



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**VIRGINIA WOOLF E A AUTORIA FEMINISTA NA CONSTITUIÇÃO
DE SUBJETIVIDADES MODERNAS**

Carmem Silvia da Fonseca Kummer Liblik*

Trataremos neste capítulo do tema “subjetividades múltiplas do feminismo modernista”, referindo-se especificamente à obra da escritora inglesa Virginia Woolf.¹ Vários são os desdobramentos possíveis que este tema oferece, mas iremos privilegiar, sobretudo, a articulação entre cultura escrita e subjetividades de gênero. Ou melhor, queremos pensar de que maneira o gênero é elemento fundador da constituição subjetiva de homens e mulheres e, dessa maneira, acreditamos que Virginia Woolf tem uma importância fundamental na produção de subjetividades, especialmente aquelas associadas ao gênero do início do século XX.

É com as ferramentas da cultura escrita que a autora tece críticas à sociedade vitoriana e à autoridade patriarcal; questiona os papéis de gênero – especialmente aqueles impostos às mulheres – e conduz o leitor a pensar sobre seus posicionamentos acerca dos modelos de conduta e modos de pensar partilhados por mulheres e homens. Além disso, um dos aspectos mais importantes é o modo como ela narra os efeitos decorrentes da

* Bacharel, mestre e doutoranda em História pela Universidade Federal do Paraná. Integrante da linha de pesquisa “Intersubjetividade e pluralidade: reflexão e sentimento na História” e participante do Núcleo de Estudos de Gênero (UFPR). Pesquisa no doutorado a trajetória de vida e profissional de historiadoras brasileiras (1935-1990). Bolsista Capes.

¹ Escolhemos para esta análise os seguintes escritos da autora: *Um teto todo seu*, *Orlando, uma biografia* e alguns ensaios reunidos no livro *Profissão para mulheres e outros artigos feministas*.

reorientação e modificação sobre os desejos e afetos. Entendemos que a cultura escrita e, em particular a escrita feminina, é um lugar de questionamento, transgressão e erupção de ideias e valores onde povoam personagens com personalidades cambiantes, paradoxais, levando-nos a pensar que o lugar dos sentimentos, da razão, dos pensamentos e das sensibilidades não pertence a zonas fixas, claras ou escuras, mas sim àquelas que se constituem como borradas e cinzentas. Seria a zona do estranhamento, onde tudo se embaralha. Consideramos que neste contexto, o próprio processo de subjetivação e identificação, através do qual os sujeitos se projetam em suas identidades culturais, tornou-se mais provisório e problemático.

Virginia Woolf e outras escritoras do início do século XX, como Gertrude Stein, foram enunciadoras de um modelo de subjetividade de gênero que se pode chamar de múltipla. As possibilidades, as escolhas e os devires neste tipo de literatura refletem as configurações possíveis que dizem respeito às divisões ou multiplicidades do “eu contemporâneo”. O sujeito contemporâneo, como alega Stuart Hall, passa a ser compreendido e “*composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas*”.² Paralelamente, as identidades que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, passaram a entrar em colapso no decorrer do século XX, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. E as subjetividades de gênero também sofreram alterações à luz deste contexto.

Em 1931, Virginia Woolf foi convidada pela secretária da Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres para falar sobre suas experiências profissionais às jovens moças que queriam receber apoio quanto à colocação profissional. Cabe aqui informar que a autora participou de movimentos políticos, manifestados em seus textos e em suas palestras, reivindicando por maiores espaços públicos e sociais para que as mulheres pudessem ter o direito de falar por si próprias. Nesta palestra, Virginia Woolf escreveu e leu para elas o texto *Profissão para mulheres* e inicia dizendo “*sou mulher, é verdade; tenho emprego, é verdade; mas que experiências profissionais tive eu?*”.³ Sua profissão era, naturalmente, a literatura: escrever romances, contos, resenhas e ensaios. Ela revela em seu depoimento que precisava ter um quarto e uma caneta na mão para começar a

² HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006. p.5.

³ *Idem*, p. 9.

escrever e foi assim que, quando jovem, na primeira década do século XX, começou a escrever textos jornalísticos e a escrever resenhas literárias.

No início do texto, tudo parecia ser fácil, nenhum drama é revelado, mas à medida que a autora se aprofunda sobre as particularidades do ato de escrever, notamos seus questionamentos e a consciência acerca da sombra do gênero sobre o processo de escrita. “*E, quando eu estava escrevendo aquela resenha, descobri que, se fosse resenhar livros, ia ter de combater um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher*”.⁴ A esse fantasma que perturbava sua escrita, Virginia Woolf deu o nome da heroína de um famoso poema, “*O Anjo do Lar*”, de Coventry Patmore. Era ela que costumava aparecer entre a escritora e o papel enquanto fazia resenhas. “*Era ela que me incomodava, tomava meu tempo e me atormentava tanto que no fim matei essa mulher*”.⁵ E que atributos tinham o “anjo do lar”?

Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia sentar – enfim, seu feito era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura.⁶

A sombra do “anjo do lar” aparecia à Virginia Woolf quando ela segurava a caneta para resenhar o romance de um escritor famoso, de tal maneira que ele falava: “*querida, você é uma moça. Está escrevendo um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas do nosso sexo*”.⁷ O conflito estava justamente no fato de escrever e, precisamente, no ato de escrever o que pensa, deseja e sente sem precisar passar por uma retificação ou aval da opinião masculina. Ou seja, seu conselho era: tendo encontrado voz própria, as mulheres teriam algo a dizer que, naturalmente, seria do maior interesse para elas. Mas, mesmo trazendo esta solução – a de que a mulher precisa matar o fantasma do “anjo do lar” – Virginia Woolf não mantém ilusões sobre uma mudança radical na sociedade. Ela tem consciência

⁴ *Idem*, p. 11.

⁵ *Idem*, p. 11.

⁶ *Idem*, p. 11 e 12.

⁷ *Idem*, p. 12.

de que vai levar muito tempo até que uma mulher “*possa se sentar e escrever um livro sem encontrar com um fantasma que precise matar, uma rocha que precise enfrentar*”.⁸

No início do texto dedicado às mulheres inglesas que desejavam ingressar no mundo do trabalho, Virginia Woolf expõe de maneira simples a necessidade de que, como escritora, precisava ter um quarto para si e uma caneta na mão. No entanto, estas citações não são inéditas, já tinham aparecido alguns anos antes, precisamente em 1929, no famoso e provocativo “*Um teto todo seu*”, cujo ensaio faz referência direta a um quarto ou uma sala que sejam propícios para a atividade da escrita⁹. Em particular a escrita realizada por mulheres. Na introdução do ensaio, Virginia Woolf pretende buscar uma resposta a um tema que para ela parecia ser muito inquietante e que se refletia na articulação entre “mulheres e ficção”. “*Mas, dirão vocês, nós lhe pedimos que falasse sobre as mulheres e a ficção — o que tem isso a ver com um teto todo seu?*”¹⁰ Defendendo a ideia de que a mulher escritora deve ter meios de promover sua independência em relação ao homem, Virginia Woolf enuncia que a mulher deve ter um lugar que seja só seu e dinheiro para manter-se, condições estas que não eram uma realidade comum para boa parte das mulheres daquela época.

Essa ideia de possuir um teto ou um quarto próprio desdobra-se em várias direções. A primeira a de que a mulher, por várias gerações, estava submetida à ordem patriarcal, tendo pouca autonomia e independência para agir e realizar seus próprios desejos. Em segundo lugar, a economia capitalista também é indicada por Woolf neste ensaio, uma vez que ela seria a responsável por centralizar os homens como detentores principais dos meios de produção. A especulação financeira, a revolução industrial, os grandes bancos e mercados, os banqueiros, enfim, apenas os homens abastados é que possuíam os meios de subsidiar a escrita ou qualquer outro tipo de arte. Para sustentar suas análises, Virginia Woolf empreende uma vasta pesquisa bibliográfica para constatar que a escrita era privilégio dos homens. E assim, muitas perguntas floresceram: “*Por que*

⁸ *Idem*, p. 17.

⁹ Na primeira nota do ensaio, Virginia Woolf situa o leitor com a seguinte informação: *Um teto todo seu* baseia-se em dois artigos lidos perante a Sociedade das Artes, em Newnham, e a Odtta, em Girton, em outubro de 1928. Os artigos eram demasiadamente extensos para serem lidos na íntegra e foram posteriormente alterados e ampliados.

¹⁰ WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro. s/d. p. 7.

*um sexo era tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tinha a pobreza na ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte?*¹¹

Mary Beton, Mary Seton ou Mary Carmichael, são os nomes escolhidos para a personagem e narradora do ensaio, sendo que na verdade, Virginia Woolf deixa o leitor escolher o nome que melhor lhe aprouver. Mary, então, empreende uma pesquisa no campo universitário de Oxfordbridge e no Museu Britânico, perguntando-se por que tantos livros tematizam os homens. “*quantos livros são escritos por homens?*” e continua: “*estão cientes de serem, talvez, o animal mais discutido do universo?*”¹² As pesquisas bibliográficas mostravam registros insignificante da história da mulher ou de seu papel como pensadora e escritora. Mary perde-se no meio de tantos livros antigos e se encontra, finalmente, nas palavras de Samuel Butler: “*Os homens sábios nunca dizem o que pensam das mulheres*”; de Pope: “*A maioria das mulheres não tem absolutamente caráter algum*” e de La Bruyère: “*As mulheres são extremadas; elas são melhores ou piores que os homens...*”¹³ Era impossível para Mary dar um sentido a isso tudo, ou seja, encontrar uma explicação razoável do porquê que a mulher era vista como o “outro” selvagem, enigmático e inimigo, apesar da paradoxal obsessão por parte de “*todos aqueles cavalheiros que se especializam na mulher*”.¹⁴

Então ela se concentra na literatura produzida no período elisabetano, fixando-se em Shakespeare e se assumindo desconhecadora de um único relato sobre a escrita feminina nesse período. Misturando realidade e ficção, Virginia Woolf cria uma irmã para Shakespeare, Judith. Esta personagem foi inventada para concluir que mesmo que sua escrita fosse extraordinária e canônica, ela seria ou teria sido privada dos estudos e da análise crítica. Por extensão, Judith não conheceria Virgílio, nem gramática e ainda teria que lidar com os afazeres domésticos e familiares. Seria tão talentosa quanto o irmão, mas todos os seus esforços para demonstrar suas qualidades seriam menosprezados pela família e sociedade. Finalmente, Judith decide se distanciar dos laços familiares para se apresentar como atriz num teatro. Seu fim é trágico, pois ela ignorada pelo público, teve que se prostituir para sobreviver até que decide pelo suicídio.

¹¹ *Idem*, p.33.

¹² *Idem*, p.32.

¹³ *Idem*, p. 38.

¹⁴ *Idem*, p. 39.

As relações íntimas entre homens e mulheres aparecem na centralidade deste ensaio, que mais parece uma arena social e política onde a guerra dos sexos é apresentada. Aqui é desvelado o lugar da família e, especialmente, os destaques para os papéis sociais que cada um assume: mãe, pai, marido, mulher, filha, filho. Isso tudo é importante na medida em que também constrói e reflete a subjetividade do período moderno que Virginia Woolf enuncia, especialmente no que diz respeito às formas de se relacionar e amar. Dando continuidade à linha ficcional, Mary Carmichael imagina um diálogo entre as amigas Chloe e Olivia, no qual parece encontrar um momento epifânico por não privilegiar o pensamento amoroso apenas na visão do amor romântico entre homem e a mulher. Isto é, poderia haver um caminho alternativo, tendo como exemplo a relação amorosa vivida por duas mulheres. Assim, Mary Carmichael exclama: “*Chloe gostava de Olivia... Não se espantem. Não enrubesçam. Vamos admitir, na privacidade de nossa própria sociedade, que essas coisas às vezes acontecem. Às vezes, as mulheres realmente gostam de mulheres*”.¹⁵ O eterno gostar dos homens pelas mulheres é assim questionado pela narradora-personagem. Um pensamento extensivo levaria a imaginativa indagação do por que haveria uma literatura somente feita por homens, que escrevem romances de matriz heterossexual e, por que não, de um amor diferenciado e entre pessoas do mesmo sexo?

E de volta à Londres de 1928, Mary, em meio ao agito daquela cidade fervilhando entre pessoas e o burburinho do tráfego, se perdia em elucubrações sobre a possibilidade de uma mente andrógina. Esboça-se a ideia de que em cada um de nós pudesse presidir os dois sexos, um masculino e um feminino. Para ela, o estado normal do sujeito seria aquele em que os dois sexos conviveriam juntos harmoniosamente, pois cada cada parte contribuiria com a outra:

Quando se é homem, ainda assim a parte feminina do cérebro deve ter influência; e a mulher deve também manter relações com o homem em seu interior. Coleridge talvez quisesse referir-se a isso quando disse que as grandes mentes são andróginas. É quando ocorre essa fusão que a mente é fertilizada por completo e usa todas as suas faculdades. Talvez uma mente puramente masculina não consiga criar, do mesmo modo que uma mente puramente feminina, pensei. Mas conviria testar o que se quer dizer com femininamente masculino e, ao contrário, com masculinamente feminina, fazendo uma pausa e examinando um ou dois livros.¹⁶

¹⁵ *Idem*, p. 102.

¹⁶ *Idem*, p. 120.

Tais apontamentos da autora vão ao encontro com das teorias contemporâneas sobre sexo, gênero e sexualidade. Judith Butler, por exemplo, nos lembra que distinção sexo/gênero sugere que os corpos sexuados podem “*dar ensejo a uma variedade de gêneros diferentes, e que, além disso, o gênero em si não está necessariamente restrito aos dois usuais*”.¹⁷ Virginia Woolf, nesse sentido, estava muito à frente de pensadoras como Judith Butler, Joan Scott e Julia Kristeva quando tratou temas como androginia e homossexualismo, além de ter questionado a divisão social dos papéis de gênero. Mas é importante ressaltar que quando o ensaio *Um teto todo seu* foi escrito, a escritora e sua geração não faziam distinções muito claras entre gênero, sexo e sexualidade, assim como as teóricas pós-modernistas fizeram.

Tratamos até aqui alguns textos e de um ensaio escritos por Virginia Woolf que nos propiciaram articular gênero e a constituição de subjetividades. Em relação a esta perspectiva, outra obra de grande valor e muito interessante para pensarmos a constituição de subjetividades descentradas de gênero é *Orlando, uma biografia*, escrito entre 1927 e 1928, sendo publicado pela Hogarth Press, propositalmente, em 11 de outubro de 1928. Ele está situado entre outros dois textos importantes de Virginia Woolf: o romance *Rumo ao farol*, publicado em 1927, e o ensaio *Um teto todo seu*, de 1929. É bastante significativo notar que as últimas palavras do livro sejam exatamente “1928”, ano em que o Parlamento Inglês concedeu às mulheres o direito ao voto. Nesta obra, Virginia Woolf nos apresenta uma personagem que recebe o mesmo nome do título e que exemplifica muito bem o posicionamento de Stuart Hall quanto à afirmação de que “*as identidades modernas estão sendo "descentradas", isto é, deslocadas ou fragmentadas*”.¹⁸ Então, quem é Orlando? Quais são seus desejos e afetos? Por quem ele se apaixona? O que ele despreza? As respostas dependem da época histórica na qual Orlando se situa e, principalmente, do sexo que assume, porque Orlando é homem e mulher.

Mas antes de falarmos sobre esta figura provocativa, é necessário discutir brevemente a estrutura do romance. Orlando é uma ficção extremamente satírica e experimental que desafia o leitor a repensar suas crenças, tabus e concepções acerca do tempo, espaço, gênero, vida e morte. Dentre estes temas, o gênero é o elemento mais

¹⁷ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009. p. 163.

¹⁸ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

significativo para a maioria dos leitores, uma vez que Virginia Woolf – assim como em *Um teto todo seu* – parece sugerir a androginia como um meio para subverter as limitações e os papéis fixos conferidos a homens e mulheres. Orlando, “*seria um livro satírico, com insinuações sáficas; com efeito, era a história de duas mulheres como Virginia e Vita*”.¹⁹ Em um jogo de metamorfoses identitárias, Orlando representa as diversas facetas das duas mulheres em questão, trazendo seus afetos e desafetos, paixões e desilusões, euforia e satisfação.

E como se dá o desenvolvimento do personagem? Orlando atravessa quatro séculos de história sem envelhecer, apenas passando da adolescência à idade adulta e da condição masculina para a feminina. A história da personagem tem início na época elizabetana, estendendo-se até o as primeiras décadas do século XX. Orlando inicialmente age dentro do padrão esperado para um homem na época elizabetana, ou seja, dentro de uma matriz heterossexual permitida: se envolve com Clorinda, Favilla, Eufrosina e até mesmo com a rainha Elizabete. Ele é caracterizado satiricamente como o exemplo do macho alfa, pois desperta admiração em todas as mulheres que encontra e seduz, embora não seja capturado por nenhuma delas. No entanto, com o desenvolvimento da narrativa, Orlando apresenta sentimentos que confrontam a matriz heterossexual masculina, especificamente no que diz respeito à atração sexual.

Em parte, Orlando desmistificou o mecanismo ideológico sob o qual muitos de nós estamos submetidos. É o mecanismo ligado ao discurso que o sexo, ao ser descoberto ou identificado – e isso desde que o embrião está no ventre da mãe, constitui e determina a “história da minha vida”. Aqui o jogo é invertido, pois Orlando sabe muito bem sobre seu sexo – não há dúvidas de que ele é homem – mas desconhece o sexo da pessoa pela qual ele já se apaixonou. E é a partir deste ponto que a narrativa toma um fôlego e a “história de sua vida” vincula-se à sua primeira paixão, cristalizando-se ao conhecer e se envolver com a princesa Sacha. Mas o romance não dura muito, justamente por ser abandonado inexplicavelmente por esta mulher misteriosa que usava calças, ao invés de saias.

Mas um dia, Orlando acordou e percebeu que não é mais homem. O mais surpreendente é que as transformações de sexo e gênero, bem como as experiências

¹⁹ FUSINI, Nadia. *Sou dona de minha alma. O segredo de Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010. p. 196.

vividas pela personagem são descritas de maneira completamente natural, como se nada tivesse acontecido. Para Orlando, o fato de se transformar em mulher do dia para a noite não é motivo para angústia ou grandes questionamentos. Ele, ou ela, simplesmente vive, visto que a personalidade de Orlando, suas singularidades e subjetividades não dependem da determinação do sexo. Ou seja, “*Orlando transformara-se em mulher. Mas, em tudo o mais, continuava precisamente o que tinha sido. As mudanças de sexo, embora alterando o seu futuro, nada alterava sua identidade*”. Virginia Woolf traz novamente outra desmistificação no sentido de negar que o sexo nos constitui essencialmente, como se Orlando fosse seu sexo.

Mas por outro lado, isso não significa que Virginia Woolf ignorava a influência dos papéis de gênero que são determinados conforme o que ela chama de “espírito da época”. Pelo contrário, ela não é inocente e descreve como os modelos masculinos e femininos esperados pela sociedade inglesa são definitivamente experimentados com certa angústia pela personagem. Isso ocorre principalmente quando Orlando vive sua experiência feminina na época vitoriana e moderna:

Devo, então, começar a respeitar a opinião do outro sexo, embora me pareça monstruosa? Se uso saias, se não posso nadar, se tenho de ser salva por um marinheiro, Deus meu, o que hei de fazer? (...) Tudo quanto posso fazer, pondo os pés na Inglaterra, é servir chá e perguntar aos meus senhores como preferem. Com açúcar? Com creme? (...) Foi forçada, afinal, a pensar no mais desesperado dos remédios, que era render-se completamente ao espírito da época e arranjar um marido.²⁰

Dessa forma, Orlando desenvolve consciência crítica quanto às convenções e construções históricas de gênero ditadas pela sociedade. Seria apenas com a mudança de sexo que ele/ela notaria a arbitrariedade no que diz respeito às perspectivas e posições dos sujeitos nos seus gêneros. Por isso, a caracterização de gênero é fluida, ou seja, ocorre simultaneamente a tentativa de adaptação – quando Orlando se rende ao espírito da época, casando-se e tendo um filho; como também a resistência à fixação de papéis – Orlando dizia que precisava escrever, ser lido, questionar sobre o casamento e “*pela primeira vez na vida, rebelou-se contra sua natureza*”.²¹

A caracterização identitária é ambígua e controversa, precisamente por desafiar as expectativas culturais de gênero na época em que o romance foi escrito. “*Naquele*

²⁰ *Idem*, p. 104.

²¹ *Idem*, p. 112.

momento vacilava; era homem; era mulher; conseguia os segredos, compartilhava das fraquezas de cada um".²² Se Orlando é mais homem ou mulher, isso é uma questão difícil de responder, até porque a personagem une comportamentos que até então eram vinculados aos homens ou às mulheres. Exemplo disso pode ser notado conforme os seguintes gestos, gostos e desejos da personagem: Orlando se veste em menos de dez minutos; tem um coração terno; não gosta de matemática e de bolos; conduz muito bem os cavalos; sai de madrugada pelas ruas de Londres; sente a necessidade de se casar; é boêmio e gosta de beber; escolhe as roupas ao acaso e quando provocada, chora.

Para além das análises de sexo, gênero e sexualidade que o livro permite fazer de maneira inesgotável, há outro ponto que gostaríamos de trazer para esta reflexão e que diz respeito à multiplicidade de sentimentos e pensamentos experimentados pela personagem. Orlando vive um tumulto de paixões e emoções, pois ia da euforia à melancolia, oscilando entre a vida e a morte, paixão e solidão. Os contrastes eram grandes quando nos referimos às suas experiências amorosas: ora estava apaixonado(a) e ativo(a) ora calmo(a) e amoroso(a). Tinha um gosto amplo, uma vez que se apaixonara, em diferentes graus obviamente, por Eufrosina, Elisabete, Favilla, Clorinda, Rosina Pepita, Sacha e Shelmerdine. Definitivamente, ele(a) não era um herói romântico que se dedicava apenas a um par amoroso, contrapondo, portanto, a monogamia heterossexual. Era também objeto adorado por homens e mulheres e exercia atração sobre ricos e pobres.

O poeta Greene, os cães, a natureza, o povo cigano e especialmente os livros constituíam o conjunto de seus encantos e, em outros momentos, desencantos. Orlando também passou por fases em que era perdulário, consumista e extravagante e, em contraposição, também conseguia se despojar facilmente de seus bens, vivendo com modéstia e em reclusão. Ou ele escrevia freneticamente (47 comédias, histórias, romances, poemas, etc) ou ficava paralisado para terminar um poema apenas – O Carvalho. Em relação às pessoas, Orlando também alimentava sentimentos contraditórios sobre elas: admiração e desprezo; simpatia e pena; temor e fascinação; curiosidade e tédio. Enfim, no meio de um turbilhão de pensamentos e sentimentos, esta personagem que prenuncia o sujeito contemporâneo, dava voltas em seus pensamentos e era incapaz de encontrar um justo equilíbrio. Importante mencionar que todas estas oscilações,

²² *Idem*, p. 91.

metamorfoses e experiências eram inerentes ao próprio “ser” de Orlando, seja homem, seja mulher.

Assim como outros personagens de Virginia Woolf, Orlando reflete o posicionamento da autora acerca da postura da mulher e a necessidade de enfrentar determinadas contingências sociais e de gênero. Em um primeiro momento, essa afirmação não parece evocar nada demais, já que passamos por três gerações de feministas que aprofundaram estas questões em múltiplas dimensões. Mas se pararmos para ver as representações da mulher na literatura do final do século XIX e início do XX, chegaremos à conclusão de que Virginia Woolf transgrediu os lugares fixos e subjetivos que pertenciam à mulher, e por que não, ao homem também. Como nos lembra Rita Felski²³, a mulher na literatura moderna – como Lulu, Nana, Ema Bovary, exemplifica a associação do feminino com a natureza, as formas primitivas do inconsciente, uma mulher sem conteúdo, somente objeto, uma criatura artificial que assume várias máscaras. Predominam nos romances e folhetins a imagem da prostituta e da atriz, ou ao contrário, o da mãe de família, pura, aquela que Virginia Woolf dizia que ficava com as sobras do frango, que cumpre com afinco seus deveres domésticos. De qualquer modo, há uma combinação paradoxal de “Eros” e de uma outra força que leva às mulheres a um vazio existencial, relativo à vivência restrita ao espaço doméstico. Eis, então, a manifestação da modernidade feminina.

No entanto, devido a tudo isso, a própria análise de Felski não dá continuidade ao pensamento e relevância dos pares binários de opostos em que a “mulher é o oriente e o homem o ocidente”. Ou então que a mulher é a emoção e o homem a razão.²⁴ Tendo em vista que a autora escolheu uma análise diferente, com objetivos relativos à complexidade dos relacionamentos modernos do feminino através da reflexão das suas formas variadas e representações, pensamos que *Orlando, uma biografia* e *Um teto todo seu* correspondem a esse projeto maior, no qual é possível superar os binarismos, os papéis fixos de gênero e as ideologias totalizantes. A importância disso é que Virginia Woolf situa-se num lugar de contraponto à leitura de romances denominados “água com açúcar” ou de revistas femininas. Lembramos que muitas das publicações literárias difundiam regras de etiqueta e noções de elegância que seriam provavelmente colocadas em prática

²³ FELSKI, Rita. *The gender of modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995. p. 4.

²⁴ *Idem*, p. 7.

na vida adulta ao lado do futuro esposo. Tais escritos contribuíam também no processo de construção da subjetividade das meninas, ou seja, na forma como elas expressariam as suas emoções.

Vimos que o texto *Profissão para mulheres* e *Um teto todo seu* são importantes na medida em que se assemelham a muitos outros ensaios feministas de sua geração ou de uma geração anterior (aqui estamos falando das profeministas, como Mary Woolstonecraft) quanto à luta pela igualdade. Evidentemente, todos os ensaios escritos sobre a condição social das mulheres têm a característica de exigir a justa repartição dos direitos, principalmente o acesso à educação e à partilha cultural comum. Ao lado destes textos, *Orlando* e também *Um teto todo seu* politizam a questão do desejo, da liberdade e das experiências afetivas e subjetivas que cruzam o tempo todo o significativo do sexo e, por conseguinte, do gênero. “Realizar-se como mulher” ou “realizar-se como homem” – ideologia tão cara dos tempos modernos até os dias de hoje – eram temas menores para Orlando, já que ele/ela sabia que isso seria impossível, até por constituir uma falsa questão. Um dos pontos críticos que Virginia Woolf coloca sutilmente não só em *Orlando*, mas no contexto de sua vida, seria a pergunta “por que eu preciso dar notícias sobre o meu sexo”? “Por que preciso provar para o outro que eu encontrei o meu sexo”? “Por que preciso ofertar meu sexo ao olho predador do outro”, pois é esse o olhar que me condenará a ser o que eu não sei se quero ser.

Por fim, Virginia Woolf tem sido estudada não apenas como uma romancista que desafia os padrões da ficção, mas também como a escritora que soube captar e transmitir o panorama das primeiras décadas do século XX com suas crises e contradições. Além disso, ela faz da mulher sua personagem mais importante, analisando sua situação e atitudes em diversas épocas e contextos, e, de certa forma, antecipa a visão de escritoras contemporâneas como Julia Kristeva, Hélène Cixous e Judith Butler, ao desafiar a oposição binária existente entre os sexos. Ela também enfatizou, como uma questão política e social, a forma como somos formados e produzidos como sujeitos dotados de sexo e gênero. Isto é, ela politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação. Na verdade, ela conseguiu, por meio da cultura escrita, expressar que a modernidade não é sinônimo de uma lógica totalizante da identidade, pois revela uma mirada mais aprofundada de múltiplas vozes e perspectivas que não podem ser facilmente sintetizados em uma subjetividade única ou visão de mundo unificado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009.

FELSKI, Rita. *The gender of modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

FUSINI, Nadia. *Sou dona de minha alma. O segredo de Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre, RS: L & PM Editores, 2012

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro. s/d.

WOOLF, Virginia. *Orlando, uma biografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003.

