

O CONTO DE VIRGINIA WOOLF – OU FICÇÃO, UMA CASA ASSOMBRADA

Davi Pinho*

RESUMO: O presente artigo se debruça sobre o conto “Casa Assombrada”, coletado no único volume de contos que Virginia Woolf publicou em vida, *Monday or Tuesday* (1921), para investigar de que maneira seus contos intensificam a crise dos gêneros literários que seus romances encenam, por um lado; e para entender como tal crise é análoga à questão política que assombra toda sua obra, por outro lado: o gênero enquanto questão identitária. Em diálogo com a filosofia e com a crítica woolfiana, este estudo articula essa “crise dos gêneros” (*gender x genre*) e, ao mesmo tempo, produz uma contextualização histórico-cultural dos contos de Virginia Woolf.

Palavras-chave: Virginia Woolf. Conto. Gênero literário. Questões de gênero.

Para Leonardo Bérenger
e para as alunas e alunos do curso “*On or about December, 1910, human character changed*”: *transições na escrita de Virginia Woolf*, PPGLetras, UERJ, 2019/2.

O devir tem a ver com o esvaziamento do self, uma abertura para possíveis encontros com o “exterior”. O gênero intensivo de Virginia Woolf é exemplar aqui, no sentido de que o “olho-eu” da artista captura o mundo exterior ao se tornar receptivo à totalidade da percepção. O que se ativa é uma atenção flutuante aparentemente distraída ou uma sensibilidade fluida que é porosa para o exterior e que nossa cultura codificou como “feminina”. Essa sensibilidade é fundamental para o processo criativo. Ela combina a precisão do cartógrafo com a hipersusceptibilidade do sensualista em apreender a qualidade precisa de um conjunto de elementos, como a sombra da luz ao anoitecer ou a curva do vento pouco antes da chuva cair.¹

Rosi Braidotti

“A qualquer hora que você acordasse havia alguma porta batendo. De quarto em quarto eles iam, e de mãos dadas, erguendo aqui, abrindo ali, certificando-se – um casal de fantasmas”² (WOOLF, 1921, p. 163). É assim que Virginia Woolf inicia “A Haunted House” (1921), ou “Casa Assombrada”, na tradução de Leonardo Fróes (2005). O curtíssimo conto começa com a imagem desse dócil casal de fantasmas, que tateia no escuro, virando maçãs, derrubando livros, mas com cuidado para não despertar os viventes. Por outro lado, sensível à presença invisível do casal, a narração em primeira pessoa do plural, “nós”, diz que nada adiantava a preocupação dos outros, os mortos, pois os viventes seguiam os sons fantasmagóricos sem medo, esperando que os mortos achassem o “it” que tanto procuravam pela casa silenciosa. Eles (os mortos? os viventes?) vão buscando esse *it* por toda a casa – no jardim, no sótão, na sala de visitas. A casa estava tomada pelo *it* que eles procuravam sem saber ao certo do que se tratava. O foco narrativo do conto oscila entre a primeira pessoa do plural e a primeira pessoa do singular, confundindo as vozes da narradora³ vivente (e de sua/seu companheira/o, quando fala na primeira pessoa do plural) com as vozes dos mortos, que por vezes são marcadas com “ele disse”, “ela disse”. No entanto, já no terceiro parágrafo, em primeira pessoa, a voz da narradora se funde ao Eu entre aspas dos fantasmas, ao repetir que, em meio à procura incessante que lhe é transmitida pelos sons espectrais, suas mãos

* Professor Adjunto de Literatura Inglesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ILE/UERJ). Atua como professor da área Estudos de Literatura do Programa de Pós-graduação em Letras da mesma instituição. Possui graduação em Letras Inglês-Literaturas (UERJ/University of Winnipeg), mestrado em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ), e doutorado em Literatura Comparada (UERJ/University of London).
E-mail: davifpinho@gmail.com

“continuavam vazias” enquanto a casa pulsava, delicadamente, como as batidas de um coração: “safe, safe, safe” – “Em segurança, em segurança” (WOOLF, 1921, p. 164), traduz Fróes, perdendo o eco rítmico que Woolf cria entre a palavra *safe* e um coração pulsante. Repentinamente, o pulso para, quando, seguida de reticências, uma voz citada entre aspas diz: “o tesouro enterrado; o quarto...”⁴ (WOOLF, 1921, p. 164). Assim, pulsando por entre objetos, os fantasmas pausam no umbral do quarto dos novos proprietários da casa, caminhando para o encontro cabal.

Este artigo tem como título alternativo “Ficção, uma casa assombrada” porque, neste conto de duas páginas, a questão estética que marca a obra de Virginia Woolf se entrelaça de forma sugestiva à questão política que assombra muitos dos seus ensaios e romances. O *it* que os fantasmas procuram é “*joy*”, a alegria. Se nos lembrarmos de que, para desativar o “hitlerismo subconsciente”, as mulheres devem “*make happiness*”, “fazer felicidade”, como formularia Woolf em “Thoughts on Peace in an Air Raid” (1940, p. 248) – ideia que advém de sua conversa epistolar com sua amiga e importante ativista de sua época, Shena Dorothy Simon –, percebe-se que a alegria (*joy*) que os fantasmas procuram ganha força simbólica na homologia com essa outra alegria (*happiness*) nos escritos políticos de Woolf. No trânsito entre *joy* e *happiness*, aventa-se uma chave de leitura para o sintagma que Woolf formula em sua missiva para Shena Simon, datada de 22 de janeiro de 1940: “a vida da felicidade natural”⁵ (L6, p. 380), única maneira de desarmar os sexos de suas identidades de gênero e, nesse movimento, de acabar com todo e qualquer impulso de guerra.⁶ E o quarto, onde o amor se concretizava em beijos e carícias do casal de outrora no conto, nos remete ao quarto (ou cômodo) da narradora de *A Room of One’s Own* (1929), um lugar que compõe a casa, mas que pertence apenas à narradora, o que lhe dá a liberdade investigativa e imaginativa para escolher com quem e de que maneira dividir o quarto comum, o quarto de dormir.

No conto, após a introdução da palavra “quarto”, a divisão entre o casal de fantasmas e o casal de vivos é novamente obnubilada quando, ao avistar um errante raio de sol através da janela, uma voz narrativa (que, a esse ponto, já confunde a voz da narradora e a dos mortos) afirma que “a morte era o vidro; a morte estava entre nós; primeiro indo à mulher, há centenas de anos, deixando a casa, lacrando todas as janelas; os quartos escureciam. Ele as deixava, mulher e casa, ia para o Norte; ou para o Leste (...)” (WOOLF, 1921, p. 164)⁷. As confusas referências pronominais, que se complicam com as mudanças no foco narrativo, indicam divisões múltiplas, janelas envidraçadas em primeiro plano entre os mortos e os vivos, que rapidamente são transmutadas em uma janela entre “ele” e “ela”, o fantasma do homem e o da mulher, que, nessa confusão, se torna análoga a uma suposta divisão entre o casal de vivos (“ele” e “ela” também?). Interessantemente, o raio de sol vira um raio antigo, de quando os mortos viviam. O eterno “raio de sol” se transmuta na “luz no coração” (WOOLF, 1921, 165), a luz da vida que atravessa a morte, quando, ao final do conto, a narradora acorda sobressaltada pela presença dos mortos, que também carregam uma luz espectral. Inserido no embate entre morte e vida, talvez haja na analogia “luz no coração”/“raio de sol” um símbolo de esperança de que os vivos, sempre atentos aos sons e aos rastros dos que vieram antes, conseguirão atenuar, se não superar, as separações espectrais entre “ele” e “ela”, do casal de fantasmas para quem a luz do mundo de fora da casa, do mundo público, não se materializou igualmente em vida.

Isso porque, na imagem, existe uma ancestralidade feminina, para quem o vidro veio antes, e uma masculina, do homem que pôde ir atrás dos “raios” de experiência, mas que, na morte, vê que era lá, no quarto de dormir, ao lado dela, que estava enterrada a alegria – aquele *it* que pulsa *em segurança* no centro misterioso do mundo das coisas, por um lado, e no centro do corpo humano, o coração, por outro. É a vida que os mortos querem, uma nova forma de vida. A desfamiliarização de símbolos – já que imagem se sobrepõe à imagem no conto –, e a impossibilidade de diferenciar completamente as vozes dos vivos, da narradora e dos

mortos – já que o foco narrativo titubeante cria referências pronominais polivalentes, entre e fora de aspas –, fazem dessa imagem do raio de sol – que brilha através do vidro da janela, ora permitindo a entrada do mundo exterior, ora refletindo apenas o que já existe na casa –, um divisor de águas no conto. Esse lugar à janela, imagem dominante para a investigação filosófica na obra de Woolf, ganha força em homologia com as muitas janelas woolfianas, mas especialmente em sua relação com a janela final de Mary, a narradora tecida por Woolf nas primeiras páginas de *A Room of One's Own* (1929) a partir do eu-lírico folclórico que canta “A Balada das Quatro Marias” (p. 5).

É à janela final de *A Room of One's Own* que Woolf (ou Mary) imagina como alargar o cômodo que a mulher já detinha para imaginar um lugar por vir. Esse cômodo inicial, a partir do qual a narradora investigará rotas de fuga, pode ser lido historicamente como a conquista do sufrágio universal, já que o ensaio de Woolf é publicado no ano subsequente à conquista do voto com direitos iguais para mulheres e homens, 1928 – ano no qual, nas faculdades para mulheres de Cambridge, Newnham e Girton College, Woolf proferiu as palestras sobre “Women and Fiction” que transformaria em *A Room*. Mas esse cômodo se confunde com a questão da mulher na/e/como literatura, se pensarmos que o ensaio de Woolf articula “mulheres e ficção” a partir da polivalência desse sintagma: mulheres e como elas são, ou mulheres e a ficção que escrevem, ou mulheres e a ficção que é escrita sobre elas, ou ainda as três acepções do sintagma concomitantemente (1929, p. 3). Ao trabalhar os três sentidos, ao final do ensaio vemos que sua questão é como escapar da sentença puramente feminina e da puramente masculina – ou como ultrapassar a lei fálica que a linguagem enquadra⁸. É à janela que ela decide que, após historicizar as posições culturais e sociais do feminino e do masculino, valeria agora exercitar a mente andrógina, a capacidade de se querer nem homem nem mulher no reino da ficção, que contém “mais verdade que fatos”⁹ (WOOLF, 1929, p. 5).

No Brasil, a androginia ainda é, por vezes, pensada em referência ao que Lucia Miguel Pereira (1944) nomeou como uma “androginia intelectual” de Virginia Woolf, que estaria entre uma crítica masculina e uma literatura feminina. Reconhecendo o pioneirismo de Pereira, tendo sido ela vetor de introdução de Virginia Woolf em nossa herança crítica, há de se constatar que falta ao seu pensamento a percepção de que as fronteiras entre o “masculino” e o “feminino”, bem como entre o texto ensaístico e o ficcional, se turvam na obra woolfiana. Não há em Woolf uma dualidade “inquieta por se sentir, intelectualmente, andrógina, fadada a pensar ora como homem, ora como mulher” (PEREIRA, 1944, p. 108). Se Pereira usa “andrógina” para apontar duas posições distintas, Woolf usa o adjetivo para desfazer as próprias noções de gênero, para desnaturalizar as palavras “homem” e “mulher”. A mente andrógina de Woolf implica um devir-outro que se dá na ficção, sua maneira de redesenhar o mundo exterior. Nesse trabalho, Woolf também desfaz os gêneros literários: seus ensaios são narrados por personagens, suas memórias por vezes conversam com um suposto leitor, o que faz de sua escrita um lugar de ficcionalização e investigação da vida. Para Woolf, como também pensaria Hélène Cixous (1974), a escrita que se sabe ficção, polifônica e ondulante por excelência, é a única instância de pensamento – e portanto de uma luta outra, se voltarmos à sua formulação de que o pensamento é luta, “o pensamento é minha luta”¹⁰ (D 5, p. 285).

Essa luta se lança contra tudo aquilo que é dado: os nomes estáveis, supostas verdades que nos precederiam ao adentrarmos a linguagem. Como pensa Rosi Braidotti em *Nomadic Theory* (2011), querer-se outro é uma arma política que lança sujeitos à procura erótica por uma desfamiliarização ética, ou seja, uma negociação identitária que é sempre momentânea e fragmentária, que se quer “tal” – homem ou mulher, por exemplo –, apenas em circuitos de interação súbita de uma subjetividade nômade em devir-outro – homem, mulher, animal. Só a partir desse endereçamento de nós mesmos ao outro podemos pensar em uma “ética de sustentabilidade, eros de afirmação” (BRAIDOTTI, 2011, p. 162). Só assim se explode os

limites da linguagem e da representação humana, pensa Braidotti. Na ficção de Woolf, é a partir dessa nova ética do cosmos que a escrita funciona – e talvez seja melhor entender sua virada andrógina (1929) desta maneira: uma confusão entre o político e o estético no esforço de *eudemonia*, de uma felicidade que se vive “como uma prática contínua, não apenas uma emoção ou afeto”¹¹, um grande valor da escrita de Virginia Woolf, como nos diz Madelyn Detloff (2018, p. 15). Pensando nisso, proponho aqui uma breve reflexão sobre o feminino e o masculino enquanto posições espectrais na linguagem que, na obra de Woolf, só são superadas através de um gênero intensivo, como define Braidotti (2011, p. 150): a desconstrução e transformação dos gêneros, literários (*genre*) e performativos (*gender*) ao mesmo tempo, enquanto proposta ética de uma política por vir, através e para além da identidade. Se há em Woolf, declaradamente desde 1929, uma prática desconstrutivista, ao privilegiar a ficção enquanto instância de reescritura da história¹², o pequeno conto sobre o qual nos debruçamos aqui revela esse impulso antes, em suas metáforas e nos sentidos que seus sons elaboram – a casa-coração que pulsa em segurança, por exemplo.

Primeiramente, vale pensar o lugar do conto woolfiano nas primeiras transições de sua escrita. A primeira publicação da Hogarth Press, editora fundada por Leonard e Virginia Woolf, foi o hoje cobiçado volume *Two Stories* (1917), que trazia o conto “Three Jews”, de Leonard Woolf, e “The Mark on The Wall”, de Virginia Woolf. Tendo em vista o marco da guinada modernista que é o conto de Virginia Woolf, já é consenso entre os pesquisadores da autora pensar que sua prosa curta serve como lugar de investigação do fragmentário, da multivocalidade e da agilidade imagística que ela defende a partir de 1919 com “Modern Fiction”, características que separam *Night and Day* (1919) de *Jacob’s Room* (1922). Mas desde seu primeiro romance, a identidade do texto literário (*genre*) e a identidade de gênero (*gender*) criam uma grande zona de tensão na obra da autora – certa crise dos gêneros. Já em 1915, Rachel Vinrace, protagonista de seu romance de estreia, *The Voyage Out*, esboça o conflito entre sua derruída representação, uma identidade forjada na tradição realista que lhe confirmara mulher, e aquilo que ela tenta entender ser em frases quebradas, marcadas por reticências e símiles incompletas, que ganham força nos espaços oníricos que quebram a narrativa linear. Ali, na inauguração do romance woolfiano, as crises de *genre* e *gender* já se confundem tematicamente, se não formalmente. Se é a partir de *Jacob’s Room* (1922) que Woolf flexiona a própria forma do romance – em fragmentos, monólogos interiores, inversões verbais alucinantes – para investigar os paralelos entre essas crises, elas já estão inscritas no impulso, que marca suas primeiras heroínas, de questionar as representações que a língua permite do que é ser mulher. Isso é levado ao extremo no que parece ser uma repulsa pelas próprias linguagens verbais, já que só por meio da música, em *The Voyage Out* (1915), e por meio da matemática, em *Night and Day* (1919), que, respectivamente, Rachel Vinrace e Katharine Hilbery conseguem criar momentos de afirmação da vida, de ser quem são quando não vigiadas e controladas pela sociedade, que tenta domá-las a partir de *performances* de gênero naturalizadas, apresentadas às personagens como identidades fixas.¹³

Ou seja, para quebrar com essas identidades e suas *performances* de gênero, Rachel e Katharine quebram com a palavra, com a língua do pai, que poderíamos chamar de linguagem como comunicação, transmissão de identidades, pura “representação” e “reprodução”, se pensássemos na decomposição da linguagem entre *mittel* e *medium* que Walter Benjamin produz em “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” (1916)¹⁴. Se a linguagem do progresso histórico preconiza a comunicação – *mittel*, a linguagem como meio para um fim –, as linguagens não-verbais dessas primeiras personagens de Woolf preconizam a comunicação delas mesmas – meio sem fim, *medium*. É nesse sentido que elas se aproximam dos impulsos das vanguardas históricas, mesmo que a forma dos romances que as narram não o façam. Desde as primeiras mostras pós-impressionistas de Roger Fry, em 1910, todo o grupo de pintores do Bloomsbury Group começa a investigar a diferença entre

apresentação do mundo e representação da realidade, o que certamente influencia a arte de Virginia Woolf.¹⁵ E vale lembrar que Woolf escreve Katharine, em *Night and Day*, como um retrato de sua irmã, Vanessa Bell, importante pintora e, em muitos sentidos, o centro gravitacional de Bloomsbury.¹⁶

Dessa maneira, mesmo suas primeiras personagens se remetem anacronicamente à pergunta de Bernard em *The Waves* (1931) – “Quando eu digo para mim mesmo ‘Bernard’, quem vem?”¹⁷ (1931, p. 65) –, não em sua forma de solilóquios interpolados, mas certamente na questão que ali se abriga. E ela é: como vir a ser o que já sou, ou melhor, vir a achar o que de mim resta em meu nome, em meu sexo, em meu gênero, em meu país. Em *The Waves*, no movimento de uma onda que quebra em nossa fala, Woolf acha nos monólogos interiores a forma de circunscrever suas personagens, mas ainda assim as deixa abertas nos silêncios que suas narradoras anteriores, ou seus interlúdios nesse romance, preenchem com imagens especulativas do mundo exterior.¹⁸

Mas se há uma divisão em duas fases do romance woolfiano – algo que já foi questionado por Suzanne Raitt¹⁹ –, a única coletânea de contos que Woolf publicou em vida, *Monday or Tuesday* (1921), antecipa a confusão de forma e conteúdo que marca sua produção novelística.²⁰ É ali que o tecido entre *Being* e *Nonbeing*, aquela filosofia que Woolf arrisca ao final da vida²¹, se esgarça entre performatividade de gênero e os limites da narrativa realista, o *genre* em crise. A narradora de “The Mark on The Wall” (1917/1921) nos anuncia isso claramente ao dizer que não averiguar e definir o que é afinal a marca na parede (um caracol!) é não fazer um elogio à tradição da linguagem comunicativa, que, de uma forma ou outra, se constitui por meio de e para o tempo da história – teleológico, falocêntrico, de/para homens, como diz Julia Kristeva em “Stabat Mater” (1977), ou como a própria Woolf denota no conto, quando um homem define a marca na parede para sua narradora e interrompe, assim, seu voo imaginativo. Dar à história o tempo da memória, dos afetos e da fragmentação discursiva, é contemplar outra materialidade e temporalidade que extrapolam qualquer ilusão de teleologia. Ao mesmo tempo, no impulso de desfamiliarizar a perspectiva humana, Woolf questiona o antropoceno e as próprias significações de “humano”, o que sempre explode na relação de personagens com os “objetos sólidos” sobre os quais a língua lançou seus limites.

Isso, talvez, melhor se metaforize na imagem de outro caracol em um conto que Woolf também coleta em *Monday or Tuesday*: aquele que é o ponto central de “Kew Gardens” (1919/1921), pelo qual os humanos passam apenas em flashes, tão transitórios frente à temporalidade da lesma que se arrasta lentamente com sua concha. Que o primeiro fragmento de interação humana capturado no ritmo da lesma seja o de um marido e de uma mulher – ele em reminiscências de amores não correspondidos, ela revivendo o afeto maternal de sua infância que agora informa seu carinho por seus filhos – já revela as complicações entre gêneros que a forma do conto woolfiano produz²². Não por acaso, em sua entrada de diário de 26 de janeiro de 1920, Woolf cita “The Mark on The Wall”, “Kew Gardens” e “An Unwritten Novel” – que, segundo ela, “dão as mãos e dançam em unidade”²³ – como “alguma ideia de uma nova forma para um novo romance”²⁴ (*D2*, P. 13-14). É tal “unidade” que começa a (in)formar o que viria a ser *Jacob’s Room*.

A virada de *Monday or Tuesday* aponta para o gênero intensivo que Rosi Braidotti identifica ao ler as cartas e romances de Woolf (2011, p. 166): textos rizomáticos, que fazem de seus fragmentos pontos de entrada para alteridades radicais. A enfadonha expressão “fluxo de consciência”, forjada nos limites do sujeito que se lança a reflexões pessoais e intrasferíveis, é melhor entendida assim, enquanto marca desses contos: *potentia*, formas não encarnadas de poder, virtualidade, imaginação em movimento, multivocalidade que chama alteridades também multivocais a se encontrarem e fazerem do outro um lugar de comunhão. Isso de maneira alguma nega a carne, mas mobiliza os corpos a se afetarem para além da biopolítica. Aqui, penso com Braidotti, se aventa algo que muda o próprio corpo, que lhe

desnuda os nomes estáveis. *Zoé*, para Braidotti (2011, p. 162-165), a vida orgânica do mundo, é o grande plano de imanência que mobiliza os blocos de devires em direção ao corpo que não mais funciona sob a redoma docilizante do capitalismo – um corpo sem órgãos, se pensarmos nos platôs de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980, p. 11-34). Esses primeiros contos de Woolf sempre se lançam à *zoé* e ao não-humano de maneira geral para procurar a “alegria”, um lugar de comunidade corpórea que acomode as diferenças – mesmo que apenas momentaneamente, no compasso de uma lesma. Como a folha e o táxi em *A Room of One's Own* (1929) ou, de outra maneira, os “corpos mortos e casas arruinadas” em *Three Guineas* (1938), em *Monday or Tuesday* é o não-humano que cria um plano de imanência (ou um ponto focal) onde todas as vidas se encontram. Poderíamos pensar aqui nas águas em seus romances, nas flores, nos animais – mas, ao lado dessas imagens, penso aqui na sua “marca na parede”²⁵, no seu “lustre”²⁶, nos seus “pinos de telha”²⁷, e em todos os “objetos sólidos”²⁸ que aparecem e se liquefazem na escrita de seus contos.

Ficção é mesmo a casa assombrada de Virginia Woolf. Os fantasmas são Pai, Mãe e Mundo – com letras maiúsculas, algo que se consolida no processo de escrita de *To The Lighthouse* (1927), romance que leva Woolf a reconstruir, interpretar e subverter sua constelação familiar, seu lugar entre Mãe e Pai, ao mesmo tempo que confirma seu desejo de suplantar o romance, como anota em sua entrada de diário de 27/06/1925: “eu tenho uma ideia de que eu vou inventar um novo nome para que meus livros suplantem o ‘romance’. um novo ---- por Virginia Woolf. Mas o quê? Elegia?”, ela se pergunta (D3, p. 34)²⁹. De 1925 a 1928, ela investiga os limites entre os fatos da vida (*granite*, granito) e uma narração que investigue a qualidade imaterial de toda forma de vida (*rainbow*, arco-íris), o que nos dá os famosos ensaios “The New Biography” (1927) e “The Art of Fiction” (1927), e o romance/biografia *Orlando* (1928). Não por acaso, ao editar a terceira coletânea póstuma de ensaios de Virginia Woolf, Leonard Woolf dá o título de *Granite and Rainbow* (1958) ao volume, que divide em duas grandes seções: “A arte da ficção” e “A arte da biografia”. Assim nasce a ideia de “*life-writing*”³⁰ em Virginia Woolf: escrita como inscrição de novas vidas a partir de novas grafias, a colagem do *granite* ao *rainbow* em mosaicos fragmentários.

Mas se os fantasmas são Pai, Mãe e Mundo, volto à importância de “A Haunted House”, conto que aparece em *Monday or Tuesday* em 1921, mas que é escolhido para intitular a coletânea póstuma organizada por Leonard Woolf em 1944, *A Haunted House and Other Stories* – o que revela que Leonard o entendia como uma obra exemplar do conto woolfiano. No prefácio à sua edição, Leonard nos diz que Virginia Woolf havia planejado republicar alguns de seus contos de *Monday or Tuesday* ao lado de outros que ela havia publicado em revistas ao longo dos anos (1944, p. V-VI). Ele nos diz que o conto era o lugar de “*sketch*”, esboço, para Virginia Woolf, lugar de intervalo da própria escrita, um remédio para suas longas horas de trabalho nos romances – e, se pensarmos nos contos coletados em 1921 especificamente, um lugar de distanciamento da escrita marcada pela doença que a afligiu nos anos de composição de *Night and Day*³¹.

A primeira coletânea de crítica sobre os contos de Woolf, *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf's short fiction* (2004), tenta desarticular a noção de rascunho, como *sketch* denota, no intuito de pensar a ficção curta de Woolf em si própria, não como esboço ou ensaio para um produto final e “melhor”, o romance. A visada crítica de suas organizadoras, Kathryn N. Benzel e Ruth Hoberman, é admirável, pois confere aos contos woolfianos a mesma estatura literária de seus romances. No entanto, ao invés de pensar os contos como produtos completos e fechados em si, me parece mais interessante pensar toda a ficção woolfiana como *sketches*, conferindo à sua obra de forma geral aquilo que Leonard Woolf disse ser o lugar dos contos: obras de passagem, de transições. A escrita para Woolf é um grande esboço da vida, algo que lhe permite desenhar o mundo por meio de formas diversas – chamadas de conto, romance, ensaio, *memoir*, biografia, etc. –, que, para a escritora, funcionam igualmente sob o

signo da ficção, *sketches* do passado, do presente e de um futuro feliz, que se dá eticamente a *joy*, a *happiness*. As diferenças entre os romances que Woolf publicou antes e depois de 1922 – e, portanto, antes e depois dos contos coletados em *Monday or Tuesday* (1921) – são inegáveis. Mas hierarquizá-los como sendo de formação, por um lado, e maduros, por outro, é problemático. Nem em uma perspectiva cronológica essa hierarquização se sustenta, tendo em vista que Woolf já era uma mulher de 33 anos quando publicou seu primeiro romance, em 1915, e que já havia publicado contos extremamente experimentais antes de *Night and Day* (1919)³², apesar de coletá-los em livro apenas em 1921. Ademais, se *The Voyage Out* (1915) e *Night and Day* (1919) são obras que de fato se aproximam da tradição do romance da decadência vitoriana, elas também contêm importantes marcas de transição, como discutido. No entanto, é inegável que a publicação de seus contos marca transições intensas no próprio questionamento dos gêneros literários pelo qual se envereda a escritora Virginia Woolf ao longo de sua carreira. E vale notar que, em 1917, em uma carta para David Garnett, amigo e escritor de Bloomsbury, que lhe escrevera para elogiar “The Mark on the Wall”, Woolf aventa se encaminhar para uma “forma completamente nova”, apagando até mesmo a palavra “conto”, que chama simplesmente de “uma coisa curta” (L2, p. 167)³³.

Assim é possível pensar em uma apropriação da noção de *sketch* de Leonard Woolf, o primeiro editor póstumo da obra de Virginia Woolf, conciliando-a ao trabalho de Susan Dick, que coleta os contos completos em 1985 sob o título *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. O adjetivo comparativo de Dick (“shorter”) é interessante, pois sugere o conto como forma *mais curta* entre as outras tantas formas pelas quais Woolf ficcionaliza; um esboço *mais breve*, sendo tudo esboço do mundo, se cruza essa sugestão com o *sketch* de Leonard Woolf. Interessante notar que, à época de Woolf, o conto enquanto forma tinha uma tradição recente no Reino Unido³⁴. Quando escreve, na primeira metade do século XX, Woolf é herdeira de duas visões conflitantes do gênero “conto”: por um lado, a de coesão narrativa e unidade de efeito, tal qual analisada em *The Philosophy of the Short-Story* (1901) por Brander Matthews, estudo colado aos princípios enumerados por Edgar Allan Poe em “The Philosophy of Composition” (1846), e por outro lado, a de experimentações simbolistas e/ou impressionistas de inflexões líricas na prosa, a prosa-poética.³⁵ A noção de *sketch* pode nos ser interessante no sentido de que toda a produção modernista se dá nessa tensão entre comunicação e expressão que também reforma o conto, da decadência vitoriana à primeira metade do século XX. Tudo ali é esboço; e o esboço pode ser em si uma forma – quiçá um gênero, intensivo, em processos de transições e transformações – para a ficção, curta ou longa, histórica ou fantástica, biográfica ou autobiográfica. Se hoje, em meu título e ao longo deste artigo, ainda uso “conto”, “romance”, e etc., ao falar da escrita woolfiana, é justamente porque, quaisquer que sejam os nomes que a autora, seus editores e seus críticos tenham lhes dado, o entendimento mínimo é de que tais definições viram signos que desafiam e provocam os próprios gêneros que nomeiam – a provocação do conto, do ensaio, do romance, da biografia, no *esboço* de novos contos, ensaios, romances e biografias, que podem por vezes se confundir em maior ou menor grau de ficcionalização.

Se aceitamos tal ideia, o que se esboça, que se desafia e tensiona no conto “A Haunted House” é o que viria a ser, por um lado, a opressão do fantasma feminino que Woolf diz matar em autodefesa no ensaio “Professions for Women” (1931), o Anjo do Lar, e por outro lado, aquele fantasma masculino que se coloca para a mulher enquanto sentença, a língua do pai pela qual a mulher precisa falar ou morrer, como já aparece em “Men and Women” (1920). Essas presenças fantasmagóricas na obra de Woolf constituem posições hereditárias às quais todos os seres falantes são remetidos ao adentrarem a linguagem – almas penadas que regulam o corpo vivente, que tentam docilizá-lo, fazê-lo funcionar para o Estado nas posições identitárias que lhe são úteis. Pensando com Michel Foucault, em sua ficção (de ensaios a romances) Woolf aponta que o corpo está investido diretamente em um campo político, já que

as relações de poder têm controle imediato sobre ele: “elas investem nele, o marcam, o treinam, o torturam, o forçam a realizar tarefas, a atuar cerimônias, a emitir sinais” (FOUCAULT, 1984b, p. 173)³⁶. Dessa maneira, o corpo nasce como força de produção que é investida de poder a partir de seu uso econômico. Mas se o corpo é o objeto de *performance* do poder, a alma, para Foucault, nasce de métodos punitivos, de supervisão e controle. A alma não é substância, afirma o filósofo, mas um elemento no qual certos tipos de conhecimento são articulados, e no qual a combinação desses elementos de supervisão cria novas formas de conhecimento que docilizam os corpos em seu raio de observação. Assim, ele conclui que “a alma é o efeito e instrumento de uma anatomia política; a alma é a prisão do corpo” (FOUCAULT, 1984b, p. 177)³⁷. Se pensarmos nessas linhas, a ficção de Woolf aponta as palavras Mulher e Homem como as primeiras almas que tentam nos docilizar quando adentramos a linguagem – antes mesmo de nossa nacionalidade, de nossas lealdades familiares e de tantos outros nomes-fantasmas-identidades que reproduzimos automaticamente, como diz a missivista de *Three Guineas* (1938).

Essa poderia ser uma chave de leitura interessante para o conto críptico sobre o qual pensamos agora, “A Haunted House”. Mas, explodindo o método conversacional que também marca os ensaios de Woolf, no conto a casa assombrada continua a pulsar: “*safe, safe, safe*”. Aqui, entre aspas, Woolf parece trazer a própria casa como mais uma voz em sua orquestra, e, se assim lermos, a casa diz: “O tesouro é seu” (p. 164). Dessa maneira, entra em cena a terceira presença fantasmagórica que sempre permite que Woolf quebre janelas em suas casas fictícias, que ultrapasse o estado das coisas para imaginar o que resta para além dos nomes, das identidades: o não-humano – os objetos, a natureza. Retomando a imagem do “peregrino raio de sol” que cai e faz as árvores arredarem a escuridão, voltamos à confusão da voz da narradora com a voz dos fantasmas, ao dizer que “tão fino, tão raro, cravado tão friamente sob a superfície, o raio que eu sempre procurei queimava além da vidraça”, voz essa que logo muda para a primeira pessoa do plural, “nós”, e que faz as referências a “ele” e “ela” se tornarem polivalentes:

Um momento depois a luz se apaga. Talvez lá fora no jardim? Mas as árvores protelam a escuridão por causa de um peregrino raio de sol. Tão fino, tão raro, cravado tão friamente sob a superfície, o raio que eu sempre procurei queimava além da vidraça. A morte era o vidro; a morte estava entre nós³⁸; primeiro indo à mulher, há centenas de anos, deixando a casa, lacrando todas as janelas; os quartos se escureciam. Ele as deixava, mulher e casa, ia para o Norte, ou para o Leste, viu o giro das estrelas no céu do Sul; procurou pela casa, achou-a afundada na região dos Downs. “Em segurança, em segurança”, batia alegremente o pulso da casa. “O tesouro é seu.”

O vento rugue na alameda. As árvores encurvam, dobram-se de variadas maneiras. O luar se esparrama e respinga forte na chuva. Mas direto da janela vem o facho de luz. A vela queima tesa e quieta. Pervagando pela casa, abrindo as janelas, cochichando para não nos despertar, o casal de fantasmas procura sua alegria. (WOOLF, 1921, p. 164)³⁹

Se anotei o divisor de águas que é essa passagem, é porque, após essa confusão total de vozes, com a natureza em convulsão do lado de fora, o casal de fantasmas sobe, devagar, até o quarto onde dormem os viventes. Nessa imagem de fim de dia, orquestrada pela narrativa que pula de um “Eu” fantasma para um “Nós” viventes e/ou *vice versa*, se articula o impasse entre morte e vida, certo envidraçamento e separação finais que serão quebrados, no encontro cabal. Mas no claustro da casa que ecoa o passado, como Woolf descreveu sua própria experiência vitoriana na casa de sua família em Hyde Park Gate⁴⁰, são os fantasmas que abrem janelas e portas para arejar o que poderia se reproduzir com facilidade na casa. São eles que chamam atenção para as suas próprias limitações e para aquilo que, em vida,

separados por um vidro que ora permite que se veja através dele, ora espelha apenas o interior, nunca conseguiram efetivar: *joy*. Após toda a natureza sentir que o encontro entre morte e vida se aproxima, os fantasmas chegam ao quarto. A mulher-fantasma abre sua fantasmagórica vestimenta como se fosse deitar-se com os que dormem, enquanto o homem-fantasma protege a luz de um lampião de prata espectral, que se confunde com a luz da lua sobre o casal de viventes. Eles agora enfrentam a vida daqueles que dormem, como se fossem os possuir, procurando neles (e, talvez, por meio deles) aquele bem maior enterrado nas coisas: a alegria, *sua* alegria.

Matar o Anjo do Lar é condição da mulher do tempo de Woolf, mas como reutilizá-lo, como deitar-se com ele, é a questão que sua escrita movimentada. E além, pensar o fantasma feminino que tira sua roupa nessa cena final implica, necessariamente, uma profanação. Giorgio Agamben (2007) pensa a profanação como exercício da dessacralização daquilo que fora separado como objeto de veneração. A profanação marca o trânsito inverso ao do sacrifício religioso: ela é o retorno de objetos do campo divino, sagrado, para o humano, profano. Se Woolf mata o fantasma feminino que assombra sua escrita em “Professions for Women”, gosto de pensar que, em uma aproximação com Agamben, em sua ficção ela abre esse fantasma para “a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (AGAMBEN, 2007, p. 66). Neste pequeno conto, em especial, o gênero intensivo de Virginia Woolf procura novas formas de dividir a alegria que os fantasmas do passado tanto procuraram, mas sem reproduzir a máquina opressora que lhes fizeram homem e mulher em vida – o que profana (reutiliza e recoloca) os gêneros, por fim.

Entre 1912 e 1919, antes de adquirirem a Monk’s House, Leonard e Virginia Woolf alugaram a Asheham House, também conhecida como Asham, no leste de Sussex, na região dos Downs, onde passaram sua noite de núpcias em preparação para a viagem de lua de mel. Essa casa, que os supersticiosos acreditavam ser assombrada por fantasmas que procuravam um tesouro enterrado no porão, é a inspiração do conto de Virginia Woolf, afirma Julia Briggs (2005, p. 79). A crítica e biógrafa nos refere a Leonard Woolf, que de fato diz que a casa, com seus “passos fantasmagóricos e sussurros”, foi a inspiração de sua companheira, cujo conto o fazia “imediatamente ver, ouvir, e sentir o cheiro da casa” desde “as palavras de abertura” (WOOLF, L., 1964, p. 57).⁴¹ Mas são muitas as casas que Virginia Woolf condensa e metaforiza em “A Haunted House”. A começar pela casa-sociedade que, em 1912, ao se tornar uma mulher casada, transformaria Virginia Stephen em Mrs Woolf – uma casa-lugar que seria sítio de muitas opressões, tão arcaicas quanto atuais, mas também da alegria advinda de pequenas e trabalhosas profanações cotidianas, na ficção e na vida.

No conto, o coração e a casa se confundem, um ritmando o outro, ora calmamente, ora descontroladamente. Se o coração, centro da nossa casa-corpo, é ritmado por uma casa-linguagem assombrada, a literatura de Virginia Woolf escuta atentamente aos sussurros que, se espectrais ou não, ainda se fazem presentes para nós, viventes. Fazer alegria é uma tarefa que incita um uso diferente das posições fantasmagóricas que a sociedade e a cultura tentam naturalizar. E nessa tarefa, Virginia Woolf é nossa contemporânea. Afinal, são tantos os fantasmas que ainda demandam profanações... Termina então na voz de Woolf, fazendo de sua procura a minha:

“Em segurança, em segurança”, bate orgulhoso o coração da casa. “Muitos anos...”, suspira ele. “De novo você me achou.” “Aqui”, murmura ela, “dormindo; no jardim, lendo; rindo, rolando maçãs no sótão. Foi aqui que nós deixamos nosso tesouro...”. Dobrando-se, sua luz ergue em meus olhos as pálpebras. “Em segurança! em segurança!”, bate descontrolado o pulso da casa. E eu, despertando, grito: “Oh, é isto o *seu* – tesouro enterrado? A luz no coração”. (WOOLF, 1921, 165)⁴²

VIRGINIA WOOLF'S SHORT STORY – OR FICTION, A HAUNTED HOUSE

ABSTRACT: This article leans over Virginia Woolf's "A Haunted House", published in the only short-story collection she edited in her lifetime, *Monday or Tuesday* (1921), in order to investigate how Woolf's short stories intensify the crisis of literary genres staged by her novels, on the one hand; and in order to understand how such a crisis is analogous to the political question that haunts her entire oeuvre, on the other: gender as a question of identity. In dialogue with philosophy and Woolfian scholarship, this study articulates these crises (*gender x genre*) and at the same time produces a cultural-historical contextualization of Virginia Woolf's short stories.

Keywords: Virginia Woolf. The Short Story. Gender. Genre.

¹ "Becoming has to do with emptying out the self, opening it out to possible encounters with the 'outside'. Virginia Woolf's intensive genre is exemplary here, in that the artist's 'eye' captures the outside world by making itself receptive to the totality of perception. What gets activated is a seemingly absent-minded floating attention or a fluid sensibility that is porous to the outside and which our culture has coded as 'feminine'. This sensibility is central to the creative process. It combines the accuracy of the cartographer with the hypersensitivity of the sensualist in apprehending the precise quality of an assemblage of elements, like the shade of the light at dusk or the curve of the wind just before the rain falls" (BRAIDOTTI, 2011, p. 152).

Todas as traduções de textos em inglês são minhas, com exceção das citações diretas do conto "A Haunted House", que aparecem na tradução de Leonardo Fróes (2005), como apontado no texto.

² "Whatever hour you woke there was a door shutting. From room to room they went, hand in hand, lifting here, opening there, making sure—a ghostly couple."

³ No conto, não há marcação de gênero da voz narrativa em primeira pessoa. Se a gramática da língua portuguesa dita que o neutro é masculino, neste artigo, a escolha por "narrador" seria tão ambígua (e, talvez, até mesmo tão arbitrária) quanto a por "narradora". Isto é, se arbitrariamente a gramática compreende o masculino como neutro, compreendo, aqui, o feminino como o sendo igualmente.

⁴ "My hands were empty. The shadow of a thrush crossed the carpet; from the deepest wells of silence the wood pigeon drew its bubble of sound. 'Safe, safe, safe,' the pulse of the house beat softly. 'The treasure buried; the room . . .'"

⁵ "So it looks as if sexes can adapt themselves: and here (that's our work) we can, or the young women can, bring immense influence to bear. So many of the young men, could they get prestige and admiration, would give up glory and develop what's now so stunted – I mean *the life of natural happiness*" (minha ênfase).

⁶ Cf. PINHO, Davi. A Escrita política de Virginia Woolf, ou "a vida da felicidade natural". In: Jordão, Adriana; Henriques, Ana Lucia. *Literaturas de Língua Inglesa: leituras interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019, vol. 4, p. 41-52.

⁷ "Death was the glass; death was between us; coming to the woman first, hundreds of years ago, leaving the house, sealing all the windows; the rooms were darkened. He left it, left her, went North, went East, (...)"

⁸ Cf. PINHO, Davi. Virginia Woolf costura à janela: em busca de uma textualidade andrógina. In: Davi Pinho; Fernanda Medeiros (Orgs.). *Literaturas de Língua Inglesa: leituras interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017, v. 2, p. 21-34.

⁹ "Fiction here is likely to contain more truth than fact."

¹⁰ "Thinking is my fighting".

¹¹ "(...) it is clear that the concept of happiness, as eudemonia (something one lived as a continual practice, not merely as emotion or affect), was available to Woolf when she wrote her novels and essays."

¹² Cf. LOBATO, Ana Emilia da Luz. "*Supondo que a verdade seja uma mulher*" - jogos de escritas de ficção e verdade. 2017. 98 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, IFCS, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

¹³ No segundo romance de Woolf, Katharine Hilbery e Mary Datchet conseguem negociar *performances* de gênero que são afirmadas ao final de *Night and Day* (1919) – Katherine ao mediar as demandas e os privilégios de sua classe por meio da relação de amor conflituosa com Ralph Denham, oriundo de uma família de classe trabalhadora, com quem aceita se casar, e Mary ao escolher seu trabalho não remunerado em prol das causas feministas e trabalhadoras de seu tempo como uma marcação de sua identidade, não o casamento. Também Rachel Vinrace, no primeiro romance de Woolf, apesar de seu fim trágico e da visão opressora do casamento que atravessa *The Voyage Out* (1915), encontra um momento de alegria quando sente seu corpo se dar ao piano e, nesse movimento performático, se torna, brevemente, a artista que combina todos os personagens em uma

grande roda de dança, que “reúne os fragmentos” (“brings the severed parts together”), como nos diria a narradora de *Night and Day* (1919) sobre a habilidade de Mrs. Hilbery, e como repete Virginia Woolf ao final da vida sobre si mesma enquanto artista, em “A Sketch of the Past” (1976, p. 72). É a impossibilidade de viver esses momentos como uma mulher casada que, em muitos sentidos, parece levar Rachel Vinrace ao seu inevitável fim.

¹⁴ Cf. PINHO, Isabela. *O feminino como medium da linguagem: sobre algumas figuras femininas na obra de Walter Benjamin*. 2014. 141 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

¹⁵ Cf. GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1945: Image to Apocalypse*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

¹⁶ Cf. SPALDING, Frances. *Vanessa Bell*. New York: Ticknor & Fields, 1983.

¹⁷ “When I say to myself, ‘Bernard’, who comes?”.

¹⁸ Cf. PINHO, Davi. As ondas quebram em Bernard: por uma nova leitura de *The Waves*. *Gragoatá* (UFF), v. 20, p. 454-464, 2015.

¹⁹ RAITT, Suzanne. Virginia Woolf’s early novels: Finding a voice. In: Sellers, Susan (org.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 29-48, 2010.

²⁰ Vale notar que, em *Monday or Tuesday* (1921), Woolf coleta alguns contos publicados anteriormente – como “The Mark on The Wall” (1917), publicado em *Two Stories*; “Kew Gardens” (1919), publicado em livro pela Hogarth Press; “An Unwritten Novel” (*London Mercury*, 1920); e os inéditos “A Haunted House”, “A Society”, “Monday or Tuesday”, “The String Quartet” e “Blue & Green”. Já o celebrado “Solid Objects” foi publicado em 1920, na revista *The Athenaeum*.

²¹ Cf. “A Sketch of the Past”.

²² Cf. STAVELEY, Alice. Conversations at Kew: Reading Woolf’s Feminist Narratology. In: Benzel, Kathryn N.; Hoberman, Ruth (orgs.). *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf’s Short Fiction*. New York: Palgrave MacMillan, 2004, p. 39-62.

²³ “but conceive mark on the wall, K[ew] G[ardens] & unwritten novel taking hands & dancing in unity.”

²⁴ “some idea of a new form for a novel.”

²⁵ Cf. “The Mark on the Wall”.

²⁶ Cf. “Blue and Green”.

²⁷ Cf. “Moments of Being. ‘Slater’s Pins Have no Points’.”

²⁸ Cf. “Solid Objects”.

²⁹ “(... I have an idea that I will invent a new name for my books to supplant ‘novel’. A new ---- by Virginia Woolf. But what? Elegy?)”

³⁰ Cf. “A Sketch of the Past”.

³¹ BRIGGS, Julia. Into the Night: *Night and Day* (1919). In: Briggs, Julia. *Virginia Woolf, an Inner Life*. London: Harcourt Brace & Co., 2005, p. 29-57.

³² Cf. nota de número 20.

³³ “In a way it’s easier to do a short thing, all in one flight than a novel. Novels are frightfully clumsy and overpowering of course; still if one could get hold of them it would be superb. I daresay one ought to invent a completely new form” (*L2*, p. 167).

³⁴ Historicamente, o conto é estadunidense e só ganha força enquanto gênero nas ilhas britânicas, se aceitamos as lições de Wendell Harris em “Vision and Form” (1994), com Kipling e Stevenson, que recusaram as noções de totalidade do tempo e de um grande panorama humano, marcas de muitas manifestações do romance ao longo dos séculos.

³⁵ Cf. BENZEL; HOBERMAN. Introduction. In: Benzel, Kathryn N.; Hoberman, Ruth (orgs.). *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf’s Short Fiction*. New York: Palgrave MacMillan, 2004, p. 1-14.

³⁶ “But the body is also directly involved in a political field; power relations have an immediate hold upon it; they invest it, mark it, train it, torture it, force it to carry out tasks, to perform ceremonies, to emit signs.”

³⁷ “The soul is the effect and instrument of a political anatomy; the soul is the prison of the body.”

³⁸ Fróes facilita para o leitor brasileiro a distinção entre a voz da fantasma e a voz da narradora ao traduzir “death was between us” por “a morte estava entre nós *dois*”, o que torna mais evidente a mudança de foco narrativo da oração seguinte, que parece ser dita pela narradora vivente em referência ao homem e à mulher do passado. Por isso mantive “a morte estava entre nós”, pois esse “entre” aponta tanto para a diferença entre o homem e a mulher do passado, entre o homem e a mulher do presente, e entre os mortos e os vivos.

³⁹ “A moment later the light had faded. Out in the garden then? But the trees spun darkness for a wandering beam of sun. So fine, so rare, coolly sunk beneath the surface the beam I sought always burnt behind the glass. Death was the glass; death was between us; coming to the woman first, hundreds of years ago, leaving the house, sealing all the windows; the rooms were darkened. He left it, left her, went North, went East, saw the stars turned in the Southern sky; sought the house, found it dropped beneath the Downs. ‘Safe, safe, safe,’ the pulse of the house beat gladly. ‘The Treasure yours.’”

The wind roars up the avenue. Trees stoop and bend this way and that. Moonbeams splash and spill wildly in the rain. But the beam of the lamp falls straight from the window. The candle burns stiff and still. Wandering through the house, opening the windows, whispering not to wake us, the ghostly couple seek their joy.”

⁴⁰ cf. “A Sketch of the Past”.

⁴¹ “It was Asham and its ghostly footsteps and whisperings which gave Virginia the idea for A Haunted House and I can immediately see, hear, and smell the house when I read the opening words”.

⁴² “‘Safe, safe, safe,’ the heart of the house beats proudly. ‘Long years—’ he sighs. ‘Again you found me.’ ‘Here,’ she murmurs, ‘sleeping; in the garden reading; laughing, rolling apples in the loft. Here we left our treasure—’ Stopping, their light lifts the lids upon my eyes. ‘Safe! safe! safe!’ the pulse of the house beats wildly. Waking, I cry ‘Oh, is this your buried treasure? The light in the heart.’”

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução Selvino Assman. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 65-81
- BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. In: *Linguagem, tradução, literatura*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018 [1916]. p. 9-27.
- BENZEL, Kathryn N.; HOBBERMAN, Ruth. *Trespassing boundaries: Virginia Woolf's Short Fiction*. New York: Palgrave MacMillan, 2004.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic theory: The portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University, 2011.
- BRIGGS, Julia. *Virginia Woolf, an Inner Life*. Londres: Harcourt Brace, 2005.
- CIXOUS, Hélène. First names of no one. In: SELLERS, Susan (org.). *The Hélène Cixous Reader*. Londres: Routledge, 1994 [1974]. p. 25-35.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos?. Tradução Aurélio Guerra Neto. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: 34, 1996 [1980]. v. 3. p. 11-34.
- FOUCAULT, Michel. Docile bodies. In: FOUCAULT, Michel; RABINOW, Paul (ed.). *The Foucault reader*. Toronto: Penguin, 1984a. p. 179-187.
- FOUCAULT, Michel. The body of the condemned. In: FOUCAULT, Michel; RABINOW, Paul (ed.). *The Foucault reader*. Toronto: Penguin, 1984b. p. 170-178.
- GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1945, Image to apocalypse*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.
- GOLDMAN, Jane. *The Cambridge introduction to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University, 2006.
- HARRIS, Wendell. Vision and form: the English novel and the emergence of the story. In: MAY, Charles (ed.). *The new short story theories*. Athens, Ohio: Ohio University, 1994. p. 181-191.
- KRISTEVA, Julia. Stabat mater. Tradução A. Goldhammer. In: MOI, Toril (ed.). *The Kristeva reader*. Oxford: Blackwell, 1986 [1977]. p. 160-187.
- MATTHEWS, Brander. *The philosophy of the short-story*. Londres: Forgotten, 2015. [1901].
- PEREIRA, Lucia Miguel. Dualidade de Virginia Woolf. In: _____. *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro: Graphia, 2005. [1944] p. 106-110.

- SELLERS, Susan (ed.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University, 2010.
- WOOLF, Leonard. *Beginning again: an autobiography of the years 1911 to 1918*. New York: Harvest, 1975. [1964]
- WOOLF, Leonard. Editorial Preface. In: WOOLF, Virginia; WOOLF, Leonard (eds.). *Granite and rainbow*. Londres: Harcourt, 1958. p. 7-8.
- WOOLF, Leonard. Foreword. In: WOOLF, Virginia; WOOLF, Leonard (eds.). *A haunted house and other stories*. Londres: Harcourt, 1944. p. v-vi.
- WOOLF, Virginia. A haunted house. In: WOOLF, Virginia; WOOLF, Leonard (eds.). *A haunted house and other stories*. Londres: Harcourt, 1944 [1921]. p. 3-5.
- WOOLF, Virginia. *A room of one's own & Three guineas*. Londres: Oxford University, 1992 [1929] [1938].
- WOOLF, Virginia. A sketch of the past. In: WOOLF, Virginia; SCHULKIND, Jeanne (eds.). *Moments of being*. London: Harcourt Brace, 1985 [1976]. p. 64-159.
- WOOLF, Virginia. Casa assombrada. In: WOOLF, Virginia. *Contos completos*. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1921]. p. 162-165.
- WOOLF, Virginia. *Granite and rainbow*, ed. Leonard Woolf. Londres: Harcourt, 1958.
- WOOLF, Virginia. *Jacob's room*. Oxford: Oxford University, 2008 [1922].
- WOOLF, Virginia. Kew gardens. In: WOOLF, Virginia; WOOLF, Leonard (eds.). *A haunted house and other stories*. Londres: Harcourt, 1944 [1919]. p. 28-36.
- WOOLF, Virginia. Men and women. In: WOOLF, Virginia; BARRETT, Michele (eds.). *Women and writing*. Londres: Harcourt, 1979 [1920]. p. 64-68.
- WOOLF, Virginia. Modern fiction. In: WOOLF, Virginia. *The common reader: first series*. Londres: Vintage, 2003 [1925]. p. 146-154.
- WOOLF, Virginia. *Monday or Tuesday*. Londres: The Hogarth, 1921.
- WOOLF, Virginia. *Night and day*. ed. Michael Whitworth. Cambridge: Cambridge University, 2018.
- WOOLF, Virginia. Professions for women. In: WOOLF, Virginia; WOOLF, Leonard (eds.). *The death of the moth and other essays*. Londres: Harcourt, 1942 [1931].
- WOOLF, Virginia. *The complete shorter fiction of Virginia Woolf*. ed. Susan Dick. Orlando: Harcourt, 2006 [1985].

WOOLF, Virginia. *The diary of Virginia Woolf*, ed. Anne Olivier Bell, 5 vols. New York: Penguin, 1979-1985 [1977-1984].

WOOLF, Virginia. *The letters of Virginia Woolf*, ed. Nigel Nicolson, 6 vols. Londres: The Hogarth, 1975-1980.

WOOLF, Virginia. The mark on the wall. In: WOOLF, Virginia; WOOLF, Leonard (eds.). *A haunted house and other stories*. Londres: Harcourt, 1944 [1921]. p. 37-47.

WOOLF, Virginia. Thoughts on peace in an air raid. In: _____. *The death of the moth and other essays*, ed. Leonard Woolf. Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1942. [1940]

WOOLF, Virginia. *The voyage out*. Oxford: Oxford University, 2009 [1915].

WOOLF, Virginia. *The waves*. Oxford: Oxford University, 1992 [1931].

Data de submissão: 03/05/2019.

Data de aceite: 27/08/2019.