

Perspectivas feministas no romance *Orlando* e no ensaio *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf: ideias que navegam em textos

Feminist perspectives on the novel Orlando and on the essay a room of one's own by Virginia Woolf: ideas that flow in texts

Davi Pinho¹

Nícea Helena de Almeida Nogueira²

Resumo:

Escritos entre 1927 e 1929, o romance *Orlando: uma biografia* e o ensaio *Um teto todo seu*, ambos de Virginia Woolf, apresentam várias sobreposições na forma e no conteúdo que revelam uma linha de pensamento em comum sobre as suas perspectivas feministas. As mesmas técnicas narrativas – paródia, ironia e o jogo metaficcional autoconsciente – são utilizadas e os textos são similares quanto à temática e ao estilo. Neles, Woolf defende que o gênero é construído e não está ligado nem ao sexo e nem à identidade, o que reverbera nas discussões da crítica feminista atual. A estrutura do texto dividida em seis partes está presente no romance e no ensaio, assim como os personagens ficcionais que assumem a posição de narrador. A discussão sobre androginia no ensaio tem seu paralelo com as personagens andróginas no romance. A partir da crítica literária especializada na autora, os dois textos são revisitados na intenção de defender que, ao longo de sua obra, as mesmas ideias percorrem textos distintos e consolidam o seu pensamento sobre as condições da produção artística de autoria feminina, ensejando, ao mesmo tempo, questionamentos ainda necessários sobre socializações de gênero.

Palavras-chave: Virginia Woolf; romance; ensaio; autoria feminina; androginia.

Abstract:

Written between 1927 and 1929, Virginia Woolf's novel *Orlando: A Biography* and essay *A Room of One's Own* overlap in form and content, revealing a common thread of thought regarding her feminist perspectives. The same narrative techniques – parody, irony and self-conscious metafiction – are used and the texts are similar in theme and style. In both texts, Woolf argues that gender is a construct that is not linked either to sex or to identity, which reverberates in current feminist discussions. The six-part division structures both the novel and the essay, and another common trait is that fictional characters assume the position of narrator. The discussion of androgyny in the essay parallels the androgynous

¹ ORCID: [0000-0003-3438-1895](https://orcid.org/0000-0003-3438-1895). Professor Associado de Literatura Inglesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista de Produtividade do Programa Prociência (UERJ/FAPERJ) e do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado (JCNE/FAPERJ). *E-mail:* davifpinho@gmail.com

² ORCID: [0000-0003-0935-9987](https://orcid.org/0000-0003-0935-9987). Professora Associada de Inglês e Literaturas da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Pós-doutora em Memória e Acervos pela Fundação Casa de Rui Barbosa, RJ. Sob a supervisão da Profa. Eliane Vasconcellos e Pós-doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa no PPG Letras da UERJ, sob a supervisão do Prof. Dr. Davi Pinho. *E-mail:* nicea.nogueira@ufjf.br

characters in the novel. Based on Woolf scholarship, this article revisits the novel and the essay in order to defend that, in Woolf's oeuvre, the same ideas cut across different texts and consolidate her thinking about the conditions for women's artistic productions, while at the same time articulating still urgent questions about gender socializations.

Keywords: Virginia Woolf; novel; essay; women's authorship; androgyny.

1 Introdução

Considerado como a “bíblia feminista literária” por Jane Marcus em *Virginia Woolf and the languages of patriarchy (Virginia Woolf e as linguagens do patriarcado)* (1987, p. 5), *Um teto todo seu* é o texto mais citado e mais discutido na análise crítica de autoria feminina no Brasil e em diversos países atualmente. As condições mínimas necessárias para que uma mulher possa escrever literatura e a noção de que gênero é uma construção social e, portanto, instável, são as ideias principais que o ensaio apresenta e, como veremos neste artigo, não estão isoladas na produção da autora.

Por ordem de publicação, percebemos um percurso onde essas ideias se tornam recorrentes que vai desde 5 de maio de 1927, com a publicação do romance *Ao farol*, passando pelo ensaio “A nova biografia” (de 30 de outubro de 1927), pelo romance *Orlando: uma biografia* (de 11 de outubro de 1928) e desembocando nos ensaios “Mulheres e ficção” (de março de 1929), “Fases da ficção” (de abril a junho de 1929) até chegar em *Um teto todo seu* (de 21 de outubro de 1929).

Esse caminho, que estabelece um cronograma de composição, é endossado por alguns especialistas na crítica woolfiana. Na introdução que escreveu para *Orlando*, editado pela Penguin, a crítica feminista Sandra Gilbert (2019) afirma que o romance funciona como uma ponte importante entre *Ao farol* e *Um teto todo seu*, que são, aparentemente, tão diferentes. Julia Briggs (2006), importante biógrafa de Woolf, considera que esses textos formam um tríptico, um conjunto de três obras literárias que devem ser apreciadas juntas. Para este estudo, nos detivemos nas obras onde os pontos de contato estão mais evidentes: *Orlando* e *Um teto todo seu*.

Esses dois textos se sobrepõem um ao outro tanto na forma como no conteúdo. Foram produzidos num espaço exato de dois anos, a saber, entre 9 de outubro de 1927, quando começou a escrever *Orlando*, e 21 de outubro de 1929, quando publicou *Um teto todo seu*. Entre essas duas datas, a atuação literária de Woolf foi intensa. Nesse período, as ideias apontadas no romance persistiram na mente de Woolf, fermentando. Graças aos registros em seus diários e cartas, podemos precisar que, em seis meses, terminou o

primeiro rascunho de *Orlando*, em 17 de março de 1928. No mês de maio do mesmo ano, interrompeu a revisão de *Orlando* para trabalhar no texto das palestras que iria proferir em duas faculdades para mulheres na Universidade de Cambridge, Newnham e Girton Colleges, nomeadas ficcionalmente como Fernham em *Um teto todo seu*. Em outubro, publicou *Orlando*, pela sua própria editora, a Hogarth Press. Pouco mais de uma semana depois e acompanhada pelo marido Leonard, pela irmã Vanessa e pela sobrinha Angelica, Woolf foi a Cambridge para dar uma palestra no Newnham College em 20 de outubro de 1928, um sábado. Na sexta-feira seguinte, refez os 90 quilômetros que separam Londres de Cambridge para a palestra no Girton College, em 26 de outubro de 1928, dessa vez acompanhada apenas por Vita Sackville-West, a musa inspiradora de *Orlando* (ROSENBAUM, 1992). O texto das palestras foi convertido no ensaio *Mulheres e ficção*, publicado na revista *Forum*, em Nova York, em março de 1929. Nele estão ausentes acréscimos de trechos de ficção que iriam ser incorporados ao texto quando se transformasse em livro. Em abril, publicou um ensaio crítico onde divide as fases da ficção em seis grupos, de acordo com as características dos autores e não pelo período cronológico nem pela nacionalidade. Na mesma época, teve a ideia de fazer um livro sobre as palestras em Cambridge, que viria a ser *Um teto todo seu*.

Nosso objetivo, ao indicar os pontos de contato entre o romance e o ensaio, é descrever como as ideias de Woolf sobre a desconstrução do feminino como um gênero fixo dentro da concepção patriarcal, as condições socioeconômicas mínimas para a criação literária e a liberdade de expressão das mulheres estão presentes na escrita de *Orlando* e migram para *Um teto todo seu*. Acreditamos ser essa a principal razão que fez com que esse ensaio se tornasse a pedra fundamental da crítica feminista em lugares tão distantes no tempo e no espaço como as universidades brasileiras no século XXI³.

2 Sobreposições quanto à forma

No alinhamento entre o romance e o ensaio, percebemos que a estrutura de seis capítulos ou seções está presente nas duas obras. O modo como Woolf inicia esses textos é peculiar e difere do estilo convencional de se iniciar um romance ou ensaio,

³ Realizamos o levantamento do estado da arte em 20 teses e dissertações, de 2014 a 2019, onde os ensaios de Virginia Woolf são considerados como textos teóricos para a análise literária de autoria feminina no Brasil, tendo como fonte o catálogo da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) (NOGUEIRA, 2022).

surpreendendo o leitor e avisando-o sobre o caráter inovador do texto que vai começar a ler. Isso já sinaliza a que se propõem. No primeiro capítulo do romance, depois do pronome “Ele”, o biógrafo de Orlando interrompe a frase para chamar atenção à discussão sobre gênero como um construto social que norteará o relato sobre a vida da protagonista: “ELE – POIS NÃO PODIA HAVER nenhuma dúvida sobre o sexo, embora a moda da época contribuísse para mascará-lo – estava golpeando a cabeça de um mouro que pendia das vigas” (WOOLF, 1928, p. 11)⁴. No ensaio, que se inicia *in media res*, a primeira frase estabelece o tom de conversa tão caro e recorrente na obra de Virginia Woolf ao introduzir sua ideia sobre o que é essencial para poder escrever bons textos literários. Essa ideia está embutida no título como a ponta de um *iceberg* e o ensaio começa com uma conjunção adversativa, que exprime a ideia de oposição, dando um caráter de diálogo polêmico ao texto: “Mas, vocês podem dizer, nós pedimos para você falar sobre mulheres e ficção – o que isso tem a ver com um teto todo seu? Vou explicar.” (WOOLF, 1929b, p. 11). Não é só o teto (ou o espaço, ou o cômodo, sentidos acumulados pelo *room* do inglês de Woolf) que é necessário: a escritora precisa da renda anual mínima de quinhentas libras, de boa alimentação, experiências fora do ambiente doméstico, viagens, liberdade de ir e vir, assim como de se expressar publicamente, além de uma mente andrógina. Desta maneira, um espaço todo seu é, com certeza, apenas o começo da conversa.

Segundo Jane Marcus (1987, p. 148-149), essa frase de abertura é a continuação de uma conversa interrompida por uma interlocutora na mesma posição das demais. No ensaio, Woolf continua o diálogo iniciado em *Orlando*, que passa pelas palestras em Cambridge e pelo artigo publicado nos Estados Unidos até desembocar em *Um teto todo seu*. Os leitores estão incluídos no “vocês” e o texto se torna uma conversa de três lados entre a escritora, as alunas da faculdade e a leitora. Sem essa audiência, temos a impressão de que ela não pode falar.

Não só o início, mas também o fechamento do ensaio e do romance têm suas semelhanças. Em ambos, a voz narrativa confessa a necessidade de apresentar uma peroração, ou seja, a parte final de um discurso destinada a inspirar entusiasmo na plateia. No último capítulo de *Orlando*, o narrador reclama ao dizer que a protagonista ria da fama com que sonhou em toda a sua vida, o que pode ser comprovado na seguinte passagem: “somos obrigados a roubar algum espaço para comentar o quanto é desconcertante para seu biógrafo que este clímax para qual o livro inteiro se encaminhava, esta peroração com

⁴ Nas chamadas de citação das obras de Virginia Woolf, optamos por colocar a data da primeira edição no sentido de seguir a indicação da crítica woolfiana especializada.

a qual o livro deveria terminar nos sejam surrupiados por uma risada fortuita como essa...” (WOOLF, 1928, p. 233). Em *Um teto todo seu*, a narradora comenta, no fim de seu discurso para as universitárias de Cambridge, que poderia parar naquele ponto, mas, para seguir as convenções, sua palestra deveria terminar com uma peroração e conter algo que as enalteça. Confessa que não consegue fazer uma peroração nesses moldes magníficos e diz que vai terminar com “algo especialmente desagradável” (WOOLF, 1929b, p. 155). Com a ironia que lhe é constante, termina com um dos trechos mais bonitos de sua obra ao proclamar:

Minhas jovens, eu diria, prestem atenção porque a peroração começa aqui, vocês são, na minha opinião, vergonhosamente ignorantes. Vocês nunca fizeram uma descoberta de qualquer importância. Vocês nunca abalaram um império ou lideraram um exército para a batalha. As peças de Shakespeare não falam de vocês, e vocês nunca apresentaram as bênçãos da civilização a um bando de bárbaros. Qual é a sua desculpa? (WOOLF, 1929b, p. 156-157).

E a própria narradora responde:

Demos à luz, criamos, banhamos e ensinamos, talvez até a idade de seis ou sete anos, um bilhão e seiscentos e vinte e três milhões de seres humanos que, de acordo com as estatísticas, existem nesse momento, e isso, mesmo que tenhamos tido ajuda, leva tempo (WOOLF, 1929b, p.157).

Assim, ela prova o seu ponto: não há como realizar grandes feitos se são condicionadas, pela sociedade patriarcal, a desempenhar a criação de todos os seres humanos sobre a terra e apenas isso. Não são bem vistas nem aceitas, socialmente, se forem inventoras, líderes de guerra, poetisas e dramaturgas e conquistadoras de terras distantes, o que constitui um grande e injusto equívoco para o qual seu texto aponta.

3 Sobreposições quanto ao conteúdo

A paródia, a ironia e o jogo metaficcional autoconsciente compõem tanto *Orlando* quanto *Um teto todo seu*. No romance, o narrador parodia o gênero biografia e tece comentários frequentes sobre o ato de sua escrita recorrendo à metaficção. Para destacar o seu tom irônico e de forma aparentemente misógina, ao ver Orlando escrevendo versos, o biógrafo diz que por ser uma “mulher, e mulher bonita, e mulher na flor da vida... logo renunciará à pretensão de escrever e pensar” (WOOLF, 1928, p. 201) e irá planejar um

encontro sexual com um guarda-caça, aos moldes de Lady Chatterley, a personagem do romance de D. H. Lawrence, insinuando que uma mulher só pode pensar se for em homem e não em poesia.

No ensaio, a voz feminina da narradora se desdobra nas outras três Marys da balada cantada por “Mary Hamilton”⁵, já que alega não importar nomeá-la de forma precisa, anunciando a metaficção, e é irônica ao se referir aos críticos e bedéis. Ficcionaliza a sua ida à Universidade de Cambridge para almoçar de forma luxuosa numa faculdade para homens e jantar na pobreza de uma faculdade para mulheres.

O fato do biógrafo de Orlando desvalorizar a escrita de autoria feminina, como mencionado anteriormente, é reverberado em várias passagens do ensaio quando aborda a opinião dos homens sobre a capacidade das mulheres: o Professor von X, estava “ocupado com a redação de seu grandioso trabalho intitulado *A inferioridade mental, moral e física do sexo feminino*” (WOOLF, 1929b, p. 48), Alexander Pope declara que a maioria das mulheres não tem nenhum caráter e Napoleão Bonaparte achava que eram incapazes, entre outros. Ainda em *Orlando*, o narrador relata que o Sr. S. W. defende a ideia de que: “quando lhes falta estímulo do outro sexo, as mulheres não encontram o que dizer umas às outras. Quando estão sozinhas, elas não conversam, elas se coçam” (WOOLF, 1928, p. 163). O biógrafo de Orlando acrescenta que, identificado apenas pelas iniciais T. R., outro Sr. complementa dizendo que as mulheres eram incapazes de qualquer sentimento afetuoso por outra mulher e se detestavam entre si. O narrador, então, indaga: “o que podemos supor que fazem as mulheres quando buscam a companhia de outras?” e ele mesmo esclarece a ironia ao afirmar que Orlando “tirava grande prazer da companhia de seu próprio sexo, deixando a cargo dos cavalheiros provar, como é de seu gosto, que isso é impossível” (WOOLF, 1928, p. 163).

Não é de estranhar que tamanha desvalorização fazia com que as mulheres evitassem se expressar com sinceridade na presença do sexo oposto. A cena em que conversam entre si a portas fechadas, longe de homens, é repetida no romance e no ensaio. Em *Um teto todo seu*, a narradora para o que estava dizendo sobre Mary Carmichael⁶ para indagar se há homens presentes:

⁵ Uma balada do folclore escocês do século XVI, que conta uma história sobre uma dama de companhia, Mary Hamilton, na corte de uma rainha Mary, que teve um relacionamento amoroso com o rei e foi enviada para a forca por ter afogado seu filho ilegítimo. A cantiga refere-se a quatro Marys: Mary Seaton, Mary Beaton e Mary Carmichael, além de Mary Hamilton, que é a principal voz da “Balada das quatro Marias”.

⁶ Possível referência à escritora Marie Charlotte Carmichael Stopes (1880-1958), cujo pseudônimo era Marie Carmichael. Marie Stopes, uma cientista e romancista controversa que defendia o uso de métodos contraceptivos, escreveu *Love's Creation* (A criação do amor), de 1928, que é uma possível fonte para o

Sinto muito a interrupção tão abrupta. Há algum homem no recinto? Vocês me garantem que atrás daquela cortina vermelha não se esconde a figura de Sir Chartres Biron? Somos todas mulheres, vocês me asseguram isso? Então eu posso dizer a vocês que as palavras que li em seguida foram estas: ‘Chloe gostava de Olivia...’ Não se espantem. Não se ruborizem. Vamos admitir, na privacidade de nossa própria sociedade, que essas coisas às vezes acontecem. Às vezes as mulheres gostam realmente de mulheres. (WOOLF, 1929b, p. 118-119).

O trecho acima está na quinta seção do ensaio que é dedicada à análise do romance *A aventura da vida* de Mary Carmichael, livro que a narradora Mary Beton está lendo como exemplo do tipo de escrita que as mulheres estavam produzindo naquela época. Aqui, a ironia de Woolf se direciona também contra as leis de seu tempo, que faziam com que narrativas desviantes — como a de Radclyffe Hall, cujo romance de 1928, *The well of loneliness* (*O poço da solidão*), foi condenado por obscenidade no julgamento presidido por Chartres Biron, a quem Woolf, que assistiu ao julgamento ao lado de grandes nomes de seu tempo, faz referência direta — fossem silenciadas, favorecendo o enredo antigo de mulheres que se odeiam, que não se desejam, que vivem apenas como mães, esposas, e filhas, em posições de relação a algum homem.

Em *Orlando*, o narrador faz o mesmo tipo de interrupção para chamar a atenção do leitor de forma semelhante à narradora do ensaio. Quando Orlando vai à casa da prostituta Nell e encontra suas amigas, conversa com elas animadamente, pois, como afirma seu biógrafo:

[...] muitas foram as belas histórias que contaram e muitos os divertidos comentários que fizeram, pois não se pode negar que quando as mulheres se juntam – mas psiu! – sempre têm o cuidado de garantir que as portas estejam trancadas e que nenhuma palavra acabe aparecendo em letra de fôrma. Tudo o que elas desejam é... mas, de novo, psiu! – não é um passo de homem o que se ouve nas escadas? (WOOLF, 1928, p. 163).

O argumento central de *Um teto todo seu* de que uma mulher precisa ter um espaço próprio para escrever e uma renda anual, se quiser produzir literatura, foi também apresentado em *Orlando* pelo personagem fictício Nick Greene, uma paródia de um escritor elisabetano medíocre e arrogante, no segundo capítulo, que faz pouco caso dos poemas de Orlando, decepcionando-o profundamente. Greene retorna à narrativa, no último capítulo, como um doutor em Literatura muito bem relacionado e premiado no

título *Life's adventure* (*A aventura da vida*) no ensaio *Um teto todo seu*. Para uma discussão sobre a influência de Stopes na obra de Woolf, ver *Virginia Woolf and the Study of Nature*, de Christina Alt (2010).

início do século XX, que ajuda Orlando, agora uma mulher, a receber o tão esperado reconhecimento pela sua produção literária. Ironicamente, Greene é o mesmo personagem que engravida a hipotética irmã de Shakespeare no ensaio.

Personagens históricos do romance participam da ficção no ensaio, como os escritores Alexandre Pope e Samuel Johnson ao lado de escritoras notáveis como Lady Winchilsea e Christina Rossetti. Assim, os dois textos desafiam as fronteiras da realidade e da ficção. O destaque dessa ficcionalização fica por conta de William Shakespeare e Jane Austen. O dramaturgo é o personagem que Orlando encontra na ala dos criados quando corre para receber a rainha Elizabeth I na visita à casa de campo de sua família e é, também, o irmão da fictícia Judith em *Um teto*. A autora de *Orgulho e preconceito* é lembrada no ensaio por escrever seus romances na sala de estar e esconder seus manuscritos quando as visitas chegavam. O mesmo faz Orlando por duas vezes na sua biografia quando recebe a visita da Arquiduquesa Harriet e quando é interrompida em seu quarto pelos criados ao produzir obras literárias, ambas situações no quarto capítulo do romance.

O tempo que as mulheres precisam para se tornarem boas escritoras é defendido nos dois textos. Só no século XX, Orlando termina e publica o poema que começou no século XVI, ou seja, mais de 300 anos depois, apesar de ter todas as condições materiais e intelectuais para a produção literária quanto um homem. O que atrapalhou a sua carreira de escritor foi a opinião masculina negativa, corporificada no personagem Nick Greene, e é um exemplo do impacto que isso pode causar na carreira de um artista, seja homem ou mulher. Orlando guardou, junto ao peito, o manuscrito de “O carvalho” por séculos. No último capítulo, já no século XX, Greene reencontra Orlando e se redime ao encaminhar seu manuscrito para publicação e garantir que tenha uma recepção literária favorável, outro exemplo, mas dessa vez, de como a opinião da crítica pode impulsionar a carreira de um escritor ou escritora.

Em *Um teto todo seu*, a narradora assegura que Mary Carmichael precisa de 100 anos para se tornar uma poeta e que Judith Shakespeare voltará como escritora em 100 anos se cada mulher trabalhar por ela. Trabalhar significa, aqui, seguir suas carreiras profissionais, estudar, se qualificar e publicar livros, entre outras coisas para as quais não havia oportunidades para a maioria das mulheres. Sobre Mary Carmichael, a narradora do ensaio afirma: “Dê a ela mais cem anos, concluí, lendo o último capítulo [...] dê-lhe um espaço, um teto todo seu e quinhentas libras por ano, deixe que ela diga o que lhe

passa na cabeça” (WOOLF, 1929b, p. 134). Sobre Judith Shakespeare, a narradora conclama:

Pois acredito que se vivermos por mais um século [...] e tivermos quinhentas libras por ano e um espaço próprio; se cultivarmos o hábito da liberdade e a coragem de escrever exatamente o que pensamos [...] então a oportunidade surgirá, e a poeta morta que era irmã de Shakespeare encarnará no corpo que tantas vezes ela sacrificou. Extraindo sua vida das vidas das desconhecidas que foram suas antepassadas, como seu irmão fez antes dela, ela nascerá. (WOOLF, 1929b, p. 159).

A cada mulher cabe o direito e dever de lutar para ter seu valor reconhecido, não importando se é escritora, poeta, artista plástica, musicista ou qualquer outra profissão em que puder provar que não existe inferioridade mental, moral e física do sexo feminino perante o masculino. Quando isso for efetivamente conquistado, então a irmã de Shakespeare surgirá e terá o reconhecimento que merece.

No entanto, em nossa opinião, a sobreposição mais importante entre o romance e o ensaio é a discussão sobre androginia. Esse tema percorre *Orlando* desde a primeira página e ganha uma seção própria em *Um teto todo seu*, a última, sobre a mente andrógina, como a compor um *gran finale*. No terceiro capítulo do romance, Orlando se torna mulher da noite para o dia e, como relata o seu biógrafo de forma sardônica, combinava a força do homem e a graça da mulher num único corpo. Afirma que a mudança de sexo não alterou a sua identidade, observamos que seu nome não mudou. Ela não passa a se chamar Orlanda e continua a ser a mesma pessoa, apenas com sexo diferente. Logo após a mudança, não sentia a diferença entre ser homem e ser mulher. Só quando comprou roupas femininas é que se tornou consciente de seu sexo. Esse papel da indumentária já havia sido mencionado na primeira sentença da narrativa e sua repetição nessa cena tem a função irônica de reforçar a instabilidade da construção de gênero, como quem se pergunta: o que é uma mulher?

Orlando é homem até o final do século XVII porque a sua mudança de sexo marca a entrada das mulheres no campo editorial literário e, também, porque os detalhes da vida das mulheres nas sociedades patriarcais em geral, como os detalhes “da vida das ancestrais femininas de Vita Sackville-West”, não estão nos registros da história oficial, como bem lembra Beth Boehm (1992, p. 195) no seu estudo sobre *Orlando* e *Um teto todo seu*. A androginia, entretanto, não fica restrita ao protagonista: os personagens

Shelmerdine, Sasha e a Arquiduquesa Harriet ou Arquiduque Harry são descritos como andróginos.

Para Claire Hanson (1994), em “Imaginary lives: Orlando and A room of one’s own” (*Vidas imaginárias: Orlando e Um teto todo seu*), a fantasia da androginia no ensaio está relacionada com a fantasia da primeira parte de *Orlando* e que ambos se referem ao inconsciente e à bissexualidade psíquica do primeiro estágio da vida. Michéle Barrett, na introdução de *Um teto todo seu e três guinéus* (1993), afirma que a ênfase de Woolf passou da defesa de um ideal de androginia na arte para o reconhecimento do poder da diferença, principalmente ao insistir que as mulheres eram excluídas socialmente, as *outsiders* (forasteiras).

No ensaio, Woolf lista Shakespeare, Sterne, Keats e Coleridge, entre outros, como autores que possuíam a mente andrógina, ou seja, transmitiam “emoções sem empecilhos”, com uma mente “naturalmente criativa, incandescente e indivisa” (WOOLF, 1929b, p. 139). Virginia Woolf aproveitou a fama que obteve com a publicação de *Orlando*, uma brincadeira andrógina, segundo Anne E. Fernald (2006), como uma oportunidade para defender seriamente a ideia feminista sobre a importância daquilo que chamou de androginia e da independência material em *Um teto todo seu*.

Há, ainda hoje, certa resistência à palavra “androginia”, pois, segundo Brenda Helt (2016), ela estaria filiada a uma falicização do feminino, *andros* antes de *gynos*. Ainda que a tradição ocidental nos remeta ao discurso mitológico do comediógrafo Aristófanes, em *O banquete* de Platão, segundo o qual o andrógino seria um dos três gêneros originários, com *Um teto todo seu* e *Orlando*, Woolf reusa a tradição para articular a crise dos gêneros na modernidade em amplo sentido. Ou seja, a escrita de Woolf encena ao mesmo tempo a crise do gênero literário, algo que alimenta as utopias modernistas (FERRAL; MCNEILL, 2018), e a crise do binômio de gênero, masculino e feminino, revelando, portanto o que a filósofa feminista Rosi Braidotti (2011, p. 150) alcunha de um “gênero [genre] intensivo” e a “morte do gênero [gender]” justamente ao ler *Orlando*. Ao desfazer o gênero ensaio, com *Um teto todo seu*, e o gênero biografia, com *Orlando*, a ficção woolfiana desfaz também *andros* e *gynos*, abrindo novos espaços para experimentação com a literatura e com o corpo. É importante notar que, desde Deleuze e Guattari (1997), a escrita de Woolf é paradigmática do movimento de se deixar passar por alteridades radicais na formação de uma subjetividade que nunca se quer inteira, centrada, estanque, ou “molar”. Mas se Woolf informa os devires “moleculares” no século XX, Braidotti (2011) atualiza a potência estética e política da escrita woolfiana ao pensar

a obra da autora a partir de questões como os deslocamentos contemporâneos e a subjetividade nômade que eles implicam — o que faz com que a androginia seja um tema caro para a nossa cena de debates de gênero. Resgatando e ultrapassando os platôs de Deleuze e Guattari, Braidotti nos convoca a reaccessar as rotas de fuga do que Woolf chama, em *Um teto todo seu*, de uma sentença puramente feminina e de uma outra, masculina, indagando assim de que forma Woolf encena, esteticamente, performances para além dessas marcações binárias. Em Braidotti, a androginia parece se abrir como a desconstrução do gênero literário enquanto proposta ética de uma política por vir, através e para além da identidade, o que caracteriza tanto o romance de 1928 quanto o ensaio de 1929.

A crítica woolfiana contemporânea desarticula certa herança do que seria a “androginia intelectual” de Woolf, como alcinhou Lucia Miguel Pereira, em 1944, em seus ensaios precursores de uma crítica woolfiana no Brasil. Afinal, como diz Derek Ryan, ao ler *Um teto todo seu* em seu livro *Virginia Woolf and the materiality of theory* (Virginia Woolf e a materialidade da teoria), “Woolf não se limita a escrever a diferença entre mulheres e homens; ao invés disso ela começa simultaneamente a desenfatar tais diferenças categóricas baseadas na identidade” (RYAN, 2013, p. 64-65). Se não há em Woolf a dualidade “inquieta por se sentir, intelectualmente, andrógina, fadada a pensar ora como homem, ora como mulher” que Pereira (2005, p. 108) estabeleceu, é preciso repensar o modernismo não como um movimento, momento histórico ou cultural, mas, ao contrário, como um modo, um registro ou uma cena da escrita que quer romper com os mitos de progresso da modernidade, a começar por uma investigação acerca da linguagem. Para pensar a androginia, então, é preciso reorientar também nossa discussão acerca da estética modernista, como fazem Jane Goldman (2004) e Geoff Gilbert (2004), para entendermos que o impulso por desfazer os gêneros literários – por meio de inflexões líricas na prosa, do romance no ensaio, e etc – é análogo ao impulso por desfazer performances do feminino e do masculino em Woolf, desarticulando justamente o que Pereira (2005, p. 108) apontou como uma “dualidade”. A androginia, tal qual escrita por Woolf, pode ser lida então nem como uma dualidade nem como um ideal de totalidade humana, mas como uma forma de desfazer a construção binária sobre a qual o patriarcado erigiu sua opressão do corpo da mulher: um modo de proliferar diferenças, não de apagá-las. Entre *Um teto todo seu* e *Orlando*, a chamada de Woolf é para que mulheres e homens tenham Judith Shakespeare como paradigma, que trabalhem por e com ela, androginizando a literatura e a vida.

Outra sobreposição entre os textos em estudo é o intenso sentimento de raiva, entendido como o rancor dirigido a uma ou mais pessoas por causa de alguma ofensa. No ensaio, a raiva não é pura e simples, mas complexa e disfarçada, assim como aparece também no romance. No quarto capítulo, Orlando convida o poeta Alexander Pope (1688-1744) para acompanhá-la até a sua casa em sua carruagem. O trajeto é descrito com a técnica *chiaroscuro*, um dispositivo literário que exhibe a justaposição de luz e sombra para criar um efeito dramático, que remonta à pintura renascentista, inventada pelo pintor Caravaggio e usada por Rembrandt em toda a sua obra. Quando a carruagem passava sob um poste de luz, Orlando podia ver seu acompanhante com nitidez e sentia raiva dele, achava-o presunçoso e desprezível, mas quando adentrava no escuro das ruas mal iluminadas, Orlando não conseguia vê-lo bem e mudava de opinião: considerava-o um gênio, admirava-o e sentia-se honrada por estar em sua companhia:

“Sou a mais abençoada das pessoas do meu sexo. A poucos centímetros de mim [...] está o homem mais inspirado dos domínios de sua majestade. As eras futuras pensarão em nós com curiosidade e me invejarão furiosamente”. Aqui vinha mais um poste de luz. “Como sou idiota! Não existe isso de fama e glória. As eras vindouras jamais dedicarão um único pensamento a mim ou ao Sr. Pope” [...] (WOOLF, 1928, p. 152).

Com a técnica do *chiaroscuro*, Orlando demonstra que a luz revela a verdade e o escuro inspira a ilusão. Na ausência de luz, os ditos gênios são fascinantes e arrebatadores, à luz são meramente iguais a qualquer pessoa. Ao ver Pope sob a luz, podia percebê-lo como um homem comum, cheio de defeitos, disforme e debilitado. No escuro, esquecia sua verdadeira feição, ficava iludida e julgava-o espirituoso e sábio. Sob a claridade, sentia muita raiva, pois Pope, considerado um gênio, declarou, em um de seus *Ensaio morais*, de 1735, que “a maioria das mulheres não tem nenhum caráter”, frase citada em *Um teto todo seu* (WOOLF, 1929b, p. 47) quando a narradora está na biblioteca do Museu Britânico e chega à conclusão de que os homens sábios nunca pensam a mesma coisa sobre as mulheres.

No ensaio, o episódio de raiva mais notável se dá quando a narradora, ainda na referida biblioteca, desenha a caricatura do já mencionado Professor von X, autor fictício do nefasto tratado sobre a inferioridade das mulheres, e faz uma longa reflexão sobre o seu sentimento. No que chama de um exercício básico de psicologia, que declara não ter nada a ver com a psicanálise, reconhece que o esboço do professor foi feito com muita raiva:

A raiva tinha arrebatado o meu lápis enquanto eu sonhava. Mas o que fazia a raiva ali? Interesse, confusão, divertimento, tédio – todas essas emoções eu conseguia rastrear e identificar conforme se sucederam durante a manhã toda. Teria a raiva, essa cobra negra, estado à espreita entre elas? Sim, respondeu o desenho, a raiva assim estivera. Ela aludia sem equívocos àquele livro, àquela frase específica, que despertara o demônio; tinha sido a declaração do professor sobre a inferioridade mental, moral e física das mulheres. Meu coração parara. Minhas faces queimaram. Eu corara de raiva. Não havia nada de marcante, ainda que estúpido, naquilo. Uma pessoa não gosta de ouvir que é naturalmente inferior a um homenzinho – [...] (WOOLF, 1929b, p. 49-50).

A narradora chega à conclusão de que se sentiu assim porque ele, o Professor von X, tinha muita raiva também quando escreveu o seu tratado. Estava tão preocupado em provar a sua superioridade que precisava provar a inferioridade das mulheres. Ou seja, era sua própria ilusão de superioridade que ele protegia de forma tão enfática. A raiva dele a contaminou, ao que arremata:

Se ele tivesse escrito sem paixão sobre as mulheres, se tivesse usado provas indiscutíveis para construir seu argumento e não tivesse mostrado indícios de que o resultado deveria ser um em vez de outro, também não ficaríamos com raiva (WOOLF, 1929b, p. 52).

Essa passagem comprova a necessidade de emoções mediadas para escrever ficção, e a raiva é uma delas. Para Woolf, um romance não deve ser escrito na sombra das emoções e, sim, sob a luz clara da calma. Assim, temos novamente a técnica do *chiaroscuro* na narrativa de Woolf, que quer explorar a maneira pela qual a raiva deve ser mediada, sopesada, para que não limite o escopo de produção e o alcance da obra. A raiva deve ser mediada no ato da escrita, que se torna um lugar de pensamento para a autora — e, talvez aqui, fique claro o motivo pelo qual a ironia será seu maior recurso nessas duas obras.

Sabemos que há muito a ser dito sobre a raiva enquanto um sentimento feminista importante, legítimo. Fazendo uma revisão desse tema, Margot Kotler (2018) defende que o que Woolf faz é retirar a raiva do âmbito pessoal e intransferível de um indivíduo e transformar esse sentimento em um valor coletivo, fora de um *eu* fechado que protesta em causa própria. Nessa discussão, se localiza outra sobreposição entre *Orlando* e *Um teto todo seu*, que é a presença do romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, pelo qual Virginia Woolf nutria admiração, mas que serve de exemplo paradigmático em sua crítica aos limites de uma escrita raivosa que recai sobre o *eu* da autora. Na quarta parte do ensaio, a narradora relata que sua atenção foi atraída por uma fala da personagem Jane

Eyre sobre ser culpada, pelos outros, por ansiar alcançar o mundo movimentado das cidades e dos lugares cheios de vida aos quais não tinha acesso — e é legítimo que Jane anseie ter mais experiências, se comunicar melhor com as pessoas ao seu redor e conhecer diferentes personalidades. Para a narradora de *Um teto todo seu*, entretanto, Brontë está colocando na voz da personagem sua ira pessoal contra a situação de mobilidade limitada que as mulheres de sua época enfrentavam e adverte que ela nunca conseguirá expressar sua genialidade plenamente pois suas obras ficaram deformadas por suas próprias emoções:

Ela escreve com ira quando deveria escrever com tranquilidade. Ela escreve com leviandade quando deveria escrever com sabedoria. Ela escreve sobre si mesma quando deveria escrever sobre seus personagens. Ela está em guerra contra tudo e contra todos. O que mais ela poderia fazer a não ser morrer jovem, enclausurada e frustrada? (WOOLF, 1929b, p. 101).

Com a personagem Jane Eyre, para Woolf, Charlotte Brontë gastaria seu talento para a ficção e criaria poucas alternativas para as opressões que meramente denuncia, sem criar rotas de fuga coletivas dessa mesma opressão ou sem desestabilizar a máquina patriarcal. É como se, na leitura de Woolf, Charlotte Brontë não pensasse a vida de sua personagem em si, fora de um jogo especular entre as possibilidades da vida de um homem e as limitações de sua própria vida enquanto uma mulher de seu tempo. Ou seja, a leitura intencionada de Woolf sugere que a escritora deve ultrapassar a denúncia para revelar, com a ficção, as complexidades que marcam as vidas das mulheres, rindo, portanto, da ficção patriarcal que estabeleceu as mulheres como cidadãs de segunda classe.

Apesar de ser de forma sutil, indireta e invertida, a mesma obra literária inspira o cenário para uma cena importante de *Orlando*. O leitor poderá recordar de uma passagem de *Jane Eyre* quando Orlando encontra Shelmerdine pela primeira vez. A protagonista está no campo, perto de sua mansão, quando machuca o pé, ao torcer o tornozelo, e é abordada pelo cavaleiro Shelmerdine, seu futuro esposo, que lhe oferece ajuda. Ficam noivos no parágrafo seguinte. No romance de Brontë, Jane está passeando no campo quando vê o cavalo de Rochester, também seu futuro marido, escorregar no gelo da estrada e cair, fazendo com que seu cavaleiro torcesse o tornozelo. Ela lhe oferece ajuda que ele aceita, com relutância, somente após saber que ela é a governanta de sua própria

casa. A partir da postura autoconfiante e independente de Jane, Rochester se interessa por ela e, eventualmente, se apaixona. Seria muita coincidência se não fosse semelhança.

A ideia do que é a verdade é perseguida tanto em *Orlando* quanto em *Um teto todo seu* em diversas circunstâncias. No primeiro parágrafo do segundo capítulo do romance, o biógrafo da vida do herói/heroína confessa que, até aquele ponto da narrativa, conseguiu cumprir o seu dever de seguir “as indelévels pegadas da verdade”, a duras penas, por meio de documentos pessoais e históricos (WOOLF, 1928, p. 49). A partir daí, relatará os fatos como são conhecidos, sem prova documental, e deixará que o leitor os interprete a seu bel-prazer. Narra, então, sobre o período em que Orlando dormiu por sete dias e, quando acordou, pareceu que havia esquecido a grande desilusão amorosa quando sua namorada, Sasha, foi embora para a Rússia sem avisá-lo. Novamente, no início do capítulo seguinte, o biógrafo se justifica que os documentos que comprovariam a verdade de seu relato sobre a vida de Orlando em Constantinopla foram danificados em um incêndio. Após relatar suas atividades como embaixador na terra dos turcos, conta que Orlando dormiu por sete dias de novo e, quando acordou, havia mudado de sexo. A suposta busca da verdade da biografia é ironizada pois, nas duas passagens fantasiosas e inverossímeis, os documentos desaparecem e o biógrafo se desculpa com o leitor.

Já no ensaio “Fases da ficção”, publicado no final da primavera de 1929 enquanto Virginia Woolf escrevia o texto que viria a ser *Um teto todo seu*, a autora anunciava: “Crer parece o maior dos prazeres. É impossível fartar a nossa voracidade pela verdade, de tão ávida que é” (WOOLF, 1929a, p. 49). Faz este comentário ao abrir a seção “Os verídicos” sobre escritores de ficção que satisfazem a noção de crença do leitor, que garantem que os fatos descritos nos seus livros são exatamente como eles narram.

No ensaio *Um teto todo seu*, a narradora conta que, após a visita a Oxbridge (palavra composta pela Universidade de Oxford e da Universidade de Cambridge no Reino Unido), estava cheia de perguntas sobre o motivo de as mulheres serem tão pobres enquanto os homens eram tão prósperos. Resolveu, então, consultar os livros de autores, que chama de eruditos e imparciais, na biblioteca do Museu Britânico, a maior do Reino Unido na época, e questiona: “Se a verdade não for encontrada nas estantes do museu, onde, perguntei-me, apanhando um caderno e um lápis, está a verdade? / Assim munida, assim confiante e inquisitiva, saí em busca da verdade” (WOOLF, 1929b, p. 42).

É interessante notar que estamos abordando textos ficcionais, dessa forma, essa busca pela verdade é também fictícia. A insistência dos narradores, seja no ensaio ou no romance, em perseguir a verdade mostra ao leitor que ela é uma questão narratológica,

ou seja, não está em nenhuma biografia, assim como não está em nenhuma biblioteca e, para complicar ainda mais, em nenhum livro: precisa ser escrita, narrada. Em “Fases da ficção”, Virginia Woolf (1929a) lembra que resta ao leitor a satisfação de crer ser verdade o que lê, fazendo do pacto com o autor algo de extrema importância na construção da verdade. No entanto, talvez, a chave para entender a realidade da verdade esteja nas primeiras páginas de *Um teto todo seu*: “É mais provável que a ficção contenha mais verdade do que o fato” (WOOLF, 1929b, p. 13). A ficção é uma instância de rearticulação da realidade para Woolf, uma instância que permite abrir sua escrita modernista para as possibilidades negadas do passado, como o retorno de Judith Shakespeare. Se a oposição não é entre ficção e verdade, mas entre ficção e fato, a dimensão ética do experimentalismo modernista de Woolf fica clara: trata-se de “escovar a história a contrapelo”, para usar a formulação de Walter Benjamin (2012, p. 13), revelando, por meio da ficção, a verdade escondida nos arquivos da história, da literatura, da vida — as verdades que não foram narradas pelos vencedores enquanto fatos porque não eram de interesse do poder.

Por fim, chegamos à última sobreposição observada: as considerações sobre o gênero biografia. *Orlando* se quer uma biografia, como está no subtítulo do livro, com um narrador que se declara biógrafo da protagonista e comenta o processo da escrita dessa biografia em todos os capítulos. Com esses mesmos comentários, ele desconstrói os rigores desse gênero ao expor “as convenções da narrativa ficcional frequentemente empregadas na escrita biográfica”, de acordo com Beth Boehm (1992, p. 194). Como exemplo, Boehm cita a seguinte passagem onde o biógrafo recorre aos artifícios mais simples da ficção ao indicar que as aparências físicas representam os traços da personalidade do biografado de forma metafórica:

Assim, os que gostam de símbolos e têm pendor para decifrá-los, poderiam observar que embora as bem-torneadas pernas, o belo corpo e os fortes ombros estivessem todos decorados com os variados matizes da luz heráldica, o rosto de Orlando, quando abriu a janela, estava iluminado apenas pelo próprio sol. Impossível encontrar rosto mais cândido, mais circunspecto. Feliz a mãe que gera a vida de alguém assim; mais feliz ainda o biógrafo que a registra! Ela nunca precisará se atormentar; ele nunca sentirá necessidade de invocar a ajuda de romancista ou poeta. Ele deve ir, seu escriba seguindo atrás, de feito em feito, de glória em glória, de investidura em investidura, até atingirem a posição, seja lá qual for, que seja o ápice de seu desejo (WOOLF, 1928, p. 12).

Em uma biografia tradicional, o compromisso com a verdade restringe as possibilidades de seu escritor. Onze anos após a publicação de *Orlando*, Virginia Woolf comenta sobre isso em seu ensaio “A arte da biografia” (1939). Para ela, a biografia é a mais restrita das artes porque o biógrafo tem que ter a comprovação do que escreve sempre ao alcance de sua mão – o prefácio de um que escreveu sobre a vida de outro, as cartas dos velhos amigos e os relatos de parentes mais próximos ao biografado – sem a qual o seu texto não poderia ter sido feito e acrescenta: “Já o romancista, observa o nosso biógrafo, simplesmente diz no seu prefácio: ‘Todos os personagens desse livro são fictícios’. O romancista está livre; o biógrafo está amarrado” (WOOLF, 1939, p. 390). O que Woolf fez em *Orlando* foi desamarrar o narrador dando-lhe liberdade de inventar o que quisesse e intervir no seu próprio relato, com comentários até de juízo de valor, toda vez que julgasse necessário. Daí o caráter paródico do romance.

Em *Um teto todo seu*, há inúmeras passagens que comentam o texto biográfico seja para exaltá-lo ou para questioná-lo. A narradora faz menção à utilidade da biografia para comprovar que “podemos interpretar as opiniões de grandes homens não apenas pelo que falam, mas pelo que fazem” (WOOLF, 1929b, p. 79). Observa, também, que quando a mulher de classe média decidiu escrever, o que produzia eram romances. Ressalta que algumas que eram mais capazes poderiam ter usado sua criatividade para escrever biografia:

Emily Brontë deveria ter escrito peças de teatro poéticas; a fertilidade da mente capacitada de George Eliot deveria ter se espalhado na época em que o impulso criativo era gasto com história ou biografia. Elas, porém, escreveram romances; é possível até, digo eu, retirando *Orgulho e preconceito* da prateleira, ir além e afirmar que elas escreveram bons romances (WOOLF, 1929b, p. 98-99).

Notamos que há uma certa ironia no trecho acima, pois a narradora dá a entender que a escritora iniciada na arte da ficção estaria, também, habilitada para a arte da biografia — mas que não se limitou ao que era a escrita da história e da biografia no passado. Ainda no ensaio, páginas à frente, ela continua:

Há livros sobre toda sorte de assuntos nos quais uma geração antes nenhuma mulher poderia ter tocado. Há poemas, peças e críticas; há história e biografias, livros de viagem, livros acadêmicos e de pesquisa; há até alguns de filosofia e livros sobre ciência e economia (WOOLF, 1929b, p. 115).

A escassez de biografias sobre mulheres até o século XIX a faz imaginar uma senhora de oitenta anos questionada sobre o significado da vida:

E se alguém lhe perguntasse, com a intenção de determinar o momento com data e época, mas o que a senhora estava fazendo no dia 5 de abril de 1868, ou no dia 2 de novembro de 1875, ela ficaria insegura e diria que não consegue se lembrar de nada. Pois todos os jantares foram preparados; os pratos e copos, lavados; as crianças, enviadas para a escola e soltas no mundo. Disso tudo, nada permaneceu. Tudo se desvaneceu. Nem as biografias nem a história têm algo a dizer sobre isso. E os romances, mesmo sem querer, é inevitável que mintam (WOOLF, 1929b, p. 128).

Nas últimas páginas do ensaio, a narradora Mary insta a sua plateia originalmente feminina a escrever sobre qualquer tipo de livro sem hesitar perante qualquer assunto: “Se dependesse de mim [...], vocês escreveriam livros de viagens e aventuras, pesquisas e bolsas de estudo, história e biografia, crítica, filosofia e ciência. Ao fazerem isso, vocês certamente favorecerão a arte da ficção” (WOOLF, 1929b, p. 153), pois reconhece que os livros tendem a influenciar uns aos outros e, assim, a autoria feminina seria reconhecida e apreciada, pois as mulheres, assim como os homens, têm muito a dizer.

4 Considerações Finais

O significado das ideias sobre as condições da produção artística de autoria feminina e o questionamento da construção de gênero, que afeta essa mesma produção, percorre textos distintos e assume a função de consolidar o pensamento de Virginia Woolf. As técnicas narrativas empregadas na escrita de *Orlando* foram aprimoradas, fizeram com que criasse uma obra na forma de ensaio que iria se tornar o seu texto mais lido cem anos depois, assim como recomendou para as escritoras estreantes de sua época. É a partir dessa paródia de biografia que a excelência de *Um teto todo seu* desponta. De certa forma, também foi em Virginia Woolf que a irmã de Shakespeare começou a ressurgir.

Concluindo com um retorno à questão da androginia, esperamos oferecer possibilidades, aqui do nosso lugar nas cenas poéticas e políticas do contemporâneo, para novas leituras não só de *Um teto todo seu* e *Orlando* mas de toda a obra de Woolf. Afinal, se a “androginia”, enquanto uma articulação filosófico-literária, aparece apenas uma vez na obra de Woolf, justamente ao final de seu ensaio de 1929, ela constitui um conceito que a autora continua a elaborar ao longo de sua carreira em torno do “poder diabólico”

da palavra e da linguagem, como formularia em “Craftsmanship⁷” (1937) – um uso outro que, como apontado neste ensaio, se articula tanto enquanto questão vanguardista quanto antibélica e anti-imperial em Woolf. Esse “poder” é aquilo que atravessa homens e mulheres em busca por “desbordar fronteiras”, como aparece em *Três guinéus* (1938b, p. 153), ou por afirmar “a vida da felicidade natural”, como Woolf expressa em uma carta para Shena Dorothy Simon enquanto se prepara para escrever “Pensamentos sobre a paz durante um ataque aéreo”⁸, de agosto de 1940. Esse terreno comum – na “vida da felicidade natural” – é o que pode desarticular o “hitlerismo subconsciente” e a “subserviência” que informam a economia psíquica do ser humano, que só se sabe sujeito quando separa e consome seu objeto (WOOLF, 1938a, p. 125). Se entendemos o contemporâneo como aquilo que surge no instante como um resto do passado a ser elaborado, como a sombra do presente (AGAMBEN, 2009), são justamente essas questões que fazem de Woolf contemporânea à nossa tentativa de pensar os limites do estado democrático de direitos, os limites da liberdade individual, e – principalmente – o papel da literatura para a desconstrução desses limites que, em Woolf, são formados a partir das supremacias históricas de classe, gênero e raça (MARCUS, 2004; WOOLF, 1938b). Seguindo as lições de Geoff Gilbert (2004) sobre os “projetos” da escrita modernista, podemos entender, então, a androginia como um “utopianismo consciente”: uma proposta estética, articulada por um senso de possibilidade de torcer a linguagem, e ética, articulada por um senso de realidade, ao mesmo tempo.

Um teto todo seu e *Orlando* são casos paradigmáticos da crise que a ficção woolfiana encena ao sugerir críticas à linguagem como representação – mera comunicação de sentidos que não são renegociados por meio das potências da imaginação na multiplicidade do pensamento –, como elabora nos ensaios “Craftsmanship” (1937), “Indiscretions” (“Indiscrições”) (1924) e “Men and women” (“Homens e mulheres”) (1920), por exemplo. É esse espaço entre a identidade (marcada pela linguagem humana em signos fechados: homem, mulher, animal) e uma outra linguagem que desnuda o ser humano de sentidos preexistentes, revelando sua vulnerabilidade (algo que a escrita modernista empreende por meio de sons, imagens, e referências pronominais e verbais

⁷ Diversos tradutores desse ensaio, para a língua portuguesa, preferem manter o título em inglês. *Craftsmanship* é “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 [Woolf], palavras estão sempre para além dos dois sentidos de *craft*, pois elas são a verdade completa sobre nossos silêncios se permitidas sua liberdade simbólica” (PINHO, 2017).

⁸ A tradução da carta e do ensaio estão disponíveis em português na tradução de Tomaz Tadeu em *As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo* (WOOLF, 1938a).

que desestabilizam quaisquer expectativas convencionais do leitor) que abre a confusão produzida por Woolf entre as sentenças masculina e feminina, ambas construídas no tempo falocêntrico da história, para releituras nas cenas poéticas e políticas do contemporâneo. Fica o convite para voltarmos e reescrevermos, na escuta de outras Judith Shakespeares, na leitura de outros poemas de Orlando.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. What is the contemporary? In: _____. *What is an apparatus? and other essays*. 2006. Tradução D. Kishik e S. Pedatella. Stanford: Stanford University, 2009. p. 39-54.

BARRETT, Michèle. Introduction. In: WOOLF, V. *A room of one's own and Three guineas*. London: Penguin, 1993. p. ix-liii.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BOEHM, Beth. Fact, fiction, and metafiction: blurred gen(d)res in Orlando and A room of one's own. *The Journal of Narrative Technique*, v. 22, n. 3, p. 191-204, 1992. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/30225368>. Acesso em: 11 mar. 2022.

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic theory*. New York: Columbia University, 2011.

BRIGGS, Julia. *Virginia Woolf: an inner life*. Orlando: Harvest, Harcourt, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1730 — Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. 1980. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997. v. 4, p. 11-120.

FERNALD, Anne E. *Virginia Woolf: feminism and the reader*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

FERRAL, Charles; McNEILL, Dougal (orgs.). *British literature in transition: 1920-1940, futurity and anarchy*. Cambridge: Cambridge University, 2018.

GILBERT, Geoff. *Before Modernism was: modern history and the constituency of writing*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

GILBERT, Sandra M. Introduction: Orlando: Virginia Woolf's Vita Nuova. 1993. In: WOOLF, Virginia. *Orlando: a biography*. London: Penguin Classics, 2019. p. xi-xl.

GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1945: image to apocalypse*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.

HANSON, Claire. Imaginary lives: Orlando and A room of one's own. In: _____. *Virginia Woolf* [Women Writers]. London: Palgrave, 1994. p. 94-125.

HELT, Brenda. Passionate debates on 'Odious subjects': bisexuality and Woolf's opposition to theories of androgyny and sexual identity. In: _____. DETLOFF, Madelyn (eds.). *Queer Bloomsbury*. Edinburgh: Edinburgh University, 2016. p. 114-132.

KOTLER, Margot. After anger: negative affect and feminist politics in Virginia Woolf's *Three guineas*. *Woolf Studies Annual*, v. 24, p. 35-54, 2018. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26475573>. Acesso em: 11 mar. 2022.

MARCUS, Jane. Thinking back through our mothers. In: _____ (org.). *New feminist essays on Virginia Woolf*. Lincoln: University of Nebraska, 1981. p. 1-30.

MARCUS, Jane. *Virginia Woolf and the languages of patriarchy*. Bloomington: Indiana University, 1987.

NOGUEIRA, Nícea H.de A. A crítica feminista na pós-graduação brasileira e os ensaios de Virginia Woolf, *Itinerários*, Araraquara, n. 55, 2022. No prelo.

PEREIRA, Lucia Miguel. Dualidade de Virginia Woolf. 1944. In: _____. *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro: Graphia, 2005. p. 106-110.

PINHO, Davi. Por uma poética da androginia em Virginia Woolf. *Z Cultural*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 1, p. 1-11, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/por-uma-poetica-da-androginia-em-virginia-woolf/>. Acesso em: 28 ago. 2022.

ROSENBAUM, S. P. (ed.). *Virginia Woolf Women and fiction: the manuscript versions of A room of one's own*. Oxford: The Shakespeare Head by Blackwell, 1992.

RYAN, Derek. *Virginia Woolf and the materiality of theory: sex, animal, life*. Edinburgh: Edinburgh University, 2013.

WOOLF, Virginia. A arte da biografia. In: _____. *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 389-402. [1939]

WOOLF, Virginia. *As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra: militarismo e patriarcado*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. [1938a]

WOOLF, Virginia. Craftsmanship. In: _____. *The death of the moth and other essays*. Edição Leonard Woolf. Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1970. p. 198-207. [1937]

WOOLF, Virginia. Fases da ficção. In: _____. *A leitora incomum: Virginia Woolf*. Tradução Emanuela Siqueira. Curitiba: Arte & Letra, 2020. p. 45-134. [1929a]

WOOLF, Virginia. Indiscretions. Virginia. In: _____. *Women and writing*. Londres: Harcourt, 1980. p. 72-78. [1924]

WOOLF, Virginia. Men and women. In: _____. *Women and writing*. London: 1979. p. 64-67. [1920]

WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. 2. ed. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. [1928]

WOOLF, Virginia. *Três guinéus*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. [1938b]

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014. [1929b]