

EXPERIÊNCIAS, PAISAGENS E SIMETRIA NO PROJETO ESTÉTICO-ECOLÓGICO DE VIRGINIA WOOLF

MARIANA CRISTINA P. MARINO (DOUTORANDA)
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Curitiba, Paraná, Brasil
(mariana.cmarino@gmail.com)

EMANUELA SIQUEIRA (DOUTORANDA)
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Curitiba, Paraná, Brasil
(emanuelacsiqueira@gmail.com)

RESUMO: Apesar de a obra de Virginia Woolf estar historicamente distante da emergência climática do século XXI, é possível aproximá-la da ecocrítica, principalmente na sua terceira fase, que dá abertura para o estudo de obras escritas por mulheres (HEISE, 2006). Ao se afastar da cidade de Londres por curtos períodos, Woolf se interessa cada vez mais por espécies animais e vegetais, o que dá a ela uma maior habilidade para buscar as “infinitas possibilidades na forma” de seus escritos. A obra de Virginia Woolf nos apresenta com um projeto estético ecológico bem definido, apesar de sempre borrar as linhas imaginárias entre natureza e cultura. Assim, *Mrs. Dalloway* (1925) e “A morte da mariposa” (1940) serão lidos a partir desse recorte ecológico.

Palavras-chave: Virginia Woolf. Ecocrítica. Estética ecológica.

Artigo recebido em: 29 jul. 2022.
Aceito em: 17 ago. 2022.

EXPERIENCES, LANDSCAPES AND SYMMETRY IN THE AESTHETIC-ECOLOGICAL PROJECT OF VIRGINIA WOOLF

ABSTRACT: Although Virginia Woolf's work is historically distant from the climate emergency of the 21st century, it is possible to bring it closer to ecocriticism, especially in its third phase, which opens the door to the study of works written by women (HEISE, 2006). Moving away from the city of London for short periods, Woolf becomes increasingly interested in animal and plant species, which gives her a greater ability to seek the "infinite possibilities in the form" of her writings. Virginia Woolf's work presents us with a well-defined ecological aesthetic project, despite always blurring the imaginary lines between nature and culture. Thus, *Mrs. Dalloway* (1925) and "The Death of the Moth" (1940) will be read from this ecological point of view.

Keywords: Virginia Woolf. Ecocriticism. Ecological aesthetics.

INTRODUÇÃO

A obra da escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941) dispensa comentários quanto a sua importância para os estudos feministas e de autoria de mulheres, além da participação no desenvolvimento de projetos estéticos e críticos do período modernista europeu, nas primeiras décadas do século XX. Tendo produzido textos em diversos gêneros, como romance, conto, ensaio e crítica (de literatura e até mesmo de cinema), Woolf tem seu legado marcado por reflexões sobre sua própria escrita, devidamente assinaladas em diários¹. Durante as imersões nesses escritos, é possível identificar uma autora embebida pelas dinâmicas das naturezas com as quais tinha contato: seja no interior da Inglaterra,

¹ Para um maior aprofundamento deste tópico, recomenda-se a leitura de dois trabalhos importantes no Brasil, que tratam de momentos específicos da produção diarística da autora: a tese "O Diário de Tavistock: Virginia Woolf e a busca pela literatura" (2019), de Ana Carolina Mesquita, que também é tradutora e uma das responsáveis pelo projeto de publicação dos diários completos no Brasil, pela Editora Nós. Também, a dissertação "Antes de Virginia Woolf: Os diários de juventude e o início da construção de um olhar" (2019), de Mayara dos Santos Freitas. Os acessos aos dois trabalhos estão nas referências deste artigo.

onde costumava veranejar, seja em Londres, nas idas constantes a Kew Gardens, Virginia Woolf se mostrava alguém que conhecia diversas espécies animais e vegetais. Sua obra, portanto, tem sido lida, especialmente na última década, sob um olhar ecológico, o que, à primeira vista, pode causar um certo estranhamento (KOSTKOWSKA, 2013, p. 4), visto que o conteúdo não se dá de maneira explicitamente temática, mas acontece no nível formal. É por isso que atribuímos grande importância ao pensar a obra de Woolf como um projeto que, a todo o momento, mantinha-se ancorado em suas preocupações estéticas — em *como* narrar e não somente em *o quê* narrar. Essas aproximações, entre o ecológico e o estético, continuam a ganhar terreno fértil, pelo menos desde que a crítica literária ecológica começa a considerar o estudo de obras escritas por mulheres, ou seja, somente em sua terceira fase, como pontua Ursula Heise (2006), a partir do final da década de 1990.

Diferentemente do que se propunha a ecocrítica em sua origem, focada em redescobrir um cânone estadunidense de poetas homens, em meados dos anos 1990, o trabalho da crítica literária ecológica ampliou o seu escopo de interesse literário. De início, o campo era bastante branco e masculino, como apontou Cherryl Glotfelty na introdução da primeira coletânea ecocrítica nos Estados Unidos, o “*Ecocriticism Reader*” (1996). Ao longo do tempo, com a “viagem” da ecocrítica para outros locais no mundo, em que as realidades sociais, além das naturezas, operam de formas distintas daquelas conhecidas pelos contextos estadunidenses, o campo passou a incluir em seus estudos literaturas escritas por mulheres e pessoas racializadas.

Apesar de a obra de Virginia Woolf estar historicamente distante da emergência climática experienciada no século XXI, é possível considerar a relação que a autora estabelece entre as divisões assassinas (HARAWAY, 2021 [2003], p. 182) impostas no mundo, como as que apartam natureza e cultura e corpo e mente, por exemplo. Para ela, “os seres humanos são como são, com o coração, o corpo e o cérebro todos misturados e não guardados em compartimentos separados² (WOOLF, 2021 [1928], p. 38).

Mesmo que, desde as primeiras décadas do século XXI, já exista algum consenso em considerar as naturezas como resultado de redes sociotécnicas, as divisões binárias de mundo, como conhecidas hoje, estão sendo moldadas e mantidas pela violência desde o século XVI. Neste sentido, ainda há um longo

² Gostaríamos de ressaltar a importância da variedade de traduções que Virginia Woolf passou a ter no Brasil depois que entrou em domínio público, na última década. Todas as pessoas que traduziram as obras aqui citadas estão devidamente creditadas nas referências, quando não são mencionadas, também, no corpo do texto. Para nós, é importante ressaltar os nomes das pessoas que traduziram, pois refletem os alinhamentos de análise das pesquisadoras, já que é graças a essas traduções que surgiu a possibilidade dessa pesquisa em português-brasileiro sendo que muitas das pesquisas da área são escritas em inglês e em outras línguas hegemônicas.

trabalho no que tange à reorganização do imaginário coletivo, abastecido, ainda, por discursos que remetem ao início da europeização do mundo pela via da colonização (reconhecida e criticada por Woolf em ensaios como *Um quarto todo seu* (1928) e também na ficção, como em *Orlando* (1928) e *As ondas* (1931)).

Virginia Woolf se interessa, no entanto, por construir outros modos de narrar, dispersados da necessidade da manutenção de conflitos, apartados das formas hierarquizadoras de organização social, como a que declara a desimportância animal em comparação à humana ou a supremacia de homens (cisgênero) em relação a mulheres (cis e trans). Assim, seu projeto estético ecológico está presente ao longo de toda a obra, como afirma a pesquisadora Justyna Kostkowska (2013). Pois a linguagem e as formas de narrar estão no centro do projeto de escrita woolfiano; não à toa, a escritora e o marido Leonard criam a própria editora, a Hogarth Press, para ter total liberdade e controle não apenas das edições, mas também da escrita que as precede.

Pensar o projeto estético de Virginia Woolf como ação que promove o pensamento ecológico, como propõe Kostkowska, é também instigar outras formas de visionar os modernismos europeus, indo além das análises separadas entre estética e temática, percebendo, inclusive, como alguns projetos de escrita antecipam, até mesmo em décadas, discussões no campo da Antropologia, por exemplo.

Se as formas de uso da linguagem (que chamaremos aqui de projeto estético) são pensados a fim de “eliminar velhos padrões hegemônicos e promover modos de expressão linguística que fomentem a conectividade em vez da separação, a igualdade em vez da hierarquia, a diversidade em vez do homogêneo”³ (KOSTKOWSKA, 2013, p. 1, tradução nossa), a obra de Virginia Woolf é ecológica porque desestabiliza noções binárias, provocando uma espécie de borramento de posturas antropocêntricas e cartesianas nos mais variados níveis de narrativa.

Essa falta de hierarquia não está presente apenas na produção ficcional, pois, como já mencionado, tanto a obra não-ficcional quanto a produção de ficção curta e diarística levam a perceber a complexidade da teia multicêntrica criada pela autora durante mais de quarenta anos de prática escrita. Como veremos adiante, é em um de seus últimos textos, inclusive inacabado, em que ela reflete com atenção sobre uma possível filosofia criada por ela própria em seu longo projeto de escrita.

Em *Um esboço do passado* (escrito entre 1939 e 1940, mas publicado postumamente), Woolf elabora essa filosofia que abrange memórias com seres humanos, mas também com espécies companheiras (HARAWAY, 2022) desde árvores, flores e plantas específicas, animais de classes variadas, assim como

³ Versão em inglês: “to eliminate old hegemonic patterns and to promote modes of linguistic expressions that foster connectivity instead of separation, equality instead of hierarchy, diversity instead of homogeny”.

sensações físicas e memórias espaciais que fazem conexões que funcionam como metamorfoses que atravessam os “momentos de ser” e os “momentos de não ser” (WOOLF, 2021), como será possível ver nas próximas seções deste texto.

A partir disso, para este artigo, foram selecionados o romance *Mrs. Dalloway* (1925) e conto (ou seria ensaio?) “A morte da mariposa” (1940, também publicado postumamente) para leitura comentada de acordo com alguns pressupostos ecocríticos – como a visão relacional e interconectada com a natureza e espécies companheiras, por exemplo –, sempre em diálogo com as próprias considerações de Virginia Woolf sobre o seu projeto estético.

MRS. DALLOWAY

Mrs Dalloway (1925) é o romance que colocou Virginia Woolf em destaque entre as principais pessoas que escreviam literatura naquele momento. Apesar de os romances anteriores terem tido uma certa repercussão – e *O quarto de Jacob* (1922) ter sido mal recebido, justamente pelas experimentações –, foi com a caminhada de algumas horas de Clarissa Dalloway, por Londres, que Virginia se estabeleceu entre as autoras daquela década. É importante ressaltar os lugares que a autora foi ocupando com *Mrs Dalloway* porque o desenho do projeto desse romance foi iniciado muitos anos antes e os textos que o antecederam – como, por exemplo, o conto “Kew Gardens” (1917) ou as entradas do “Diário de Asheham” (1917, principalmente) – funcionam como estudos de caso, estéticos, para esse projeto de escrita que tinha um feitiço diferente dos romances anteriores.

Pensar a escrita como projeto, que se desenvolve ao longo do tempo – de um tempo próprio – não é algo, primeiramente, corriqueiro quando se pensa na literatura escrita por mulheres, por terem suas obras tratadas, na maior parte da história da literatura, como um gênero literário de exceção. Em segundo, um projeto de escrita encaminha para uma prática de formas plurais, democráticas que, justamente contra o primeiro ponto, se opõem à lógica patriarcal de dominação. No caso de *Mrs. Dalloway*, por exemplo, Virginia Woolf escreveu, entre 1922 e 1927, cerca de sete textos (além de a personagem aparecer em *A viagem*) dentro do universo de Clarissa Dalloway, ou seja, antes e depois da publicação do romance. Kostkowska (2013) afirma que isso é um exemplo de práxis ecofeminista, justamente por romper com a ideia de narrativa que promova algum tipo de centralidade costumeira na literatura hegemônica.

Logo, há uma variedade de pontos a serem explorados em um romance tão complexo quanto *Mrs. Dalloway*, mas, nesta seção, vamos apontar algumas das formas com que a autora desloca a centralidade da protagonista Clarissa, sempre pensando este manejo como parte do projeto woolfiano de criação de um ecossistema próprio. Isto posto, tirando a personagem do centro – mesmo que ela carregue a nomeação do romance e, de certa forma, seja delineada a ideia que a

narrativa parte da sua consciência –, a autora borra as lentes da lógica antropocêntrica e genderizada de que quem flana pela cidade é o humano homem (cis/hetero/branco) e que seu olhar tem primazia diante de tudo.

A ideia de *Mrs. Dalloway* é simples: uma mulher decide ir comprar as flores para uma festa que acontecerá, em sua casa, à noite. O que acontece – no corpo, no mundo e na mente – quando se anda pela cidade? Logo nas primeiras linhas do romance, Clarissa Dalloway abre a porta e sai de casa: “que mergulho!”, ela diz. Apesar do rótulo que a crítica literária convencional cunhou como “fluxo de consciência”⁴, para a construção desse mergulho, é nesse ponto que a personagem adentra (e não apenas sai de casa) na cidade conectada, não apenas na ideia de humanos e não-humanos transitando, mas também o tempo (passado e presente) desliza no pensamento de forma não cronológica:

Não diria de ninguém no mundo, agora, que era isso ou aquilo. Sentia-se muito jovem; ao mesmo tempo, indescritivelmente envelhecida. Passava como um bisturi através de tudo; ao mesmo tempo, ficava do lado de fora, assistindo. Tinha a perpétua sensação, enquanto observava os táxis, de estar longe, longe, muito longe, no meio do mar, e só; tinha sempre o sentimento de que viver, mesmo um único dia, era muito, muito perigoso. (WOOLF, 2012, p. 10)

Percebe-se que o uso de palavras e construções como o substantivo “bisturi” ou a sensação de táxis a levarem para o “meio do mar” funcionam mais como símiles do que como metáforas, pois assim o mundo se mostra como é, narrado com uma profusão de cenas, cenários, seres e objetos disponíveis aos olhos da personagem. Na apresentação de *Um esboço do passado*, Ana Carolina Mesquita elabora como Virginia enxergava essa narração de uma pessoa que, de forma alguma, surge solitária no mundo:

(...) e o indivíduo faz parte de uma espécie de consciência impessoal, que o ultrapassa e se expressa em ritmos, imagens, símbolos, sonoridades. Não existe separação entre eu e o mundo; não existe, em última análise, individualidade. Virginia chama isso de "o padrão que existe por detrás do algodão do dia a dia". (MESQUITA, 2020, p. 7)

Portanto, antes de pensar especificamente a significativa construção, e relação de Clarissa Dalloway com o entorno da cidade, conforme ela vai andando,

⁴ Termo pensado, principalmente, levando em consideração o grande interesse das autorias, nas primeiras décadas do século XX, pelos estudos do psicanalista Sigmund Freud (1856-1939). Porém, um século depois, é possível verificar uma maior complexidade estética na construção desses projetos, que ultrapassam uma lógica humana de consciência. Para uma maior compreensão das categorias convencionais da crítica, sugere-se a leitura do verbete “Diálogo” (p. 143) do *Dicionário de termos literários* (1974), de Massaud Moisés.

é importante trazer à tona a preocupação que Virginia Woolf tinha com uma busca de totalidade entre narrar uma personagem e dar conta de tudo que a contém, ou melhor, “tudo aquilo que habita os fatos – as emoções, as impressões” (MESQUITA, 2020, p. 8).

Além de a questão dessa personagem ser narrada sem ocupar uma possível centralidade na narrativa, ela também não oferece um ponto de vista único, mesmo que a pessoa que leia a obra dependa de Clarissa para reconhecer pessoas, sons e elementos por onde passa. A personagem se relaciona de tal forma com o ambiente que é como se fizesse parentesco com ele (HARAWAY, 2022), deixando de ser apenas aquela que anda, atravessando os lugares, pois cada pessoa que ela encontra e cada espaço em que circula traz uma lembrança ou elemento que se conecta à personagem. Ainda com Haraway (1995), um dos pontos importantes na construção de personagens woolfianas é que “nenhuma perspectiva interna é privilegiada, já que todas as fronteiras internas-externas do conhecimento são teorizadas como movimentos de poder, não movimentos em direção à verdade” (p. 9).

Também, o uso do discurso indireto livre na narrativa permite um questionamento sobre quem pode (e vai) ter poder de visão nessa construção, já que quem lê tem acesso a uma representação bastante particular (interna) metamorfoseada com o ambiente, a paisagem e tudo que compõe esse caminho. A prática diarística vai ser fundamental para o desenvolvimento desse projeto estético e, mais especificamente, as entradas de 1917 dos, já mencionados, “Diários de Asheham”. É nesse período que a autora, orientada pelo seu médico, passa por uma espécie de silêncio de dois anos sem escrever (de forma corriqueira) em seus diários, após uma crise. Durante a estadia na casa de campo de Asheham, Woolf passa a escrever entradas que mostram uma pessoa mais observadora e menos gregária, além de trazer registros botânicos e de ornitologia que são descritos em detalhes e com uma atenção incomum (KOSTKOWSKA, 2013), como expõe essa entrada de 6 de agosto:

Dia muito bonito & abafado (feriado bancário.) Som de banda em Lewes a partir dos Downs. De vez em quando se ouvem disparos. Caminhei pela colina mais atrás. Consegui muitos cogumelos. Borboletas em quantidade. Rubiácea, rapúncio-redondo, tomilho, manjerona. Vi um falcão cinzento – não o avermelhado de costume. Algumas ameixas no pé. Começamos a cozinhar maçãs. Ovos a 2/9 a dz. de Mrs. Attfield (WOOLF, 2021, p. 66)

Essas entradas, curtas e espaçadas – e até mesmo limitadas, sendo que temporárias –, se relacionam diretamente com uma longa prática de escrita, que vai culminar em vários de seus projetos e, até mesmo, no balanço final em *O esboço do passado*. Essa nova relação com o ambiente fora do meio urbano permite que personagens como Clarissa Dalloway e, também, Septimus – espelhado na

protagonista como espécie de duplo, mais no sentido de uma conexão que é tênue, mas forte – se relacionem com “um ponto de vista narrativo que mina a divisão entre o sujeito e o objeto e encoraja uma percepção do outro não-humano como o nosso parceiro intercorporal⁵ (KOSTKOWSKA, 2013, p. 9, tradução nossa). A cena em que Septimus, sentado com a esposa no Regent’s Park, mergulha (como os pássaros) na paisagem, diante dos sons e movimentos das árvores que são descritas como compostas de fibras que se conectam ao corpo do personagem, é colocada como o surgimento de uma nova visão de mundo, possível de se tornar crença:

Mas eles lhe acenavam; as folhas estavam vivas; as árvores estavam vivas. E as folhas, ligadas como estavam por milhões de fibras com seu próprio corpo ali no banco, abanavam-no para cima e para baixo; quando o galho se esticava, também ele fazia essa menção. Os pardais esvoaçando, subindo e *mergulhando* nos chafarizes de pedra chanfrada, faziam parte do motivo; o branco com azul, atravessado por ramagens escuras. Com premeditações, os sons produziam harmonias; os espaços entre eles eram tão significativos quanto os sons. Uma criança chorava. No mesmo instante, uma trombeta soou ao longe. Tudo aquilo reunido significava o *nascimento de uma nova religião...* (WOOLF, 2013, p. 24, grifos nossos).

Septimus e Clarissa estão em períodos de adaptação e re-descoberta do mundo após a Primeira Guerra (1914-1918) e o confinamento da Gripe Espanhola (1918-1920), assim como a escritora de diários após um longo período de recuperação. Para Katharina Donn (2016), pesquisadora nos estudos do trauma, “estes padrões e tropos narrativos orgânicos estabelecem potencialidades de significado e energia cultural, mas o seu efeito está longe de ser terapêutico. Pelo contrário, é perturbador, por vezes, quase violento.”⁶ (p. 551, tradução nossa). Essas construções de espaço integrado de humanos e não-humanos acaba por juntar, de forma simultânea, “colapso traumático e renovação criativa” (*Ibidem*).

Na apresentação de *Um esboço do passado*, Ana Carolina Mesquita lembra que, sobre a escrita de biografias, Virginia Woolf achava que “o maior problema desse tipo de literatura era deixar de fora a pessoa de quem se fala, enfatizando apenas aquilo que lhe acontece” (2020, p. 5). Por isso, já perto dos sessenta anos, no final da década de 1930, a escritora vai retomar ideias para a prática de escrita de biografias (assim como de autobiografias) que buscam dar mais dimensões para a pessoa

⁵ Versão em inglês: “Therefore, a narrative point of view that undermines the division between the subject and the object encourages a perception of the nonhuman other as our intercorporal partner.”

⁶ Versão em inglês: “these organic narrative patterns and tropes establish potentials of meaning and cultural energy, but their effect is far from therapeutic. Rather, it is disruptive, at times, almost violent.”

biografada que, aqui, também, se relaciona com a construção de personagens.

A partir desta reflexão, Woolf vai definir o que chama de “momentos de ser” e “momentos de não ser”, o que considera ser parte de sua própria filosofia. Os “momentos de ser” se referem a tudo que é palpável e pode ser facilmente descrito, se tornando a base da narrativa. Já os “momentos de não ser” são muito mais complexos e nunca surgem de forma apaziguadora – assim como as imagens de trauma – e só podem ser descritos em movimento com tudo que esta(va) presente naquele momento, como se fosse um ecossistema, em que nada deve deixar de ser narrado para não perder o equilíbrio. Para exemplificar esses “momentos de não ser”, a autora traz as suas próprias imagens de infância. Percebe-se que a construção está muito próxima do projeto de *Mrs. Dalloway* e de perspectivas tanto de Clarissa quanto de Septimus:

(...) todas essas lembranças feitas de cor e som se aglutinam em St. Ives – era bem mais robusta; era extremamente sensual. Foi mais tarde. Ainda me faz sentir calor; como se todas as coisas estivessem maduras; murmurando; ensolaradas; exalando muitos cheiros ao mesmo tempo; e formando um todo que ainda hoje me detêm – como eu me detinha então, descendo até a praia; me detinha no alto para olhar os jardins lá embaixo, num nível inferior ao da estrada. As maçãs ficavam na altura da cabeça das pessoas. Os jardins emitiam um murmúrio; as maçãs eram vermelhas e douradas. (...) O zumbido, a melodia, o cheiro, tudo parecia pressionar alguma membrana violentamente, não para rompê-la; mas para murmurar em torno um enlevo de prazer tão pleno que eu me detinha, cheirava; olhava. (WOOLF, 2020, p. 18)

Levando em consideração a ideia de projeto estético como ecossistema que funciona de maneira conectada, é interessante perceber as formas como isso acontece no texto, através do reemprego de elementos, variação de pontos de vista a partir de uma situação, uso da autorreferencialidade e outros já percebidos por teóricos de literatura como Norman Friedman em “O ponto de vista da ficção” (2002 [1967]), por exemplo.

Todos esses pontos que constituem o projeto para a construção de personagens que estabelecem parentesco com o mundo, antes mesmo de quererem oferecer um ponto de vista primordial, desestabilizam a “narrativa dominante” (*master narrative*)⁷. Justamente, esse abalo na forma hegemônica é relatado pelas pessoas leitoras com dificuldade de acompanhar Clarissa e Septimus andando,

⁷ Para uma ampliação da discussão sobre “narrativa dominante”, sugerimos a leitura de *A teoria da bolsa da ficção* (2021 [1986]), de Ursula K. Le Guin, editada no Brasil pela N-1 edições e traduzida por Luciana Chierregati e Vivian Chierregati Costa. Também, a entrevista de Toni Morrison cedida a Billy Moyers em 1990, disponível em: <https://billmoyers.com/content/toni-morrison-part-1/>

lembrando e sentindo a profusão de sensações combinadas com pensamentos.

Pois, justamente, esse tipo de narrativa rompe com a infraestrutura humana (KOSTKOWSKA, 2013), incluindo a lógica de pensamento e consciência (vide nota 3) colocada como fundante da existência de um sujeito, apenas no masculino. A pesquisadora polonesa pontua que os textos com projeto estético ecológico costumam “criticar o conceito de ‘ambiente’ em si mesmo, desfocando a linha onde o humano termina e começa o ‘ambiente’” (*Ibidem*, p. 3). Todas essas construções exigem atenção e envolvimento da parte de quem as lê, dessa forma, ampliando uma consciência ecológica. Enquanto finalizava a escrita de *Mrs Dalloway*, Virginia não deixava de pensar na pessoa leitora do texto e de como ela seria afetada por ele, como mostra essa entrada de 15 de setembro, de 1924: “Aqui estou eu, olhando para Vita por sobre minha bendita Mrs. Dalloway; & não consigo parar, nem por uma noite sequer, de pensar na cena seguinte, em como irei amarrar as coisas (WOOLF *apud* MESQUITA, 2019, p. 219).

Em sua tese de doutorado, Ana Carolina Mesquita (2019) constata que “em Woolf esse processo não se esgota: ela persegue a si mesma em um processo constante de assimilação e transformação, em uma reelaboração incessante de temas e imagens que não consegue exaurir” (p. 57), assim como com suas personagens habitando esses espaços de possibilidade. Virginia Woolf dá conta de ser consistente em seu projeto estético porque as personagens sabem – sentem, nos relatam e nos instigam – que não são (nem somos) o centro de coisa alguma e que estão em constante relação com outros seres e espécies.

A MORTE DA MARIPOSA

Virginia Woolf experienciou as catástrofes das grandes guerras. Criticava, em seus escritos, a força bélica destruidora, atrelada ao poder masculino, responsável por “continuar a dar sentenças, civilizar nativos, fazer leis” (WOOLF, 2021 [1928], p. 64). A eles, os homens⁸, coube também explorar, além de comunidades humanas inteiras, espécies animais que sucumbiram aos conflitos. Em relação à Primeira Guerra,

Estima-se que, ao longo dos quatro anos de conflito, tenham sido brutalmente arrastados para o teatro de guerra europeu cerca de 11 milhões de solípedes (muars e cavalos), 100 000 cães, 200 a 250 000 pombos-correios. (BARATY *apud* NEVES, 2018, p. 1)

⁸ Faz-se necessário assinalar que estamos a falar aqui do homem ocidental, ou seja, branco, cristão, heterossexual, capitalista.

Esses números, evidentemente, crescem assustadoramente na Segunda Guerra, responsável por acelerar um processo de experimentação laboratorial em animais⁹, que permanece até a atualidade, apesar da crescente conscientização sobre os direitos dos animais, desde 1970, com a luta ativista de figuras como Peter Singer. O autor chega a nomear o preconceito irracional diante de seres não humanos: o especismo. É a partir desse momento também que o campo de Estudos Animais começa a ser delineado, mesmo sendo, hoje, bastante amplo, como pontua Ana Carolina Torquato (2020, p. 32): “não é só de literatura que são feitos os Estudos Animais, mas também de trabalhos teóricos e práticos dentro das áreas da antropologia, biologia, etologia, geografia, filosofia, artes visuais, entre outras”.

Para a crítica literária ecológica, as representações animais na literatura e no cinema, por exemplo, estão ligadas a discussões acerca do antropomorfismo e das noções de domesticidade e selvageria. Em obra importante para o campo, *Ecocrítica* (2006), Greg Garrard dedica um capítulo inteiro a discutir a questão animal. Segundo ele, “raramente somos instados a impedir o sofrimento de animais selvagens, porque nossa responsabilidade moral aplica-se principalmente aos animais que usamos como alimento, como meio de transporte e como companhia” (p. 210). No entanto, essa afirmação não se sustenta: como discutido anteriormente, os animais de transporte nas grandes guerras (e em outros contextos, inclusive urbanos) sofrem com a desimportância a eles atribuída, assim como os que são destinados à alimentação, a começar pela forma como a indústria neoliberal carnista mantém as condições de abatedouros e granjas.

O que salta aos olhos à primeira vista, em “A morte da mariposa”, é a escolha nada convencional de um animal de pequeno porte para compor a narrativa: o inseto é responsável por desencadear uma gama de reflexões sobre “o nosso tempo diminuto de vida” (WOOLF, 2021 [1940], p. 7). Assim como em “Kew Gardens” (1919), em que as atividades de um caracol ganham destaque, a presença nada antagônica da mariposa, em “A morte da mariposa” (a começar pelo título), foge de escolhas mais óbvias — mamíferos e aves — para o contexto literário (MARINO e MOLINARI, 2019, p. 30). Além disso, é interessante pontuar que, num momento de guerra, Virginia Woolf não tenha escolhido um cão, um cavalo ou um pombo-correio para tratar da dignidade animal na hora da morte (HARAWAY, 2021 [2003]), o que nos mostra como o conto não é uma alegoria explícita da guerra e seus desdobramentos.

⁹ É importante pontuar que a utilização de animais para a experimentação foi publicamente iniciada ainda no início do século XX, e potencializada logo após a Segunda Guerra Mundial — em que pesquisas com seres humanos, nos campos de concentração sob o domínio nazista, foram aprovadas e executadas. A partir do final da guerra, em que a realidade dos campos foi explicitamente revelada, as discussões acerca da ética médica foram levantadas e questionadas. No entanto, a prática de utilização de pessoas para experimentos era comum e aceitável, até então, visto que o racismo científico permitiu, por vários séculos, que mulheres negras e populações indígenas fossem submetidas a diversos tipos de experimentos.

De forma alguma isso diminui o impacto que a guerra tem sobre a vida da escritora: em 1940, o apartamento que dividia com o marido, em Tavistock Square, em Bloomsbury, Londres, é bombardeado. Após este evento, os Woolf se mudam definitivamente para Monk's House, em Sussex. Lá, Virginia escreve o ensaio "Pensamentos de paz durante um ataque aéreo" (1940), publicado postumamente, assim como "A morte da mariposa". Neste sentido, a pesquisadora Katharina Donn (2016, p. 553, tradução nossa) comenta que:

Pessoas que pesquisam na ecocrítica há muito notam uma tendência na literatura modernista (principalmente de mulheres) de reposicionar suas experiências traumáticas através de imagens da natureza (...). A interconexão entre a experiência humana e não humana, entre a natureza e a cidade, conduz, portanto, a uma forma orgânica de criatividade¹⁰.

Em "A morte da mariposa", essa força criativa é trabalhada a partir da renovação do olhar que a figura humana, que narra, direciona à mariposa. Num primeiro momento, a insignificância do inseto desperta o sentimento de pena na pessoa que narra, que chega a considerar o "que poderia ter sido toda aquela vida caso tivesse vindo ao mundo sob qualquer outra forma nos levava a ver as atividades simples da mariposa com *uma espécie de pena*" (WOOLF, 2021 [1940], p. 16, grifos nossos). Mesmo entendendo as oportunidades da mariposa como minguadas e seu destino medíocre (*Ibidem*, p. 14), ou de considerá-la "maravilhosa e patética" (p. 15), a percepção da voz narradora em relação ao inseto vai se modificando ao longo do texto, já que a figura humana se permite interromper suas atividades de escrita para observar a mariposa, de quem foi arrancada "uma minúscula gota de pura vida" (*Ibidem*, p. 16) quando bate no vidro e começa a se debater. Esse interesse direcionado à criatura híbrida, que não pertence totalmente ao dia ou a noite e que parece insignificante num primeiro momento, reconfigura o espaço narrativo, adicionando a ele uma outra camada, resultado da fusão entre as atividades humanas e as não humanas, como aponta Jacob Hart (2009, s/p., tradução e grifos nossos):

O binário tradicional, existente entre o primeiro e o segundo espaços, é quebrado com a introdução de um terceiro. Em seu nível básico, o terceiro espaço representa um lugar onde os mundos humano e não-humano colidem. O terceiro espaço de Woolf é uma fusão; parte vidro da janela e parte mariposa, existe à parte do primeiro e segundo espaço, mas inerentemente conectado a cada um deles (...). Através da

¹⁰ Versão em inglês: "Ecocritics have long noted a tendency among (mainly female) modernist writers to reposition themselves and their traumatic experiences through images of nature (...) The interconnection between human and non-human experience, between nature and the city, therefore leads to an organic form of creativity".

orientação do terceiro espaço, o episódio de Woolf com a mariposa sugere que *seres humanos têm o potencial de redefinir as fronteiras espaciais tradicionais, operando uma mudança na percepção*. A colisão da mariposa com a janela, tanto figurativa quanto literal, proporciona a Woolf as condições necessárias para que isso preceda a mudança¹¹.

Interessada em combinar, em juntar, em criar ecossistemas, porque era uma observadora interessada, Virginia Woolf, ao invés de contemplar animais e plantas com o distanciamento de um olhar ocidentalizado, nutria o desejo de se conectar a essas outras formas de vida. Não à toa, estuda várias espécies de borboletas quando se encontra no interior (desde 1911, portanto), além de reconhecer outras variedades de plantas, árvores e fungos, o que pode ser localizado em muitas entradas de seus diários. Pela sua vontade de combinar e operar uma mudança de percepção às coisas ao redor, a autora borra as fronteiras tradicionais na suposta separação entre natureza e cultura, desestabilizando a questão hierárquica entre animais humanos e não humanos. No entanto, essa aproximação, que à primeira vista pode ser considerada como igualitária assume, na verdade, outra relação, simétrica, em que é levada em conta a ideia de que “Os animais não são todos iguais; suas especificidades, enquanto espécie e enquanto indivíduo, importam” (HARAWAY, 2022, p. 62). Em outras palavras,

o fato de que estamos todos humanos e não humanos submetidos a um mesmo processo criativo de interações contínuas, que nos permite a aquisição e a incorporação de habilidades, não elimina a *diferenciação*. Ao contrário, diferenciamos-nos como organismos por meio da diversidade das combinações possíveis dos fluxos de materiais que nos atravessam e das linhas e dos traços que são impressos no ambiente como guias para nossas trajetórias de vida. (STEIL e CARVALHO, 2014, p. 174, grifos nossos)

Apreciações biográficas à parte, é possível notar que, em “A morte da mariposa”, a voz narradora reconhece a insignificância que a mariposa assume diante de uma visão hegemônica mecanicista de mundo, um movimento que também foi iniciado por ela. No entanto, ao observar o “esforço descomunal por

¹¹ Versão em inglês: “The traditional binary that exists between the first and second space are disrupted with the introduction of the third space. On its base level, the third space represents a place where the human and non-human worlds collide. Woolf’s third space is a fusion; part windowpane, and part moth, the third space exists apart from the first and second space, but inherently connected to each (...). Through the guiding hand of the third space, Woolf’s episode with the moth suggests that humans have the potential to redefine traditional spatial boundaries through a shift in perception. The collision of the moth into the windowpane, both figurative and literal, provides for Woolf the necessary conditions of that precede change”.

parte de uma mariposinha insignificante” (WOOLF, 2021, p. 20) na luta contra a morte, a voz narradora atribui a ela uma instância de vida, como se quisesse, portanto, se opor à própria condição estrutural que ignora o valor intrínseco de um animal não humano: “Novamente, de algum modo, o que se via era a vida: uma gota pura” (*Ibidem*, p. 20). Além do uso do adjetivo “insignificante”, o substantivo “mariposa” aparece no diminutivo¹², reafirmando a posição de desimportância do ser e sua fragilidade ao aproximar-se da morte. No entanto, é curioso notar que ao inseto é direcionada uma energia vital tal que pode ser equiparada à de trabalhadores no campo e à de outros animais, além da direcionada às colinas: “A mesma energia que inspirava as gralhas, os lavradores, os cavalos e até mesmo, assim parecia, as colinas de costas nuas, fazia a mariposa esvoaçar de um lado para o outro no seu quadrado da vidraça” (WOOLF, 2021, p. 13).

A aproximação, portanto, da figura da mariposa de outras existências, humanas e não humanas, atribui uma certa dignidade ao inseto e ao fim de sua curta temporalidade: agora ela “jazia serena com grande decência” (*Ibidem*, p. 21). Isso só se faz possível porque há, como já mencionado anteriormente, um desejo de a figura humana narradora se conectar com o inseto: “Nossas simpatias, obviamente, estavam do lado da vida” (*Ibidem*, p. 20), assim como também estava Virginia Woolf e o seu desejo radiante de combinar, de criar relações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabendo que Virginia Woolf era interessada pelo estudo minucioso de insetos e plantas – hábitos que adquiriu após se afastar de Londres e de sua vida gregária na metrópole, ao passar os verões em Sussex –, a pesquisadora polonesa Justyna Kostkowska (2013) desenvolve, em *Ecocriticism and women writers* [Escritoras e a ecocrítica], um trabalho de fôlego ao propor que Woolf, ao refletir sobre suas escolhas estéticas ao longo dos diários que mantinha, esteve comprometida com uma via ecológica que perpassa a sua obra ficcional desde, principalmente, a década de 1920. Seja pela ausência de hierarquização entre seres não humanos e humanos ou pelo vislumbre de outra forma de narrar, deslocada do modelo de narrativa hegemônica (geralmente interessada no conflito e seus desdobramentos, como propõe Ursula LeGuin (1996) na *Teoria da bolsa da ficção*), torna-se possível refletir sobre o seu desejo de combinar e criar a partir de uma experiência empática com outras vivências. É com o intuito de deslocar textos da escritora inglesa, quase sempre atrelados a chaves de interpretação relacionadas ao modernismo, que este artigo se desdobrou e trouxe à conversa a

¹² Em inglês, a autora se utiliza das palavras “an insignificant little moth” para se referir à pequenez da mariposa. Mesmo assim, a ênfase acerca da insignificância ocorre.

importância de se considerar, como abordagem de leitura, a crítica ecológica justamente em um momento histórico em que, como bem aponta Donna Haraway (2019 [2003]), o mundo está prestes a ser assassinado.

Em um movimento com os estudos na literatura comparada, pensando a importância da diversidade nas obras trabalhadas em Virginia Woolf, pudemos alargar esse conceito, no singular, de uma ideia de natureza homogênea, sensibilidade ecológica essa muito atrelada ao discurso hegemônico das instituições no Brasil. Além disso, essas percepções de uma natureza única fazem parte de um ideário coletivo, que há muito vem sendo erigido, que é o da separação entre natureza e cultura, reiterado pelas forças capitalistas, cada vez mais urbanas e industriais.

Podendo ser associada a conceitos como o da *aliança multiespécie*, proposto pela filósofa estadunidense Donna Haraway, *simetria*, proposto pelo antropólogo estadunidense Tim Ingold e como o *pluralismo multicêntrico*, cunhado pela ecofeminista Val Plumwood – bastante referenciado por Justyna Kostkowska –, as obras literárias e ensaísticas de Virginia Woolf tomaram uma outra abertura que, à primeira vista, nos parecia improvável, mas, ao longo das leituras, se mostra (no *continuum* da pesquisa) bastante eficiente: o da aproximação da crítica ecológica com obras artísticas escritas e pensadas em outro período, espaço e contexto históricos, mas que nos permitem compreender os desdobramentos da emergência climática que nos assola neste século no Brasil e na América Latina. Inclusive, também nos permitindo perceber como esse projeto estético antecipa discussões que a antropologia propôs décadas depois, mostrando a importância da literatura também como *corpus* de pesquisa nas ciências humanas.

Ainda, do ponto de vista da prática e também do ensino da crítica literária – principalmente de uma que se pense como contra-hegemônica –, percebemos que a ecocrítica fornece ferramentas eficientes para pensar a construção de ecossistemas ficcionais também como resposta no campo do projeto estético, algo tão caro ao que se chama de modernismo. Foram abertas, portanto, não apenas outras possibilidades de leituras da obra de uma escritora já pertencente ao cânone, mas também pudemos propor outras vias de leituras para escritas do passado e presente, ajudando a desestabilizar lógicas e, dessa maneira, promover uma prática crítica diante do texto.

REFERÊNCIAS

DONN, K. Beyond the wasteland: an ecocritical reading of modernist trauma literature. In: *Handbook of ecocriticism and cultural ecology*. Berlin: Walter De Gruyter, 2016.

MARINO, Mariana Cristina P.; SIQUEIRA, Emanuela. Experiências, paisagens e simetria no projeto estético-ecológico de Virginia Wolf. *Scripta Uniandrade*, v. 20, n. 2 (2022), p. 01-17.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 23 out. 2022.

FREITAS, M. Referência de fonte eletrônica. Disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-16122019-183410/publico/2019_MayaraDosSantosFreitas_VCorr.pdf. Acesso em 21 jul. 2022.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, n. 53, p. 166-182, 2002. Tradução de Fábio Fonseca de Melo.

GARRARD, G. *Ecocrítica*. Brasília: Editora UNB, 2006. Tradução de Vera Ribeiro.

GLOTFELTY, C. Introduction: literary studies in an age of environmental crisis. In: GLOTFELTY, C.; FROMM, H. (Org.) *The Ecocriticism Reader*. Georgia: The University of Georgia Press, 1996.

HARAWAY, D. *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. Tradução de Pê Ferreira.

HARAWAY, D. *Seguir com el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Editora Consonni, 2019 [2003]. Tradução de Helen Torres.

HART, J. Referência de fonte eletrônica Disponível em: <https://jacobhart.wordpress.com/2009/11/10/inside-out-and-in-between-the-death-of-the-moth-and-the-third-space-ecocritical-essay>. Acesso em 21 jul. 2022.

HEISE, U. The hitchhiker's guide to ecocriticism. In: *The Changing Profession*, New York, The Modern Language Association of America, 2006, p. 503-516.

KOSTKOWSKA, J. *Ecocriticism and women writers: environmentalist poetics of Virginia Woolf, Jeanette Winterson and Ali Smith*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

MARINO, M; MOLINARI, Y. Elementos para uma análise literária ecocrítica: natureza e narrativa em *Kew Gardens*, de Virginia Woolf. In: SOUZA, M. (org.) *Imagens, corpos e vozes- arte e comunicação no contemporâneo*. Londrina, Syntagma, 2019, p. 13-39.

MESQUITA, A. Referência de fonte eletrônica. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30042019-120825/publico/2018_AnaCarolinaDeCarvalhoMesquita_VCorr.pdf. Acesso em 21 jul. 2022.

NEVES, M. Memórias das Trincheiras: os animais na Literatura da Grande Guerra. *Revista Desassossego*, n. 19, junho de 2018.

STEIL, C. A.; CARVALHO, I. C. M. Epistemologias ecológicas: delimitando um conceito. *Revista Mana*, 2014.

MARINO, Mariana Cristina P.; SIQUEIRA, Emanuela. Experiências, paisagens e simetria no projeto estético-ecológico de Virginia Wolf. *Scripta Uniandrade*, v. 20, n. 2 (2022), p. 01-17.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 23 out. 2022.

TORQUATO, A. C. Referência de fonte eletrônica. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/69723>. Acesso em 21 jul. 2022.

WOOLF, V. *Os diários de Virginia Woolf*: Primeiro Volume. São Paulo: Nós, 2021. Tradução de Ana Carolina Mesquita.

WOOLF, V. *Mrs. Dalloway*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012 [1925]. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva.

WOOLF, V. *A morte da mariposa*. São Paulo: Nós, 2021 [1940]. Tradução de Ana Carolina Mesquita.

WOOLF, V. *Um quarto todo seu*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021 [1928]. Tradução de Julia Romeu.

WOOLF, V. *Um esboço do passado*. São Paulo: Nós, 2020 [1940]. Tradução de Ana Carolina Mesquita.

MARIANA CRISTINA P. MARINO é mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, na área de linguagem e tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2018). Atualmente pertence ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, na área de Estudos Literários. É membro do grupo interinstitucional que desenvolve pesquisa em Estudos Ecocríticos, Geco (UFPR/UTFPR). Dentre suas publicações estão o artigo “Algumas considerações sobre a presença de elementos ecológicos na poesia brasileira contemporânea” (Eutomia, 2020) e o capítulo de livro “Elementos para uma análise literária ecocrítica: natureza e narrativa em ‘Kew Gardens’, de Virginia Woolf.” (Syntagma, 2019).

EMANUELA CARLA SIQUEIRA é mestra pelo programa de pós-graduação de Letras, na área dos estudos literários, da Universidade Federal do Paraná. Atualmente é doutoranda no mesmo programa, pesquisando nos campos dos Estudos Feministas de Tradução e na Crítica Literária Feminista. É tradutora, com destaque na tradução da coletânea de ensaios, de Virginia Woolf, "A Leitora Incomum" (Arte e Letra, 2017), além dos ensaios, da mesma autora, "O Cinema" (Micronotas, 2019) e "O Conto de Genji" (Belas Infiéis, 2020).