicional. É a liberdade de ser comum que lhe permite escrever.

Para a Virginia Woolf de *Three Guineas*, é através da sentença feminina, do seu espaço na esfera privada ainda pouco explorado, que se pode reformular a beleza do mundo que era subjugado à intolerância da sentença masculina exacerbada; mundo esse que em 1938 se preparava para os horrores da segunda guerra. Parece aqui que Woolf revisita as duas arestas onde enxergara circunscrita a beleza do mundo, e percebe que a suposta felicidade de Oxbridge, suas gargalhadas, eram anunciadoras de uma outra opressão. Em contraste, a angústia de Fernham, seu silêncio, e seus gatos sem rabo⁷³, podem ser o lugar de onde nasceria a união, uma nova ordem que promoveria a língua da literatura anunciada poeticamente na última imagem de *A Room of One's Own*, a de um homem e uma mulher que dividem um táxi: a androginia.

Three Guineas ainda é recebido com certo sobressalto pelos leitores de Virginia Woolf, e seu legado ainda hoje é rechaçado por muitas feministas.⁷⁴ É aqui que ela defende a destruição do substantivo *feminismo* – “uma palavra perversa e corrupta que já causou bastante destruição em seus dias e é agora obsoleta” (1938, p. 302). Evidentemente, algumas feministas ressentiriam a escolha de Woolf de substituir o antigo substantivo, excludente e criado em oposição à linguagem masculina, por aquilo que antes chamara de androginia em *A Room of One's Own*.⁷⁵ O texto é uma carta em resposta a um advogado próspero que lhe escrevera pedindo para que ela assinasse um tratado contra a guerra, que doasse uma *guinea*⁷⁶ para uma associação criada pelo mesmo para a preservação da paz

⁷³ Virginia Woolf compara a vida que as estudantes em Fernham levavam à dos gatos Manx, que sempre pareceram ridículos à escritora, como que se a falta do rabo lhes roubasse alguma característica fundamental: “*it is strange what a difference a tail makes*” (1938, p. 16). No entanto, é na falta, no que teria sido negado à mulher, como aos gatos da Ilha de Man, que jazeria a potência da língua por vir. Note-se aqui como a posição de Woolf antecipa a posição das feministas francesas da década de 70, que discutiremos adiante.

⁷⁴ Digo *ainda* porque, já em seus primeiros dias, alguns contemporâneos de Woolf consideravam *Three Guineas* “uma vergonha e uma aberração”, por sugerir que “Hitler era apenas a mais forte manifestação de uma forma de tirania da qual *todas* as sociedades patriarcais eram cúmplices” (HARRIS, 2011, p. 141).

⁷⁵ Adrienne Rich, por exemplo, enxerga em *Three Guineas* o medo da vigilância masculina de sua sociedade, e condena o percurso do ensaio como um pedido de aceitação (cf. RICH, 1972, p. 10). A conclusão de Woolf nos parece justamente oposta. Abandonar a palavra “feminismo” parece resgatar o feminino, como discutiremos ao longo de nosso último capítulo: é um resgate da linguagem feminina e de seu universo.

⁷⁶ Uma *guinea* era uma quantia um pouco superior a uma libra esterlina.

através da proteção da cultura e da liberdade intelectual, e que por fim ela se juntasse a ele em tal sociedade.

Ao longo de três capítulos, Woolf apresenta a seu correspondente duas outras cartas contendo duas outras petições. A primeira, de uma senhora muito menos abastada, a tesoureira de uma faculdade para mulheres, que pedia não só uma *guinea* para a reforma do prédio, mas qualquer roupa, objeto, ou alimentos que sobejassem. A segunda carta também pedia sua contribuição, e desta vez quem escrevia era a tesoureira da associação que promovia a inserção de mulheres no mercado de trabalho.⁷⁷ Woolf parece dizer, ao responder as três cartas concomitantemente, que só se pode combater a guerra caso aqueles três pedidos fossem considerados um. Ou seja, ela sugere que os problemas dos três correspondentes estejam interligados. A raiz do problema, para Woolf, parece estar na separação, no fato de que estas sejam cartas separadas quando deveriam ter sido escritas em um só pedido: todas elas querem quebrar um certo tipo de opressão. Assim, veremos que no percurso de Woolf para responder as três cartas, percebemos em *Three Guineas* a formulação da mente andrógina, desimpedida; percebemos o que seria chamado de *écriture féminine* em jogo – a linguagem secreta dos recessos da casa, de uma vida para a qual fora negada uma educação formal, e que por isso habitava uma outra esfera que não a esfera dos advogados, médicos, bispos e ditadores.

Para Woolf, ainda em seu *A Room of One's Own*, a linguagem masculina, a do mundo público, há muito se sobrepunha à linguagem feminina, pois as mulheres eram os objetos pelos quais a outra metade da sociedade patriarcal se enxergava. Elas, assim, não tinham espaço para enquadrar suas próprias sentenças em um

⁷⁷ Achemos três cartas entre as anotações de Woolf que poderiam ter servido de inspiração para as três cartas fictícias que ela responde em seu ensaio. Elas estão nos arquivos da pesquisa de Woolf para *Three Guineas*, estes recém adquiridos pela Sussex University, e ainda não publicados. A carta que norteia o ensaio, do advogado que pede que Woolf assine um tratado e doe uma *guinea*, parece ser inspirada na carta que Woolf recebeu em 12 de agosto de 1936 da *International Peace Campaign*. Nela, Dame Adelaide Livingstone, representante da associação liderada por Vicount Cecil e Monsieur Pierre Cot, pede para que Woolf assine um manifesto contra a guerra (ir para anexo F). A carta em favor da reconstrução de uma faculdade para mulheres aparece exatamente como uma carta recebida em 19 de fevereiro de 1936. Nela, Julia Strachey pede que Woolf se torne patrona de Newham, primeira faculdade para mulheres de Cambridge, que a essa altura precisava de reformas urgentes, mas não tinha fundos (ir para anexo G). A terceira e última carta parece não estar nos arquivos, mas temos a resposta de um homem a uma carta que recebera de uma representante da Girton College, que parece apontar para um pedido de apoio à inserção de mulheres na força de trabalho, e mostra a indiferença com que o homem da sociedade de Woolf tratava a questão da mulher (questão esta que Woolf dera destaque em sua palestra para a *National Society for Women's Service* em 1931, transformada no ensaio "*Professions for Women*") – ir para anexo H.

idioma estrangeiro; ou seja, eram sempre objeto de um outro sujeito. Em outras palavras, em uma linguagem masculina, não poderia haver um sujeito feminino que se inscrevesse no mundo a partir de si mesmo. Woolf, em torno de quarenta anos antes do movimento feminista que exporia a condição objetual da mulher, expõe os jogos de espelho entre homens e mulheres:

Mulheres serviram todos estes séculos como espelhos que possuem o poder mágico e delicioso de refletir a figura do homem duas vezes maior que seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente ainda seria pântano e selva. [...] Qualquer que seja o seu uso em sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais para toda ação violenta e heroica. É por isso que Napoleão e Mussolini insistem tão enfaticamente sobre a inferioridade das mulheres, pois se elas não fossem inferiores, cessariam de ampliar. Isso serve para explicar, em parte, porque as mulheres são uma necessidade para os homens. E isso serve para explicar o quão inquietos eles ficam sob sua crítica; como é impossível para ela dizer a eles este livro é ruim, essa imagem é fraca, ou o que quer que seja, sem dar muito mais dor e mais raiva do que um homem daria se fizesse a mesma crítica. Se ela começa a dizer a verdade, a figura no espelho encolhe, sua aptidão para a vida é diminuída. Como ele a poderá continuar julgando, civilizando nativos, fazendo leis, escrevendo livros, vestindo-se para discursar em banquetes, a menos que ele possa ver a si mesmo no café da manhã e no jantar pelo menos o dobro do tamanho que ele realmente é? (WOOLF, 1929a, p. 41)

Na linguagem masculina só se é sujeito quando se tem o outro como uma imagem de si mesmo, antecipa Woolf, quando se nega a diferença. O homem da citação de Woolf não reconhece na experiência feminina valor algum. Nada na mulher que ficara em casa enquanto a Inglaterra colonizava o mundo poderia ficar à altura das conquistas de tal homem. Assim, é dele a posição de sujeito que vê, e dela a de objeto que reflete. A mulher da citação de Woolf é um espelho, ou seja, a falta de uma imagem própria. Ela, na falta de uma imagem de si mesma, passa a ser vista como a falta que concretiza a imagem masculina como superior. Destarte, somente quando a mulher ultrapassar essa posição constante de objeto é que ela poderá achar uma linguagem feminina, Woolf afirma. Nesse sentido, ela louvara a escritora vitoriana que conseguira rir da sentença masculina, ela que havia se negado a reforçar a linguagem masculina através da admiração ou ódio de sua sentença. Vimos que para Woolf só há disseminação na literatura se não houver cólera, nem um retrato exacerbado de si mesmo. Ou seja, quando o sujeito do texto percebe que não é apenas um, mas muitos. Percebemos que tanto ela quanto Sartre enxergam no silêncio poético, na palavra-coisa, a chance de se dizer mais, de se pôr no mundo, de se fazer espelho.

Estabelecemos que Woolf, ao final de seu ensaio de 1929, propõe uma ultrapassagem da sentença feminina, que já havia sido explorada pelas vitorianas. Ela propõe uma mente andrógina, fluente em ambas as sentenças. Tal ultrapassagem era território da escritora moderna, já que existia algo na condição das escritoras que Woolf analisara ainda em *A Room of One's Own* que lhes impedia de ter acesso total à tal escrita andrógina. Nenhuma delas se tornou uma grande poeta, por exemplo. É a presença do Anjo do Lar, ainda não destruído por medo de retaliações, que impedia que as escritoras vitorianas fossem possuídas pelo que defenderemos ser a língua da nova literatura, a androginia. As escritoras oitocentistas ainda estavam presas à língua masculina, ao Anjo de Coventry Patmore⁷⁸ e seus jogos de espelho que ditavam um papel de objeto para a mulher, que cerceavam sua liberdade para engajar-se. Profanar o Anjo do Lar, identifica Woolf, é tarefa da escritora de seu tempo, da nova escritora novecentista. Agora, com uma boa visão de seu passado, da tradição literária em que estavam inseridas, Woolf e suas contemporâneas poderiam começar a entender o que elas teriam que fazer para desestabilizar de vez a língua masculina.

O Anjo do Lar permanecera vivo em toda a literatura escrita por mulheres na Inglaterra vitoriana, reiterando o discurso religioso e moral no que se referia aos padrões de feminilidade. Todas as mulheres que não seguiam tal papel representavam o que chamamos de Demônios do Lar:⁷⁹ as bruxas, as pacientes da cura pelo descanso, as prisioneiras nos sótãos, e evidentemente, suas novas substitutas, as escritoras modernas. O Demônio do Lar é o duplo do Anjo; ela é aquela que serviu de alerta para mulheres de muitas gerações. Na literatura, exemplos como Ofélia, Emma Bovary e Lady Audley funcionaram como lembretes das consequências que sofreriam as mulheres caso saíssem de seus papéis de Anjo: loucura e/ou morte. Ou seja, mesmo em suas transgressões mais poéticas, a mulher na literatura que antecederá Woolf pagou por vislumbrar uma posição de sujeito no mundo da linguagem masculina.

⁷⁸ “O homem deve estar satisfeito/ Mas a ele satisfazer, é o prazer da mulher” (PATMORE, 2009). “The Angel in The House”, esse longo poema publicado em 1854, teve grande importância para a sociedade inglesa oitocentista. Acredita-se que o poema servia como manual para a mulher vitoriana perfeita, aquela que se calava quando certa ou errada, pois aceitava seu papel de subalterna em tal sociedade (cf. GILBERT & GUBAR: 2007, p. 413).

⁷⁹ Conferir o resumo de minha dissertação de mestrado publicado no periódico *Palimpsesto*, “Of Angels and Demons: Virginia Woolf’s Homicidal Legacy in Sylvia Plath’s *The Bell Jar*” (2011).

É dentre os papéis delimitados para a mulher moderna, Anjo ou Demônio, que Woolf aponta o papel da nova escritora: o de assassina profissional. Em seu ensaio “*Professions for Women*”, baseado em seu discurso para a *National Society for Women’s Service* em 1931, Woolf diz que, como ela, as escritoras deveriam aceitar a missão de pegar o anjo “pela garganta” (WOOLF, 1931, p. 245); missão esta intrínseca ao processo de uma inscrição feminina no mundo da linguagem, parecia argumentar a escritora. Apesar de condenar Charlotte Brontë por sua agressividade, Woolf parecia estar convencida: a nova escritora deveria penetrar a linguagem através do assassinato do Anjo. Sua crítica aqui se torna assertiva; e a história de como ela própria matara o Anjo torna-se criminalmente meticulosa: “agarrei-a pela garganta. Fiz meu melhor para matá-la. Minha desculpa, caso fosse à corte, seria de que agi em defesa própria. Se não a tivesse matado, ela teria me matado” (WOOLF, 1931, p. 245). Virginia Woolf demanda a morte do Anjo para que a escritora moderna possa ter acesso a novas possibilidades, mas adiantamos que matar o anjo não significa negar seus valores.

Pelo contrário, em *Three Guineas* vemos Virginia Woolf explicar que a morte do Anjo, daquela mulher objeto, não significa afirmar a vida de Deus, do homem que objetifica. No ápice da violência da guerra, Woolf parece perceber que é justamente o silêncio da mulher, sua tradição enquanto estrangeira em sua própria sociedade, que a faz porta-voz de uma terceira possibilidade. Usa-se o verbo “profanar” com tanta leviandade nos dias de hoje que usá-lo aqui poderia amortizar o sentido da proposta de Virginia Woolf. Profanar, como define Giorgio Agamben, significa “abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (2007, p. 66). Ou seja, profanar é ignorar a separação entre sagrado e profano, é trazer para uso aquilo que antes permanecia intocável em sua sacralidade. Profanar o Anjo é vê-lo fora da casa, em relações diversas, e todos os ensaios de Woolf nos apresentam novas posições do Anjo no mundo: como amante, como trabalhador, como escritor, como um outro Anjo. Então, podemos dizer que é justamente esse (re)uso que Virginia Woolf propõe. Um (re)uso do feminino historicamente construído, e uma efetivação do feminino enquanto acesso a uma linguagem de múltiplos sujeitos.

Matar o Anjo do Lar, desse modo, é o caminho para que se descubra uma sentença feminina, em primeira instância. Em segunda instância, a morte do ideal vitoriano traz os valores tradicionalmente tradicionais da mulher para o mundo

sensível, faz uso deles, já que essa mulher agora não era um ser dos recessos da casa. Virginia Woolf negligencia os deveres da sagrada mulher vitoriana, daquele Anjo, faz uso dela no mundo exterior, e (re)usa o feminino: é nessa profanação que está embasado o controverso *Three Guineas*. E assim, aos poucos, vemos o pensamento de Woolf saltar de seu *aqui e agora* para encontrar consonância com o movimento *écriture féminine* ao pensar o que seria a mente andrógina do escritor moderno, sua escrita andrógina, representante da língua andrógina da literatura, mas não anteciparemos nossa discussão.

Portanto, retomando nossa discussão, quando Virginia Woolf recebe a carta do advogado representante da ordem masculina acerca de um meio que ajude intelectuais de sua época a lutar contra os horrores da guerra, ela, uma mulher de 1938, quase dez anos após a publicação de *A Room of One's Own*, sete anos após "*Professions for Women*", conclui que seja a própria língua de seu correspondente que tem que mudar. É a língua masculina que precisa ser perpassada por uma outra língua para que seja instaurada a língua andrógina da literatura.⁸⁰ É a língua masculina que impede que os escritores apelem a "um público que tenha a liberdade de mudar tudo," é ela que impede a "supressão das classes, a abolição de toda ditadura, a permanente renovação dos quadros dirigentes, a contínua derrubada da ordem" (SARTRE, 1948, p. 120). É ela, a língua masculina falada na esfera pública, que impede a literatura de ocupar seu lugar no mundo enquanto o grande *Eu* da revolução, a porta-voz da humanidade que Sartre pensara. Em *Three Guineas*, Virginia Woolf não se atém à morte do Anjo; é de suma importância, no entanto, que ela o profane, traga-o para uso; e faça dele, que antes a subjugara, seu aliado contra os horrores do patriarcado. Em uma preclara aproximação do estético e do político, Virginia Woolf tenta extrair da literatura o antídoto para a tortura da guerra, como quem diz: a guerra não tem mãe, apenas pai.

A língua masculina, e mais tarde ampliaremos o conceito de Woolf ao equipará-lo ao mundo do sujeito masculino, é um idioma estrangeiro para as mulheres segundo Virginia Woolf, e poderíamos dizer que ela não é uma língua morta nos dias de hoje. Em sua extensa pesquisa, que deixou centenas de recortes de jornais, cartas coletadas de amigos, fotos de vestimentas masculinas e femininas, tudo hoje guardado nos arquivos da Sussex University, entendemos o ânimo da

⁸⁰ E a mulher estaria mais perto de tal língua, discutiremos, justamente por fazer parte da aresta menos bela do mundo, da outra aresta, a da angústia.

escritora em noticiar as práticas adotadas pelos órgãos regidos por essa língua masculina em 1938, seja na Alemanha ou na Inglaterra. O feminino estava longe das igrejas, das escolas, da lei, e de todo o sistema público de comunicação.⁸¹

A língua masculina provém da linguagem científica, do discurso treinado, da lei; é a língua dos grandes conquistadores, do imperialismo, de Cambridge e Oxford: é com essa implicação que Virginia Woolf começa a resposta da carta que recebe, e é a partir de sua diferença, de sua classe, que ela tenta entender a raiz do pedido de ajuda do honorável senhor advogado. Mas a qual classe pertencia a escritora Virginia Woolf? Ela que não pudera estudar nas grandes escolas inglesas, que não fora à universidade; ela que apenas recentemente pudera votar, e que perderia o título de cidadã inglesa caso se casasse com um estrangeiro, adotando sua nacionalidade: quem era ela? Apenas “a filha de um homem educado”, e ela se sentia deveras intrigada que sua opinião enfim contasse na prevenção da guerra.⁸² Um diálogo com o futuro se faz aqui necessário para que entendamos as nuances do pensamento de Woolf, e como essa escrita da diferença será chamada de feminina.

As francófonas Hélène Cixous, Catherine Clément, e Luce Irigaray, entre outras, tentariam argumentar anos mais tarde que a literatura é feminina – que a escrita é feminina. O movimento de 1970 conhecido como *écriture féminine* ainda tentava ensartar a linguagem feminina em um mundo dominado pelo *lógos* em convivência com o falocentrismo, o que Woolf chama de língua masculina. Irigaray explicita que havia ainda a necessidade de se revisitar e reabrir os discursos filosóficos “- a substância, ideia, sujeito, subjetividade transcendental, conhecimento absoluto -, a fim de extrair deles o que é feminino, que veio do feminino, para rendê-los e dar de volta o que eles devem ao feminino” (IRIGARAY, 1985, p. 74). Trata-se, então, de repensar a posição de objeto dentro dos discursos vigentes.

O “Império do Mesmo”, como o chama Irigaray, seria este eterno retorno à demanda masculina. Mulheres seriam produtos do *lógos* (masculino), presas na expressão estabelecida para e por homens. Eternamente enjauladas em sua materialidade, elas estariam inexoravelmente atreladas a seus corpos, ora relegadas

⁸¹ Em sua pesquisa para apontar essa linguagem masculina, da guerra, como pura manifestação de domínio sobre o outro, ou seja, vontade de poder, Woolf aponta até mesmo as vestimentas usadas nas instituições públicas como símbolo desse *Homem Deus* que lança um olhar destruidor sobre todos os outros. Ir para anexos I e J para consultar duas imagens selecionadas por Woolf em sua pesquisa, ambas coletados por nós nos arquivos da Sussex University, Brighton.

⁸² Cf. WOOLF, 1938, p. 157.

como seres carnis, como na Grécia antiga, em que ela manchava o amor ideal entre homens com seus desejos sensuais; ora como objetos do divino, como na Era Vitoriana, em que sua função era a de filtrar a devassidão e inópia da Inglaterra Industrial, incorporando o sagrado para perpetuar o lar inglês e seu decoro.⁸³ Presas nas visões dos outros, recebendo nomes produzidos por uma visão de fora que, em seu desconhecimento, lhes prendiam em imagens místicas de um corpo diferente daquele que era o dono da palavra, as mulheres teriam adquirido uma posição de objeto que estaria cristalizada na própria língua.

O resultado de um campo intelectual masculino, ou da linguagem vigente ser masculina, é o aprisionamento eterno da mulher na casa, na esfera doméstica, fora do campo do saber, e com uma função imanente no mundo. Ela é a moeda de troca entre os homens, movendo a economia dos corpos que dita que “o ‘feminino’ nunca é para ser identificado a não ser que por e para o masculino, a recíproca nunca sendo verdadeira” (IRIGARAY, 1985, p. 74). Ou seja, as sociedades patriarcais funcionariam através do comércio da mulher, um comércio que abafa a troca entre e para homens, como denunciara Woolf com a imagem do espelho. Irigaray acrescenta que, desse modo, apenas entre os homens existiriam relações interpessoais de valor: um via o outro e estabelecia um diálogo com essa outra visão. A sociedade patriarcal é então regida por este “monopólio hom(m)osexual”⁸⁴, como define Irigaray, pois sem o corpo da mulher nós cairíamos “na aleatoriedade do reino animal – todos os corpos seriam mercadológicos” (IRIGARAY, 1985, p. 170). Para não ser possuído e objetificado, o homem teria usado o corpo desconhecido da mulher para mediar a troca entre seus iguais.

Esse monopólio hom(m)osexual, ou logocentrismo masculino que faz da mulher objeto, suprime uma linguagem própria da mulher: ela permanece presa em jogos de espelhos, refletindo o melhor de seus colonizadores. Irigaray diz que as sociedades patriarcais funcionavam à sua própria semelhança, e que a

⁸³ Retomo a referência a meu artigo, o já citado “*A Nineteenth-Century Metamorphosis: The Birth of the Victorian Angel*” (PINHO, 2009), em sua conclusão de que a mulher vitoriana é transformada em uma nova imagem do sublime por uma sociedade que viu a dissolução dos discursos religiosos. Cf. nota de número 39.

⁸⁴ Irigaray complementa a palavra sexualidade com uma palavra dentro da outra: *homo*, que indica homossexualidade em francês, e *homme*, homem. Assim, ela cria uma imagem na própria palavra de que toda sexualidade masculina é na verdade homoerótica, pois as trocas entre sujeitos são sempre entre os sujeitos da nossa linguagem, esta que não dá acesso à mulher fora da posição de objeto. Assim, o corpo feminino é o objeto de troca entre esses homens, formando suas hom(m)osexualidades, suas sexualidades direcionadas a si mesmos enquanto sujeitos, e à mulher apenas enquanto objeto.

comercialização de suas mulheres suavizava a troca entre homens, o corpo da mulher sendo tão somente a moeda que viabilizaria essa troca: ela fica em segundo plano para sustentar a ordem e o progresso do mundo exterior, que é pura ação. Só habita o Império do Mesmo, aponta ela, quem fala fluentemente a língua masculina, quem partilha do *lógos* da esfera pública. As escolas então eram deles para eles, como era a igreja, e o trabalho remunerado – e foi dele para ele a guerra. Era a falta de espaço para a demanda feminina no mundo que impedia a mulher de ocupar um lugar nas profissões, nas instituições de ensino, e na esfera pública em geral.

Há então de se pensar o que seria *écriture féminine*, que ecoa a noção de androginia, a ultrapassagem da sentença feminina de *A Room of One's Own*, onde Woolf disse que as mulheres vitorianas lutaram contra uma frase “que era inadequada para o uso de uma mulher”, e que agora a escritora moderna necessitava reconciliar o feminino e o masculino em uma mente andrógina (1929a, p. 84). Essa sentença que permeava a literatura, contra a qual a escritora vitoriana lutou e tentou adaptar para si, é indicadora da língua que era falada no Império do Mesmo, que impunha o monopólio hom(m)ossexual. Era a relação do homem com o homem que governava a sociedade não somente na Era Vitoriana, como ainda na França de 1970⁸⁵ – quiçá nos dias de hoje.

A questão das feministas francesas, que viriam anos após Woolf, é então uma questão de como achar um lugar no mundo da linguagem para a mulher se inscrever. Ou seja, já que os discursos filosóficos perpetuavam as dualidades espírito/matéria, alma/corpo, pai/mãe, um/outro, e enclausuravam a experiência feminina no silêncio da realidade puramente material do segundo grupo, as mulheres se viam ora tentando adentrar o mundo da linguagem, cujos valores eram por princípio masculinos, ora se enclausurando nas experiências do corpo feminino.

Ambas as posições parecem manter a mulher nos antigos moldes, e há aqui a necessidade de se achar uma linguagem que seja perpassada por vários outros.⁸⁶ O problema, infere-se, é uma questão de como se identificar sujeito nos discursos fundadores da nossa sociedade. Kristeva, em seu *Stabat Mater* (1974), reafirma que

⁸⁵ cf. IRIGARAY, 1985, p. 172.

⁸⁶ E dessa necessidade, podemos acrescentar, nascem todos os estudos do corpo que parecem ainda nortear os estudos feministas. Nancy Chodorow com seu *Reproduction of Mothering* (1978), por exemplo, produz um estudo da subjetificação da mulher a partir de suas experiências enquanto mãe.

a mulher, o corpo de Platão, a falta de Freud,⁸⁷ sempre tivera sido inscrita na linguagem como o objeto do sujeito homem, já que dele era a palavra, e dela o silêncio, e por isso nomear as coisas, adentrar este mundo da linguagem, é tomar parte nos valores dessa língua masculina. Falar é tomar parte da linguagem masculina, e nesse sentido, quando falamos nossa primeira frase, já tomamos parte dessa tradição de identificação através de oposição.

A mulher, desse modo, percebe que mesmo aquilo que sai de seu corpo, como sua relação com o filho, “não se prende à carne, mas ao nome; em outras palavras, que qualquer matrilinearismo deve ser repudiado, e que somente o elo simbólico durará”, a palavra (KRISTEVA, 1974b, p. 164). Matrilinearismo, pensando com Kristeva, é um tempo oposto ao tempo do mundo do sujeito, do nome, do progresso: o tempo da história. A saber, o tempo histórico, que Kristeva chama de tempo linear, é o tempo do sujeito masculino porque é o tempo historicamente atrelado à figura masculina: dos grandes imperadores, dos conquistadores, do progresso, o tempo de partida e chegada. Ou seja, o tempo da linguagem do mundo público. A mulher, objeto de tal tempo, sujeito resultante da falta, ou sujeito que nasce para/do outro, teria sua posição de sujeito atrelada igualmente a dois outros tempos, já que não teria acesso ao tempo linear da história. Portanto, da mulher era o tempo cíclico – tempo do ritmo biológico feminino -, e o monumental – tempo resultante do cíclico, que dá à eterna repetição dos ciclos femininos uma aura mística, como se ela sempre ficasse, se renovasse, permanecesse, e Kristeva aponta para os mitos da figura feminina nas diversas culturas e religiões que abocam em um culto materno.

A constatação de que nada se prende ao corpo aponta para o fato de que as posições de sujeito da mulher são então uma eterna posição de objeto. Tal constatação, como vimos na citação de Kristeva, é de Maria em seu canto ao ver Jesus ser crucificado, *Stabat Mater dolorosa*, “ficou a mãe dolorosa”. Kristeva dá destaque ao *ficar* da mulher, esse tempo sem progresso, que é definido como um tempo oposto ao tempo da história, da linguagem masculina. A mãe fica, enquanto seu filho-Deus progride. Ela permanece em seus ciclos de eterna repetição (e os ciclos menstruais assim se tornam simbólicos), mas permanece em rancor, dolorosa.

⁸⁷ É importante ressaltar que Kristeva em momento algum aponta para qualquer tipo de misoginia em Freud, apesar de apontar a marca de seu tempo em algumas de suas conclusões, mas o usa principalmente como um pensador que constatou aspectos que precisam ser discutidos quando se trata dos mecanismos de subjetificação no homem e na mulher.

Kristeva sugere que o rancor da mãe seja por perceber que ela nunca terá seu lugar afirmado na história do mundo enquanto sujeito, mas sempre resultado de sua relação como objeto de um outro – virgem, mãe de Jesus, este que carrega apenas o nome do pai, filho de Deus. Como a mãe de Jesus em seu hino, a mulher assim constata sua imanência, o fato de que é definida por seu título, mãe, matéria, através da linguagem que lhe impede de adentrar o mundo da linguagem enquanto sujeito cujo nome não exista em oposição a outro.

Já que a experiência da mulher é transformada em um tempo fora da história do mundo, pois suas experiências são relegadas historicamente ao corpo, o tempo da mulher é historicamente construído em oposição ao tempo da história, do homem. Ele que dá nome só conhece o próprio corpo, e assim nascem os mitos do continente sombrio que é o corpo da mulher. O feminino é, dessa maneira, historicamente definido pelo corpo da mulher, desconhecido e portanto mistificado pela linguagem masculina, esta definida historicamente a partir da experiência do corpo do homem. Assim, qualquer experiência que afirme o matrilinearismo, a experiência feminina, acaba em uma posição de objeto na linguagem, já que faz referência aos construtos da linguagem masculina baseados no corpo do homem (sujeito nomeador) e da mulher (objeto nomeado): ao masculino e ao feminino.

Tentando imaginar a mulher pós-Freud, Kristeva aponta, em *Women's Time* (1979), que a mulher acaba presa entre concretizar a falta a partir da linguagem, o que significa se tornar sujeito nomeador como o pai, o que reafirma o *phallus*; ou o misticismo que apenas o tempo do sujeito matrilinear importaria. Ou seja, a questão que a mulher tenta responder com sua escrita, para Kristeva, é a de como se inserir no mundo sem afirmar o tempo/sujeito masculino, e sem recorrer ao misticismo, que seria também uma afirmação da visão masculina em sua concepção dos tempos femininos. Em seu polêmico *About Chinese Women* (1974), Kristeva afirmará que a mulher é chamada a se identificar com a mãe, mas se perde na palavra do pai, no mundo da linguagem. Ela diz que o desespero da mulher para se identificar no tempo linear, na ordem dos nomes do pai que lhe daria um lugar na esfera pública, a leva à loucura, às múltiplas vozes, à dissolução primeiro do superego, depois do ego, até que a “própria vida mesma não consiga segurar: a morte silenciosamente adentra” (KRISTEVA, 1974a, p. 157). Aqui ela menciona Virginia Woolf, Sylvia Plath, e Maria Tsvetaeva, cujos suicídios são quase idealizados aos moldes da resistência

da antiga mulher oitocentista, cuja única saída para o sujeito era o não ser – e a subseção de seu texto é intitulada de acordo, “*I want not to be*”, eu quero não ser.

Quando um homem se mata, ela insinua em suas comparações, “é para provar que sua vontade é maior que a de Deus” (KRISTEVA, 1974a, p. 158). Mas quando uma mulher se suicida, é para negar Deus, para negar a palavra, para negar o sujeito. A morte da suicida é uma constatação da impossibilidade de um sujeito feminino dentro da linguagem corrente para Kristeva. O suicídio feminino é para “dissolver o próprio ser, livrá-lo da palavra, do *self*, de Deus” (KRISTEVA, 1974a, p. 158). Dessa forma, não nos surpreende que Kristeva visse no movimento liderado por Hélène Cixous, a *écriture féminine*, ou escrita feminina, um encerramento nos tempos cíclicos e monumentais; ou seja, um matrilinearismo que poderia resultar em um certo misticismo,⁸⁸ o que, para ela, reafirmaria uma das muitas visões do sujeito masculino sobre o feminino. Ela sempre aponta para uma terceira possibilidade, uma mulher que conseguiria em vida realizar o que o suicídio feminino realizaria – aquela morte do sujeito masculino e a afirmação da diferença feminina como um sujeito possível, ou melhor, um outro possível. Seu prognóstico, no entanto, parece desconsiderar o que Cixous, Irigaray e Clément enxergavam como a qualidade da nova escrita feminina: as múltiplas vozes, os múltiplos olhares, o que já havia sido antecipado por Woolf. Elas insinuariam assim, diferentemente de Kristeva, que não se trata da morte do sujeito masculino, mas do nascimento de um novo sujeito dentro do mundo da linguagem, do nome do pai, que se recuse a repetir o pacto da subjetificação, e que assim crie um terceiro caminho – mas faremos um percurso entre Woolf e as francófonas que viriam mais tarde para anunciar o terceiro caminho.

Woolf concorda que, até seu momento histórico, a mulher ainda não conseguira usar da linguagem masculina para se tornar sujeito se não por meio de imitação, ódio, ou riso da linguagem vigente. Vimos que, segundo Irigaray, as mulheres estariam atreladas à demanda masculina, refletindo a relação do homem com ele mesmo e com o mundo. Todas as imagens de Virginia Woolf do nosso trabalho, nesse sentido, foram imagens desse feminino preso no mundo objetal, mas que ao mesmo tempo mostra esconder um outro valor. Seja ao tentar remontar uma

⁸⁸ “*Certain contemporary thinkers consider [...] that modernity is characterized as the first epoch in human history in which human beings attempt to live without religion. In its present form, is not feminism becoming one?*” (KRISTEVA, 1979, p. 200).

perspectiva que contribua para o tempo da história, como vimos Lily e Mrs. Dalloway fazerem; ao tentar acessar uma linguagem diferente da linguagem comunicativa do mundo público, como tenta Hewet; ou ao apontar para as muitas perspectivas que inundam a visão individual, como faz Bernard, sempre há nas personagens de Virginia Woolf uma vontade de conciliar o privado e o universal, o público. Tal desejo aponta para a possibilidade de uma vida outra, de uma outra linguagem que não se revela totalmente, mas que tem como princípio um enclave do sujeito que vê e daquilo que é visto ao/no mesmo tempo. Uma linguagem que quer fazer do silêncio poético um modo de refletir todas as perspectivas de outros indivíduos.

Logo, ao trazer o suicídio de Woolf como uma resposta para o dilema da mulher no mundo da linguagem, Kristeva esquece as possibilidades de vida em sua obra. Lembramos de nossa discussão de *Mrs. Dalloway* logo ao início de nossa tese: pronta a desistir da linguagem, como Septimus havia feito, Clarissa Dalloway olha pela janela. Ela vai pular, nós sentimos enquanto lemos, ela quer negar o nome do pai, não quer mais ser. Mas ela volta. Ela precisa reunir, construir. E lá está ela. O romance acaba, mas Clarissa parece continuar. Ela vai criar uma nova forma de vida, dentro da linguagem, pois, a linguagem é a sua única chance de criar uma imagem para si mesma. Ela vai falar, e assim subverter o Dalloway que a nomeia – talvez a história que siga seja a de Clarissa, apenas. Woolf, seja a ensaísta ou a romancista, não quer não ser; pelo contrário, ela quer ser muitos.

Sempre que Virginia Woolf discute um mundo que escape da visão de apenas um sujeito, um mundo que é metaforizado na seção intermediária de *To the Lighthouse*, ela parece apontar para a possibilidade de um sujeito múltiplo, formado de outros sujeitos, que não tenha um objeto por oposição. Em outras palavras, ela revela uma posição para além de sujeito e objeto, uma posição que afirma os outros muitos sujeitos no sujeito que vê, o que é uma afirmação de multiplicidade. Tal noção começa em Bloomsbury, com a vontade de pintar imagens que fossem individuais mas que tocassem o universal; ou seja, que fossem uma passagem do *aqui e agora*, espaço e tempo individuais, para o *lá e então*, o espaço e tempo universais – já podemos aproximar o tempo individual ao tempo feminino, privado, e o universal ao masculino, público. Mas ao trazer essa vontade visual de seus amigos pintores para a escrita, Virginia Woolf desestabiliza a ordem da linguagem masculina que impõe que um sujeito sempre tenha um objeto. Em Woolf, temos múltiplos sujeitos em conversa com outros múltiplos sujeitos, o que parece ter origem no

silêncio poético, que sempre aparece em conexão com o feminino construído historicamente, aquele mesmo que havia sido a resistência de sua irmã antes de Bloomsbury.

Assim, começando em sua infância, no silêncio de sua irmã que parecia desestabilizar a ordem do mundo vitoriano, como discutimos em nosso segundo capítulo, passando para suas personagens, as conexões silenciosas do feminino na vida e obra de Woolf com todas as questões aqui levantadas parecem se revelar. É o feminino que ocupa o tempo privado que quer contribuir para o universal, como discutimos em nosso primeiro capítulo; é ele que impõe a dissolução da intenção do sujeito na prosa, e se apresenta como o silêncio poético que permite que a experiência de outros seja refletida, ambos em nossa discussão do terceiro capítulo; e por fim, como será discutido neste capítulo, é o feminino o caminho de acesso para a efetivação de uma mente andrógina. Temos o nosso percurso de profanação do feminino historicamente construído, falta agora efetivá-lo.

Mrs. Ramsay, cujo primeiro nome nunca descobriremos, que é apenas a mãe de James à janela, ou esposa de Mr. Ramsay, é representante de um tipo de conhecimento que Lily precisa trazer para o mundo. Rachel, cuja linguagem quebrada parece unir Hewet à natureza das folhas que ele amassa entre os dedos, é símbolo do silêncio que o permitiria criar um romance inovador sobre o conhecimento que jaz nas coisas não ditas. Mrs. Dalloway, que tenta ininterruptamente remontar sua vida durante a tarefa simples de organizar uma festa, quase sucumbe aos poderes da morte ao perceber que tivera apenas tomado parte na ordem das coisas, nos nomes que recebera (esposa/mãe), mas volta à festa por perceber que sua existência, estar lá, sua outra perspectiva, poderia significar alguma coisa. Ela volta à linguagem, ao ser. E por fim Bernard, cujas vozes são masculinas e femininas, que viveu tomado pelo olhar de dois outros homens, e três outras mulheres, parece querer dizer que há um espaço, no silêncio da imagem poética, para uma linguagem que transcenda o corpo, o sexo. O feminino culturalmente construído parece, assim, ser uma linguagem que quer ser reavaliada e usada na obra de Woolf.

Tal possibilidade só é possível em sua obra, a ensaísta nos informou, pois a sentença feminina na literatura, como vimos anteriormente, já havia sido descoberta, o que denunciou a existência de uma outra sentença que regia a sociedade. Em toda sua obra fica então a questão de como alargar essa posição de observador, e a

questão é: como quebrar a própria palavra, a linguagem, o nome. Em todos os ensaios e romances que passaram por nossa discussão, e em muitos outros, fica a questão de Woolf. Em “*Men and Women*” (1920), ela repete a frase de Bathsheba, que no romance de Hardy⁸⁹ diz ter os sentimentos de uma mulher, mas a linguagem de um homem. A questão então é “testar as formas aceitas, descartar as inadequadas, e criar outras mais adequadas” (WOOLF, 1920, p. 67). Em “*Women Novelists*” (1918) ela imagina que os pseudônimos das escritoras vitorianas fossem não somente para ter julgamento justo, mas para se lembrarem da tirania do sexo. E afirma que algumas escritas parecem conseguir escapar dos limites dessa linguagem vigente, o que em 1924, em seu artigo para a *Vogue*, “*Indiscretions*”, ela chama de uma escrita sem sexo.

A possibilidade de uma nova posição para a mulher, destarte, está numa nova linguagem, na escrita. Em vinte de abril de 1937, enquanto Virginia Woolf fazia pesquisa para o seu *Three Guineas*, ela concede uma entrevista para a BBC intitulada “*Craftsmanship*”, parte de sua série simbolicamente chamada “*Words Fail Me*”.⁹⁰ Na única amostra existente de sua voz, a escritora parece calma mas decisivamente afirmar a liberdade que jaz na palavra, que para ela tem que ser entendida para além de *craftsmanship*: uma brincadeira com a palavra *craft*, que no inglês pode significar tanto criar coisas úteis, como no substantivo artesanato, quanto astúcia, engano, magia. Para ela, as palavras estão para além tanto de seu sentido utilitário, quanto para a falsa pretensão daqueles que tentam encaixá-las para anular as múltiplas realidades; ou seja, estabelecer uma única visão, e impor uma única voz quando as palavras contêm múltiplos sentidos e realidades (e aqui temos que lembrar que realidade, em Woolf, é perspectiva). As palavras, quando usadas em sua liberdade, mostram o que querem, ou seja, mostram todo e qualquer leitor, todos viram um – todos passam a olhar, se olhar. Em suma, a prática de “fechá-las em um sentido, em seu sentido prático” é o motivo pelo qual Woolf diz não existir um grande poeta, um grande crítico, ou um grande escritor em seu tempo (WOOLF, 1937, p. 154). Woolf, assim, pensando este como o momento de *Three Guineas*, mostra que a prática de domar as palavras para que elas tenham apenas um sentido, representem apenas um sujeito, quando poderiam apresentar vários, é

⁸⁹ *Far From the Madding Crowd* (1874).

⁹⁰ Publicada postumamente como um ensaio em *Death of the Moth and Other Essays* (1942).

um problema que a mulher terá que profanar na escrita. A escrita tem que ser o mundo de vários. Aberta em seu silêncio. Feminina.

Em *Three Guineas*, Woolf tenta apontar de maneira concreta como se dá a inserção do sujeito masculino na linguagem vigente, esta que usa as palavras como um tipo de *craftsmanship*. Enquanto uma linguagem, uma língua masculina que se estabelece, Woolf aponta como a educação é uma afirmação de destruição do outro, de objetificação e oposição, pois “longe de ensinar generosidade e magnanimidade, torna-os [os meninos] ansiosos por manter suas posses [...] em suas próprias mãos”, a ponto de declararem guerra contra outra raça, ou contra o outro sexo (WOOLF, 1938, p. 193). Woolf conclui que é na educação formal e nas profissões que se cristaliza a língua masculina, e as mulheres, suprimidas de tal espaço por séculos, seriam as representantes de uma outra linguagem. Linguagem essa que é intuitiva, primitiva, destreinada – a matéria prima da língua da literatura.

A mulher, por ter sido excluída do mundo da linguagem, aparece como produto de uma outra educação milenar. Durante os séculos, a mulher havia sido treinada para não se estabelecer em oposição ao outro, mas para se identificar através de/para o outro. Tal educação, Woolf aponta, já que o resultado da educação de seus irmãos era anunciado na imagem de Hitler, não deveria ser esquecida quando a nova mulher saísse da casa para o mundo. E é assim que ela evoca suas antigas professoras, e logo após evocá-las, explica como elas devem ser reinterpretadas na nova vida da mulher moderna fora de casa:

E aquelas professoras [...] eram a pobreza, a castidade, o desprezo e – mas que palavra significa "falta de direitos e privilégios"? Vamos empregar a velha palavra "liberdade" mais uma vez em nosso serviço? "Liberdade de lealdades irreais", então, é a quarta de suas professoras; aquela liberdade de lealdade para com antigas escolas, faculdades antigas, igrejas antigas, cerimônias antigas, antigos países que todas aquelas mulheres gozavam e que, em grande medida, ainda gozam pela lei e costume da Inglaterra. (WOOLF, 1938, p. 267)

Por pobreza queremos dizer ter dinheiro suficiente para se viver. [...] Por castidade queremos dizer que quando você tiver o suficiente para viver por sua profissão, você deve recusar-se a vender o seu cérebro por causa de dinheiro. [...] Por desprezo queremos dizer que você deve recusar todos os métodos de propagandear méritos. [...] Por liberdade de lealdades irreais queremos dizer que você deve se livrar do orgulho e da nacionalidade, em primeiro lugar; e também de orgulho religioso, orgulho por ter frequentado uma certa universidade, ou uma certa escola, orgulho familiar, orgulho do seu sexo e essas lealdades irreais que surgem a partir deles. (WOOLF, 1938, p 270 - 271)

Woolf incita a mulher de seu tempo a carregar essas quatro professoras de sua antiga vida na esfera privada para sua nova jornada na esfera pública. Aqui jazeria a raiz de uma mente desimpedida. Ao profanar o Anjo do Lar, ao (re)usá-lo, Woolf enxerga na pobreza, na castidade, no desprezo por títulos, e na liberdade que a mulher retinha por não pertencer a sociedades fechadas, as qualidades de uma mente andrógina. Já começamos a usar a ideia da mente andrógina, introduzida pela imagem do homem e da mulher no mesmo táxi, porque tal mulher não nega o mundo da linguagem. Ela sai em direção às profissões, ao mundo do tempo linear, e tenta se inserir na história do mundo. Ela quer *ser*, ao contrário do prognóstico de Kristeva. Nessa nova posição, ela tenta, em conciliação com sua antiga posição histórica, instaurar um novo tipo de olhar sobre o outro. Um olhar que não precise enriquecer para além da subsistência, o que implicaria pobreza em outra esfera; um olhar que enxergue o valor humano para além dos títulos à frente dos nomes; um olhar que não tenha orgulho de seu país, nem de sua educação, e sequer de seu sexo: é uma nova perspectiva que vê os outros como um novo Outro. É uma nova linguagem, pois não é nem a sentença feminina que vigora, já que ela é profanada, nem a masculina, já que ela é perpassada.

Assim, um mundo sem a violência da guerra só pode ser um mundo sem a língua falada pelos patriarcas que, seja por questões de raça, território, posse, ou lealdade a seu sexo, precisam relegar o outro para validar o seu reflexo no espelho. Virginia Woolf via agora no silêncio da tradição feminina a palavra pintada de poesia. É no silêncio da palavra com significados múltiplos, no esfacelamento do sujeito, na possibilidade de muitos outros, que estaria a resposta para o ser humano, para além de homem ou mulher. Woolf diz que, se quisermos criar e não destruir, precisamos que uma nova mente nasça, uma mente que efetive a obscuridade, ou seja, que aceite não conhecer tudo, possuir tudo; uma mente que faça o que puder para se “envolver na escuridão” (1938, p. 322). Como em *O banquete*, Woolf propõe uma mente que se lance à procura erótica do outro, à busca da falta, o que seria o verdadeiro amor. Como *Eros*, esse ser estaria sempre aberto para a procura, pois nunca possuiria aquilo que deseja. Mas o amor estaria na própria busca, no conhecer outros.

A mulher estaria mais próxima de tal mente que o homem porque, Woolf cita D. H. Lawrence em uma nota em seu *Three Guineas*, ela o abriria para “comunicação com o desconhecido” (1938, p. 370). Ou seja, por ter sido o objeto

de/para o sujeito do mundo da linguagem por milênios, a nova mulher era um ser do limite, entre a posição objetual herdada da tradição, e a língua do pai que se abria para ela. O homem, sujeito nomeador, nunca houvera vislumbrado a possibilidade de um outro fora de sua posse. No entanto, a mulher sempre estivera inserida no universo masculino, já que dele era a linguagem, a posição de sujeito. Cabe agora ao homem exercitar a outra posição, reconhecer uma outra posição para o feminino. Por isso, como discutiremos, é a partir da profanação do feminino em Woolf que se efetiva a androginia. Homens e mulheres precisam trazer o feminino para uso, adicioná-lo à linguagem em outra posição que não a de objeto.

É o legado deixado pelo Anjo do Lar que impetra, ao final de sua jornada enquanto ensaísta, um novo sentido para a herança que fora a feminilidade durante todo o tempo em que Woolf escrevera. Entendemos assim a necessidade de Virginia Woolf terminar sua última carta em *Three Guineas* finalmente concedendo a ajuda monetária ao prezado senhor, e concordando em assinar seu tratado: ela concorda em adentrar no mundo do sujeito, o mundo da linguagem que sempre fora masculina. No entanto, ela conclui que nunca poderia fazer parte de sua associação, pois isso em si seria trair sua antiga educação, suas professoras: ela, apesar de sair da posição de objeto, não pode fazer outros de objeto. Tal conclusão enuncia esse entrelugar que chamamos de mente andrógina, a partir da metáfora de Woolf.

Antes de concluir a carta em *Three Guineas*, sobre a qual falávamos, Virginia Woolf reitera que é o mesmo desejo nutrido por seu correspondente, o desejo pela proscricção da guerra, que a leva a descartar a possibilidade de fazer parte de uma associação fechada, de pessoas educadas. Pois, ela parece insinuar, enquanto o desejo de seu interlocutor se dá pela vontade de afirmar a superioridade da Inglaterra, a mesma vontade que definitivamente era sentida por alemães, a dela se dá por acreditar que ambas as noções sejam representantes da mesma linguagem destrutiva. Ela quer desconstruir a ideia de um sujeito superior ao outro. Ela quer a possibilidade de vida para todos os outros. Woolf, desse modo, acredita apenas na força da mente andrógina para mudar o Império do Mesmo. Apenas a língua da literatura pode assoalhar a violência da guerra, que trazia “a figura de um homem; uns dizem, outros negam, que ele é o Homem, a virilidade exemplar, o tipo perfeito do qual todos os outros são prenúncios imperfeitos” (WOOLF, 1938, p. 364).

É para mostrar a imagem desse homem educado, civilizado, que nega toda alteridade, que se opõe à mente andrógina por desconhecer outros, que a

linguagem feminina deve ser tirada da casa. Ele, cuja “mão paira sobre uma espada” e que “é chamado em alemão ou italiano *Führer* ou *Duce*”, e que aparece na própria Inglaterra como “Tirano ou Ditador” (1938, p. 364), ele é quem perpetua a língua masculina. E é para que ele não mais exista – ele que é pai da língua masculina, *Herr Deus*, *Herr Lúcifer*⁹¹ – que o Anjo do Lar precisa ser profanado. Ambos, o Tirano e Anjo, precisam expirar: sim, pois ao trazer a linguagem feminina para o mundo, ambas as sentenças se anulam, e o que fica é o andrógino.

Mas ainda assim ambos os correspondentes têm o mesmo objetivo: inibir a guerra, cultivar a liberdade intelectual. É o *it*⁹² que une todos os seres humanos. Nas últimas páginas de *Three Guineas*, Virginia ressalta o quão importante é que os cadáveres da última guerra, que os escombros, que os corpos de tantos homens, mulheres e crianças, ingleses ou não, apontem finalmente para um ponto de interseção entre o interesse do homem educado e o de sua irmã, filha de um homem educado. Ela aponta aqui que o horror da guerra serve como propulsão para o que chamamos de uma mente dupla, andrógina, afinal “é um só mundo, uma vida” (WOOLF, 1938, p. 365). Mentes absortas em seus sexos, em esferas distintas, uma feminina e outra masculina, são apenas o prelúdio da destruição. Agora, confrontados pela abjeção da guerra, Woolf afirma, sem medo de se equivocar, que a ruína dela e de seu irmão educado será certa se “ele, na imensidão de suas abstrações públicas, esquecer a figura privada”, ou se ela, “na intensidade de suas emoções privadas, esquecer o mundo público” (1938, p. 365). Ela é fruto do nome que recebera dele; agora ele precisa exercitar a própria imagem que criara; ele precisa achar um lugar para o feminino.

O que parecia ter sido uma escolha entre o demônio e as profundezas do mar,⁹³ entre se render ao mal da competição por poder no mundo público ou à obscuridade dos recessos da casa, transforma-se em um terceiro caminho para mulheres e homens. Ao final de sua jornada de ensaios em busca da língua da

⁹¹ Em seu poema “*Lady Lazarus*”, Sylvia Plath parece também aproximar a opressão do nazismo à opressão patriarcal, e parece também apontar para a possibilidade de vida em sua obra, ao contrário do uso de seu suicídio que Kristeva faz. O uso do pronome de tratamento alemão *Herr* em seu poema ressoa o argumento de Virginia Woolf: toda forma de ditadura advém da mesma fonte, o patriarcado. A tal pronome estão ligados os símbolos de sua opressão, todos da ordem masculina: “*Herr God, Herr Lucifer/ Beware/ Beware/ Out of the ash/ I rise with my red hair/ And I eat men like air*” (PLATH, 1963, p. 9). Em uma leitura influenciada por *Three Guineas*, poderíamos dizer que o *Eu* lírico em “*Lady Lazarus*” aponta para a morte da língua masculina e para o nascimento de uma nova ordem, essa Fênix que ressurge das cinzas para profanar sua tradição.

⁹² Cf. nota de número 72.

⁹³ Cf. Nota de número 56.

literatura, discutimos ser esta a conclusão de Woolf: há de se viver entre o demônio e as profundezas; entre a notoriedade das profissões e da educação formal – e das possíveis consequências pela sede de poder –, e a obscuridade das águas profundas, o poço fundo do pensamento. “*Think we must!*” (WOOLF, 1938, p. 243).

O medo de Woolf é de que, ao se tornarem sujeitos no mundo da linguagem que impõe identificação como posse e destruição, a mulher apenas reproduza os valores que a fizeram outro, e faça outros enquanto tais sujeitos. Sua afirmação pela androginia é um reconhecimento das qualidades que a mulher detinha na antiga posição de objeto. A caridade, o afago, a falta que nos abre para o conhecimento, todas essas qualidades haviam sido historicamente apontadas como femininas. Woolf, ao propor uma profanação de tal feminino historicamente construído, argumenta que o risco de uma posição oposta é o de que a nova mulher seja uma mulher *falicizada*, o que não promoveria a mudança: ele e ela seriam sujeitos da destruição e da guerra. Logo, quando propõe a mente andrógina, Woolf propõe que o homem e a mulher exercitem o feminino dentro da linguagem do mundo (masculino), o que cria um outro, novo, ser humano.

Dissemos que em *Three Guineas* há uma aproximação evidente entre o estético e o político porque Virginia Woolf traz o que antes havia pensado em nível de uma renovação da forma do romance como uma nova forma de conhecermos o mundo. Ou seja, o exercício do silêncio da poesia na prosa e as muitas vozes que compõem o silêncio da imagem poética, esse espaço obscuro em meio a palavras que apontam para um sujeito, estão para o lugar do novo ser humano no mundo e sua nova linguagem, nem masculina nem feminina. Mas é na escrita que ela vê tal possibilidade, é na escrita que ela nasce. Na escrita de alguns homens e algumas mulheres há o vislumbre de um mundo onde muitos outros (sujeitos) falam.

A mente andrógina é a possibilidade de uma mente que esteja para além da afirmação do mesmo, e negação do outro, e nesse sentido ela é uma afirmação, ou efetivação, da diferença. Ela é livre de seu sexo, sua nacionalidade, dos nomes antigos. É significativo que tanto Hélène Cixous, na década de 70, quanto Woolf, na de 30, enxerguem em Shakespeare essa habilidade de se retrair e nutrir, de entrever um mundo literário que seria como um ventre sempre produtivo, de onde nascem seres humanos dos mais diversos cujas perspectivas seriam afirmadas em suas

diferenças.⁹⁴ Ventre, aqui, é metáfora para um novo lugar da escrita. Uma afirmação daquilo que antes era puramente feminino, inerente ao corpo, enquanto possibilidade na linguagem, na escrita de todos.

Dizemos ser significativa a referência a Shakespeare porque a imagem se desprende do corpo feminino, e mostra como a androginia de Woolf é cultural, e simbólica, como é a *écriture féminine* de Cixous. Quando Woolf declara que “enquanto mulher, eu não tenho país”, e continua, “enquanto mulher eu não quero país. Enquanto mulher, meu país é o mundo inteiro” (1938, p. 313), ela ressalta o porquê da mulher ser a porta-voz da mudança, o porquê de Cixous chamar a escrita de feminina mais tarde. Diferentemente mesmo de Shakespeare, nem mesmo a um país pertenciam as mulheres, o que as desligava de mais um dever que aprisiona a mente: o patriotismo. Esse seria apenas um dever *pater*, já que até mesmo uma nacionalidade estável era negada à mulher. Como Rachel diz para Hewet em *The Voyage Out*, a mulher gozava de uma certa liberdade em não ser representante do progresso. É em sua diferença, no legado silencioso do Anjo do Lar, que a mulher agora encontra o cerne de uma nova língua que faria frente ao fascismo, que nada mais era para ela do que o patriarcado, seja em alemão, italiano, ou inglês.⁹⁵

Anunciamos nossa última aproximação no título da segunda parte de nossa tese: a androginia de Woolf é a *écriture féminine*. Tal título é uma provocação, e ao mesmo tempo uma afirmação genuína. Androginia – aberta em Woolf, uma mente que não é informada por seu sexo, que permite uma infinidade de perspectivas, poética, silenciosa, e ao mesmo tempo uma possibilidade visível de resposta para os

⁹⁴ “*There was that being-of-a-thousand-beings called Shakespeare. I lived all the characters of his worlds: because they are always either alive or dead, because life and death are not separated by any pretense, because all is stunningly joined to nothing, affirmation to no, because, from one to the next, there is only one kiss, one phrase of bliss or tragedy, because every place is either abyss or summit, with nothing flat, soft, temperate. There man turns into woman, woman into man – a slaveless world: there are villains, powers of death. All the living are great, more than human*” (CIXOUS, 1974b, p. 98). “*For though we say that we know nothing about Shakespeare’s state of mind, even as we say that, we are saying something about Shakespeare’s state of mind. The reason perhaps that we know so little about Shakespeare [...] is that his grudges and spites and antipathies are hidden from us. [...] All desire to protest, to preach, to proclaim an injury, to pay off a score, to make the world the witness of some hardship and grievance was fired out of him and consum(Org.) Therefore, his poetry flows from him free, unimped(Org.) If ever a human being got his work expressed completely, it was Shakespeare. If ever a mind was incandescent, unimpeded, [...] it was Shakespeare’s mind*” (WOOLF, 1938, p. 63).

⁹⁵ “*But where is the difference? Are they not both saying the same thing? Are they not both the voices of Dictators, whether they speak English or German, and are we not all agreed that the dictator when we meet him abroad is a very dangerous as well as a very ugly animal? And he is here among us, raising his ugly head, spitting his poison, small still, curled up like a carterpillar on a leaf, but in the heart of England.*” (WOOLF, 1938, p. 229)

problemas da mulher e do homem no mundo, um preso na semelhança, e outro na diferença – parece mesmo estar para o que Cixous e Irigaray pensariam, aquilo que seria um puro matrilinearismo criticado por Kristeva. Mas androginia é tão pouco uma coisa só quanto *écriture féminine*. E ao afirmar o caráter cultural do feminino, estabelecido pela linguagem masculina, essa escrita não é puro matrilinearismo, mas um (re)uso da visão masculina do feminino como metáfora para sujeitos paralelos, capazes de nutrir, de entrever um ao outro, o que geraria apenas outros, já que o sujeito seria o objeto e *vice versa*. Então, ao entendermos o que Cixous pensou quando disse que a escrita era feminina, veremos que ela é um acesso à androginia, um acesso através da escrita, da linguagem. Então reafirmamos: a mente andrógina, como definimos, é *écriture féminine* enquanto escrita, ou essa escrita feminina efetivada, um novo lugar para o feminino no mundo.

A escrita feminina, que começamos a aproximar ao que Woolf chama de androginia, é um exercício da abertura da linguagem, da memória das palavras, como Woolf dissera, e como diz Cixous. “E esta é uma das principais dificuldades de escrevê-las hoje – que elas estejam tão amontoadas de sentidos, de memórias, que elas tenham adquirido tantos casamentos famosos”, diz Woolf sobre a dificuldade de ressignificar as palavras (1937, p. 157). Sua questão é, desse modo, criar uma nova linguagem que desse às palavras sua liberdade para lembrar todos os seus sentidos, sem negar nenhum, mas criando novos sentidos em novos casamentos de palavras, o que as impediria de perpetuar os antigos casamentos, pois “combinar novas palavras com velhas palavras é fatal para a constituição da frase” (WOOLF, 1937, p. 157). Cixous, quando escreve seu prefácio para o *The Hélène Cixous Reader* (1994), organizado por Susan Sellers, diz a mesma coisa em palavras surpreendentemente parecidas:

Nós somos os cuidadores sabidos ou ignorantes de várias memórias. Quando eu escrevo, a língua lembra sem o meu conhecimento ou mesmo com o meu conhecimento, lembra a Bíblia, Shakespeare, Milton, toda a literatura, cada livro. Então, eu que escrevo, eu inscrevo uma memória adicional na língua [...]. (CIXOUS 1994, p. xxi)

Ou seja, esta nova linguagem quer promover novos, diversos, casamentos de palavras, o que significa adicionar uma nova memória à linguagem. Quando alguém fala, ambas apontam, a língua lembra. Trata-se de uma escolha entre perpetuar as combinações conhecidas dos nomes – mãe, privado, imanência, contra pai, público,

transcendência – ou de uma reorganização da linguagem, em que todas as possibilidades de conexões seriam exploradas. Escrever, então, seria achar outros sentidos, outras conexões para além das combinações cristalizadas na linguagem.

Logo, se usadas em sua liberdade, as palavras podem dizer para além dos discursos vigentes. O que significa dizer que há possibilidade de várias mensagens quando uma só palavra é escrita, e assim a palavra fala “em nome de ninguém”, o que significa dizer que o sujeito se dissolve nele mesmo através dos diálogos que tem com os outros em si mesmo.⁹⁶ A escrita feminina é então uma efetivação dessa posição de outro, só que agora um outro que fala; este que é um, sem ser ninguém; que é um Outro. Trata-se de um “embaçar os espelhos”, como Cixous diz em seu *First Names of No One* (1974a, p. 33), de uma afirmação dos elos pré-linguísticos entre o *self and m/other*. A analogia de Cixous é entre o lugar da escrita e a mãe, esse outro-mãe, lugar que enquanto ventre permite uma experiência de sermos dois em um, experiência esta explorada em seu livro *The Newly Born Woman* (1975), escrito em parceria com Catherine Clément. Ali, ela define *écriture féminine* como um lugar que

não está economicamente ou politicamente em dívida com toda a vileza e o pacto. Que não é obrigado a reproduzir o sistema. Que é escrita. Se há um outro lugar que consiga escapar dessa infernal repetição, ele está nessa direção, onde ele⁹⁷ escreve ele mesmo, onde ele sonha, onde ele inventa novos mundos. (CIXOUS, 1975, p. 79)

Ou seja, essa escrita é um lugar que permite que as palavras mostrem as múltiplas relações possíveis entre sujeitos, que passam a ser chamados de Outros, pois se misturam e se desconstroem. Um lugar que não promova a diferença entre esses outros uma relação de poder, mas sim o que ela é: diferença. É a própria escrita, como lugar, que tem o poder de se criar, se inventar, se sonhar, e não o escritor ou escritora. Um universo de perspectivas possíveis em que nenhuma delas é negada, a escrita feminina é um mundo de milhares de imagens. *Écriture féminine* é assim uma afirmação da diferença, a subjetificação a partir da afirmação dessa outra experiência, culturalmente feminina.

O pacto para o qual Cixous aponta, a vileza, é o acordo velado que todo sujeito faz ao se afirmar em oposição ao outro. É contra a constatação de Freud de

⁹⁶ Cf. CIXOUS, 1974a, p. 28.

⁹⁷ Do inglês *it*: o lugar se inventa, se sonha.

que "todo o progresso da sociedade repousa sobre a oposição entre gerações sucessivas" (FREUD, 1909, p. 298) que Cixous vislumbra uma escrita que seja pura afirmação da diferença, já que a linguagem nunca é neutra⁹⁸ mas múltipla, e que promova a efetivação dos tempos cíclicos e monumentais apontados culturalmente como femininos. Efetivar o tempo do corpo feminino, já que o tempo do progresso em vigência é masculino, significa perceber que tanto o masculino quanto o feminino contribuem para o tempo da história. É por perceber que o feminino culturalmente construído está mais próximo dessa escrita possível – escrita que ela enxerga claramente em Shakespeare,⁹⁹ como vimos, mas também em Clarice Lispector¹⁰⁰ -, que ela propõe que a mulher efetive essa escrita do tempo monumental, do passado, do silêncio, como vimos em Kristeva. Ou seja, ao mantermos os antigos discursos lineares, do tempo do progresso, em que um conhece o outro ao se estabelecer em oposição a ele, mantemos a ideia de um sujeito que objetifica outro – ideia que se perpetua quando usamos as palavras em seus antigos casamentos: pai/alma/poder, mãe/corpo/submissão. A questão aqui é como conhecer o outro sem ter que possuí-lo, e conseqüentemente, destruí-lo.

Em seu *I Love to You* (1990), Irigaray mostraria, na própria declaração de amor, o impulso do acordo da linguagem masculina que tinha por princípio um sujeito que possuísse, objetificasse o outro. Em *eu amo você*, o verbo transitivo direto *amar* permite a voz passiva, o que mostra que o Outro da oração, o *você*, é totalmente objetificado e nunca conhece o outro quando visto do *eu*. *Você* é amado: só *eu* quem ama. *Você* é posse do *eu*; só existe *você* porque existe *eu*. A proposta de Irigaray é que façamos a mudança para *o eu amo a você*, pois desse modo *você* nunca será passivo, o *eu* enxergará *você*, que se torna outra visão, outra voz, dois

⁹⁸ Neutro é uma palavra de difícil uso. Poderíamos dizer que os sexos, os gêneros e as nacionalidades, como tudo mais, se neutralizam na escrita da diferença, já que não existe um olhar sobre o outro, mas entreolhares, apenas outros. A escrita não é neutra porque não é indiferente a tais olhares, mas afirma a possibilidade de todos. Cixous tem um livro intitulado *Neutral* (1972), um de seus primeiros grandes escritos, em que discute, em prosa, poesia, ensaios e crítica, que é "impossível pensar o um sem o outro e sem tanto o um quanto o outro: o apropriado aqui empalidece, o coração escurece" (1972, p. 8). Ou seja, a escrita é ao mesmo tempo um trabalho de neutralização e desneutralização. De neutralizar, anular, tornar imparcial, o acesso ao mundo da linguagem, e ao mesmo desneutralizar, afirmar, a diferença.

⁹⁹ Cf. nota de rodapé de número 94.

¹⁰⁰ Em seu ensaio "*The Apple in the Dark: The Temptation of Understanding*", de sua coletânea sobre suas leituras das obras de Lispector, *Reading with Clarice Lispector* (1990), ela diz: "*Clarice does not lose herself in the silliness of sublimation. She stays where love stories take place, near the body and the unconscious. Two beings never reach each other in the way of Tristan and Isolde. In Clarice, protagonists burn themselves while en route; they fall down and do all the kinds of things that signify: I do not want to. The more one wants, the more one does not want to. That is what Clarice signals. Otherwise, there would be neither love nor desire*" (p. 81-82).

espaços passíveis de toque mas que continuam *eu* e *você*, juntos e livres em nossas diferenças. É *em direção* a um outro que o *eu* ama na nova formulação. Assim, o *eu* ama *com você, para você: você* se torna um outro que afeta o *eu*. Há, dessa forma, uma total desconstrução do sujeito. Desconstrução que se dá na própria escrita, pois ela denuncia um sujeito com o poder de possuir o outro; um sujeito que perpetua a convivência do *lógos* com o *phallus*. A escrita feminina é assim um novo lugar, uma nova forma de conhecer, escrever, e se inscrever no mundo, esse grande outro que está em mim.¹⁰¹

Hélène Cixous, antecipando Irigaray, aponta essa escrita como a “passagem, a entrada, a saída, a morada dos outros em mim – os outros que eu sou e não sou, não sei como ser, mas que eu sinto passando, que me fazem viva – que rasga-me, me perturba, me muda, quem?” (CIXOUS, 1975, p.86). *Écriture féminine*, então, é uma ultrapassagem tanto da linguagem masculina quanto da feminina; é reconhecer o *nutrir da escrita* – nutrir, que antes se opusera à linguagem no binário corpo/alma, é uma outra forma de linguagem nessa formulação. Tal escrita feminina deixa o outro emergir no papel como um ventre. Desse modo, escreve-se para todos, como todos. Aqueles que escrevem a partir desse feminino culturalmente construído vislumbram uma nova possibilidade de inscrição no mundo enquanto um outro sujeito, através de uma linguagem que afirma a diferença, e não a apaga. Está aqui a imbricação da escrita feminina com a androginia de Woolf: como esta concluíra, essa escrita feminina só é possível em uma mente cuja inscrição na linguagem não negou nem um nem o outro lado do binário. O escritor da escrita feminina, ao escrever, sabe que toma parte de uma tradição milenar, que as palavras têm um passado, e as combina como em uma pintura, permitindo que todo seu passado se abra, que vários mundos sejam refletidos. Esse reconhecimento da possibilidade de Outros, da validade de outras visões e experiências que não se pode eliminar para afirmar a visão individual, só é acessado quando o feminino é exercitado em uma linguagem que é em sua gênese masculina. O verbo que no princípio era, era o verbo do pai. Os escritores agora exercitam o verbo da mãe, que é a possibilidade

¹⁰¹ É interessante que Gilles Deleuze, em seu “Hélène Cixous ou a escrita estroboscópica” (1972), pense a escrita de Cixous como uma estroboscopia, a iluminação descontínua de um objeto. Ou seja, como se ela conseguisse criar a impressão de que o que está parado se move, ou que o que se mexe para. Tanto Cixous quanto Irigaray parecem mesmo adotar o método estroboscópico para abrir a linguagem vigente e mostrar os discursos de opressão cristalizados nela, e então ressignificá-los, como é o caso do *I love TO you*.

de todos os verbos. Assim, através dessa escrita de outros, nasce a mente andrógina.

A androginia, definimos enfim, é tanto a língua que nasce da efetivação da *écriture féminine*, na qual a literatura precisa ser fluente para não perpetuar o antigo tratado, quanto a mente desse novo ser humano em nascença, esse ser humano leitor da escrita de todos, que afirma todos – o andrógino. A nova linguagem literária é então entendida, nessa metáfora com o feminino historicamente construído, como uma resposta à questão que Kristeva diria ainda ser vigente na década de 70: como adentrar o mundo da linguagem sem afirmar uma dialética de oposição entre sujeito/objeto, colonizador/colonizado, homem/mulher? A nova linguagem é o nutrir, o afastamento de si. Assim, no silêncio da poesia, no silêncio feminino, há a permissão de se encontrar com outros, há tolerância, há afirmação. Escreve-se para engajar toda a humanidade, para gerar outras vidas. E só se tem acesso a esse mundo, a essa língua da aceitação, através do feminino. Não há demanda de homens ou mulheres sobre esse espaço: escritores inundam seus corpos literários com os corpos imaginários de outrem. Assim, Woolf e Cixous apontam para uma ultrapassagem do corpo, pois existem aqueles que não ficaram na história como apenas homens ou mulheres: “é preciso então que recorramos a Shakespeare, pois Shakespeare era andrógino” (WOOLF, 1929a, p. 112).

Essa escrita do nutrir é pura vontade de descentralização da cooperação perversa, falocêntrica, que relega um sexo ao campo da casa, através da somatofobia¹⁰² que permeia os discursos filosóficos. Ou seja, apesar de afirmar o tempo do corpo feminino enquanto metáfora para a literatura, os tempos cíclicos e monumentais, há um resgate, uma profanação. O silêncio é efetivado na escrita, um silêncio que fala, que é inscrito silenciosamente na nova linguagem, que se transforma de masculina em andrógina quando mediada pelo feminino. *Écriture féminine* é um acesso à androginia proposta por Virginia Woolf – essa escrita da mente desimpedida, da poesia que deve permear qualquer trabalho literário, seja ele escrito por um homem ou por uma mulher. Nesse sentido, androginia é o resultado

¹⁰² “Somatofobia”, ou ódio do corpo, é um termo usado por Elizabeth Spelman em seu artigo “*Woman as Body: Ancient and Contemporary Views*” para designar a origem da degradação do corpo feminino – da aversão ao corpo da mulher. Rapidamente, Spelman aponta a Grécia antiga como a origem do Império do Mesmo, como definira Irigaray, já que as relações entre os homens eram consideradas puramente filosóficas pois levavam ao saber. No entanto, ao se relacionarem com mulheres, os homens sujavam seus ideais mais elevados com a corrupção da carne: sexo, casamento, casa, filhos, etc. (cf. SPELMAN, 1999).

da profanação da linguagem feminina. Androginia é a qualidade de escritores que conseguem permear a lucidez da prosa com o silêncio poético; é a obscuridade no êxito; é a odisseia do feminino em regresso à linguagem do mundo público.

Orlando (1928) é, nesse sentido, a grande imagem da profanação do feminino na obra de Virginia Woolf. Seu romance, que se quer a biografia de um ser humano que nasce menino no Renascimento Inglês, vive por quase 400 anos sem envelhecer mais que trinta e seis anos, muda de sexo ao acordar de um de seus tranSES, e fecha sua história como uma mulher casada e mãe de um filho à espera de seu marido, é um exercício dessa mente andrógina no mundo. *Orlando* transcende às definições que ganhou até o presente momento, ora considerado uma carta de amor a Vita Sackville West, ora um exercício satírico da antiga prática de biografias vitorianas – aquelas que se queriam a verdade sobre a vida de alguém, esquecendo-se daquela outra realidade de muitas perspectivas, a literatura. De fato, *Orlando* é ambos, mas também é uma declaração do poder da escrita enquanto ressignificação da linguagem vigente. E é, por conseguinte, uma proposta para a efetivação da mente andrógina. A vontade de *Orlando* é a de escrever, mas escrever seu poema leva quase quatrocentos anos, pois ele precisa viver a experiência tanto do menino inglês, quanto da cigana nas montanhas da Turquia, e por fim da mulher moderna. Ele é todos ao mesmo tempo, e seu corpo acompanha sua mente: ele nasce homem, transforma-se em mulher, e termina andrógino. Através dele, então, como uma última imagem do feminino efetivado nos romances de Woolf, veremos nossa discussão ganhar corpo.

A imagem de abertura do romance de Woolf é a do típico menino no reino de Elisabeth I. Ele brinca de boxear a cabeça de um mouro dependurada de uma das vigas do teto de sua casa, uma de muitas cabeças que vieram das conquistas de seus antepassados em nome da Inglaterra. Woolf, ao dizer que não havia dúvidas quanto ao seu sexo, aponta para aquela educação da linguagem masculina milenar, a da identificação que subjuga a diferença, o desejo de possuir o outro: ali estava a cabeça do outro, uma bola para o menino, um objeto que afirmava a supremacia inglesa. Ainda na infância, no entanto, vemos que *Orlando* tem um lugar onde se sente em contato com uma outra linguagem. Em uma elevação altíssima no terreno de sua propriedade, está uma árvore de carvalho solitária, e é para lá que *Orlando* foge quando quer escapar do burburinho de sua casa nobre, uma cidade no campo para a corte inglesa.

Da árvore de carvalho, robusta, cujas raízes pareciam cruzar a Inglaterra, Orlando diz enxergar quase toda a ilha em um bom dia, e a árvore é introduzida como se fosse uma outra tradição oposta ao mundo da casa de Orlando (o mundo da lei, da linguagem vigente). As suas grossas raízes são para Orlando “a coluna do mundo”, um lugar ao qual ele pode “acoplar seu coração flutuante”, coração esse que parecia possuído por “vendavais toda noite”; e às raízes Orlando se lança, até que “o tumulto dentro e fora dele se paralisasse; as pequenas folhas dependurassem; os cervos parassem; as pálidas nuvens de verão ficassem” (WOOLF, 1928, p. 7). Ou seja, o tempo do progresso para, tudo parece congelar. Woolf abre seu romance com tal imagem: a de dois tempos, o da corte, tempo linear, histórico, e o da natureza, tempo monumental, eterno. E Orlando, ainda em menino, foge da casa-corte para tentar tomar parte de um outro tempo. Aqui, o tempo feminino já parece ser a resposta para os vendavais no coração de Orlando. Seu caminho será o de efetivar a *écriture féminine*, mas seu percurso para entender sua relação com a árvore de carvalho será longo, e transformará seu próprio corpo.

Desde a adolescência, uma imagem assombrava Orlando: a imagem do poeta. Orlando parece perceber que o poeta tinha acesso a um outro mundo para além dessa linguagem que nega a diferença. Quando avista, da árvore, a chegada de Elisabeth I, que se tornará sua amante e benfeitora, e cuja morte se dará por ciúmes de Orlando, o rapaz corre para a casa, onde se apruma para ver a rainha, e continua sua corrida por entre os muitos cômodos para chegar até ela. Em meio a tal burburinho, ele vê um poeta parado à mesa, como se em outro tempo. Ele corre para o mundo público, para ganhar seu lugar na corte, para manter suas posses, mas ali estava o poeta, parado, olhando fixamente para um ponto que ninguém conseguia ver, olhando para além das coisas e pessoas. Orlando, em meio ao alvoroço para não deixar a rainha esperando, pensa em parar para tentar entender esse outro tempo do poeta, mas ainda preso àquela linguagem prática, descarta a possibilidade: “como falar com um homem que não vê você? que ao invés vê ogros, centauros, talvez as profundezas do mar?” (WOOLF, 1928, p. 8). Aqui vemos a falta de espaço para esse tempo feminino ser efetivado dentro do tempo do progresso. Orlando sente a importância do olhar poético, desse outro tempo, mas ainda não consegue quebrar sua tradição.

Aqui também, na fala de Orlando sobre o poeta, a poesia aparece como um furo na linguagem masculina, e em suas imagens Woolf aponta para a conexão

entre a poesia e o feminino, que se tornam agora evidentes após nosso percurso. Essa poesia vê outros mundos, para além do objeto do *eu*, o *você*. Ela faz parte da linguagem do nutrir culturalmente feminina. Ela vê as profundezas do mar, a imagem que Woolf usa para falar do silêncio do mundo privado em oposição ao demônio do mundo público, como aparece na expressão idiomática da língua inglesa.¹⁰³ O próprio poeta em questão também aponta para o exercício do feminino que é a poesia. Imitando a forma da biografia, Virginia Woolf nos dá um index ao final do romance, e lá, em referência à página oito onde Orlando vê o poeta à mesa, está aquele exemplo da mente andrógina: o poeta em questão é Shakespeare.

Já nas primeiras páginas do romance de Woolf, então, sabemos que na verdade o percurso de Orlando é um percurso para entrever o mundo de Shakespeare, a androginia. Sua jornada é rumo à poesia, ao silêncio feminino enquanto uma nova linguagem. Mas para isso, ele precisa profanar o feminino, trazê-lo para uso. Seu primeiro, e talvez único, grande amor, Sasha, que chega à feira de James I sobre o rio Tâmis em Londres com a comitiva moscovita, também se torna simbólico para que Orlando se transforme. Quando a vê patinando pelo Tâmis pela primeira vez, de túnica e calças, Orlando pensa que Sasha é um homem, mas ainda assim se sente estranhamente atraído por ela. Ela se torna símbolo das coisas estrangeiras que Orlando ama: “um melão, um abacaxi, uma oliveira” (WOOLF, 1928, p. 18), pois Orlando a ama para além de seu sexo.

Mas Sasha era uma mulher, e o desejo de Orlando pode ser consumado na carne, Woolf ironiza. Justamente por Sasha ser mulher, Orlando nunca conseguiria entender sua posição – ela era de fato a princesa que se anunciara, ou a amante de um marinheiro? A vontade de Orlando, homem, é a de objetificar Sasha, transformá-la em algo estrangeiro mas conhecido, como uma fruta que ele pudesse conhecer totalmente, provar, e ter para si. Ele está preso no que vimos ser a subjetificação masculina, esta que subjuga para se tornar sujeito. Ele ama, mas não ama à Sasha, *com* ela. Nada o prepararia para o que aconteceria; ele, sujeito nomeador que não consegue nomear Sasha. Ela parte na noite em que fugiriam juntos, e é por não conseguir entender Sasha, por não conseguir penetrar seu silêncio, que Orlando cai em seu primeiro transe. Simbolicamente, seus transes têm sete dias, e cada vez que

¹⁰³ Cf. Nota de rodapé de número 56.

volta, Orlando parece ter o olhar mais remoto, como se caminhasse cada vez mais em direção ao olhar do poeta, símbolo da mente andrógina.

Orlando se tranca em sua casa, que possui simbolicamente trezentos e sessenta e cinco quartos, o que sugere a conexão entre o tempo histórico e a tradição da linguagem masculina, como Kristeva apontaria mais tarde. Ou seja, o tempo linear do progresso, dos conquistadores, o tempo que pendurara a cabeça do mouro em uma viga, é o tempo de sua tradição, de sua casa nobre, de sua linguagem. Mas ali, dentro desse tempo linear, do progresso, masculino, Orlando acha um furo para um outro tempo: a literatura.

Era tão forte a natureza fatal dessa doença, a de substituir um fantasma por uma realidade, que Orlando, a quem a fortuna tinha agraciado todas as posses - prato, roupas, casas, servos, tapetes, camas em profusão -, só precisava abrir um livro para que todo o vasto acúmulo virasse névoa. Os nove acres de pedra que compunham a sua casa desapareciam; os cento e cinquenta funcionários internos desapareciam, seus oitenta cavalos de equitação se tornavam invisíveis; levaria muito tempo para contar os tapetes, sofás, ornamentos, porcelana, pratos, galheteiros, *réchauds* e outros bens móveis sob o miasma. Assim era, e Orlando ficava sentado sozinho, um homem nu. (WOOLF, 1928, p. 44)

O miasma onde todas as posses de Orlando se tornam pálidas, imateriais, é a literatura, esse outro lugar. Um lugar que permite que um fantasma, como a mesa da primeira parte de nossa tese, não seja mais objeto fantasioso, mas que ele fale, que ele vigore. Orlando se torna, nesse novo vislumbre de mundo, um homem nu, livre do orgulho de seu sexo, de sua nacionalidade, e de todos os clãs aos quais pertencia. Como vimos Woolf dizer ser uma possibilidade do feminino em *Three Guineas*, Orlando não dá valor à tradição da linguagem vigente quando lê, ao seu passado conquistador. Ao contrário, Orlando se emociona com a vida de outros. Ele sofre as dores de um mouro, por exemplo, e ressentido a manipulação do outro que ludibria o estrangeiro. Fazemos referência a *Othello*, de Shakespeare, pois a peça aparece também no romance. Ao voltar com Sasha do navio moscovita, após o evento em que Orlando parece vê-la no colo de um marinheiro, eles passam pelo que parece ser uma montagem da peça em cima do rio Tâmis, como parte do festival de James I (cf. WOOLF, 1928, p. 32). Orlando, ao ouvir o último solilóquio de *Othello*, se sente traído do mesmo jeito, mas como *Othello* havia sido enganado por Iago, Orlando decide ainda assim fugir com Sasha. É como se a peça de

Shakespeare o ajudasse a não repetir o ato de Othello, que se deixa enganar e mata Desdemona.

Destarte, a imagem do mouro enquanto um outro dominado na abertura do romance é aqui trazida à vida, como se ele também tivesse algo a ensinar, como se sua perspectiva também ajudasse para a organização do tempo histórico. Ele não é mais uma cabeça sem corpo na literatura, o que faz referência direta à nossa discussão sobre *écriture féminine* enquanto acesso à androginia. O treinamento que fizera Orlando objetificar o mouro, a ponto de usar sua cabeça como um brinquedo, se esvai nesse outro lugar. Ele afirma o mouro: ele e o mouro podem existir em suas diferenças sem que um precise cortar a cabeça do outro. A literatura se mostra para Orlando como um novo lugar, como uma nova possibilidade, e ele escreve cada vez mais, como se quisesse conhecer o outro de outra maneira – de uma maneira historicamente construída como feminina. Ele não é mais sujeito nomeador, mas se lança à procura erótica da falta.

É por ver a literatura como esse novo lugar que Orlando se decepciona com Nick Greene, o crítico e poeta que o visita e de quem se torna patrono, pois Greene acredita que nada na literatura atual, nada em Shakespeare, reproduzia a lucidez das formas passadas. Orlando, que via em Shakespeare possibilidades novas, é satirizado por Greene, e em revolta contra a visão de que a literatura deveria ser a perpetuação dos antigos casamentos de palavras, a mímica da linguagem vigente, ele queima, aos trinta anos, todos os seus trabalhos; mas retém dois, e seus títulos são importantíssimos para a nossa argumentação: *Xenophilia* e *The Oak Tree*. Woolf, em consonância com o que definimos ser a efetivação da linguagem feminina para que a língua da nova literatura nasça, indica aqui que é esse o princípio da mente andrógina. A possibilidade de outros em si: xenofilia e tradição, amor do outro dentro da linguagem vigente. Orlando não quer negar o mundo da linguagem, que é o mundo masculino do progresso, mas também não quer negar a possibilidade de outros. É interessante que seja *The Oak Tree* que Orlando carregue no peito durante os quase quatrocentos anos de sua vida, sempre adicionando uma palavra nova a partir de novas experiências, inscrevendo uma nova memória na linguagem, pois é a árvore de carvalho de sua infância que mostrara que dentro da linguagem vigente já existia a possibilidade de uma nova linguagem.

A ideia da árvore que tomara parte no mesmo mundo da casa-corte, esta que vimos ser simbolicamente a herança da tradição masculina, mas que tinha um

tempo incompatível com seu ritmo, aponta a árvore como um símbolo negado pela linguagem vigente, mas que ainda assim faz parte dela. *Écriture féminine*, que também é um resgate de uma linguagem dentro da linguagem corrente, não significa negar a tradição, já que deseja apontar para a possibilidade de os antigos objetos da linguagem se tornarem outros sujeitos dentro da própria linguagem, o que anula tanto o antigo objeto quanto o antigo sujeito, criando uma terceira possibilidade. E por isso a escrita feminina é um acesso à androginia: ela dá lugar aos antigos valores culturalmente femininos, que são um construto da linguagem vigente (masculina), e por isso já estão dentro da linguagem.

Ou seja, *écriture féminine* acrescenta a experiência feminina à linguagem, que sempre fora masculina, e cria assim homens e mulheres andróginos, como definimos a partir de Woolf. Escrever *The Oak Tree*, símbolo de sua terra, a partir de várias outras posições geográficas e culturais, mostra ao longo do romance que o exercício de Orlando é profanar o feminino, trazer para a posição de sujeito aquilo que fora objeto dentro da linguagem corrente. Aqui percebemos que apesar da árvore de sua infância se opor ao tempo da corte, ela ainda fazia parte da terra. De longe, Orlando percebe que a árvore também fora construída pela tradição, ganhara um nome do sujeito nomeador, e precisa ser ressignificada. Ele não nega a tradição, não queima *The Oak Tree* e continua a escrever *Xenophilia*, pois ele sabe que o mundo é organizado pela tradição, e que dentro dela existe a possibilidade de novas posições. Quando falamos somos tradicionais: a questão é profanar a tradição, fazer um outro uso dela. Orlando, assim, ao escrever sobre a árvore de sua infância, dá destaque ao tempo que fora negado mas que já existira, escreve da posição de outros, abre a linguagem para combinações de novas palavras.

É aqui que Woolf estende a metáfora da androginia para o próprio corpo de Orlando. Enquanto Orlando estava em Constantinopla como embaixador do reino de Charles II, ele recebe seu título de duque. Para celebrar seu título, seu progresso dentro do mundo público, Orlando organiza uma festa. O povo de Constantinopla espera por um milagre, como se o fato de Orlando conseguir tal título – o embaixador que diziam andar sozinho pelos mercados, que em uma ocasião jogara suas esmeraldas dentro de um lago em horror à sua posição – apontasse para uma nova ordem no mundo público. No entanto, nada acontece, e na manhã seguinte uma revolução se inicia, o que parece ser parte da Grande Guerra Turca. Esta explicação fictícia para a guerra parece apontar para uma guerra entre linguagens,

antes de ser uma guerra entre povos. Orlando parecia, ainda que desconfiado da linguagem masculina, ter perpetuado os antigos valores. Mas na noite em que vira duque, e que misteriosamente se casa com Rosita Pepita, Orlando cai em um novo transe. No sétimo dia de seu transe, rebeldes saqueiam a cidade, matando quase todos os representantes dos impérios ocidentais.¹⁰⁴ No entanto, Orlando, em seu transe, é tido como morto, e assim escapa à guerra. A cena que Virginia Woolf pinta de Orlando jogado em sua cama, como morto, e de sua volta à vida, parece ser análoga ao que discutimos: essa linguagem que vem ao mundo para resistir à linguagem da guerra.

Enquanto Orlando dorme, a narradora anuncia que não existem palavras com as quais um biógrafo possa narrar os fatos que seguem. Em um momento de impasse sobre omitir ou relatar o resultado do transe de Orlando, dois grupos de aparições disputam pelo destino do texto. Quando a narradora pensa em deixar Orlando em sua obscuridade e proclamar sua morte, o primeiro grupo aparece e demanda fatos: “Verdade, Lisura, e Honestidade, os austeros Deuses que vigiam e defendem o tinteiro do biógrafo” (WOOLF, 1928, p. 84). Logo após tais deuses, o outro grupo aparece, três aparições da ordem feminina: “Senhora da Pureza”, “Senhora da Castidade”, e “Senhora da Modéstia” (WOOLF, 1928, p. 84-85). Enquanto o primeiro grupo é representante da escrita do biógrafo, de fatos, as senhoras não fazem sentido aparente ao se anunciarem. Cada uma faz um pequeno discurso, ao final do qual os trompetes lhes mandam voltar para o lugar delas, para a obscuridade. Elas então dançam em círculos, em um canto para afastar os Deuses, tentando com o véu de suas vestimentas encobrir os trompetes que demandavam aquilo que seria impuro, assombrador, e impróprio. Em uma declaração de derrota, elas dizem:

Pois lá, não aqui (todas declamavam juntas unindo as mãos e fazendo gestos de despedida e desespero para a cama onde Orlando jazia adormecido) ainda habitam no ninho e boudoir, escritório e corte de justiça, aqueles que nos amam; aqueles que nos honram, virgens e homens da cidade; advogados e médicos; aqueles que proíbem; aqueles que negam; aqueles que reverenciam sem saber por que; aqueles que elogiam sem entender; aquela ainda muito numerosa (Os Céus sejam louvados) tribo dos respeitáveis; que preferem não ver; desejam não saber; que amam a escuridão; aqueles que ainda nos adoram, e com razão; pois demos-lhes Riqueza, Prosperidade, Conforto, Facilidade. Para eles vamos, vocês

¹⁰⁴ Woolf nos indica uma data com a referência à caça aos europeus, já que é em 1683 que o Império Otomano perde parte substancial de seu território após ser derrotado em Viena.

deixamos. Venham, irmãs, venham! Este não é um lugar para nós aqui.
(WOOLF, 1928, p. 86)

Woolf claramente metaforiza a batalha entre os dois tipos de linguagem que viemos discutindo até aqui, e na citação percebemos que reavaliar o feminino tradicional não é impetrar um culto à antiga mulher. As três senhoras aparecem como o feminino historicamente construído em sua forma não profanada. Caso as senhoras fossem ouvidas, caso a mulher continuasse objeto, a história de Orlando não seria narrada. Pois a verdade, que está longe da verdade da linguagem masculina, é a de que Orlando acorda mulher. Ou seja, fica claro que a nova escrita tem que se dar entre a escrita dos Deuses da ordem masculina, e a das Senhoras da ordem feminina. A verdade em questão é uma verdade obscura, e assim Woolf parece satirizar tanto o masculino tradicional dos Deuses, quanto o feminino tradicional das Senhoras. Essa verdade obscura sai da pena de um biógrafo, mas não é um fato simples, facilmente constatável, preso ao tempo linear. Woolf, ao seguir o pedido de verdade do trompete, usa o espaço da escrita para profanar o pedido das Senhoras. Essa escrita da obscuridade, que profana o feminino, não é uma afirmação dos valores historicamente construídos exatamente como eles são, como vimos Woolf ressignificá-los em *Three Guineas*. O próprio resultado da disputa é a solução: Orlando, nem homem, nem mulher, mas os dois.

Nesse sentido, podemos entender o romance de Virginia Woolf como uma metáfora para o espaço do novo ser humano no mundo, um ser humano que profana o feminino. Ao voltar mulher, Orlando escapa para as montanhas ao redor de Bursa com os ciganos. Lá, ela se sente mais próxima da natureza, e faz tinta com os restos de frutas para continuar a escrever seu poema, *The Oak Tree*. Woolf, no entanto, aponta para o caráter cultural da conexão de Orlando, agora mulher, com a natureza, impedindo qualquer tipo de misticismo matriarcal. Ela, ao contrário dos ciganos, tem que dar sentido às coisas que vê. Ela quer transformar tudo que vê em linguagem, quer escrever, e se comove com a beleza das coisas. Em contraste, os ciganos não entendem essa experiência com a natureza permeada pela linguagem, o que impõe uma certa superioridade do ser humano sobre a natureza, um domínio. Na língua dos ciganos, Woolf nos diz, não existe sequer a palavra beleza, há apenas uma expressão próxima que significa *bom para comer*. Assim, Orlando se pega dizendo que tudo é bom para comer, as montanhas, as tempestades, as pessoas, o que gera um desconforto por parte dos ciganos. Eles se sentem como se o olhar de

Orlando estivesse em suas costas a todo momento, os apontando como *bons para comer*, como se Orlando os objetificasse.

É interessante que o olhar de Orlando em outra sociedade, olhar que é afirmação da beleza do outro, seja traduzido por algo que aponta destruição, incorporação do outro, *bom para comer*. Woolf parece querer indicar que não temos como nos expressar em outra linguagem que não a que conhecemos, e que se tentássemos poderíamos cair no antigo erro de objetificar o outro e reafirmar o sujeito nomeador. Woolf afirma assim que todos somos seres da linguagem, somos seres dessa linguagem masculina que olha e fala, que dá nomes. Mas como Orlando, que agora só vê beleza, que transpassa a educação que tivera desde o seu nascimento, temos que aprender a ver os outros como são: bonitos em sua diferença, possíveis em sua diferença, nunca *bons para comer*. A palavra *beleza* está na nossa linguagem; fora dela ela não faz sentido; precisamos deixar tal palavra ecoar todos os seus sentidos, e assim inscrever uma nova memória na linguagem.

E assim, Orlando sente a necessidade de voltar para a Inglaterra, e de lá, de dentro, afirmar todos os seus outros, os ciganos, ou mouros, a beleza fora de si mesmo – o que a narradora diz ter sido uma ótima ideia, pois os ciganos já tinham planos para matá-la em seu sono. Em meio aos seres humanos que dividiam a sua língua, no entanto, pela primeira vez ela se percebe mulher: suas roupas a tornavam dependente dos homens, sua opinião não tinha o mesmo peso, e ela descobre que tem que pagar um preço a cada século – mas mesmo ao pagar a multa, como Woolf chama, por viver em seu tempo, Orlando a subverte, como faz ao se casar com Shel, este que é descrito como se tivesse um passado feminino, enquanto o de Orlando é masculino. No entanto, Orlando decide afirmar seu lugar enquanto novo ser humano, e sai ao mundo: ora se veste como homem, ora como mulher, e ama livremente, aproveitando “o amor de ambos os sexos” (WOOLF, 1928, p. 142). Orlando não mais se prende a valores irrealis, ou ao orgulho de pertencer a um só sexo, como Woolf demanda da mulher moderna em *Three Guineas*, ela é a pura liberdade.

Orlando é uma mulher cujo passado é de um homem, mas que agora tem a chance de ver o mundo com os próprios olhos (a mulher que Cixous chama para efetivar o feminino, para exercitar a escrita feminina). Ela parece assim ser uma metáfora da mente andrógina no presente, como se Woolf imaginasse o passado de

todos os seus contemporâneos, o passado da linguagem vigente. Orlando, o menino da Renascença, é a memória do presente. Quando Orlando, agora mulher, volta à casa, tudo permanece igual. Ninguém desconfia que ela não seja aquele menino de outrora, e ela resume o problema de ter sido um homem que se tornou mulher com um simples “estou amadurecendo” (WOOLF, 1928, p. 110). É o ser humano quem amadurece. E a mulher moderna, Orlando, tem que saber carregar sua antiga posição na linguagem para o mundo que se abre. Ao profanar o feminino, ela o traz como questão para a outra metade da sociedade, os homens, que terão que aprender a exercitá-lo da mesma forma, já que não é mais apenas dele o mundo público, nem dela o privado.

Orlando pula para o presente em choques, como se o tempo batesse em sua cabeça, e se vê cada vez mais próxima do *aqui* e *agora*. Mas Woolf afirma que Orlando não era só o presente. Orlando era a cigana que precisava da palavra para entender a natureza, o menino que brincou com a cabeça-troféu de um mouro, mas também o jovem que aprendeu com um mouro ficcional; o menino que amou uma rainha, mas que casou com uma estrangeira; a mulher que viajou em roupas de homem para amar mulheres, mas também a mulher que casou com Shel, um homem que parecia sentir como uma mulher; enfim, Orlando era muitos. Seu poema é publicado e aclamado justamente por isso, porque reflete muitos outros tempos e pessoas, por ser uma mistura de outros, todos vivos, abertos para perspectivas múltiplas. Esta é a questão de Orlando, a mulher do presente cujas vidas passadas precisa afirmar: como trazer essa escrita do outro, que afirma a diferença, para o mundo. E Woolf – mais uma vez no silêncio poético de suas imagens, quando Orlando recebe os últimos choques do tempo e se encontra a segundos do tempo simultâneo ao tempo da narrativa – parece mais uma vez anunciar ser a mulher a porta-voz da mudança. Em seu último parágrafo, vemos Orlando de volta à árvore de carvalho, pronta para amar o outro. De lá ela parece ter uma visão de seu marido voltando, chegando aos portos ingleses, a centenas de quilômetros de distância, como se agora eles pudessem ocupar o mesmo lugar:

“Aqui! Shel, aqui!” ela gritou, exibindo os seios para a lua (que agora se mostrava brilhante) para que suas pérolas brilhassem como os ovos de alguma imensa aranha lunar. O avião saiu correndo das nuvens e parou sobre sua cabeça. Ele pairava sobre ela. Suas pérolas queimavam como uma chama fosforescente na escuridão.

E enquanto Shelmerdine, agora transformado em um bom capitão do mar, são, com uma boa cor, e alerta, saltou para o chão, brotou sobre sua cabeça uma única ave selvagem.

“É o ganso!” Orlando gritou. “O ganso selvagem. . . .”

E a décima segunda batida da meia-noite soou, o décimo segundo golpe da meia-noite, quinta-feira, dia onze de outubro, mil novecentos e vinte oito. (WOOLF, 1928, p. 215)

Duas imagens se contrastam no último parágrafo de Orlando, logo antes de a personagem ser trazida para o presente. A de seu seio exibido para a lua, e a do avião que paira sobre ela, que se torna logo em seguida o ganso selvagem acima de Shel. De alguma maneira, sentimos que ela tenta atrair Shel com seu seio exposto, refletido pela lua, que é culturalmente um símbolo do tempo cíclico feminino. Ela quer que suas pérolas brilhem como os ovos de uma aranha lunar, um farol para atrair Shel: é interessante lembrar que a aranha tem conexões com as deusas tecelãs, que seriam criadoras do mundo em mitos diversos, como a Mulher Aranha do mito dos Hopis, deusa criadora da terra.¹⁰⁵ Orlando parece estar diretamente oposta ao avião, que paira sobre ela, como se a ameaçasse. Shel, ao voltar de sua jornada, pisa em terra um homem novo: Woolf aponta para a sanidade de Shel, para seu frescor¹⁰⁶, como se estivesse olhando o mundo com novos olhos após algum tempo ao mar. Ele é como um recém-nascido, adentrando a linguagem. Assim que ele pisa em terra, ele parece ter que escolher entre o avião e a mulher, entre os ovos da aranha lunar e o ganso selvagem. Ou seja, entre exercitar a nova mente andrógina ou repetir os padrões. Como Orlando ainda não recebera o último choque que a traria para o presente, Woolf parece aludir ao impasse da última guerra – esta que mais uma vez mostrara o patriarcado perpetuando a negação do outro enquanto afirmação de superioridade, o que, para ela, já estava na própria linguagem vigente. Woolf não nos diz qual foi a escolha do novo homem, e termina a história de Orlando com uma melancólica elipse de quatro pontos. No entanto, apesar de Woolf não mostrar qual modo de ver o mundo o homem recém-nascido escolheu, nós do futuro sabemos que o homem escolheu a antiga linguagem; a da guerra contra, e não afirmação do, outro.

Assim, os seios de Orlando são um convite para leitores que, em 1928, poderiam escolher não repetir os horrores da última guerra ao bater da décima-

¹⁰⁵ Cf. *Mitologias* (2007), organizado por Roy Willis, para uma discussão sobre tal tribo indígena norte-americana, os Hopis.

¹⁰⁶ Frescor que fica ainda mais evidente no original *fresh-coloured*, que traduzimos por “uma boa cor”.

segunda hora, o presente. Mas o impasse viria mais uma vez. E em 1938, dez anos após Orlando, Woolf mais uma vez chama o ser humano a efetivar o andrógino em *Three Guineas*. O impasse ainda continua para as novas gerações, testemunhas das mudanças trazidas pela arte e pelos movimentos sociais que transformam a maneira que conhecemos os outros. Hoje, ainda precisamos pensar o que é o andrógino, e como se ganha acesso a ele em uma linguagem que tem por princípio aniquilar o outro, objetificá-lo.

Orlando, a mente andrógina, é um *daimon*, como *Eros*. Ela, a mulher cujo passado é masculino, faz ligação entre a linguagem vigente e uma outra linguagem que, se profanada, tem o poder de gerar seres humanos completos, afirmadores da diferença. Hoje, temos homens e mulheres representantes da mente andrógina, pois Shakespeare, Emily Brontë, Charles Baudelaire, Virginia Woolf, Sylvia Plath, Clarice Lispector, Hélène Cixous, e muitos outros, vêm adicionando novas memórias à linguagem há séculos. No entanto, caso a busca erótica não continue, alguns casamentos entre antigas palavras nunca expirarão. O feminino historicamente construído ainda parece figurar na aresta da angústia, esperando uma total profanação. Aquela conversa entre Rachel e Helen, em *The Voyage Out*, aquela que parece unir os mortos aos vivos quando ouvida por Hewet, é a fala que a mente andrógina precisa efetivar. Ou seja, quando falarmos, precisamos ter em mente que as palavras lembram, que os mortos voltam. Em sua volta, eles têm que encontrar novos parceiros, novas vidas, ou então seremos guiados pelas palavras moribundas que cristalizam a opressão.

Podemos apontar que esta nova linguagem que Virginia Woolf vislumbra instaurar com a nova posição da mulher na sociedade tem ligações fortíssimas, em suas diferenças, com o *Eu* da literatura que expõe Sartre – a liberdade do ser humano advém do livre gerar: da livre escrita e da livre leitura. Ela, a nova mulher, portanto, seria a porta-voz da mudança, e faria uma distinção entre “as leis e a Lei”, o que Woolf diz ser “uma declaração muito mais profunda sobre os deveres do indivíduo para com a sociedade do que quaisquer outras que os sociólogos possam nos oferecer” (WOOLF, 1938, p. 272). As leis naturais e diferentes, as leis de vários corpos e várias mentes, em oposição à Lei, que é a linguagem masculina institucionalizada.

Como Orlando, a ensaísta de 1938 vê que a tradição percorre séculos em nossos corpos, correndo por nossas veias, esperando nosso retorno ao lar para

ressignificá-la. Arrisco dizer que, já em si, o retorno sempre será uma profanação da origem, como o presente constantemente profana o passado ao revisitá-lo, já que o uso que o Eu de agora faz do Eu de outrora é sempre um uso outro, um deslocamento da ação passada. Eu sou Outro, Woolf insinua em toda sua obra. Partilhamos de sua conclusão. É preciso ainda hoje estar submerso, sempre pensando, à deriva. Ao mesmo tempo, é preciso fazer parte do mundo, confrontando o demônio, entregando a ele soluções para suas guerras, como tesouros escondidos em uma navio pirata submerso há séculos no mais remoto dos mares, em uma fenda olvidada, nunca explorada antes. É a androginia a língua da literatura. E é nela que jaz a esperança de uma certa liberdade. É o andrógino quem diz que “o mundo todo é um palco, e todos os homens e mulheres meros atores: eles têm suas saídas, e suas entradas; E um homem em seu tempo desempenha muitos papéis” (SHAKESPEARE, p. 185).

Virginia Woolf estava escrevendo o que seria uma coleção de *memoirs* quando entregou-se ao rio Ouse em 1941. No já discutido aqui *Moments of Being*, momentos de vida, ou de ser, Virginia Woolf não teve medo de resumir e definir sua procura pelo *it* que une toda a humanidade como uma filosofia, sua filosofia. Esses momentos de ser para ela eram momentos de conexão, momentos em que a superfície era perfurada e que as profundezas do ser se mostravam. Como em um tecido que se olharmos bem de perto descobriremos os furos da costura que o compõe, esses momentos pareciam dar a ela uma noção de que somos constituídos por conexões para além de nosso entendimento. Ou seja, como Orlando, somos muitos. Tais momentos vêm em choques, novamente como os de Orlando, que conectavam a escritora com uma outra temporalidade, com sujeitos de diversas eras e culturas, e ela subitamente parece entender as coisas. Juntando nossa viagem pelas imagens da obra de Woolf, agora em nossa última, os momentos de vida são aqueles em que a prosa do dia a dia é tomada pela obscuridade da poesia; momentos de troca entre êxito prosaico e fracasso poético. Chamarei então aqui esses *moments of being* de *momentos andróginos*, que acontecem entre o demônio e as profundezas do mar. Eles são momentos que desafiam o Eu, o Outro, e que agrupam toda a experiência humana em um aglomerado de experiências diversas, como as múltiplas possibilidades no palco que é o mundo:

Que por trás da lã de algodão está escondido um padrão; que nós – quero dizer todos os seres humanos – estamos ligados a ele; que o mundo inteiro é uma obra de arte; que somos partes da obra de arte. Hamlet ou um quarteto de Beethoven é a verdade sobre esta vasta massa que chamamos de mundo. Mas não há Shakespeare, não há Beethoven; certamente e enfaticamente não há Deus; somos as palavras; somos a música; nós somos a própria coisa. (WOOLF, 1978, p. 84)

E é assim, como se por trás da costura da lã de algodão, por entre seus pontos infinitesimais, que Virginia Woolf enxerga o ponto de conexão: o humano. Mais uma vez afirmando o poder da experiência estética, Virginia Woolf assevera que somos nós a arte. E somos nós que precisamos efetivar a nova escrita da arte, a *écriture féminine*. Nós somos a coisa em si, em nós está o *it* que ela enfim encontra, a possibilidade de mudança. Anunciados na língua da literatura, estamos nós, eternamente em fluxo, descobrindo outros adentro, tentando enquadrar a nós mesmos em nossa busca, como se fizéssemos nossa pergunta derradeira: quem vem?

Mas agora deixe-me perguntar a mim mesmo a pergunta final, enquanto eu me sento sobre este fogo cinza, com seus promontórios nus de carvão preto, qual dessas pessoas sou eu? Depende tanto do cômodo. Quando eu digo para mim mesmo 'Bernard', quem vem? (WOOLF, 1931, p. 65)

CONCLUSÃO: I-MA(R)GEM

Thus, the most ordinary movement in the world, such as sitting down at a table and pulling the inkstand towards one, may agitate a thousand odd, disconnected fragments, now bright, now dim, hanging and bobbing and dipping and flaunting, like the underlinen of a family of fourteen on a line in a gale of wind. Instead of being a single, downright, bluff piece of work of which no man need feel ashamed, our commonest deeds are set about with a fluttering and flickering of wings, a rising and falling of lights.

Orlando (1928)

A narradora de Orlando, ao tentar entender uma das pausas da personagem enquanto ele, ainda homem, trabalhava em seus poemas no silêncio da noite, percebe que são esses pequenos gestos que apontam para todos em nós, essas pequenas pausas. A narradora diz, nessa passagem, que nossos movimentos mais banais são impulsionados por uma cintilação de asas, a queda ou o aumento de uma certa luz. Ou seja, são os fantasmas em nós que informam mesmo nossos gestos mais pessoais. Assim, ao puxar o tinteiro para si, Orlando é como as roupas íntimas¹⁰⁷ de uma grande família ao varal em meio a uma ventania. A imagem de Woolf aqui já é a de Orlando, ainda homem, como um representante da escrita feminina: seus muitos fragmentos vêm como as roupas íntimas lançadas ao vento, e ele começa a costurar suas múltiplas existências enquanto escreve. Assim, Orlando nos dá um acréscimo para nossa ideia de imagem: o *I* é a margem de todos em nós, a capa que envolve e encerra todas as outras imagens que nos formam. Nós somos a margem de nós mesmos: I-MA(R)GEM.

Orlando é nosso argumento final. Após estabelecermos um novo mito de origem para Bloomsbury, este que agora parece ter sido influenciado pela experiência de duas meninas ao final da Era Vitoriana, usamos Sartre para estabelecermos, como uma referência negativa, o que Woolf entende por prosa poética: a possibilidade de mostrar o que chamamos de I-MA(R)GENS na prosa. Ou seja, o desejo de mostrar que somos muitos por baixo da aparência de unidade que

¹⁰⁷ *Underlinen* também poderia ser também traduzido por lençol.

o corpo humano produz. Tal vontade, articulamos, advém do treinamento silencioso que é o feminino tradicional. A ensaísta Woolf conclui, então, que o feminino é tanto uma afirmação estética, se pensarmos os silêncios de seus textos como silêncios femininos, e também política, se pensarmos que são os valores do feminino que ela tenta efetivar através da figura do andrógino. A questão de Woolf é, portanto, uma profanação do feminino, um (re)uso, que impõe a abertura da linguagem vigente para sujeitos outros, para novas posições.

Nossa tese é, portanto, uma ultrapassagem de como Woolf tem sido estudada por alguns (como resultado do conhecimento de Cambridge, uma feminista com medo de seu próprio corpo, ou uma mulher antifeminista) e um anúncio de um trabalho por vir. O feminismo das últimas décadas do século XX não deu conta do que Woolf propõe. Ainda se pensa de uma maneira dicotômica, feminino-masculino, quando Woolf parece pensar que novo ser humano deva estar entre um e outro. Em seus ensaios, vimos que Woolf exercita o andrógino na lucidez da prosa, e em seus romances, vimos que o andrógino aparece no silêncio da poesia. Propomos, então, que pensemos o andrógino entre um e outro, na vida, em nossas pesquisas por vir. E repetimos: Orlando é nosso último argumento. Falta efetivá-lo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da Profanação. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. p. 65-81
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Paulus, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. Epic and Novel. In: HOLQUIST, Michael, (Org.) *The Dialogic Imagination*. Austin: UTP, 1981. p. 3-40.
- BANFIELD, Ann. *The Phantom Table*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- BATAILLE, Georges. *Literature and Evil*. London: Marion Boyars, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. New York: Vintage, 1989. [1949]
- BELL, Vanessa. *A Portrait of Virginia Woolf*. Entrevista concedida a BBC de Londres. Arquivo de som da *British Library*, 29/08/1956.
- _____. Notes on Virginia's Childhood. In: ROSENBAUM, S. P. (Org.). *A Bloomsbury Group Reader*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993. p. 331-336.
- BELL, Vanessa; WOOLF, Virginia. *Hyde Park Gate News*. LOWE, Gill (Org.). LONDON: Hesperus Press, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. Virginia Woolf. In: _____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORDO, Susan. *Unbearable Weight; Feminism, Western Culture, and the Body*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- BRADSHAW, Davi. Explanatory Notes. In: WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. New York: Oxford University Press, 2006. p. 171-195
- BRONTË, Charlotte. Jane Eyre. In: GILBERT; Sandra; GUBAR, Susan (Org.). *The Norton Anthology of Literature by Women*. New York: W.W. Norton & Company, 2007. p. 636-959 [1847]
- BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. New York: Oxford University Press, 1976.
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter*. New York: Routledge, 1993.
- _____. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- CHODOROW, Nancy. *The Reproduction of Mothering*. Los Angeles: University of California Press, 1978.

- CIXOUS, Hélène. First Names of No One. In: SELLERS, Susan (Org.). *The Hélène Cixous Reader*. London: Routledge, 1994. [1974a] p. 25-35
- _____. Neutral. In: SELLERS, Susan (Org.). *The Hélène Cixous Reader*. London: Routledge, 1994. [1972] p. 1-17
- _____. *Stigmata*. London: Routledge, 2005.
- _____. Sorties: Out and Out: Attacks/ Ways Out/ Forays. In: CIXOUS, Hélène; CLÉMENT, Catherine (Org.). *The Newly Born Woman*. London: I. B. Tauris Publishers, 1996. [1974b] p. 63-129
- _____. Preface. In: SELLERS, Susan (Org.). *The Hélène Cixous Reader*. London: Routledge, 1994. p. XV-XXIV
- _____. The Apple in The Dark: The Temptation of Understanding. In: _____. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990. p. 60-98
- _____. The Newly Born Woman. In: SELLERS, Susan (Org.). *The Hélène Cixous Reader*. London: Routledge, 1994. [1975] p. 35-47
- CLARKE, Suart N. *The Essays of Virginia Woolf*. London: The Hogarth Press, 2009.
- CLÉMENT, Catherine; KRISTEVA, Julia. *The Feminine and the Sacred*. New York: Columbia University Press, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- _____. Hélène Cixous ou a escrita estroboscópica. In: _____. *A ilha deserta*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2010. [1972] p. 293-295
- DICKINSON, Emily. Poem 311. In: JOHNSON, Thomas H. (Org.). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. New York: Little, Brown and Company, 1961. p. 146
- DUNN, Jane. *Virginia Woolf and Vanessa Bell: A Very Close Conspiracy*. London: Virago Press, 2000.
- ELIOT, T. S. Tradition and Individual Talent. In: GREENBLATT, Stephen (Org.). *The Norton Anthology of English Literature*. NEW YORK: W. W. Norton & Company, 2006. [1918] p. 2639-2645
- FOUCAULT, Michel. Docile Bodies. In: RABINOW, Paul (Org.). *The Foucault Reader*. Toronto: Penguin Books, 1984.
- _____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2005.
- _____. The Body of the Condemned. In: RABINOW, Paul (Org.). *The Foucault Reader*. Toronto: Penguin Books, 1984.
- _____. *The History of Sexuality*. Vol. 1. New York: Vintage, 1970.
- _____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

FREUD, Sigmund. Family Romances. In: GAY, Peter (Org.). *The Freud Reader*. London: Vintage Originals, 1995. [1909] p. 297-301

FRY, Roger. Introduction to a Sampler of Castile. In: ROSENBAUM, S. P. (Org.) *A Bloomsbury Group Reader*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993. [1923] p. 8-10

_____. The French Post-Impressionists. In: _____. *Vision and Design*. Mineola: Dover, 1998. [1920] 166-171

GARNETT, Angelica. *The Unspoken Truth*. London: Chatto & Windus, 2010.

GATENS, Moira. Power, Bodies and Difference. In: PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit (Org.). *Feminist Theory and the Body*. New York: Routledge, 1999.

GAY, Peter. *The Freud Reader*. London: Vintage Originals, 1995.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Norton Anthology of Literature by Women*. Vol. 3. New York: W.W. Norton & Company, 2007.

HARDY, Thomas. *Jude the Obscure*. London: Penguin Books, 1994. [1895]

_____. *Far from the Madding Crowd*. New York: Modern Library, 2001. [1874]

HARRIS, Alexandra. *Romantic Moderns*. New York: Thames & Hudson, 2010.

_____. *Virginia Woolf*. New York: Thames & Hudson, 2011.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2005.

HINTIKKA, Jaako. Virginia Woolf and Our Knowledge of the External World. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. v. 38, n. 1, p. 5-14, 1979.

HOPE, Nellie. *As I Knew Her*. Entrevista concedida a BBC de Londres. Arquivo de som da *British Library*, 29/08/1956.

IRIGARAY, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*. New York: Cornell University Press, 1993.

_____. *I Love To You*. New York: Routledge, 1990.

_____. *This Sex which Is Not One*. New York: Cornell University Press, 1985.

KRISTEVA, Julia. About Chinese Women. In: MOI, Toril (Org.). *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1986. [1974a] p. 138-159

_____. Stabat Mater. In: MOI, Toril (Org.). *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1986. [1974b] p. 160-187

_____. Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

_____. Women's Time. In: MOI, Toril (Org.). *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1986. [1979] p. 187-214

LODGE, David. *A arte da ficção*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

LORDE, Audre. Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference. In: MACCLINTOCK, Anne; MUFTI, Aamir; SHOHAT, Ella (Org.). *Dangerous Liaisons*. Minneapolis: Minnesota Press, 2002. [1984] p. 374-381.

MCCARTHY, Desmond. The Post-Impressionists. In: ROSENBAUM, S. P. (Org.). *A Bloomsbury Group Reader*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993. [1910] p. 97-102

MCLOUGHLIN, Kate. *Woolf's Crotchets: Textual Cryogenics in To The Lighthouse*. Londres: Textual Practice, 2014. No prelo.

MOI, Toril. Rethinking Literary History: Idealism, Realism, and the Birth of Modernism. In: _____. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theatre, Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

_____. *What Is a Woman? And Other Essays*. London: Oxford University Press, 1999.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Mulher-desejo ou o duplo do corpo mecânico*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2014. No prelo.

NICOLSON, Harold. *As I Knew Her*. Entrevista concedida a BBC de Londres. Arquivo de som da *British Library*, 17/04,1954.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PATMORE, Coventry. *The Angel in the House*. Disponível em: <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/thackeray/angel.html> Acesso em: 6 ago. 2009.

PINHO, Davi. A Nineteenth-Century Metamorphosis: The Birth of the Victorian Angel. In: MEDEIROS, Fernanda; SALGUEIRO, Cida (Org.). *Seminário de Pesquisa Discente do Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2009.

_____. *Of Angels and Demons: Virginia Woolf's Homicidal Legacy in Sylvia Plath's The Bell Jar*. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num13/resumos/palimpsesto13resumos07.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

PLATÃO. O Banquete. In: CIVITA, Victor (Org.). *Os Pensadores – Platão: Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 1999.

PRICE, Janet; SHILRICK, Margrit (Org.). *Feminist Theory and the Body*. New York: Routledge, 1999.

REED, Christopher. *Bloomsbury Rooms*. New Haven: Yale University Press, 2004.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, v. 34, n. 1, p. 18-30, [1972].

ROSENBAUM, S. P. *A Bloomsbury Group Reader*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993. [1948].

_____. O existencialismo é um humanismo. *Os pensadores*. Trad. Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril Cultural, 1978. [1946]

SEIGFRIED, Charlene Haddock. Second Sex: Second Thoughts. In: AL-HIBRI, Aziza Y.; SIMONS, Margaret A. (Org.). *Hypatia Reborn – Essays in Feminist Philosophy*. Indiana: Indiana University Press, 1990. p. 305-322

SELLERS, Susan. *Vanessa and Virginia*. Rhiroy: Two Ravens, 2007.

SHAKESPEARE, William. As You like It. In: SYMMONS, Charles (Org). *The Complete Works of William Shakespeare*. London: University Books/Atlantis, 1980. p.177-198

SHONE, Richard. *Bloomsbury Portraits*. London: Phaidon Press Limited, 1999.

_____. *The Art of Bloomsbury*. Pinceton: Princeton University Press, 2002.

SHOWALTER, Elaine. Virginia Woolf and the Flight into Androgyny. In:_____. *A Literature of Their Own*. London: Virago Press, 2003. [1977] p. 263-298

_____. *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing*. London: Oxford University Press, 1991.

SPALDING, Frances. *The Bloomsbury Group*. London: National Portrait Gallery Publications, 2005.

_____. *Vanessa Bell*. New York: Ticknor & Fields, 1983.

SPELMAN, Elizabeth V. Woman as Body: Ancient and Contemporary Views. In: PRICE, Janet; SHILDRICK, Margit (Org.). *Feminist Theory and the Body*. New York: Routledge, 1999. p. 32-42.

STEPHEN, Thoby; Vanessa; & Virginia. Cartas inéditas nos arquivos da Biblioteca Britânia, Londres. Ref: ADD MS 88954/2/1-6.

STRACHEY, Lytton. *Eminent Victorians*. London: Oxford University Press, 2009. [1918]

THOMSON, Belinda. *Post-impressionism*. London: Tate Publishing, 1998.

TONG, Elizabeth. *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*. Boulder, CO: Westview Press, 2009.

WHITFORD, Margaret. *The Irigaray Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1993.

WHITWORTH, Michael H. *Virginia Woolf*. London: Oxford University Press, 2009.

WILLIS, Roy. *Mitologias*. São Paulo: Publifolha, 2007.

WOODWARD, Kathryn. *Identity and Difference*. London: Sage Publications, 2002.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Oxford University Press, 1992. [1929a]

WOOLF, Virginia. Carta para Pippa Strachey. In: *Strachey Papers*. Manuscrito Original. Londres: Arquivos da British Library. Ref. ADD MS 60734, 1922.

_____. Craftsmanship. In: _____. *The Collected Essays of Virginia Woolf*. Oxford: Benediction Classics, 2011. [1937] p. 154-160

_____. *"Death of the Moth" and Other Essays*. London: Harcourt, 1974. [1942]

_____. *Flush*. London: Oxford University Press, 2000. [1933]

_____. Indiscretions. In: _____. *Women and Writing*. London: Harcourt, 1980. [1924] p.72-78

_____. *Jacob's Room*. London: Oxford University Press, 2000. [1922]

_____. Jane Eyre and Wuthering Heights. In: _____. *Women and Writing*. London: Harcourt, 1980. [1925a]

_____. Men and Women. In: _____. *Women and Writing*. London: Harcourt, 1980. [1920] p. 64-68.

_____. *Moments of Being*. London: Harcourt Brace and Company, 1985. [1974]

_____. Modern Fiction. In: _____. *Selected Essays*. London: Oxford University Press, 2008. [1919] p. 6-13

_____. *Mrs. Dalloway*. London: Oxford University Press, 2000. [1925b]

_____. *Night and Day*. London: Vintage, 2000. [1919]

_____. Not One of Us. In: _____. *The Collected Essays of Virginia Woolf*. Oxford: Benediction Classics, 2011. [1927a] p. 103-109

_____. *Orlando*. London: Vintage, 2004. [1928]

_____. Professions for Women. In: GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan (Org.). *The Norton Anthology of Literature by Women*. New York: W.W. Norton & Company, 2007. [1931]

_____. *Reminiscences*. Manuscrito Original. Londres: Arquivos da British Library. Ref. ADD MS 61973

_____. Sarah Coleridge. In: _____. *The Collected Essays of Virginia Woolf*. Oxford: Benediction Classics, 2011. [1940a] p. 98-102

_____. *The Common Reader*. In: ROSENBAUM, S. P. (Org.). *A Bloomsbury Group Reader*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993. [1925c] p. 3-5

_____. *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. London: Harcourt, 2006.

_____. *The Diary of Virginia Woolf*. BELL, Anne Olivier (Org.) London: Harcourt Brace and Company, 1980. v.3.

_____. *The Letters of Virginia Woolf*. London: Mariner Books, 1980. v.3.

_____. *The Letters of Virginia Woolf*. London: Mariner Books, 1982. v.6.

WOOLF, Virginia. The Man at The Gate. In:_____. *The Collected Essays of Virginia Woolf*. Oxford: Benediction Classics, 2011. [1940b] p. 93-97

_____.The Modern Essay. In _____. *The Common Reader Second Series*. London: Harcourt Brace and Company, 1984. [1932] p. 211-223

_____. *The Voyage Out*. London: Oxford University Press, 2000. [1915]

_____. *The Waves*. London: Oxford World Classics, 2008. [1931]

_____. *Three Guineas*. London: Oxford University Press, 1992. [1938].

_____. *To the Lighthouse*. London: Oxford University Press, 2006. [1927b]

_____. *Walter Sickert*. London: Norwood Editions, 1978. [1934]

_____. Women and Leisure. In:_____. *Women and Writing*. London: Harcourt, 1980. [1929b] p. 53-54

_____. Women Novelists. In:_____. *Women and Writing*. London: Harcourt, 1980. [1918] p. 68-72

WORDSWORTH, William. Preface to Lyrical Ballads. In: GREENBLATT, Stephen (Org.). *The Norton Anthology of English Literature*. NEW YORK: W. W. Norton & Company, 2006. 1495-1507

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ANEXO A - *La maison du pendu*, Paul Cézanne. 1873.

(cf. THOMSON, 1998, p. 9)



ANEXO B - *Vincent's Chair with his Pipe*, Vincent Van Gogh, 1888-9.

(cf. THOMSON, 1998, p. 34)



ANEXO C - *David Garnett*, Duncan Grant, 1915.

(cf. SHONE, 1999, p. 106)



ANEXO D - *David Garnett, Vanessa Bell, 1915.*

(cf. SHONE, 1999, p. 107)

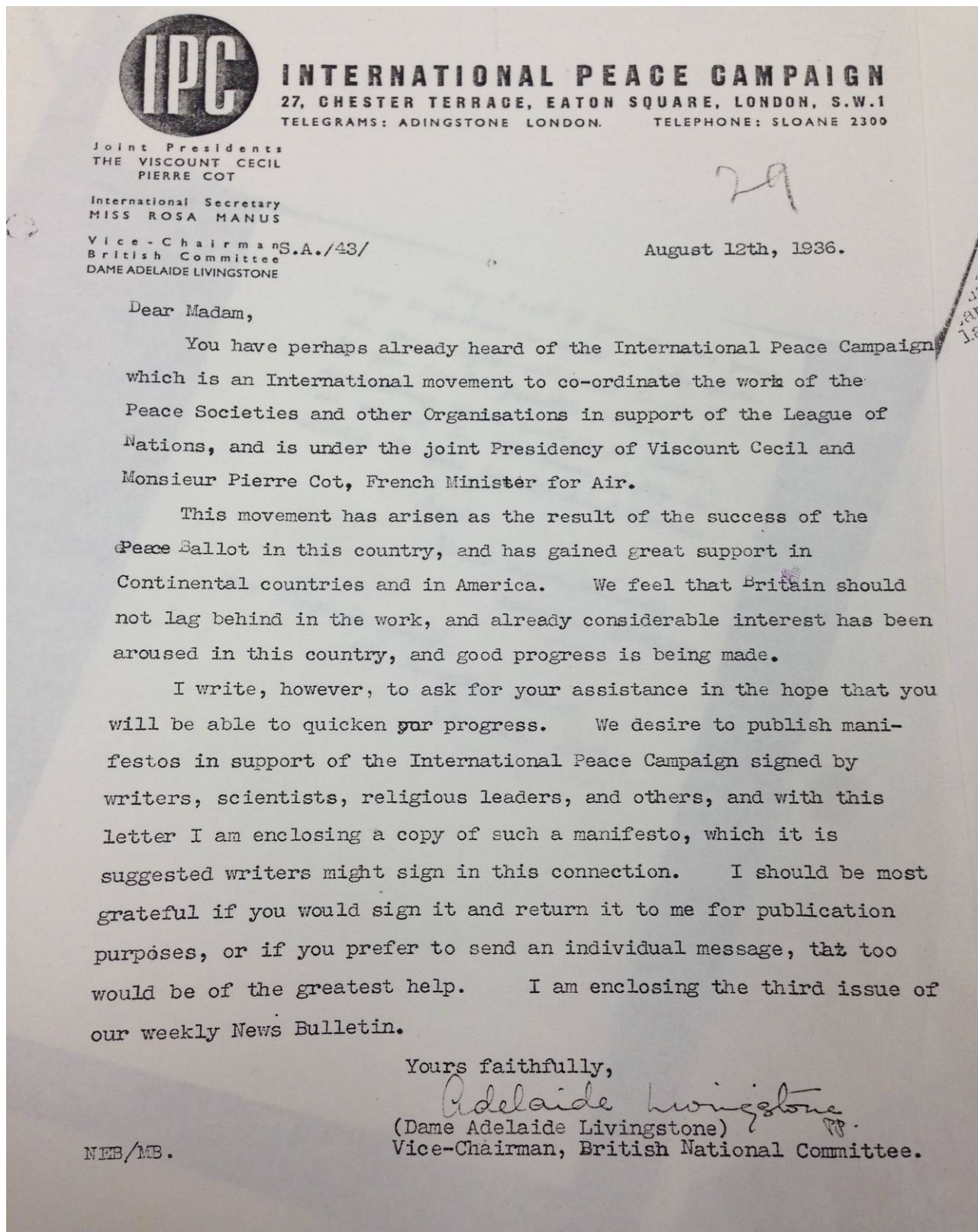


ANEXO E - *Studland Beach*, Vanessa Bell c. 1912.

(cf. SHONE, 2005, p. 72)



ANEXO F - Carta de Adelaide Livingstone para Virginia Woolf em 12 de agosto de 1936. Referência nos arquivos da University of Sussex, Brighton: SxMs18/2/B/B.16/F.



ANEXO G - Carta de J. P. Strachey para Virginia Woolf em 19 de fevereiro de 1936. Referência nos arquivos da University of Sussex, Brighton: SxMs18/2/B/B.16/F.

**NEWNHAM COLLEGE,
CAMBRIDGE.**

19th February 1936.

Dear Mrs Woolf,

The Prime Minister, who is also Chancellor of the University of Cambridge, has most kindly consented to arrange for a Meeting concerned with the needs of Newnham College to be held under his Chairmanship at 10, Downing Street on March 31st.

Newnham College, founded 1871, is one of the first women's Colleges to be established and has from the beginning played an important part in preparing women to make their best contribution to the life of the community.

The College is to-day faced with the need of raising funds to reconstruct out-of-date buildings and to provide additional accommodation, and it is estimated that £100,000 is required for building and provision for upkeep. This heavy capital expenditure naturally cannot be met out of income and for the first time since it began the College is appealing to the public for support.

It is desired to form a Committee of Patrons to launch the Appeal at the Meeting on March 31st and it would be very greatly appreciated if you would consent to become a Patron.

Former students of the College have already set on foot a vigorous and promising effort and to them your support would give much encouragement.

Yours sincerely,

J.P. Strachey

P.S. Would you very kindly reply to me at 11, Little College Street, Westminster, S.W.1.

ANEXO H - Resposta de um homem à carta recebida de Emily Davies, representante da Girton College. Sem data. Referência nos arquivos da University of Sussex, Brighton: SxMs18/2/B/B.16/F.

To Miss Emily Davies re Girton College

I assure you I am not an enemy of women.
I am very favourable to their employment
as labouers, or in other ~~xxxxix~~ menial
capacity. I have, however, doubts as to the
likelihood of their succeeding in business
as capitalists. I am sure the nerves of most
women would break down under the anxiety,
and that most of them are utterly destitute
of the disciplined reticence necessary to
every sort of co-operation. 2,000 years hence
you may have changed it all, but the present
women will only flirt with men, and quarrel
with one another.

Yours sincerely at any rate

Walter Ba

ANEXO I - Imagem que Woolf usaria para falar dos ritos masculinos de poder. Ref. Sussex University, Brighton: SxMs18/2/B/B.16/F.



ANEXO J - Imagem que Woolf usaria para falar dos ritos masculinos de poder. Ref. Sussex University, Brighton: SxMs18/2/B/B.16/F.

