

conversas com
VIRGINIA WOOLF

Copyright desta edição ©2020 by Ape'Ku Editora e Produtora Ltda

Foi feito o depósito legal conforme Lei 10.994 de 14/12/2004
Proibida a reprodução parcial ou total desta obra sem autorização da editora

Produção gráfica: Ape'Ku Produções
Capa: Anasor

Direitos desta edição reservados à
Ape'Ku Editora e Produtora Ltda
Rua Jornalista Orlando Dantas, 4 PV 3 - Botafogo
Rio de Janeiro – RJ – CEP: 22.231-010
contato@apeku.com.br
www.apeku.com.br

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

P654c Pinho, Davi

Conversas com Virginia Woolf / Davi Pinho, Maria A. de Oliveira e
Nícea Nogueira (organizadores). Coleção X (Organização Rafael Haddo-
ck-Lobo) – Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020.

304 p. ; 23 cm.

ISBN 978-65-86657-14-2 *versão impressa*

Inclui bibliografia.

1. Filosofia. 2. Filosofia Moral. 3. Virgínia Woolf. I. Título. II. Autor.

CDD 170

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Os fantasmas de Virginia Woolf: em direção à escrita da doença

Victor Santiago

Virginia Woolf was a sane woman who had an illness. She was often a patient, but she was not a victim¹.

Hermione Lee

No dia 20 de janeiro de 1931, Woolf escreveu em seus diários: “concebi um livro inteiramente novo – uma continuação de *A Room of One's Own* – sobre a vida sexual das mulheres: vai se chamar *Professions for Women* talvez – Deus, que emocionante!” (1989, p. 185). Este registro foi feito um dia antes de sua apresentação no *National Society for Women's Service*, no qual falou sobre o quão difícil era para as mulheres se expressarem pública e profissionalmente em um mundo dominado por homens. *Professions for Women* (1931), então, começou como um discurso a fim de refletir acerca dos fantasmas que assombravam – e ainda assombram – as mulheres, e foi publicado em *The Death of the Moth and Other Essays* (1942), uma coleção de ensaios organizada postumamente por Leonard Woolf, que diz ter sido um projeto não acabado de sua esposa. Vale mencionar que o livro que eventualmente tornou-se a continuação de *A Room of One's Own* foi *Three Guineas* (1938), cujo mote é a relação entre guerra, educação e a marginalidade do feminino como remédio para as políticas de destruição do masculino.

Professions for Women começa com Woolf questionando as possíveis experiências profissionais que uma mulher poderia ter e culmina na assertiva de que, para escrever, a mulher precisa matar um *fantasma*: o Anjo do Lar. Ela afirma que as mulheres, naquele momento, eram comparativamente mais

¹ “Virginia Woolf era uma mulher sã que tinha uma doença. Ela era frequentemente uma paciente, mas não era uma vítima” (Lee: 1999, p. 171)

escassas no mundo literário, e que a profissão de escritora tornou-se possível para o sexo feminino porque outras mulheres que a precederam – tais como Fanny Burney, George Eliot e Jane Austen – modificaram a estrada que ela estava a percorrer. No entanto, acredita que esta estrada começou a ser percorrida por mulheres porque não acarretaria danos ao sistema masculino de produção intelectual. Diz Woolf: “vocês têm apenas que imaginar uma menina em um quarto com uma caneta na mão”² (1931, p. 178). Embora fosse uma escritora e, a esta altura, já tivesse publicado romances, contos e ensaios, Woolf sabia que seu sexo ainda enfrentava incertezas concernentes às esferas pública e privada. Ela mesma aprendeu a ler em casa, tendo acesso à biblioteca de seu pai.

Como aponta Hermione Lee no ensaio *Reading in Bed* (2008), a imagem de uma menina estudando em casa e utilizando a biblioteca do pai tem um significado pungente na vida da mulher adulta, pois ler às sombras fará com que escrevam às sombras também, sob a égide do segredo e da vergonha de expressão pública. A leitura praticada por mulheres por volta do século XVIII (período utilizado por Lee em sua argumentação) poderia ser encarada como um ato de rebeldia, posto que não se enquadrava nos hábitos sociais da época. Ler publicamente era alvo de crítica, e isso estimulava a leitura do segredo, do privado. Assim, àquelas que estivessem numa camada social mais elevada, restavam apenas as bibliotecas de seus pais, a fim de evitar críticas públicas. Contudo, enfrentavam também hostilidade e intolerância por parte de figuras masculinas – pais e irmãos. Poderiam ser proibidas de ler certos livros dentro de suas próprias casas, o que estimulava ainda mais as leituras noturnas e horizontais, pois liam deitadas e sob a luz fraca (Lee: 2008).

Este fantasma da leitura setecentista percorre e assombra também a imagem da mulher oitocentista. Como destaca Davi Pinho (2010), ser mulher no século XIX significava também habitar as margens, fosse uma mulher pobre, como ignição na máquina do Império Vitoriano, ou da classe média, um filtro privado para a pobreza necessária de todo Império. À primeira eram reservadas funções servis; poderia trabalhar em fábricas ou em casas de família. Já à segunda, eram reservadas as responsabilidades de uma “dama perfeita” (Vicus: 1973 *apud* Pinho, 2010), cuja principal obrigação

2 No original: “You have only got to figure to yourselves a girl in a bedroom with a pen in her hand”.

era agradar o marido, cuidar dos filhos. E mesmo que tivesse acesso à leitura, era para comprazer o marido diante da sociedade.

Pinho salienta também que esta imagem da mulher considerada ideal para os homens da época foi, inclusive, veiculada em textos literários, tal como o poema do vitoriano Coventry Patmore que, em 1854, publicou *The Angel in the House* [*O anjo do lar*], dedicado à sua esposa. Este poema reverbera as tensões de uma sociedade patriarcal que, pretensiosamente, acabava por silenciar as mulheres e fazê-las acreditar que o amor e o auto-sacrifício pela casa, pelos filhos e pelo marido seriam atitudes a serem reverenciadas.

Esta imagem do auto-sacrifício feminino de Patmore foi personificada no corpo da rainha Victoria que abdicou publicamente de sua posição monárquica a fim de dedicar-se às funções de mãe e esposa – abnegação régia que certamente ficou no imaginário da sociedade inglesa, por mais que se saiba hoje que, no âmbito privado de seu gabinete, Victoria tentou ser uma rainha extremamente participativa das políticas de seu tempo (Pinho: 2010, p. 22).

Já para Woolf, esta renúncia fantasmagórica da mulher estava também personificada no corpo de sua mãe, Julia Stephen. Segundo Harris (2011), a senhora Stephen era o esteio do lar onde Woolf e seus irmãos foram criados. Enquanto cuidava dos afazeres domésticos e dos filhos, seu marido, Leslie Stephen, estudava e escrevia na biblioteca – o que o fez se tornar uma figura de destaque da sociedade inglesa oitocentista. Contudo, isto não a perturbava. Os papéis sociais femininos e masculinos estavam bastante claros em sua cabeça. Desejava que suas filhas se tornassem mães e esposas e, para este papéis, não haveria necessidade de uma educação formal. Então, Virginia, ainda Stephen, e sua irmã, Vanessa Stephen, foram educadas em casa e, embora tenham tido acesso aos livros do pai, não tiveram acesso a uma educação que pudesse ser compartilhada com meninas numa sala que não fosse a sala de casa. Interagiam consigo mesmas sob os domínios do lar vitoriano.

Woolf, no entanto, parece ver na imagem masculina do pai seu verdadeiro fantasma. Afinal, sua mãe estava apenas a reproduzir os sistemas de poder pelos quais as mulheres eram subjugadas. No dia 28 de novembro de 1928, Woolf registra em seus diários:

Aniversário de papai. Estaria fazendo , 96, sim, hoje; & poderia ter chegado aos 96, como outros que conheço; mas graças que não. A vida dele teria acabado completamente com a minha. O que teria acontecido? Nada de escrever, nada de livros; - inconcebível. (Woolf: 1989, p. 165)

Dizer que a presença de seu pai teria acabado com sua carreira de escritora é um indício de que ter sido educada em casa, mesmo embora tivesse lido os livros da biblioteca do pai, foi uma forma de repressão social e intelectual. Nesta ocasião, Woolf tinha mais de 40 anos e já havia publicado romances e diversos contos e ensaios, mas o fantasma do pai insistia em impor forças de negação à sua escrita.

Quando seu pai ainda estava vivo, Woolf já se sentia incomodada com os pactos sociais pré-estabelecidos entre homens e mulheres. Aos 21 anos de idade, em 1903, escreveu uma carta à amiga e confidente Violet Dickinson falando, de forma aparentemente irônica e debochada, sobre as vaidades de seu pai. Nesta época, Leslie Stephen passara por uma cirurgia para tratar de um câncer abdominal e, de acordo com Banks (1988), parece que sua recuperação foi tranquila. Woolf, porém, incomodou-se com visitas femininas que ele recebia.

Mulher, venha qualquer dia que puder – todos os dias – se você vier aqui, verá meu pai criar um tumulto por você. [...] Papai é uma fraude, apenas um inválido em prol de suas senhoras. Gostaria de ser uma inválida e ter senhoras. Sou tão suscetível aos charmes femininos, e de fato ofereci meu enorme coração a uma em Paris, quiçá para duas³. (Woolf: 2008, p. 10. Tradução minha)

O pai de Woolf, aparentemente, estava utilizando seu corpo doente para atrair a bondade feminina, o que deixa marcado uma relação de oposição às avessas entre homem e mulher, posto que o corpo masculino doente e a

3 No original: "Woman, come any day you can – everyday – if you come here you will see father who rampages for you [...] Father is a fraud, only for the sake of his ladies. I wish I could be an invalid and have ladies. I am so susceptible to female charms; in fact I offered my blistered heart to one in Paris, if not to two".

bondade transcendental feminina deixam entrever, na verdade, uma relação de subserviência e adulação à qual as mulheres “devem” se submeter a fim de manter o polo masculino positivamente representado e marcado, ao passo que o auto-sacrifício e a bondade femininos servem apenas como ferramentas auto-coercitivas para a manutenção do sistema de poderio masculino.

Virginia Stephen, todavia, consciente ou inconscientemente, parece entender já nesta época as relações de poder que colocam seu sexo no polo negativo do par homem-mulher. Primeiramente, expõe seu desejo por uma invalidez que atraísse, assim como seu pai, figuras femininas, ou seja, deseja obter a invalidez de um corpo doente positivado. Enquanto Leslie Stephen se aproveita dos benefícios de um corpo fisicamente enfermo, Woolf parece apontar para um corpo abstrata e metafisicamente doente: o corpo feminino. Além disso, subverte o sistema opressor do qual faz parte ao dizer que é “suscetível aos charmes femininos” e que ofereceu seu coração a uma moça em Paris. À primeira vista, pode-se imaginar um relacionamento lésbico, o que já seria encarado como uma afronta aos conservadores da época. No entanto, o que poderia ser encarado como afronta aos paradigmas vitorianos, pode ser entendido também como uma proposta de Woolf a um novo pensamento, a um novo entendimento das identidades femininas.

Banks (1988) diz que não há evidências de que Woolf já tivesse visitado Paris quando escreveu para Violet Dickinson, mas acredita que a moça para quem Woolf ofereceu seu coração foi Vênus de Milo, estátua da Grécia Antiga, cujo autor é desconhecido, e representa a imagem de Vênus, deusa do amor, do sexo e da beleza física. Woolf teria visto e mencionado diferentes reproduções desta estátua que não possui braços⁴. Não se sabe ao certo por que está sem braços, mas pensemos apenas na imagem que temos. Se realmente Woolf faz referência a esta deusa sem braços, é interessante pensar nos motivos pelos quais ela resgataria esta imagem da Grécia Antiga quando fala dos caprichos do pai no início do século XX. Vênus de Milo, uma deusa deficiente, estaria sendo representada por Woolf como uma imagem claudi-

⁴ Vênus de Milo encontra-se no Museu do Louvre, Paris. De acordo com Dom Severino, a estátua foi encontrada na Ilha de Milos, no Mar Egeu, por um camponês. Acredita-se que ainda tivesse braços quando foi encontrada, tendo sido danificada por marinheiros enquanto era embarcada para a Turquia. Estas informações estão disponíveis em: < <https://www.portalaz.com.br/blog/dom-severino/149121/venus-de-milo-escultura-e-historia>>.

cante, feminina e sem braços da tradição? Estaria Woolf tentando positivar uma invalidez feminina sociocultural e histórica, assim como seu pai o faz com seu corpo enfermo e recém-operado?

A tradição assombra o feminino

A filósofa Judith Butler, em seu primeiro livro, *Problemas de Gênero* (2017), desenvolve um estudo acerca de identidades femininas em relação a oposições binárias entre sexo e gênero que corroboram a manutenção de uma oposição binária e opressora entre homem e mulher – cujo polo positivado é sempre o masculino. Para autora, seria impossível separar entendimentos de gênero de modalidades sociais, culturais e políticas, posto que questões concernentes ao feminino e ao feminismo enfrentam os ideais de uma base hegemônica e/ou universal de dominação patriarcal e masculina (Butler: 2017, p. 21). Citando Simone de Beauvoir que, em *O segundo sexo*, diz que “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, Butler chama a atenção para este “tornar-se mulher”, que é normalmente ligado ao corpo, ao sexo biológico, como se este corpo fosse um corpo pré-discursivo, alheio a significados e significações culturais.

Nos limites, desses termos, o “corpo” aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma. Em ambos os casos, o corpo é representado como um mero *instrumento* ou *meio* com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. (Butler: 2017, p. 30. Grifos no original)

Logo, o corpo-instrumento, de que fala Butler, seria discursivamente condicionado à manutenção de um sistema de dogmas sociais. Ou seja, o gênero seria constituído por um domínio fantasmático e linguístico. A fim de salientar o quão complexa a questão de gênero é e mostrar que o gênero, diferentemente do sexo, é “performativamente” instituído, Butler traz à baila, além de Beauvoir, Luce Irigaray.

Para Beauvoir, o feminino seria o *outro*, o polo negativo do binário masculino-feminino. Este dualismo para a filósofa francesa estaria diretamente relacionado ao dualismo mente/corpo; a mente estaria para o masculino, assim como o corpo estaria para o feminino. O masculino-mente seria uma universalidade abstrata descorporificada em oposição ao feminino-corpo, cuja corporalidade é negada, renegada e controlada (Butler: 2017, p. 34). Desta forma, estando o corpo feminino separado do domínio de significação, o feminino fica marcado negativamente no interior de um discurso não marcado, universal e masculino. Em outras palavras, há uma “dialética assimétrica” (Butler: 2017, p. 37) entre masculino e feminino em que o corpo masculino não é controlado, mas cuja lógica metafísica e cultural impõem relações de poder ao corpo feminino que não possuiria um pensamento atuante. Em suma, dirá Beauvoir, resta à mulher a eterna imanência; ao homem, a transcendência.

Já para Irigaray (1985), ainda de acordo com Butler, não há uma relação de oposição entre masculino e feminino, posto que, na lógica de um discurso falocêntrico, “as mulheres constituem o *irrepresentável*”⁵, ou seja, “as mulheres representam o sexo que não pode ser pensado, uma ausência e opacidade linguísticas” (p. 31). Ao contrário de Beauvoir, que vê o feminino como um *outro* não pensante, porém corporizado, Irigaray vê o feminino nem negativamente representado, pois o discurso falocêntrico é um círculo fechado de significante e significado (p. 33). Afirma Butler:

Para Irigaray, esse modo falocêntrico de significar o sexo feminino reproduz perpetuamente as fantasias de seu próprio desejo autoengrandecedor. Ao invés de um *gesto linguístico* autolimitativo que garanta a alteridade ou a diferença das mulheres, o falocentrismo oferece um nome para eclipsar o feminino e tomar seu lugar. (Butler: 2017, p. 36. Grifo meu).

Seja um feminino negado ou irrepresentável, no que tange aos binômios metafísicos de poder, podemos concluir que, a partir das formulações até aqui feitas, o feminino é perpetuado discursivamente sob o subjugo de uma lógica masculina excludente, cujo *gesto linguístico* marginaliza expressões

5 Cf. Irigaray (1985) *apud* Butler (2017)

femininas. Estas, conseqüentemente, só adentram a linguagem a partir de uma mímica do masculino – como poderia ser dito de George Eliot – ou da consciência de inferioridade discursiva. Deste modo, para que o corpo feminino, receptáculo de um feminino cultural milenar (cf. Irigaray: 1985), deixe de ser um signo que potencializa a primazia do masculino, escreve-se. Porém, a escrita deve entrar em cena, rasgar a malha de algodão, através de uma lógica farmacológica do pensamento (cf. Derrida: 2005), a fim de contaminar o pensamento e reestruturá-lo, recombina-lo.

Quando Woolf escreve em seus diários que a presença viva de seu pai impossibilitaria sua carreira de escritora, parece apontar para uma tradição falocêntrica personificada no corpo de seu pai que assombra e impossibilita um pensamento feminino que se constrói na escrita. Esta tradição surge como um fantasma, pois, apesar de intangível, assombra e despotencializa uma escrita feminina pensante e fora de uma lógica opressora e excludente.

Voltemos a *Professions for Women* (1931). Woolf diz que “é bem mais difícil matar um fantasma do que uma realidade” (1931, p. 180), e este fantasma seria uma mulher com a qual deveria travar uma batalha diariamente e cujo nome era “Anjo do Lar”, fazendo referência ao poema de Patmore, bem como ao percurso que fizemos até aqui, se pensarmos que sua questão é a mulher representada que agora quer a pena para si. O Anjo do Lar, modelo histórico da docilidade do feminino que sua mãe tentara lhe ensinar, sempre aparecia no momento da escrita, e assassiná-lo, de acordo com Woolf, seria a função de toda mulher que escreve. Em outra carta a Violet Dickinson, escreve Woolf: “Escrever é uma arte divina, e quanto mais eu escrevo e leio, mais eu amo [escrever e ler]”⁶ (Woolf: 2008, p. 25).

Assim, para matar o fantasma do lar, é necessário escrever e se inscrever na tradição, a fim de potencializar esta escrita enferma, claudicante, renegada, fantasmagórica, que se constrói deitada na cama, à luz de velas, às sombras do poderio masculino. E justamente por ser um fantasma, foge a definições, apresenta-se de forma intangível e fragmentada. Partindo do pressuposto de que o pensamento feminino é irrepresentável, como prefere Irigaray (Butler: 2017), faz-se necessário pensar não apenas em liquidar o fantasma, mas pensá-lo de forma afirmativa; utilizá-lo a favor da re-apresentação e inscrição femininas.

6 No original: “Writing is a divine art, and the more I write and read the more I love it”.

Ou seja, como é mais difícil matar o fantasma do que uma realidade, escreve-se a fim de tornar-se real. Esta, acredito, é forma pela qual as mulheres e os homens podem matar os fantasmas: usando a margem como lugar outro de enunciação sobre o centro.

Corpo e escrita doentes

No que diz respeito ao conceito de fantasma discutido anteriormente e cujo teor, como aponta Deleuze (2009), dilui subjetividades que se ligam a ações e paixões do eu, esta seção objetiva contrapor o eu melancólico e doente de Woolf dos acontecimentos fantasmáticos que sua escrita propõe, a fim de pensar uma escrita também doente e melancólica, mas que está para além da individualidade autoral.

De acordo com Susan Sontag, em *A doença como metáfora* (1984), “todas as pessoas vivas têm dupla cidadania, uma no reino da saúde e a outra no reino da doença” (p. 7). A autora aponta para um uso metafórico da doença (mais especificamente o câncer e a tuberculose) que desliza por conotações tanto positivas quanto negativas. “Os sofredores”, por exemplo, “podem ser representados como apaixonados; porém, mais caracteristicamente, são deficientes em força vital” (p. 34). Os sofrimentos de escritores e poetas são muitas vezes romantizados pelo senso comum; acredita-se que a doença possa ser um veículo de sentimentos excessivos e belos. Em contrapartida, as enfermidades podem também servir como ferramentas metafóricas e discursivas para denunciar uma sociedade injusta e corrupta (p. 91). À guisa de exemplificação, Sontag fala das variações da doença para Shakespeare:

Shakespeare faz muitas variações em torno de uma forma comum de metáfora, uma infecção no ‘corpo político’, não distinguindo entre um contágio, uma infecção, uma ferida, um abscesso, uma úlcera, e o que poderia chamar um tumor. Para os efeitos de injuriar, as doenças são de apenas dois tipos: a doença dolorosa, mas curável e a doença possivelmente fatal. (Sontag: 1984, p. 91)

Sontag, então, destaca as várias possibilidades de metáforas que

poderíamos dar à doença, ao contrário de Shakespeare, na análise de Sontag, para quem as doenças do corpo político poderiam ser subdivididas em apenas dois tipos: a dolorosa, porém curável, e a fatal. A doença, no entanto, possui acepções várias, tanto fisiológicas quanto metafóricas, embora, no que tange às metáforas de injúria, seus significados sejam reduzidos a apenas dois tipos. (Como, por exemplo, quando alguém diz que a corrupção é um *câncer*, perde-se a multiplicidade de características que esta doença pode apresentar, através de uma redução sobre o que seria bom ou ruim). A lógica do “corpo político”, então, doente e corrupto, seria reduzida a uma lógica binária da cura e do agravamento, da vida e da morte, do bem do mal.

A doença, à vista disso, caracteriza-se por uma sobrevida do corpo, gerando uma “compulsão à repetição” (Freud: 1920) e causando uma tensão entre vida e morte. A dor da ferida, a úlcera, a infecção que corrói o corpo, o tumor e o abscesso mostram que o corpo está vivo; são pulsões de vida que geram pulsões de morte, em conformidade com a teoria do princípio do prazer de Freud (1920), pois o doente deseja que a dor cesse. Porém, o cessar e a inércia são a morte do corpo, a falta de prazer. Desta forma, o corpo possui uma necessidade “destrutiva de restauração” que recai sempre sobre o eu, cujo objetivo principal é a liberação de tensões. Ou seja, o princípio do prazer, para Freud, serve aos instintos de morte, e vice-versa. Vida e morte diluem-se, de forma múltipla e potente, e ao mesmo tempo debilitada.

De acordo com Hermione Lee (1999), Virginia Woolf não era uma vítima de sua doença mental; pelo contrário, sua coragem e inteligência frente à doença é o que a fez ter um entendimento sobre si mesma (p. 171). No entanto, as incansáveis tentativas, por parte de estudiosos de Woolf, de fornecer um diagnóstico satisfatório e descrever o tipo de doença que consumia Woolf perdem de vista o que a doença em si significa para a própria escritora. Nomear e descrever, como aponta Lee, podem reduzir tudo o que uma pessoa sente a meras convenções clínicas que, inclusive, estão sempre mudando. Não é à toa que há vários diagnósticos possíveis. Seria Woolf maníaca depressiva? Bipolar? Há divergências sobre o seu caso. Tais diagnósticos acabam confundindo sua escrita com seu comportamento, sua personalidade e sua política de vida (Lee: 1999, p. 172). Aliás, é possível pensar a escrita separadamente do corpo?

Ao longo da vida, Woolf tentou se matar por volta de cinco vezes e enfrentou diversas crises nervosas, ataques de pânico, situações de estresse extremo, como aponta Lee com base em relatos de parentes de Woolf e registros feitos por médicos com os quais se consultou. No entanto, os poucos registros acerca do que Woolf disse enquanto passava por tais crises corroboraram a possibilidade de haver versões ficcionalizadas acerca de suas alucinações, o que gera dúvidas sobre a eficácia dos tratamentos que recebia por parte de psicólogos e psiquiatras da atualidade (Lee: 1999). Tendo por base relatos de Leonard Woolf, Lee diz que o problema de Woolf talvez fosse apenas um elevado nível de estresse devido às longas horas de trabalho e à má alimentação, o que poderiam justificar a falta de um diagnóstico satisfatório, mesmo Woolf tendo sido avaliada por cerca de doze médicos. Destarte, a biógrafa chama a atenção para a linha tênue entre sanidade e insanidade com a qual seu extenso estudo acerca da vida de Virginia Woolf lida, o que foi descrito por Leonard Woolf como “a sanidade do insano”, pois a doença da esposa estava relacionada também à “genialidade criativa” (*apud* Lee: 1999, p. 176).

Woolf exigia de si mesma autocontrole e se culpava constantemente por não conseguir dominar as próprias emoções (Lee: 1999, p. 186). Pensar continuamente sobre as próprias emoções, no entanto, nada tem a ver com egoísmo, até porque era o tipo de “legado” deixado por seu pai que ela abominava. A lembrança do “egoísmo doméstico” de Leslie Stephen era reprovada em suas cartas e diários; Woolf rejeitava nas próprias ações o que repelia na imagem do pai. Deste modo, autocontrole não deve ser confundido com egoísmo, da mesma forma que sua escrita não deve ser confundida com sua doença (Lee: 1999, p. 186). Escreve Woolf em seus diários, no dia 16 de fevereiro de 1930:

Bom, como ia dizendo, entre estas duas longas pausas (pois minha cabeça desvaira, & escrevo mais para me firmar do que para fazer uma afirmação correta), senti a primavera começar [...]. Então começo a conceber minha história, não importa o que seja; ideias me tomam; muitas vezes embora isto ocorra além de meu controle da mente e da pena. Inútil tentar escrever nesta etapa. E duvido que consiga preencher este monstro branco.

Gostaria de me deitar e adormecer, mas tenho vergonha.
(Woolf: 1989, p. 177)

Para Lee (1999, p. 188), passagens como esta mostram o poder criativo de Woolf em descrever sua doença mental, que é uma forma de superar seus transtornos físicos, pois a linguagem está para além de divisões entre mente e corpo. A doença torna-se metáfora para ideias/imagens que a tomam de forma desgovernada. Mente e pena (escrita) são incontrolláveis e seria inútil tentar produzir num momento de descontrole, ou seja, quando o pensamento está alheio à escrita. Pensar nestes dois polos separadamente torna-se uma armadilha.

Já que em sua escrita ela transforma a doença em poder e inspiração, é interessante conceber a sua doença como um “dom”, não como uma deficiência, e a escrita ficcional como uma forma de terapia. Porém, para lidar com a ficção apenas como terapia é como esvaziar a sua escrita de todo conteúdo, exceto o de cura, despolitizá-la e diminuir suas ambições. A loucura não é sua única questão⁷. (Lee: 1999, p. 190, tradução minha)

Então, pensar na doença como um “dom” que se realiza na escrita, como propõe Lee, é conceber também uma escrita cujas singularidades sejam dissolvidas e despossuídas; corpo e pensamento fundem-se num único fantasma (cf. Deleuze: 2009). Como a própria Woolf diz no ensaio *On Being Ill* [*Sobre ser/estar doente*] (1926/1930), o corpo e a mente são como a bainha e a espada; não trabalham separadamente. No entanto, a mente (singular e subjetiva) civilizou o mundo, ignorando os corpos doentes e febris e esquecendo que o corpo enfermo prega peças. “Deixe um enfermo tentar descrever sua dor de cabeça a um médico e a linguagem torna-se imediatamente seca⁸” (Woolf: 1926/1930, p. 196).

7 No original: “Since in her writing she transforms illness into a language of power and inspiration, it is inviting to think of her illness as a “gift”, not as disability, and of her fiction-writing as a form of therapy. But to treat her fiction only as therapy is to empty her writing of all content except the curative, to depoliticize it and to narrow its ambitions. Madness is not her only subject.

8 No original: “Let a sufferer try to describe a pain in his head to a doctor and language at once runs dry”

Julia Kristeva, em *O sol negro* (1989), no que tange à melancolia e à depressão, diz que o melancólico, aquele cujo objeto perdido é como um sol negro, a coisa inominável que falta, tem dificuldades para encadear frases e sua linguagem é sempre monótona e repetitiva; e o depressivo, dependendo do caso, pode se enclausurar no silêncio. Deste modo, a linguagem teria um papel crucial para o depressivo/melancólico, pois seria o meio pelo qual ele/a expressaria sua “experiência imaginária” (Kristeva: 1989, p. 45). A coisa, o objeto do sofrimento ganharia uma forma, uma imagem. A *assímbolia*, portanto, a incapacidade de criação de imagens, seria o fim da linha para o melancólico. A vida deste depende do eterno retorno entre o “luto da coisa” e sua representação. Não é à toa que muitos estudiosos da obra de Woolf tentem encontrar pistas em seus textos que justifiquem seu suicídio: a morte da mãe, os abusos sexuais, o medo do fracasso, altos níveis de estresse. A perda precisaria ser recuperada através da linguagem. Kristeva frisa, contudo, que há de se ater ao fato de que a representação do objeto que causa dor no nível simbólico da linguagem torna-se *outro*, ou seja, está separado do sujeito que concebeu a imagem. As imagens que o melancólico profere discursivamente nada têm a ver com o objeto de origem, pois esta coisa perdida lhe é constitutiva.

Jackie Pigeaud (2009), também no que concerne à melancolia, diz que “os melancólicos são metafóricos” (p. 142), posto que necessitam dar sentido aos sofrimentos do corpo, transpor a dor para outras esferas, outras linguagens.

A melancolia não é uma doença como as outras. Um melancólico é um doente de uma certa espécie, talvez de uma doença incomparável em sua essência, que reúne de maneira problemática um sofrimento do corpo, e a suspeita de que *esse sofrimento significa mais do que ele próprio*, e permite a expressão do sentido do ser e do conhecimento de si. É justamente a ligação entre o sofrimento e o sentido que constitui todo o problema da melancolia. (Pigeaud: 2009, p. 150, grifo meu)

Há um ser-outro que necessita ser expressado confinado pelo corpo doente do melancólico, e é na arte que isso se torna possível. É no âmbito artístico que se consegue expressar vários de si mesmo – um familiar e um delirante

(Pigeaud: 2009, p. 148) – e que se consegue expurgar e metaforizar o que sufoca. Contudo, a incapacidade de transpor os parênteses do corpo leva aos pensamentos suicidas, ao desejo de autodestruição. Se não é possível exorcizar através de metáforas os fantasmas que assombram o ego, este precisa ser aniquilado, e o suicídio torna-se uma rota de fuga. Por isso Woolf, em 1927, diz que sua “depressão seria uma forma de vaidade” (1989, p. 146), visto que era na escrita que ela conseguia se tornar duas. Seu modo de escrita melancólico protegia seu ego – a Virginia familiar – e expurgava a Virginia delirante.

Ademais, vale mencionar a diferenciação que Freud (1915) estabelece entre luto e melancolia. O primeiro tem relação com objetos empíricos de amor que foram perdidos. A morte de um ente querido ou a dor do abandono pela pessoa amada, por exemplo, além de poderem ser recuperados no nível simbólico da linguagem, são imagens que se conectam a objetos reais que ganham uma realidade outra a fim de se evitar o sofrimento da perda. Já a melancolia tem por objeto um fantasma (cf. Agamben: 2007), uma coisa inominável, um sol negro (Kristeva: 1989). O luto do melancólico provém de uma perda imaginária, de uma abstração da dor, sem objeto real, que recai sobre o próprio eu.

A perda imaginária que se apodera tão obsessivamente da intenção melancólica não tem objeto real algum, porque sua fúnebre estratégia está voltada para a impossível captação do fantasma. O objeto perdido não é nada mais que a aparência que o desejo cria para o próprio cortejo do fantasma, e a introjeção da libido nada mais é que uma das faces de um processo no qual aquilo que é real perde a sua realidade, a fim de que o que é irreal se torne real. (Agamben: 2007, p. 53)

Freud não chega a pensar o fantasma como imagem criada em estado melancólico, mas sua hipótese torna-se lapidar para Agamben, cujo interesse é pensar num signo de desejo que esteja para além de uma lógica que se conecte a subjetividades reducionistas e cujas operações se realizem na ausência de sensações. Em outras palavras, o fantasma pode ser entendido como desejo inominável em devir, e o trabalho da escrita seria capturar rastros dessa coisa

fantasmagórica cuja falta recai sobre si mesma. A dor do melancólico, portanto, se revela nas imagens que ele cria ao perseguir o rastro. Sua escrita salvaguarda seu eu e vice-versa. Assim como no mito de Narciso, “o jovem não está enamorado diretamente de si, mas da própria imagem refletida na água, e que ele toma por uma criatura real” (Agamben: 2007, p. 147).

A escrita de Woolf ao mesmo tempo afirma e nega a sua busca por si mesma; e este jogo entre eu empírico e eu dissonante pode ser concebido através da metáfora do corpo doente que nos ajuda a vislumbrar também a imagem de uma escrita melancólica e doente. Em *On Being Ill* (1926/1930), Woolf traz a imagem do seu próprio corpo deitado sob os efeitos da influenza e se pergunta o que esta informação poderia sugerir acerca da experiência de estar gripada. Esta experiência só se comunica no nível da empatia, pois as pessoas lembram de suas próprias gripes, de suas próprias doenças, o que revela que a experiência em si, do indivíduo em questão, nunca é comunicável. Woolf dispensa sentimentos de empatia, pois o desespero e o horror de homens e mulheres que se remetem à situação do outro são apenas ilusões de comunhão (p. 197).

Não conhecemos nossas próprias almas, deixem as almas dos outros em paz. Seres humanos não andam de mãos dadas durante todo o percurso. Existe uma floresta inexplorada em cada um; um campo de neve onde as pegadas dos pássaros são desconhecidas⁹. (Woolf: 1926/1930, p. 198)

A escrita melancólica de Woolf – extensão de seu corpo doente –, então, é uma floresta inexplorada e fantasmagórica, cujas imagens nos guiam a um mundo com possibilidades outras.

Logo, o fantasma que Woolf objetiva matar é fantasma do lar, feminino, que lê e escreve deitado no quarto, sob a luz fraca. E o fantasma que se deseja conceber não possui sexo, é desconhecido, está para além do mundo são, utilitário, funcional; este fantasma da doença lê ao ar livre, fitando o céu.

9 No original: “We do not know our own souls, let alone the souls of others. Human beings do not go hand in hand the whole stretch of the way. There is a virgin forest in each; a snowfield where even the print of birds’ feet is unknown.”

“Geralmente, olhar o céu por algum tempo é impossível. Os pedestres seriam interditados e perturbados por aquele que fita o céu publicamente”¹⁰ (Woolf: 1926/1930, p. 198)

Em síntese, a doença para Woolf é um lugar de potência para o mundo são. Estar doente é estar à margem de noções culturais de sanidade. Ser saudável é funcionar docilmente para a manutenção das convenções, que trabalha através dos binários tradicionais. Neste sentido, o feminino e a doença se articulam como marginalidades potentes na obra de Woolf. O remédio/veneno para o centro se dá na escrita – afinal é na escrita que a tradição se reconfigura, nas rupturas que vêm da mente da poeta.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BANKS, Joanne Trautmann. Introduction. In: WOOLF, Virginia. *Selected Letters*. London: Vintage Books, 2008. p. vii-xv [1988]

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

DELEUZE, Gilles. Trigesima Série: Do Fantasma. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 217-223

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das obras Completas de Sigmund Freud*. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1969. [1920]

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974 [1915]

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

IRIGARAY, Luce. *This Sex which is not one*. New York: Cornell University Press, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: Depressão e Melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LEE, Hermione. Reading in Bed. In: LEE, Hermione. *Body Parts: Essays on Life-Writing*.

10 No original: “Ordinarily to look at the sky for any length of time is impossible. Pedestrians would be impeded and disconcerted by a public sky-gazer”

Great Britain: Pimlico, 2008c. E-Book.

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

PATMORE, Coventry. *The Angel in the House*. Disponível em: <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/thackeray/angel.html>. Acesso em: 11/12/2017.

PIGEAUD, Jackie. *Metáfora e Melancolia: ensaios médico-filosóficos*. Seleção Tradução e Prefácio de Ivan Frias. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio: Contraponto, 2009.

PINHO, Davi. *Of Angels and Demons. Virginia Woolf's Homicidal Legacy in Sylvia Plath's The Bell Jar*. 2010. 75f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Tradução de Mário Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Collector's Library, 2014. [1929]

WOOLF, Virginia. "On Being Ill". In: *The Essays of Virginia Woolf*. Edited by Stuart N. Clarke. London: The Hogarth Press, 2009. p. 195-204 [1926/1930]

WOOLF, Virginia. *Os diários de Virginia Woolf*. Seleção e Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOOLF, Virginia. "Professions for Women". In: *The Collected Essays of Virginia Woolf*. Oxford: Benediction Classics, 2011. p. 178-182 [1931]

WOOLF, Virginia. *Selected Letters*. Edited and Introduced by Joanne Trautmann Banks. London: Vintage Books, 2008.

WOOLF, Virginia. *Three Guineas*. In: *Selected Works of Virginia Woolf*. England: Wordsworth Editions, p. 1043-1147, 2012 [1938].