

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

Everton Rocha Vecchi

**A narrativa feminista nas traduções do ensaio *A room of one's own*,
de Virgínia Woolf, no Brasil**

Juiz de Fora

2025

Everton Rocha Vecchi

**A narrativa feminista nas traduções do ensaio *A room of one's own*,
de Virgínia Woolf, no Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais. Linha de Pesquisa: Literatura, Crítica e Cultura.

Orientadora: Prof. Dr. Nícea Helena de Almeida Nogueira

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rocha Vecchi, Everton.

A narrativa feminista nas traduções do ensaio *A room of one's own*, de Virginia Woolf, no Brasil / Everton Rocha Vecchi. -- 2025.
165 p. : il.

Orientadora: Nícea Helena de Almeida Nogueira

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2025.

1. Tradução feminista. 2. Virginia Woolf. 3. Gênero. 4. Autoria feminina. 5. *A room of one's own*. I. de Almeida Nogueira, Nícea Helena, orient. II. Título.

Everton Rocha Vecchi

A narrativa feminista nas traduções do ensaio *A room of one's own*, de Virgínia Woolf, no Brasil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 18 de Setembro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Carolina Alves Magaldi

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Ana Carolina de Carvalho Mesquita

Universidade Estadual de Campinas

Juiz de Fora, 31/08/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Nícea Helena de Almeida Nogueira, Professor(a)**, em 26/09/2025, às 08:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Carolina de Carvalho Mesquita, Usuário Externo**, em 29/09/2025, às 19:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carolina Alves Magaldi, Professor(a)**, em 30/09/2025, às 13:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2588499** e o código CRC **4F8E5369**.

Às mulheres da minha vida, por revelarem em
mim o sentido de ser homem.

AGRADECIMENTOS

Crescendo como o único homem em uma família de mulheres — ao lado de minha mãe, duas irmãs —, a questão do feminino sempre esteve presente, moldando minha escuta, minha sensibilidade e meu senso de justiça. Ao longo dos anos, tive a sorte de ser educado, guiado e profundamente inspirado por mulheres fortes, inspiradoras e incríveis. Dentre elas, destaco a Professora Nícea Helena de Almeida Nogueira, responsável não apenas por minha formação inicial em língua inglesa ainda na adolescência, mas também por me apresentar ao ensaio *A room of one's own*, de Virginia Woolf, cujas palavras me tocaram de forma tão profunda. Anos depois de nosso primeiro contato, reencontrei a Nícea em um novo contexto: como observador durante seu processo de certificação no CELTA, da Universidade de Cambridge. Essa retomada afetiva e profissional reacendeu a chama do mestrado, e o seu incentivo ímpar foi decisivo na minha aprovação no programa. Sob sua orientação, mergulhei em uma trajetória acadêmica marcada por descobertas, debates e transformações. Graças a ela, pude integrar o grupo de pesquisa Travessias e Feminismos, participar de eventos fundamentais à minha formação e me reconhecer como pesquisador em diálogo com o mundo. À minha “Fada Madrinha”, meus eternos agradecimentos!

À minha mãe, que me apoia em todas as escolhas e que sempre foi exemplo de coragem e luta, minha inesgotável gratidão. Sua força e sua presença inabalável me sustentam. Agradeço, com o mesmo afeto, às mulheres da minha vida — Alessandra, Yara, Josie e Gilmara — pelo apoio constante em diferentes esferas da minha existência. Amo vocês!

Sou também profundamente grato à CAPES pelo fomento à pesquisa, sem o qual este trabalho não teria sido possível. Agradeço a todo o corpo docente, à equipe técnica e aos discentes do Programa de Pós-graduação em Letras da UFJF, por constituírem um ambiente de excelência, acolhimento e pluralidade crítica, a partir do qual pude crescer como pesquisador e sujeito.

A todos os professores e professoras que cruzaram este percurso, meu reconhecimento. Em especial, à minha orientadora Nícea Helena de Almeida Nogueira, pela escuta, pelo rigor intelectual e pela confiança em minha trajetória; à professora Elena Santi, por seu acolhimento que me permitiu ingressar no programa; à professora Carolina Alves Magaldi, pelas escutas atentas e ponderações precisas; e ao professor Humberto Fois Braga, por despertar em mim o entusiasmo pelas possibilidades críticas que a literatura nos oferece.

Registro, com emoção e gratidão, o nome do amigo Luiz Guilherme Castro. Obrigado por estar ao meu lado sempre que precisei — com escuta, coragem e empatia — e,

especialmente, por ter me defendido nos momentos em que minha voz foi silenciada. Sua presença foi essencial. Também, agradeço à querida Joyce Pereira, cuja presença me acompanhou desde antes do ingresso no programa. Compartilhamos preocupações, lágrimas e muitos sorrisos — sua amizade foi essencial em cada etapa deste caminho.

Agradeço também a essa força maior que muitos chamam de Deus e que, para mim, se manifesta como direção, consolo e impulso. Foi Ele quem me sustentou nos momentos mais obscuros e reafirmou a importância da persistência.

Por fim, deixo ecoar as palavras de Virginia Woolf, que me acompanharam durante toda essa travessia: “Ela vive em mim e vive em você [...] Mas eu garanto que ela viria se trabalhássemos por ela; de modo que esse trabalho, ainda que seja na pobreza e na obscuridade, vale a pena” (Woolf, 2025, p. 123-124). Que este trabalho, feito com empenho, rigor e afeto, seja uma pequena contribuição para que ela venha — e permaneça.

I would venture to guess that Anon, who wrote so many poems without signing them, was often a woman (Woolf, 2014a, p. 47).

RESUMO

Esta dissertação realiza uma análise comparativa das oito traduções brasileiras de *A room of one's own*, de Virginia Woolf, publicadas entre 1985 e 2025. Compreendendo a tradução como prática discursiva situada e politicamente orientada, o estudo investiga como diferentes tradutoras mobilizam estratégias linguísticas, estilísticas e paratextuais para reinscrever, em língua portuguesa, as críticas de Woolf à desigualdade de gênero, à autoria feminina e ao poder simbólico. A metodologia articula análise microtextual de doze excertos do sexto capítulo da obra com o exame dos elementos paratextuais das edições, como títulos, capas, notas e prefácios. O referencial teórico fundamenta-se na proposta de estratégias da tradução feminista — suplementação, apropriação subversiva e neutralização — e em contribuições de autoras que exploram as intersecções entre linguagem, identidade e ideologia. Os resultados revelam deslocamentos significativos nas formas de recepção da obra no Brasil, indicando que as traduções não apenas medeiam o texto original, mas também dialogam criticamente com seus contextos socioculturais. Destacam-se, nesse panorama, a tradução de Sofia Nestrovski (2025), por sua adesão aos princípios da tradução feminista, e as edições das editoras Antofágica e Senhor Corvo, cujos paratextos potencializam leituras engajadas. Por fim, conclui-se que a tradução literária, especialmente em obras com forte teor político, constitui um espaço de disputa simbólica e de reinscrição crítica dos discursos sobre gênero, autoria e linguagem.

Palavras-chave: Tradução feminista. Virginia Woolf. Gênero. Autoria feminina. *A room of one's own*.

ABSTRACT

This thesis presents a comparative analysis of eight Brazilian translations of *A Room of One's Own*, by Virginia Woolf, published between 1985 and 2025. Understanding translation as a situated and politically engaged discursive practice, the study investigates how different translators mobilize linguistic, stylistic, and paratextual strategies to reinscribe, in Brazilian Portuguese, Woolf's critique of gender inequality, female authorship, and symbolic power. The methodology combines microtextual analysis of twelve selected excerpts from the sixth chapter of the essay with the examination of paratextual elements such as titles, covers, notes, and prefaces. The theoretical framework draws on the feminist translation strategies of supplementation, subversive appropriation, and neutralization, as well as on contributions from scholars who explore the intersections of language, identity, and ideology. The results reveal significant shifts in how the essay has been received in Brazil, showing that translations not only mediate the original text but also engage critically with their sociocultural contexts. Within this panorama, the translation by Sofia Nestrovski (2025) stands out for its alignment with feminist translation principles, as do the editions published by Antofágica and Senhor Corvo, whose paratexts reinforce politically engaged readings. The thesis concludes that literary translation, especially in works with strong political content, constitutes a space of symbolic dispute and critical reinscription of discourses on gender, authorship, and language.

Keywords: Feminist translation. Virginia Woolf. Gender. Female authorship. *A Room of One's Own*.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Comparativo dos paratextos e estratégias feministas nas traduções brasileiras	93
Quadro 2 – Dismorfismo sexual e unidade da mente	97
Quadro 3 – Androginia como fusão e fertilidade da mente	102
Quadro 4 – A pureza fatal e a ruptura dos binarismos	107
Quadro 5 – O “eu” como sombra nos contornos opressivos do sujeito masculino	113
Quadro 6 – Sob a sombra do “ <i>I</i> ”, o eu central e o apagamento do outro	116
Quadro 7 – Núpcias na escuridão e a criação como gesto subversivo	120
Quadro 8 – A condição material da criação poética	124
Quadro 9 – A poeta que nunca escreveu e o apagamento histórico	128
Quadro 10 – Trabalhar por ela como reconstrução simbólica da tradição	132
Quadro 11 – União simbólica e felicidade plena	138
Quadro 12 – Colaboração e criação artística	141
Quadro 13 – Reivindicação feminista da autoria	145

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O ENSAIO <i>A ROOM OF ONE'S OWN</i>	15
2.1 A AUTORA E SEU CONTEXTO	16
2.2 GÊNESE DO TEXTO E SUA ABORDAGEM.....	18
2.3 UM CONTEXTO TODO SEU	23
2.4 A QUESTÃO CENTRAL E PRINCIPAIS IDEIAS	26
2.5 FORMA E CONTEÚDO.....	32
2.5.1 Capítulo I.....	33
2.5.2. Capítulo II	37
2.5.3. Capítulo III	39
2.5.4 Capítulo IV.....	43
2.5.5 Capítulo V	46
2.5.6 Capítulo VI.....	50
3 TRADUÇÃO, ESTUDOS FEMINISTAS E DE GÊNERO: ENTRE ÉTICA, LINGUAGEM E POLÍTICA	57
3.1 TRADUÇÃO COMO PRÁTICA CULTURAL E POLÍTICA	58
3.2 GÊNERO E TRADUÇÃO: INTERSECÇÕES POLÍTICAS E DISCURSIVAS	61
3.3 EMERGÊNCIA DA TRADUÇÃO FEMINISTA: HISTÓRICO, CONFLITOS E AVANÇOS.....	65
3.4 LUISE VON FLOTOW: PRINCÍPIOS, ESTRATÉGIAS E RELEVÂNCIA METODOLÓGICA	68
3.5 TRADUÇÃO, PÓS-ESTRUTURALISMO E DESCONSTRUÇÃO.....	71
3.6 A RECEPÇÃO DE <i>A ROOM OF ONE'S OWN</i> NO BRASIL: PERCURSOS EDITORIAIS E DISPUTAS INTERPRETATIVAS	74
3.7 TRADUTORAS DE <i>A ROOM OF ONE'S OWN</i> NO BRASIL: TÍTULOS, MOTIVAÇÕES E PERCURSOS.....	78
3.7.1 Vera Lucia Ribeiro da Silva – <i>Um teto todo seu</i> (1985).....	78
3.7.2 Bia Nunes – <i>Um teto todo seu</i> (2014)	79
3.7.3 Denise Bottmann – <i>Um quarto só seu</i> (2019).....	80
3.7.4 Adriana Buzzetti – <i>Um teto todo seu</i> (2020)	81
3.7.5 Júlia Romeu – <i>Um quarto só seu</i> (2021).....	81
3.7.6 Vanessa Barbara – <i>Um teto todo seu</i> (2022)	82
3.7.7 Maria Luiza Xavier de Almeida Borges – <i>Um quarto só para si</i> (2022).....	83

3.7.8 Sofia Nestrovski – <i>Um quarto só para mim</i> (2025).....	83
4 ANÁLISE DAS TRADUÇÕES DE <i>A ROOM OF ONE'S OWN</i> NO BRASIL: UMA LEITURA À LUZ DA TRADUÇÃO FEMINISTA	85
4.1 <i>A ROOM OF ONE'S OWN</i> TRADUZIDO: ELEMENTOS PARATEXTUAIS NAS EDIÇÕES BRASILEIRAS.....	86
4.1.1 A tradução do título no Brasil.....	93
4.2 ANÁLISE DOS EXCERTOS	95
4.2.1 Grupo 1 – Unidade da mente e androginia criativa.....	95
4.2.2 Grupo 2 – Metáforas do “eu”, da sombra e da mente criadora	110
4.2.3 Grupo 3 – Reivindicação materialista da criação feminina.....	122
4.2.4 Grupo 4 – Peroração e convocação simbólica à autoria.....	136
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
REFERÊNCIAS	152
ANEXO A – EDITORA NOVA FRONTEIRA: VERA RIBEIRO	158
ANEXO B – EDITORA TORDESILHAS: BIA NUNES	159
ANEXO C – EDIÇÃO DA LPM: DENISE BOTTMANN	160
ANEXO D – EDIÇÃO DA LAFONTE: ADRIANA BUZZETTI.....	161
ANEXO E – EDIÇÃO DA BAZAR DO TEMPO: JULIA ROMEU.....	162
ANEXO F – EDIÇÃO DA ANTOFÁGICA: VANESSA BÁRBARA	163
ANEXO G – TAGORE/ SENHOR CORVO: MARIA LUIZA DE A. X. BORGES ..	164
ANEXO H – EDITORA 34: SOFIA NESTROVSKI.....	165

1 INTRODUÇÃO

Desde sua publicação em 1929, *A room of one's own*, de Virginia Woolf, tem se afirmado como um dos textos mais influentes e provocadores do pensamento feminista moderno. O ensaio não apenas denuncia a exclusão histórica das mulheres da esfera intelectual, mas também propõe, por meio de imagens metafóricas e estratégias discursivas inovadoras, uma reflexão crítica sobre as condições materiais e simbólicas da criação feminina. No Brasil, a obra tem sido amplamente traduzida e publicada, o que evidencia sua ressonância duradoura, e abre espaço para disputas tradutórias, ideológicas e editoriais que merecem investigação. Compreendendo, assim, a tradução como uma prática discursiva historicamente situada e politicamente marcada, esta dissertação propõe um cotejamento das oito traduções brasileiras de *A room of one's own* publicadas entre 1985 e 2025. O objetivo central do trabalho é examinar de que modo essas traduções agenciam, com diferentes graus de intervenção, os debates em torno da autoria feminina, da linguagem de gênero e do poder simbólico, articulando-os às demandas e aos valores de seus respectivos contextos de produção. A pesquisa inscreve-se, portanto, no campo da tradução feminista, compreendida aqui como uma abordagem crítica que busca evidenciar — e, por vezes, problematizar — as relações entre linguagem, gênero e ideologia.

A hipótese que orienta esta investigação é a de que diferentes tradutoras, atravessadas por contextos editoriais, ideológicos e históricos distintos, mobilizam estratégias tradutórias diversas — algumas mais alinhadas aos princípios da tradução feminista, outras mais próximas de uma perspectiva neutralizante ou tradicional. Para fundamentar esta análise, adota-se como base metodológica a tipologia proposta por Luise von Flotow (1991), que identifica três estratégias principais na tradução feminista: suplementação, apropriação subversiva e neutralização. Essas categorias permitem não somente identificar os deslocamentos operados nas traduções, como também discutir suas implicações políticas, observando como certas escolhas lexicais, sintáticas e estilísticas podem reforçar ou tensionar a crítica feminista elaborada por Woolf. Além disso, são mobilizadas contribuições de teóricas como Sherry Simon (1996; 2005), Lori Chamberlain (2006), Rosemary Arrojo (1994; 1996) e Susan Bassnett (2002; 2020), cujos trabalhos permitem refletir sobre as interseções entre tradução, identidade, autoria e gênero.

O trabalho está estruturado em três capítulos principais. O Capítulo 2 oferece uma leitura detalhada do ensaio *A room of one's own*, contemplando desde o contexto histórico e biográfico de sua autora até um resumo argumentativo da obra, a discussão de seus temas

centrais, a recepção crítica ao longo do tempo e a relação entre forma e conteúdo. Em continuidade, o Capítulo 3 constitui o eixo teórico da dissertação, reunindo as contribuições dos Estudos da Tradução e dos Estudos Feministas e de Gênero, com destaque para a teoria da tradução feminista de Luise von Flotow (1991; 1997), articulada a autoras como Hélène Cixous (1995), Susan Bassnett (2002; 2020), Sherry Simon (1996; 2005) e Rosemary Arrojo (1994; 1996). Esse mesmo capítulo dedica-se ainda à elaboração de perfis críticos das oito tradutoras brasileiras da obra, explorando as trajetórias profissionais, as formações acadêmicas, os projetos editoriais e as decisões tradutórias mais relevantes. Por fim, o Capítulo 4 dedica-se à análise dos excertos selecionados, nos quais o referencial teórico-metodológico é aplicado ao exame das decisões textuais e paratextuais das tradutoras, com atenção às estratégias de intervenção feminista e aos deslocamentos ideológicos promovidos pelas traduções para o português brasileiro.

O conjunto de traduções analisadas inclui: (1) *Um teto todo seu*, de Vera Ribeiro (1985); (2) *Um teto todo seu*, de Bia Nunes (2014b); (3) *Um quarto só seu*, de Denise Bottmann (2019); (4) *Um teto todo seu*, de Adriana Buzzetti (2020); (5) *Um quarto só seu*, de Julia Romeu (2021); (6) *Um teto todo seu*, de Vanessa Barbara (2022); (7) *Um quarto só para si*, de Maria Luiza de Almeida Ximenes Borges (2023); e (8) *Um quarto só para mim*, de Sofia Nestrovski (2025). Embora o ensaio seja composto por seis capítulos, a análise textual recai exclusivamente sobre o Capítulo VI, cuja densidade teórica, performatividade estilística e radicalidade política o tornam especialmente fecundo para investigação.

A metodologia adotada combina a análise discursiva de excertos selecionados com a avaliação dos elementos paratextuais de cada edição, como títulos, capas, prefácios e notas explicativas. A escolha dos doze excertos examinados no Capítulo 4 obedeceu a critérios temáticos e simbólicos: cada trecho evidencia um ponto central da crítica feminista de Woolf e possibilita observar, em escala reduzida, os efeitos mais amplos das estratégias tradutórias aplicadas. A análise, por sua vez, está organizada em quatro grandes grupos temáticos: (1) unidade da mente e androginia criativa; (2) metáforas do “eu”, da sombra e da mente criadora; (3) reivindicação materialista da criação feminina; e (4) peroração e convocação simbólica à autoria. Essa divisão permite aprofundar o exame de cada excerto com base nos eixos simbólicos, discursivos e políticos que estruturam *A room of one's own*, favorecendo uma leitura crítica das estratégias tradutórias adotadas em diferentes momentos históricos.

Cabe ressaltar que se optou por manter o título original *A room of one's own* ao longo desta dissertação a fim de evitar a adoção de uma entre as múltiplas traduções brasileiras disponíveis. Ainda que o volume intitulado *Um teto todo seu*, traduzido por Ribeiro em 1985,

tenha se consolidado como a mais difundida, o ensaio recebeu outras traduções relevantes nas últimas décadas, cada uma marcada por escolhas editoriais e tradutórias específicas. A manutenção do título original visa, portanto, a preservar a neutralidade crítica da análise e a evidenciar a pluralidade discursiva que atravessa a recepção do ensaio no Brasil. Do mesmo modo, as citações de trechos traduzidos ao longo do texto foram selecionadas pontualmente entre as traduções disponíveis, sem que essa escolha implique qualquer forma de hierarquização ou preferência.

Inscrita na Linha 1 do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFJF — “Estudos Literários, Crítica e Cultura” —, esta dissertação pretende contribuir para a consolidação da tradução como prática crítica, discursivamente situada e ideologicamente consciente. Ao explorar de forma comparativa e interpretativa as múltiplas traduções de *A room of one's own*, o trabalho reafirma o compromisso da linha com a produção de conhecimento ético e transformador, favorecendo o fortalecimento de uma crítica literária atenta às relações de poder inscritas na linguagem e no ato tradutório.

2 O ENSAIO *A ROOM OF ONE'S OWN*

Uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção (Woolf, 2014b, p. 12).

O ensaio *A room of one's own*, de Virginia Woolf, é uma obra seminal que transcende o mero escopo da literatura para adentrar os domínios da crítica social, do feminismo e dos estudos culturais. Desde sua publicação em outubro de 1929, o texto tem sido objeto de análise crítica extensiva e devoção intelectual, moldando de forma significativa a maneira como entendemos e abordamos questões relacionadas ao gênero, poder e expressão literária. Sua prosa expositiva, como nos elucida Susan Gubar (2005, p. 22), é descrita como luminosa e incandescente, características que se manifestam não apenas por meio de seu conteúdo intelectualmente ambicioso, mas também por suas alusões e referências.

Como nos aponta Boehm (1992), ao sugerir que “o livro de uma mulher deve, de alguma forma, ser adaptado ao corpo” (Woolf, 2014b, p. 77) e afirmar a necessidade de uma mulher ter seu próprio espaço e voz na escrita, Woolf provocou uma reavaliação radical das normas culturais e literárias de sua época, provendo, aos defensores da “escrita feminina”, ímpeto para sua busca por uma poética feminina. Sua habilidade em fundir análise social, crítica literária e narrativa ficcional confere ao ensaio profundidade e riqueza que continuam a ressoar nos debates contemporâneos. Além disso, *A room of one's own* tornou-se um ponto de partida essencial para os estudiosos feministas, que encontram em suas páginas uma fonte de inspiração e orientação. A noção de “bíblia feminista literária”, atribuída ao ensaio por Jane Marcus (1987, p. 5)¹, ressalta sua importância duradoura como um texto fundamental na construção da crítica da escrita de autoria feminina.

Neste capítulo, examinaremos detalhadamente a gênese e a importância de *A room of one's own*, situando-a dentro de seu contexto socio-literário e explorando suas raízes intelectuais e históricas. Ao analisarmos as várias camadas de significado e as estratégias retóricas empregadas por Woolf nesta obra, reforçamos que um profundo entendimento é crucial para que as traduções para o português brasileiro sejam analisadas com a devida precisão. Compreender as nuances e o contexto do texto original de Woolf permite que os tradutores e leitores brasileiros capturem o sentido e a relevância do texto, mantendo sua

¹ No original: “As our literary feminist bible, it is the one most subject to critical exegesis, most quoted and argued over in feminist critical work of the last decade” (Como nossa bíblia literária feminista, é o [ensaio] mais submetido à exegese crítica, mais citado e debatido no trabalho crítico feminista da última década (Marcus, 1987, p. 5, tradução própria).

integridade e seu impacto. O ensaio não apenas desafia as normas culturais e literárias de sua época, mas também continua a oferecer uma contribuição vital para os debates sobre gênero e literatura. Portanto, a análise minuciosa e a compreensão aprofundada da obra são essenciais para garantir que sua essência e influência sejam preservadas e eficazmente transmitidas ao público brasileiro.

2.1 A AUTORA E SEU CONTEXTO

Virginia Woolf, nascida como Virginia Stephen em 25 de janeiro de 1882, em Kensington, Londres, é hoje considerada uma das maiores escritoras do século XX, uma romancista e ensaísta de destaque e uma figura relevante na história da literatura modernista. Foi a terceira dos quatro filhos de Julia e Sir Leslie Stephen, tendo enfrentado profundas adversidades durante a adolescência, incluindo as mortes de sua mãe, em 1895, e de sua meia-irmã Stella, em 1897, eventos que deixaram marcas duradouras em sua saúde mental, predispondo-a a episódios de colapsos nervosos ao longo de sua vida. Ao contrário de seus irmãos, que foram educados em escolas particulares e, posteriormente, na Universidade de Cambridge, Woolf e sua irmã Vanessa receberam educação domiciliar, prática comum da época para mulheres.

Apesar da ausência de uma educação formal em instituições acadêmicas, Woolf conseguiu adquirir um conhecimento superior à maioria de suas contemporâneas. Seu pai, um renomado autor e editor do *Dicionário de Biografia Nacional*, e também jornalista, historiador e biógrafo, possuía uma extensa biblioteca, da qual Woolf desfrutava livre acesso. Esse ambiente intelectual foi crucial para o desenvolvimento de seu entendimento literário. Christine Froula, em *Virginia Woolf e a vanguarda Bloomsbury* (2006), destaca que, embora Leslie Stephen fosse contrário à educação formal para mulheres, sua influência intelectual foi fundamental para moldar o pensamento crítico de Woolf: “Seu temperamento tirânico a indignava, mas seu intelecto poderoso e intransigente, buscador de verdade, ajudou a moldar o dela. No geral, ele não gostava que mulheres fossem à escola e não mandou suas filhas para Cambridge” (Froula, 2006, p. 16, tradução própria)². Porém, apesar de sua oposição à educação feminina, ele também contribuiu para a formação de uma visão mais radical e cética em Woolf,

² No original: “His tyrannical temper outraged her, but his powerful, uncompromising, truth-seeking intellect helped to form hers. On the whole he disliked educated women, and he did not send his daughters to Cambridge” (Froula, 2006, p. 16).

a qual seria difícil de obter em uma instituição como a Universidade de Cambridge, com suas fortes conexões eclesíásticas naquele contexto.

Como nos conta Hermione Lee (1996), após a morte de seu pai em 1904, Woolf e seus irmãos mudaram-se para *Bloomsbury Square*, em Londres. Por meio de seus irmãos Thoby e Adrian, Woolf foi introduzida ao círculo de artistas e intelectuais conhecido como Grupo Bloomsbury. Esse grupo, composto por figuras proeminentes nas artes e na literatura, como E. M. Forster, John Maynard Keynes e Lytton Strachey, era conhecido por seu pensamento inovador e seu desafio às normas estabelecidas da época. Em 1912, Woolf casou-se com Leonard Woolf, também membro do grupo, adotando o sobrenome pelo qual é mundialmente conhecida.

Woolf iniciou sua carreira literária no jornalismo em 1900 e começou seu primeiro romance sete anos depois. Segundo Julia Briggs em *Virginia Woolf: an inner life* (Virginia Woolf: uma vida interior, 2006), após a publicação de seu romance inaugural, *A viagem* (1915), Woolf continuou a produzir uma série de obras significativas, incluindo *Mrs. Dalloway* (1925), *Ao farol* (1927), *Orlando: uma biografia* (1928) e *As ondas* (1931). Cada uma dessas obras representou experimentos inovadores na forma literária. A autora focou continuamente na representação da vida individual em contraste com forças sociais e históricas, enfatizando particularmente a experiência feminina. Seus ensaios, como *Ficção moderna* (1919) e o inspirador *A room of one's own* (2014), também são de grande relevância, refletindo seu compromisso com questões feministas e sua análise da condição feminina na sociedade e na literatura.

A maestria de Woolf na linguagem e sua capacidade de explorar a psique humana a estabeleceram como uma das principais escritoras do século XX. Seu trabalho desafiador e inovador deixou uma marca profunda em gerações subsequentes de escritores e leitores. No entanto, apesar de seu sucesso literário, a escritora viveu em uma era dominada pelo patriarcado, em que as oportunidades para o reconhecimento e o respeito intelectual feminino eram limitadas. Assim, compreendeu profundamente os desafios enfrentados pelas mulheres e as implicações psicológicas associadas ao talento em uma cultura predominantemente misógina. Ela foi vítima de inúmeros episódios de doença mental e tentativas de suicídio, culminando em um colapso nervoso que a levou a uma internação psiquiátrica em 1936. Em 1941, após concluir seu último romance, *Entre os atos*, que foi publicado postumamente, a autora cometeu suicídio.

Woolf deixou um legado duradouro na literatura mundial e sua obra inovadora continua a ser estudada e admirada por leitores e críticos até os dias atuais. Além disso, a autora também

foi uma importante defensora dos direitos das mulheres e sua contribuição para o debate sobre a condição feminina na sociedade e sua defesa dos direitos das mulheres continuam a inspirar e a desafiar as normas sociais contemporâneas.

2.2 GÊNESE DO TEXTO E SUA ABORDAGEM

Estou de volta após falar em Girton, sob um dilúvio de chuva. Mulheres jovens famintas, mas valentes — essa é minha impressão. Inteligentes, ávidas, pobres; e destinadas a se tornarem professoras em grande quantidade. Eu disse a elas calmamente para beberem vinho e terem um quarto só para si (Woolf, 1982, p. 139, tradução própria).³

O ensaio *A room of one's own* teve sua origem em duas palestras proferidas em outubro de 1928 no *Newnham College* e no *Girton College*, que, na época, eram as únicas instituições acadêmicas exclusivamente femininas da Universidade de Cambridge. Após a conferência em Girton, Woolf anotou em seu diário que “brandamente disse a elas para beberem vinho e terem um quarto para si” (Woolf, 1982, p. 139, tradução própria). Esse comentário, aparentemente casual, encapsula o núcleo de seu argumento: a igualdade material é crucial para que as escritoras possam alcançar a excelência. Apesar dos avanços significativos das mulheres em termos de igualdade legal, como o direito ao voto e as melhorias nas condições de trabalho, elas ainda enfrentavam desvantagens materiais em comparação aos homens, frequentemente dispondo de menos recursos financeiros, conforto e privacidade.

A obra foi publicada pela primeira vez em 1929 em Londres pela Editora Hogarth Press, fundada por Woolf e seu marido Leonard em 1917 (Lee, 1996). Nele, Woolf apresenta uma análise inovadora e complexa das causas e consequências da exclusão das mulheres nos campos da cultura, política e economia na Grã-Bretanha. Somado a isso, o ressurgimento dos estudos feministas na década de 1970 gerou um interesse considerável pelo texto, o qual muitos críticos consideram o primeiro ensaio expressivo na teoria literária feminista (Gubar, 2005).

Woolf inicia *A room of one's own* com uma análise da questão central sobre mulheres e literatura, explorando as relações históricas entre esses dois elementos. Em seu argumento, ela examina as dimensões de “mulheres e suas condições”, “mulheres como autoras de ficção” e “a representação das mulheres na literatura escrita por homens”. Essa investigação resulta no desenvolvimento de uma teoria complexa sobre a intersecção entre gênero e escrita. Assim, a

³ No original: “I am back from speaking at Girton, in floods of rain. Starved but valiant young women — that's my impression. Intelligent, eager, poor; and destined to become schoolmistresses in shoals. I blandly told them to drink wine and have a room of their own” (Woolf, 1982, p. 139).

trajetória de produção de *A room of one's own* compreende uma série de reflexões da autora sobre mulheres e literatura, desenvolvidas nos anos imediatamente anteriores à sua publicação em 1929. Essa trajetória, conforme Bohem (1992) e Pinho e Nogueira (2022), sugere que a escrita de *Orlando*, uma das obras mais importantes de Woolf, influenciou sensivelmente o estilo da edição final de *A room of one's own*.

Conforme Rosenbaum (1992) aponta em sua obra sobre as versões descobertas do manuscrito de *Women and fiction* (*Mulheres e ficção*), Woolf interrompeu a redação de *Orlando*, concluída em sua versão preliminar em março de 1928, para preparar uma palestra a ser proferida em Newnham em maio daquele ano. O autor destaca que Woolf inicialmente não considerou transformar essas palestras, posteriormente apresentadas em Newnham e Girton em outubro (uma semana após a publicação de *Orlando*), em um livro até a primavera de 1929. Em vez disso, ela submeteu um artigo sobre o tema à revista americana *Forum*, publicado em março de 1929. O ensaio *Mulheres e ficção*, que Rosenbaum sugere ser “provavelmente o mais próximo que podemos chegar do que Woolf disse em Cambridge” (1992, xxi), caracteriza-se por um estilo convencional; Woolf adota a postura de uma analista do tema proposto, sem recorrer a técnicas de narração ficcional ou incorporar a experiência de visitar os *colleges* femininos⁴ ao texto. Embora tematicamente semelhante a *A room of one's own* e concluindo que as mulheres necessitam de “lazer, dinheiro e um quarto só para si” (Rosenbaum, 1992, p. 201), o ensaio não inclui as digressões e passagens ficcionais presentes tanto em *Orlando* quanto em *A room of one's own*.

Após a publicação de *Orlando*, uma biografia ficcional, mas antes de decidir transformar suas palestras de Newnham e Girton em um livro, Woolf registrou em seu diário:

Orlando foi o resultado de um impulso perfeitamente definido, de fato avassalador. Eu quero diversão. Eu quero fantasia. Eu quero (e isso era sério) dar às coisas seu valor caricatural. E ainda este humor me envolve. Eu quero escrever uma história, digamos, de Newnham ou do movimento feminino, da mesma forma. A veia é profunda em mim — pelo menos cintilante, urgente (Woolf, 1982, p. 123, tradução própria)⁵.

⁴ O termo *female college* refere-se, no contexto britânico, à faculdade exclusiva para mulheres, a citar Girton e Newnham, vinculadas às universidades como as de Cambridge e Oxford. Diferentemente da faculdade brasileira, esses *colleges* ofereciam ensino superior e vida social acadêmica (acomodação, alimentação, tutoria e eventos, entre outros), mas não conferiam graus universitários plenos às mulheres no início do século XX. Por isso, optamos pelo uso do termo “*college* feminino”, que preserva sua especificidade histórica e institucional.

⁵ No original: “Orlando was the outcome of a perfectly definite, indeed overmastering, impulse. I want fun. I want fantasy. I want (and this was serious) to give things their caricature value. And still this mood hangs about me. I want to write a history, say of Newnham or the women's movement, in the same vein. The vein is deep in me — at least sparkling, urgent” (Woolf, 1982, p. 123).

Assim, em vez de criar essas histórias, Woolf revisou seu ensaio não-ficcional sobre mulheres e literatura, adotando as técnicas narrativas desenvolvidas em *Orlando* para escrever a obra que se tornaria uma referência fundamental no feminismo literário.

Embora o livro tenha se originado a partir de palestras, *A room of one's own* é uma obra que combina ensaio e ficção. Jane Marcus argumenta que Woolf “desconstrói a palestra como forma” ao “relaxar sua autoridade e abdicar da postura de especialista” (1987, p. 145-148). No entanto, Woolf não pode abdicar do que nunca possuiu: a formação acadêmica que a qualificaria como uma “autoridade” no contexto universitário. Em vez disso, Woolf eleva o valor do gênero no qual possui expertise — a narrativa ficcional — e do gênero que a desqualificou para a formação acadêmica. Em contraste com o ensaísta, palestrante ou biógrafo masculino que busca respostas, Woolf se posiciona como uma escritora de ficção que busca a verdade, reconhecendo o uso tanto de fatos quanto de ficção na construção de sua narrativa.

Ainda de acordo com Boehm (1992), a autoconsciência de Woolf sobre as fronteiras entre os gêneros ficcionais e não-ficcionais (e sobre a interseção entre gênero e gênero literário) em *Orlando* e *A room of one's own* a alinha com os escritores pós-modernos de metaficção. Do mesmo modo que a metaficção contemporânea questiona os limites entre os mundos ficcionais e não-ficcionais e a capacidade da ficção de transmitir verdades sobre realidades extratextuais, as narrativas autoconscientes da escritora questionam a objetividade dos gêneros não-ficcionais e sua capacidade de contar verdades. Além disso, de maneira semelhante aos escritores metaficcionais contemporâneos que revelam os processos de construção de suas ficções, as narradoras de Woolf refletem sobre os processos de construção de seus discursos não convencionais, destacando, assim, as atividades de leitura e escrita como temas da ficção.

Nessa perspectiva, a observação de Jane Marcus (1987, p. 145-146) de que Woolf “desconstrói” a forma da palestra em *A room of one's own* é absolutamente válida. Em sua análise, Marcus identifica várias estratégias narrativas utilizadas pela autora para transformar a palestra como gênero, com destaque para a inclusão de leitoras e estudantes como participantes ativas na “conversa”, em uma retórica que Marcus denomina “*trialogue*”. No entanto, a “magia narrativa” observada em *A room of one's own* foi primeiramente explorada de maneira extensiva em *Orlando* e pode ser mais precisamente caracterizada como metaficção⁶.

Conforme sugere Marcus (1987, p. 148-149), Woolf inclui o público na conversa ao articular suas perguntas: “Mas, vocês podem dizer, nós pedimos para você falar sobre mulheres e ficção — o que isso tem a ver com um quarto só para si? Vou tentar explicar” (Woolf, 2022b,

⁶ Metaficção é um tipo de ficção que se concentra em explorar a natureza da própria ficção, muitas vezes desafiando as convenções narrativas tradicionais.

p. 21). A autora interpreta essa abertura como a continuação de uma conversa interrompida, na qual ela é apenas uma parceira igual a suas leitoras; o texto, portanto, “transforma-se em uma conversa a três entre a escritora, as estudantes na plateia e a leitora” (Marcus, 1987, p. 149, tradução própria).⁷

Em *Mulheres e ficção*, Woolf começa com uma análise direta do título, uma abordagem tradicional nas palestras de Cambridge: “O título deste artigo pode ser lido de dois modos: em alusão às mulheres e à ficção que elas escrevem, ou às mulheres e à ficção que é escrita sobre elas. A ambiguidade é intencional” (Woolf, 2019, p. 9). Nesse contexto, a autora adota a postura de uma palestrante que controla seu tema e manipula as ambiguidades do título. No entanto, essa confiança não está presente na versão manuscrita de *A room of one's own*, que também é iniciada com uma referência ao título original, “As palavras pendem como um colar em volta do meu pescoço” (Rosenbaum, 1992, p. 3, tradução própria)⁸. Aqui, a palestrante expressa sua dificuldade em atender às expectativas impostas pelo título, que agora parece ameaçá-la e silenciá-la. Contudo, a narradora de *A room of one's own* consegue remover essa pressão e falar transferindo a responsabilidade do título e das expectativas para suas leitoras, substituindo-o por um novo título.

Ademais, o uso inicial de “Mas” é uma estratégia não convencional e defensiva para iniciar um ensaio, sugerindo a necessidade de contestar algo previamente estabelecido. A voz narrativa, então, interrompe o discurso antes mesmo de começar, não para renunciar a sua autoridade ou fazer suas leitoras se sentirem indispensáveis, como sugere Marcus (1987), mas, ao nosso entender, para protestar contra as expectativas de que ela deve provar uma tese e chegar a conclusões definitivas sobre o tema. Ao substituir o restritivo “mulheres e ficção” pelo simbólico “um teto todo seu” ou “um quarto só para si” — só seu ou só para mim —, Woolf transfere para a leitora a responsabilidade de construir o significado do título, cuja pergunta leva essa voz a seguir a convenção de Cambridge de iniciar uma palestra contemplando as ambiguidades de seu título.

A figura narrativa ainda prossegue afirmando que utilizará “todas as liberdades e licenças de uma romancista” (Woolf, 2022b, p. 23) para abordar seu tema. O próximo segmento consiste em um relato ficcional das experiências da narradora em Cambridge, incluindo um almoço em uma faculdade masculina e um jantar em um *college* feminino, além de suas atividades em Londres, as quais envolvem uma pesquisa para sua palestra e a leitura de um

⁷ No original: “[...] so the text becomes a three-sided conversation between the woman writer, the woman students in the audience, and the woman reader” (Marcus, 1987, p. 149).

⁸ No original: “The words hang like a collar round my neck” (Rosenbaum, 1992, p. 3).

romance escrito por uma autora contemporânea. Além disso, a narradora reflete sobre a possível vida de uma mulher talentosa na Inglaterra durante o reinado de Elizabeth I (1558-1603).

Woolf adota essa estratégia para integrar análises críticas sobre escritoras e suas posições na história com um relato em primeira pessoa de sua própria vivência como mulher e escritora. Essa abordagem lhe possibilita utilizar tanto a lógica analítica e as evidências históricas da crítica literária convencional quanto os recursos emocionais da narrativa ficcional. Ademais, permite que contribua para a investigação crítica da “questão feminina”, promovendo o envolvimento da leitora ou do leitor com a voz narrativa como um meio fundamental para compreender e se relacionar com seu argumento.

Outro aspecto central da abordagem de Woolf é seu interesse nas condições materiais da subsistência. A afirmação da narradora de que ter dinheiro parecia “infinitamente mais importante” (Woolf, 2022b, p. 67) do que ter o direito de voto, mesmo que tenha gerado debate, sublinha a perspectiva materialista cultural da própria escritora — a concepção de que as capacidades humanas estão estreitamente ligadas às suas circunstâncias econômicas e aos aspectos materiais mais básicos da vida.

Embora *A room of one's own* apresente uma linguagem clara, sua estrutura é intrigante, pois mescla elementos da escrita crítica e de palestras com técnicas ficcionais, destacando-se especialmente pelo uso de uma narradora. Apesar de escrito em primeira pessoa, Woolf esclarece que esse “eu” não representa a autora em si. Esse artifício é utilizado para evidenciar que as mulheres na sociedade dos anos 1920 não desfrutavam de uma condição superior à de suas antecessoras e também para ilustrar que, perante a sociedade patriarcal, elas são tratadas de forma intercambiável, mesmo quando nominadas individualmente — e esse aspecto constitui um ponto central de seu argumento.

Como aponta Goldman (2006, p. 97), os três nomes — Mary Seton, Mary Beton e Mary Carmichael — extraídos de uma balada escocesa *As quatro Marias*, do século XVI, ressurgem em outros contextos no ensaio, figurando como a tia da narradora, a diretora do fictício Fernham college e uma romancista. Essa técnica permite a Woolf sintetizar diversos elementos da real experiência feminina e apresentá-los ao leitor de maneira vívida, como se fossem experienciados em primeira pessoa. Ademais, a autora emprega nesse ensaio humor e sarcasmo, além de sua análise crítica de seu argumento, demonstrando sua originalidade estilística. A figura narrativa, por sua vez, utiliza abertamente a sátira para criticar a autoridade masculina que produz literatura misógina, apresentando-a como uma verdade cientificamente fundamentada. Em outras partes do ensaio, a autora menciona ironicamente que todos os relacionamentos entre homens e mulheres ao longo da história, apesar da aparente inferioridade

das mulheres, eram puramente platônicos. Nesse ínterim, percebemos que tal humor peculiar está consistentemente presente ao longo do texto.

2.3 UM CONTEXTO TODO SEU

A década de 1920 foi um período de grande importância para a Grã-Bretanha, para as mulheres britânicas e para o panorama artístico, de acordo com Michael Whitworth (2005). Nessa época, o Reino Unido mantinha uma posição preeminente como potência global, governando um império que incluía cerca de 450 milhões de indivíduos (aproximadamente um quinto da população mundial), conferindo-lhe vantagens econômicas consideráveis. Contudo, a Grã-Bretanha também enfrentava desafios substanciais no que tange às consequências físicas e psicológicas da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Com mais de 700 mil soldados britânicos mortos — cerca de 35% dos homens com idades entre 19 e 22 anos —, a guerra provocou transformações sociais profundas, especialmente para as mulheres. Em 1918, as britânicas com mais de 30 anos conquistaram o direito ao voto, ampliado a todas com mais de 21 anos por meio de uma legislação aprovada pelo Parlamento apenas dois meses antes das palestras de Woolf que fundamentaram *A room of one's own*.

Em 1928, Woolf palestrou a um grupo de estudantes universitárias, representando uma nova geração de jovens cada vez mais engajadas em atividades além das domésticas. Apesar desses avanços, esse grupo ainda enfrentava obstáculos expressivos em relação a seus direitos, permanecendo socialmente subvalorizadas em comparação aos homens e enfrentando entraves significativos em termos de igualdade material.

Como observa Rita McWilliams-Tullberg (1975, p. 183), é importante ressaltar que, durante a visita de Woolf a Cambridge, as estudantes não possuíam o pleno reconhecimento de membros da universidade — um direito que lhes seria concedido apenas em 1948. Nesse contexto, *A room of one's own* deve ser analisado sob três perspectivas: o contexto pessoal de Woolf, a história do feminismo e a história da literatura.

Woolf foi sensivelmente favorecida por suas conexões pessoais com a elite literária e intelectual de sua época, e seu pai proporcionou-lhe um ambiente intelectualmente estimulante durante sua formação. Somado a isso, sua rede de contatos foi expandida através de seus irmãos, Adrian e Thoby Stephen, que, no decorrer de seus estudos na Universidade de Cambridge, estabeleceram amizades com intelectuais que posteriormente formariam o núcleo do Grupo de Bloomsbury.

O feminismo, durante esse período, também vivia um momento crucial. A expansão dos direitos femininos foi frequentemente recebida com um enrijecimento dos antigos preconceitos sociais contra as mulheres, resultando em intensos debates dentro dos círculos feministas. Conforme observado por Whitworth (2005, p. 62), logo após a conquista parcial do direito de voto em 1918, surgiram divisões entre as correntes do “velho” e do “novo” feminismo. Enquanto o primeiro via as mulheres como merecedoras de igualdade de direitos com base em sua essência humana, o segundo buscava a equidade, mas destacava as diferenças de gênero. Esses debates influenciaram a discussão sobre a “androginia” mental em *A room of one's own*, uma noção que poderia denotar uma mente que não se identifica nem como masculina nem feminina, ou talvez como ambas (Woolf, 2014b, p. 96).

Segundo Sowon Park (2005, p. 122), durante as primeiras décadas do século XX, o movimento modernista provocou uma revolução e uma revitalização das formas tradicionais em vários campos, e, na década de 1920, houve grandes avanços na literatura de língua inglesa. O romance *Ulysses* de James Joyce (1922), o poema *A terra desolada* de T. S. Eliot (1922) e o romance *O Amante de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence (1928) são considerados textos modernistas emblemáticos desse período. Um aspecto crucial do modernismo, como argumentado por Eliot em seu ensaio “Tradição e o talento individual” (1932), foi sua interação com a tradição e o cânone literário estabelecidos. Esse tema foi fundamental para o pensamento de Woolf em relação à possibilidade de um cânone feminino em *A room of one's own*.

Dessa forma, o ensaio abarca três esferas distintas: é simultaneamente uma crítica feminista, um ensaio de teoria literária e uma obra de ficção, interligando e respondendo às influências presentes em cada uma dessas esferas. O feminismo, frequentemente denominado “a questão das mulheres”, foi um tema central de debate na Grã-Bretanha do início do século XX, oferecendo a Woolf um contexto já estabelecido para considerar o papel das escritoras na sociedade.

O pioneirismo feminista de Mary Wollstonecraft em *Uma reivindicação dos direitos da mulher* (1792) argumentava que a falta de educação formal impedia as mulheres de se tornarem membros plenos da sociedade. Da mesma forma, o trabalho de Margaret Fuller em *A mulher no século XIX* (1845) defendia vigorosamente os direitos das mulheres à educação e a posições profissionais. Ao investigar a intersecção entre as circunstâncias econômicas das mulheres e a capacidade desse mesmo grupo de produzir literatura, Woolf seguia os passos dessas pensadoras pioneiras.

Conforme Michael Whitworth (2005, p. 62), o feminismo gerou considerável controvérsia no contexto de Woolf e, apesar dos consideráveis avanços nos direitos das

mulheres, as tradições sociais eram profundamente conservadoras. Assim, embora a Primeira Guerra Mundial tenha criado oportunidades e fomentado a demanda por mulheres no mercado de trabalho fora do lar, o progresso além dos papéis tradicionais provocou uma reação adversa, manifestada em formas de antifeminismo e até misoginia.

Em *A room of one's own*, Woolf utiliza a paródia para ilustrar reação por meio do personagem fictício “Professor von X” e sua obra intitulada *A inferioridade mental, moral e física do sexo feminino*. É importante destacar que os antifeministas defendiam ideias ainda mais extremas. Na segunda metade do século XIX, Edward Clarke (1874), professor de medicina na Universidade de Harvard, postulou que uma educação “masculina” poderia potencialmente causar danos físicos às mulheres. De mesma forma, durante a época de Woolf, Otto Weininger, filósofo austríaco, argumentou em sua obra *Sexo e caráter* (2005) que as características humanas eram compostas por uma combinação de dois “elementos” distintos, o “masculino” e o “feminino”, sendo esse último principalmente representativo de atributos negativos.

Em contraposição a esses debates, o movimento das mulheres abrigava uma diversidade de opiniões sobre os direitos e capacidades femininas. No entanto, como destacou Olive Schreiner (1911), um ponto de consenso era a ideia de que as mulheres haviam sido condicionadas a uma posição de dependência econômica em relação aos homens em função de condições sociais e exclusões e de que esse processo contribuiu para a concepção da mulher como o “sexo inferior” ao privá-la de oportunidades de trabalho ativo, consciente e social, restringindo-a apenas ao exercício passivo de suas funções sexuais. Desse modo, tal contexto histórico e social delineado por Woolf e suas contemporâneas evidencia as profundas desigualdades e os inúmeros desafios enfrentados pelas mulheres em busca de equidade e reconhecimento, tanto em âmbito legal quanto social, destacando a necessidade de uma reavaliação crítica das estruturas vigentes.

Além disso, o ensaio está imbuído de influências da teoria literária e do desenvolvimento da ficção. O ensaio de T. S. Eliot (1932), *Tradição e o talento individual*, desempenhou um papel crucial na solidificação do fascínio modernista pela tradição literária. Para Eliot, todo escritor deveria escrever com um profundo conhecimento dos grandes autores que o antecederam. A afirmação de Woolf de que as escritoras precisam de suas próprias “antecessoras” é um reflexo desse movimento. Elementos do modernismo também permeiam a forma e o estilo de *A room of one's own*: a fusão de ensaio e ficção e a imersão na consciência e na percepção da narradora são características marcantes da narrativa modernista, características presentes nos próprios romances de Woolf.

Embora seja desafiador identificar a influência direta das escritoras feministas pioneiras em *A room of one's own*, o ensaio é claramente moldado pela narrativa feminista modernista e por seus próprios romances. Como observou Sowon Park (2005, p. 112-123), muitos dos argumentos presentes no texto estavam amplamente em circulação na época, graças a escritoras como a atriz e feminista britânica Cicely Hamilton e a estadunidense Charlotte Perkins Gilman. Assim, o gesto ensaístico de Woolf não surge em isolamento, mas se vincula a um horizonte de debates feministas que já problematizavam a marginalização da mulher na vida cultural e intelectual. Antes mesmo da criação da personagem fictícia “Judith Shakespeare” — uma irmã imaginária de William Shakespeare —, Hamilton, em *O casamento como um negócio* (1909), havia questionado a ausência de equivalentes femininas ao dramaturgo, enquanto Gilman (1911), em *O mundo feito pelo homem: ou, nossa cultura androcêntrica*, investigava os efeitos psicológicos da subjugação das mulheres pelos homens, delineando um campo crítico no qual Woolf inscreve e radicaliza suas reflexões.

As influências de Woolf também se irradiavam do Grupo de Bloomsbury e de outros artistas com quem mantinha interação. Por meio de resenhas, de publicações na Editora Hogarth e de suas conexões pessoais, Woolf foi apresentada às obras de T. S. Eliot e James Joyce. O Grupo de Bloomsbury funcionava, nesse sentido, como um núcleo de intercâmbio de ideias inovadoras e experimentação artística e intelectual, influências claramente perceptíveis em *A room of one's own*. Membros do grupo, como o economista John Maynard Keynes, o biógrafo Lytton Strachey, o crítico de arte Clive Bell e o pintor Roger Fry, estavam na vanguarda dos movimentos radicais em seus respectivos campos desafiando as atitudes dominantes da época. Essa influência é notória tanto nesse ensaio quanto na obra de Woolf de maneira geral.

2.4 A QUESTÃO CENTRAL E PRINCIPAIS IDEIAS

Em *A room of one's own*, Woolf evita intencionalmente aprofundar-se na complexa questão sobre a verdadeira natureza das mulheres e da ficção: “Eu me esquivei do dever de chegar a uma conclusão sobre essas duas questões — mulheres e ficção permanecem, no que depende de mim, problemas não resolvidos” (Woolf, 2022b, p. 22-23). Em vez disso, a escritora direciona sua análise para duas questões centrais: a razão da escassez de autoras no cânone literário e os requisitos necessários para que as mulheres possam produzir literatura de alta qualidade.

O primeiro argumento de Woolf desafia uma premissa fundamental da retórica antifeminista de sua época que postulava a inferioridade de habilidades e intelectual das

mulheres em relação aos homens. Historicamente, a ausência de autoras reconhecidas foi frequentemente utilizada como justificativa para tais suposições. Woolf, no entanto, parte do pressuposto de que homens e mulheres possuem inteligência e aptidão equivalentes, questionando as circunstâncias históricas que impediram as mulheres de alcançar reconhecimento literário. Ao examinar os fatores que contribuíram para essa limitada presença de uma tradição literária feminina, Woolf busca contestar a alegação de que esse grupo era inerentemente deficiente em termos de capacidade literária.

[...] e pensei em como é desagradável estar trancado do lado de fora; e pensei em como é pior, talvez, ficar trancado do lado de dentro; e, pensando na segurança e na prosperidade de um sexo e na pobreza e na desproteção do outro e nos efeitos da tradição e na falta de tradição sobre a mente de um escritor, pensei, finalmente, que era hora de enrolar a pele amarrotada do dia, com seus argumentos, suas impressões, sua raiva e seu riso, e lança-la na cerca (Woolf, 2022b, p. 49).

A segunda questão aborda a contínua luta do movimento feminista na Grã-Bretanha, frequentemente associada à campanha pelo sufrágio feminino e aos primeiros passos do movimento feminista. Embora tenham conquistado o direito ao voto em 1928, apenas dois meses antes das palestras que originaram *A room of one's own*, as mulheres ainda enfrentavam desigualdades e preconceitos. Na sociedade britânica, elas eram relegadas a uma posição subordinada devido a diversos fatores, como expectativas sociais relacionadas à educação, ao casamento e ao trabalho, regulamentações institucionais que impediam, por exemplo, que estudantes mulheres obtivessem diplomas na Universidade de Cambridge até 1948, e condições materiais, como restrições financeiras e falta de privacidade.

Woolf questiona quais mudanças seriam necessárias para que as mulheres pudessem produzir obras literárias grandiosas, comparáveis às conquistas históricas dos homens. Ao abordar essas questões, ela não apenas desafia as estruturas opressivas que limitaram a expressão literária feminina, mas também propõe uma reconfiguração das condições sociais e materiais necessárias para que as mulheres possam exercer plenamente seu potencial criativo.

O tema central do ensaio reside, portanto, na afirmação woolfiana de que “a liberdade intelectual depende de coisas materiais” (Woolf, 2022b, p. 161). Essa máxima é encapsulada na emblemática frase que intitula o ensaio: “uma mulher deve ter dinheiro e um quarto só para si se pretende escrever ficção” (Woolf, 2022b, p. 22). Woolf especifica, de maneira precisa, o valor de £500 por ano — equivalente a pouco mais de £28.000 (ou mais de R\$17.000 mensais atualmente). A exigência é tanto literal quanto simbólica: esses são requisitos tangíveis, mas também representam conceitos mais amplos. O dinheiro simboliza “o poder da contemplação,

de que uma fechadura na porta significa o poder de pensar por si mesma” (Woolf, 2014b, p. 103). O argumento principal é que o desenvolvimento intelectual, especialmente o talento para a escrita, não depende de uma concepção romântica de gênio inato, mas das condições mais básicas da vida, como alimentação e vestuário, e a forma como se é permitido e esperado agir de acordo com as convenções sociais.

[...] a ficção, quer dizer, o trabalho imaginativo, não cai como uma pedra no chão, como na ciência; ficção é como uma teia de aranha, presa por muito pouco, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos. Muitas vezes estar preso é quase imperceptível. As peças de Shakespeare, por exemplo, parecem completamente suspensas quase que por si sós. Mas quando a teia é puxada meio de lado, enganchada pela borda, rasgada na metade, é que se lembra que elas não são tecidas em pleno ar por criaturas incorpóreas; essas teias são o resultado do sofrimento de seres humanos e estão inteiramente presas a coisas materiais, como saúde, dinheiro e a casa onde se mora (Woolf, 2014b, p. 45).

Segundo Goldman (2006, p. 99), a passagem acima oferece diversas maneiras de compreender o materialismo literário. Primeiramente, ela indica que a escrita é uma criação física, e não algo divinamente dado ou transcendental. Woolf parece buscar desmistificar a imagem romântica e solitária do poeta ou autor — do sexo masculino — como alguém misticamente escolhido ou divinamente eleito. No entanto, a noção de que um texto é um objeto material também se relaciona a uma vertente da estética modernista que o vê como objeto autorreflexivo, além de um entendimento mais amplo de sua materialidade e da concretude das palavras, seja na forma falada ou impressa. Em segundo lugar, a passagem sugere que a escrita é um processo corporal. Em terceiro lugar, ao descrever a escrita como “o sofrimento de seres humanos”, sugere-se que a literatura é produzida como uma compensação ou um protesto contra a dor existencial e a carência material. Por fim, ao propor a escrita como algo “presas a coisas materiais, como saúde, dinheiro e a casa onde se mora”, Woolf (2014b) delineia um modelo de literatura enraizado no “mundo real”, ou seja, nos âmbitos da experiência histórica, política e social.

Dessa forma, essa concepção fundamenta a controversa ideia da narradora de que o dinheiro e o espaço privado são mais cruciais do que o direito ao voto. Para ilustrar, a voz narrativa cita o crítico literário contemporâneo Sir Arthur Quiller-Couch (1915) ao afirmar que “podemos tagarelar sobre democracia, mas, de fato, uma criança pobre na Inglaterra tem tanta esperança quanto o filho de um escravo ateniense de ser emancipado na liberdade intelectual da qual os grandes escritos se originam” (Woolf, 2014b, p. 104). Para ela, suas contemporâneas — mulheres — são como a criança pobre de Quiller-Couch:

E as mulheres sempre foram pobres; são pobres há muito mais de duzentos anos; são pobres desde os primórdios. As mulheres tiveram menos liberdade intelectual que os filhos dos escravos atenienses. (Woolf, 2025, p. 117-118).

Ou seja, mesmo com o direito de voto, a forma mais importante de “emancipação intelectual” não pode ser encontrada sem que suas circunstâncias econômicas e materiais melhorem.

Observamos, assim, que o argumento central de Woolf em *A room of one's own* se fundamenta no materialismo cultural, conceito que postula que as personagens, as habilidades intelectuais e as crenças individuais são moldadas pelas estruturas sociais e pelas condições econômicas de seu ambiente. Isso implica que a cultura de uma sociedade — desde suas canções populares até suas produções artísticas — é diretamente influenciada pelas condições materiais de vida, tais como renda, acesso à educação, padrão de moradia e alimentação. Essa perspectiva contrasta de forma significativa com a visão convencional de que a arte é fruto de mentes extraordinárias capazes de se colocarem “acima de todas essas coisas” (Woolf, 2014b, p. 103). Desse modo, Woolf argumenta que ignorar o impacto das realidades cotidianas sobre o artista é um equívoco.

Paralelamente ao embasamento cultural-materialista, o argumento de Woolf abraça a convicção da importância da tradição para a produção artística. Essa concepção, característica do movimento modernista na literatura, é expressa por Woolf e seus contemporâneos e é evidenciada nas alusões literárias de obras como o renomado romance *Ulisses* de James Joyce. Segundo Woolf, as obras-primas não são produtos isolados e solitários, mas, sim, resultados de um longo processo de pensamento comum, no qual a experiência coletiva da humanidade se manifesta na voz singular do autor. Em suma, todos os escritores são dependentes de seus predecessores para a formação de sua própria voz artística.

Nesse contexto, tais premissas convergem para explicar a escassez de escritoras ao longo da história. Em primeiro lugar, a sociedade patriarcal consistentemente privou as mulheres da independência econômica e da privacidade física necessárias para o exercício da escrita. Em segundo lugar, tal contexto negou às poucas mulheres com recursos materiais a possibilidade de acesso a uma tradição literária feminina que as capacitasse a produzir grandes obras. A ausência histórica de escritoras renomadas, portanto, não é indicativa de uma incapacidade feminina para escrever, mas resultado das barreiras impostas pelas circunstâncias sociais.

Após analisar as diferenças entre as experiências universitárias de homens e mulheres, a narradora de *A room of one's own* visita o Museu Britânico, onde pesquisa sobre “Mulheres e Pobreza” em um acervo de textos patriarcais. Nesse ponto, Woolf explora a cumplicidade

forçada e subordinada das mulheres na construção do sujeito patriarcal. Mais adiante no livro, Woolf oferece uma análise mais detalhada dessas dificuldades ao descrever a experiência de uma mulher leitora ao se deparar com o pronome de primeira pessoa nos romances de “Sr. A”:

uma sombra parecia jazer sobre a página. Era uma faixa escura e reta, uma sombra parecida com a da letra I. Era preciso esquivar-se de um lado para outro para conseguir um vislumbre da paisagem atrás dela. Se era uma árvore ou uma mulher caminhando, não sei ao certo. Antes, as pessoas eram saudadas com a letra I. Depois, cansaram-se da letra I. Não que esse I fosse mais respeitável; honesto e lógico, duro feito pedra, e educado durante séculos de bons aprendizados e boas refeições. Respeito e admiro esse I do fundo do coração. Mas – aqui virei uma página ou duas, procurando por uma coisa ou outra – o pior de tudo é que na sombra da letra I tudo é disforme como a névoa. Aquilo é uma árvore. Não, é uma mulher (Woolf, 2014b, p. 97).

Para um homem, escrever “*I*” (eu) parece envolver o deslocamento da mulher para sua sombra, como se as mulheres fossem excluídas como escritoras ou usuárias da primeira pessoa do singular na linguagem. Esse deslocamento na representação e construção da subjetividade enfatiza não somente a alienação das leitoras de textos escritos por homens, como também as dificuldades linguísticas enfrentadas pelas escritoras ao tentar expressar a subjetividade feminina em uma linguagem que parece já tê-las excluído. Quando a palavra “*I*” (eu) aparece, argumenta Woolf, ela invariavelmente denota um eu masculino.

Nesse cenário, a narradora identifica que a linguagem, especialmente a literária, tem a capacidade de excluir as mulheres de seu significado, além de empregar conceitos do feminino como signos. Woolf destaca a discrepância substancial entre as mulheres no mundo real e a “mulher” no mundo ficcional:

É de se imaginar que ela seja da maior importância; na prática, ela é completamente insignificante. Ela permeia a poesia de capa a capa; está sempre presente na história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era a escrava de qualquer garoto cujos pais lhe enfiassem um anel no dedo. Algumas das palavras mais inspiradas, alguns dos pensamentos mais profundos da literatura vieram de seus lábios; na vida real, ela pouco conseguia ler, mal conseguia soletrar e era propriedade do marido (Woolf, 2014b, p. 47).

Assim, Woolf salienta não somente a representação limitada da experiência feminina nos registros históricos, como também a questão mais complexa de como o feminino está entrelaçado às convenções de representação. A questão central é como as mulheres podem ser representadas quando a “mulher”, na poesia e na ficção, já funciona como um signo, ou seja, um significante dentro do discurso patriarcal, operando como parte da ordem simbólica:

Era certamente um monstro singular aquele imaginado por quem lesse primeiro os historiadores e depois os poetas – um verme alado como uma águia; o espírito da vida

e da beleza em uma cozinha, picando banha. Mas esses monstros, ainda que agradáveis à imaginação, não existem no plano real (Woolf, 2014b, p. 47).

Então, Woolf transforma essa imagem dual em um símbolo positivo para a escrita feminista:

O que alguém precisaria fazer para trazer a mulher à vida era pensar de forma poética e prosaica ao mesmo tempo, mantendo-se assim em contato com a realidade – que ela é a senhora Martin, tem trinta e seis anos, está vestida de azul, usa chapéu preto e sapatos marrons. Mas sem perder de vista a ficção – que ela é o receptáculo para o qual todo tipo de espíritos e forças ruma e pelo qual passa rápida e perpetuamente (Woolf, 2014b, p. 47).

Dessa maneira, como nos mostra Goldman (2006, p. 100), esse modelo dualista, que contrapõe prosa e poesia, é essencial para a estética modernista de Woolf, encapsulada no termo “granito e arco-íris”.⁹

Nesse ínterim, o ensaio denuncia a misoginia explícita — exemplificada pela “raiva disfarçada e complexa” presente no ódio do Professor X — enquanto a supressão de Judith sublinha a subjugação inconsciente e amplamente difundida das mulheres em uma sociedade patriarcal. Em outro momento, Woolf expressa essa dinâmica por meio da figura ironicamente educada que impede a narradora de acessar a biblioteca da faculdade masculina que ela visita. Desse modo, é apresentado um cenário no qual a exclusão das mulheres é justificada por uma fachada de gentileza e educação: ele é “um anjo da guarda”, “cavalheiro desaprovador, prateado e gentil,” que “lamentou” que as mulheres não pudessem entrar na biblioteca “sem um estudante da universidade ou munidas de uma carta de apresentação” (Woolf, 2014b, p. 14).

Essa perspectiva permite a Woolf refletir sobre as perdas ocasionadas pelas “vidas infinitamente obscuras” das mulheres (Woolf, 2014b, p. 87), possibilitando-lhe também vislumbrar um silenciamento contínuo e invisível sob o ruído da narrativa histórica masculina. Essa é uma das contribuições mais relevantes do texto para a crítica literária feminista, pois instiga o leitor a considerar as potenciais narrativas ocultas por trás desse silêncio.

Quando, porém, lemos sobre o afogamento de uma bruxa, sobre uma mulher possuída por demônios, sobre uma feiticeira que vendia ervas ou mesmo sobre um homem muito notável e sua mãe, então acho que estamos diante de uma romancista perdida, uma poeta subjugada, uma Jane Austen muda e inglória, uma Emily Brontë que esmagou o cérebro em um pântano ou que vivia vagando pelas ruas, enlouquecida pela tortura que seu dom lhe impunha (Woolf, 2014b, p. 51).

⁹ No original: “This dualistic model, contrasting prose and poetry, is of central importance to Woolf’s modernist aesthetic, encapsulated in the term “granite and rainbow” (Goldman, 2006, p. 100).

Esse vácuo de representatividade abre, para Woolf, a questão de como seria uma genuína “ficção feminina” — uma indagação que conduz diretamente a uma das reflexões exploradas no ensaio: a ideia de androginia literária.

2.5 FORMA E CONTEÚDO

A room of one's own, embora acessível em sua linguagem, apresenta uma estrutura intrincada que entrelaça crítica literária com técnicas narrativas ficcionais, destacando-se pela escolha de uma narradora fictícia. Apesar do uso da narrativa em primeira pessoa, Woolf enfatiza que essa voz não deve ser confundida com a autora propriamente dita, mas essa narradora fictícia, Mary, encapsula de maneira metafórica os pensamentos e reflexões da escritora. O livro organiza-se em seis capítulos, cada um abordando aspectos distintos da temática central.

A análise de Woolf se inicia no ambiente acadêmico de Oxbridge¹⁰, onde ela realiza um metódico contraste entre as oportunidades educacionais oferecidas a homens e a mulheres, ao mesmo tempo em que examina as disparidades materiais que moldam suas vidas. Esse contexto acadêmico serve como base para sua crítica acerca das condições enfrentadas pelas mulheres ao tentarem se engajar na criação literária. Em sequência, Woolf dedica um dia na Biblioteca Britânica para investigar estudos sobre as mulheres, a maioria redigidos por homens com um tom marcadamente crítico, evidenciando a carência de representações autênticas da experiência feminina na literatura.

Além de criticar a ordem literária, Woolf adota uma abordagem imaginativa ao recriar a vida cotidiana das mulheres através da figura fictícia de Judith Shakespeare. Essa personagem imaginária simboliza os desafios e barreiras enfrentados por mulheres talentosas em contextos historicamente dominados por homens, ilustrando os destinos trágicos que lhes eram frequentemente impostos. A análise das realizações de renomadas romancistas do século XIX serve para ressaltar a importância da tradição literária na formação de aspirantes a escritoras que almejam desafiar e transformar o cânone literário vigente.

Para contextualizar a situação de sua época, Woolf realiza uma análise crítica da literatura por meio da avaliação do primeiro romance de uma contemporânea da narradora. Essa avaliação examina as obras de escritoras contemporâneas e evidencia a evolução e os

¹⁰ Oxbridge é uma junção fictícia de “Oxford” e “Cambridge”, duas das universidades mais antigas e prestigiadas da Inglaterra. Woolf usa Oxbridge como símbolo das instituições de ensino superior com a maioria de estudantes masculinos na época.

obstáculos persistentes enfrentados por escritoras em suas lutas por reconhecimento e voz dentro do campo literário.

O ensaio culmina em um apelo veemente às mulheres da audiência para que assumam a tradição literária que lhes foi negada e para que, além de preservá-la, enriqueçam essa herança para as gerações femininas futuras. Essa conclusão sublinha a necessidade urgente de continuidade na produção escrita das mulheres, ressaltando a independência financeira e a garantia de um espaço pessoal como condições essenciais para a criação de literatura.

Para uma compreensão aprofundada de *A room of one's own*, propomos apresentar um resumo de cada um dos seus seis capítulos, sublinhando os principais argumentos desenvolvidos pela autora. Justificamos essa abordagem a partir da estrutura da obra, que combina crítica literária, narrativa ficcional e reflexão sobre a condição feminina na literatura. Ao delinear os pontos centrais de cada capítulo, podemos evidenciar como Woolf constrói gradualmente sua tese sobre a necessidade de independência financeira e de um espaço próprio para que as mulheres possam se expressar literariamente. Além disso, esses resumos nos permitem explorar a diversidade temática do ensaio, facilitando a análise crítica da evolução do pensamento feminista de Woolf e do seu impacto na tradição literária.

2.5.1 Capítulo I

Woolf foi convidada a discursar sobre o tema “mulheres e ficção”. Em sua tese central, argumenta que uma mulher precisa ter dinheiro e um espaço próprio se quiser escrever ficção. Ela reconhece que essa afirmação tem um escopo limitado, pois não resolve “o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção” (Woolf, 2014b, p. 10). No entanto, a escritora espera que suas reflexões possam, ao menos, oferecer alguma clareza sobre essas questões. Nessa perspectiva, esse ensaio é estruturado como uma explicação do processo que levou Woolf a formular sua tese. Para apresentar seu argumento, ela propõe o uso das liberdades narrativas de uma romancista, sendo que, a parte narrativa do ensaio tem início com a seguinte introdução:

Por isso, o que proponho, com todas as liberdades e as licenças de uma escritora, é contar a história dos dois dias que precederam minha vinda até aqui... como, curvada pelo peso colocado sobre meus ombros, ponderei sobre o assunto e o encaixei no meu dia a dia" (Woolf, 2014b, p. 10).

A narradora senta-se à margem de um rio em Oxbridge, uma universidade fictícia que alude às instituições de Oxford e Cambridge, refletindo sobre a questão das mulheres e da literatura. Suas ponderações são metaforicamente representadas por uma pescaria: o pensamento havia abaixado sua linha no rio da mente, local em que flutua na correnteza, aguardando o puxão de uma ideia.

Um pensamento – para lhe dar um nome mais ativo do que merece – tinha deixado seu rastro pela corrente. Oscilava, minuto a minuto, para cá e para lá entre os reflexos e as plantas aquáticas, deixando-se mostrar e submergir na água até... Sabe aquele puxão, e então um amontoado de ideias na ponta da linha [...] (Woolf, 2014b, p. 12)

Quando finalmente uma ideia começa a emergir, a narradora é subitamente interrompida pela chegada do Bedel, o guarda da universidade responsável por impor a regra de que as mulheres não podem andar sobre a grama. Rapidamente, ela volta ao caminho de cascalho, percebendo que, embora “nenhum dano grave” tenha sido causado, ela perdeu seu “pequeno peixe” de ideia (Woolf, 2014b, p. 12).

Enquanto aprecia a serenidade e a beleza ao redor, a narradora se recorda de um ensaio de Charles Lamb sobre sua visita a Oxbridge. Inspirada, decide ver o manuscrito na biblioteca, mas é informada de que “só se admitiam damas na biblioteca se acompanhadas por um estudante da universidade ou munidas de uma carta de apresentação” (Woolf, 2014b, p. 14). Tal espaço, descrito como uma fortaleza impenetrável e indiferente, contrasta fortemente com a sensação de vulnerabilidade da narradora. Em um momento de raiva, ela jura para si mesma nunca mais pedir essa hospitalidade. Distrai-se, então, com o som de um órgão, observando um grupo de universitários reunido para uma celebração na capela. A insularidade do ambiente acadêmico a impressiona, levando-a a ver a universidade como um tipo de laboratório ou museu, com seus habitantes como espécimes alheios à vida comum. Todos entram na capela, deixando-a do lado de fora, o que amplifica seu sentimento de exclusão.

A narradora, então, reflete sobre a história da universidade, ponderando sobre os materiais, o trabalho e os recursos financeiros que permitiram sua fundação e manutenção. O som do relógio interrompe seus pensamentos e ela descreve, então, o almoço servido na faculdade para rapazes, ao passo que o fluxo de vinho, a sobremesa e a agradável companhia criam uma sensação avassaladora de abundância e otimismo.

E assim, aos poucos, acendeu-se no meio da espinha, a base da alma, não aquela luz elétrica rígida que denominamos inteligência, que entra e sai dos lábios, mas o brilho mais profundo, sutil e subterrâneo que é a forte chama da comunicação racional (Woolf, 2014b, p. 17).

Ao observar um gato sem cauda, que parece deslocado em um ambiente tão opulento, a narradora sente que algo está faltando na atmosfera e na conversa durante a refeição. Para explorar essa sensação, compara a situação atual com uma festa de almoço antes da Primeira Guerra Mundial, realizada em ambientes semelhantes, mas com contextos diferentes. Refletindo sobre a mudança nas conversas e no estilo de poesia da época, ela nota uma transformação significativa. As visões românticas de poetas como Tennyson e Christina Rossetti não parecem mais possíveis no período pós-guerra; a poesia anterior celebrava sentimentos que eram comuns em reuniões sociais antes da guerra. Em contraste, a nova poesia expressa pensamentos e emoções tão inovadores e dolorosos que os leitores não conseguem respondê-los com a mesma familiaridade ou conforto. A narradora atribui essa dificuldade à desilusão que caracteriza a poesia moderna.

Ao considerar essa questão, a narradora se dirige a Fernham¹¹, uma instituição feminina relativamente nova. Ela descreve uma refeição em Fernham, que não se compara ao almoço suntuoso do início do dia — “O brilho no meio da espinha não se acende com bife e ameixas” (Woolf, 2014b, p. 24). Essa perspectiva menos esperançosa demonstra que, com o privilégio reduzido, há uma correspondente diminuição no senso de poder e possibilidade. “As ameixas, ao final de um dia de trabalho, gerariam um estado de espírito equívoco e limitado” (Woolf, 2014b, p. 112). A conversa em Fernham é mais superficial e a narradora se retira para o quarto de sua amiga Mary Seton com um vago sentimento de descontentamento. Elas discutem a fundação do *college* feminino, um empreendimento árduo e muitas vezes desanimador para conseguir apoio financeiro e político. Esse cenário contrasta nitidamente com a história das universidades masculinas, as quais foram continuamente e generosamente apoiadas por séculos.

A narradora questiona por que as mulheres sempre foram tão pobres, refletindo sobre como a história poderia ter sido diferente “se ao menos a senhora Seton, sua mãe e sua avó tivessem aprendido a grande arte de ganhar dinheiro e tivessem destinado o seu dinheiro” (Woolf, 2014b, p. 26) para a educação de suas filhas. No entanto, admite que isso exigiria um grande sacrifício: “Mas, se a senhora Seton e seus pares tivessem ido trabalhar aos quinze anos, não haveria — esse era o centro da discussão — nenhuma Mary.” Além disso, a lei e os costumes conspiraram para negar às mulheres quaisquer direitos legais sobre propriedade; elas mesmas eram consideradas propriedade. As reflexões finais do capítulo abordam “a urbanidade,

¹¹ “Fernham” é uma faculdade fictícia que representa os *colleges* femininos, em contraste com “Oxbridge”, termo referente às universidades de Oxford e Cambridge. Woolf utiliza a palavra Fernham para evidenciar as desigualdades de recursos e oportunidades educacionais entre homens e mulheres.

a cordialidade e a dignidade que são a prole do luxo, da privacidade e do espaço”, o impacto da pobreza na mente e, especialmente, “o efeito da tradição e da falta de tradição na mente de uma escritora” (Woolf, 2014b, p. 29).

Woolf decide não abordar o tema “mulheres e ficção” simplesmente fornecendo comentários superficiais sobre escritoras renomadas. Em vez disso, se dedica a explorar a questão de maneira mais profunda. Woolf (2014b, p. 11) reconhece que sua abordagem pode não oferecer uma conclusão definitiva para que seus ouvintes levem consigo. Ela explica que, em assuntos controversos, não se pode esperar chegar a uma verdade absoluta. O máximo que se pode fazer é mostrar o caminho que levou à formação de qualquer opinião. Ao escolher a ficção como meio para seu argumento, ela continua a tematizar a complexa rede de relações entre verdade e ficção, fatos e mentiras, opiniões e emoções. “É mais provável que a ficção contenha mais verdade do que o fato” (Woolf, 2014b, p. 11), ela esclarece. “Dos meus lábios fluirão mentiras, mas talvez haja alguma verdade misturada a elas; cabe a vocês buscar essa verdade e decidir se vale a pena guardar parte dela” (Woolf, 2014b, p. 11).

O *eu* que conduz a narrativa funciona como recurso estético para ilustrar um dos princípios fundamentais de Woolf: a arte deve possuir uma espécie de “incandescência”, na qual tudo que é puramente pessoal se consome, deixando apenas “os grãos da verdade” (Woolf, 2014b, p. 31). As imagens de luz e fogo, que começam a se acumular nesse capítulo, sugerem justamente esse processo de purificação estética, no qual a experiência individual se transforma em matéria artística. Esse argumento será desenvolvido de maneira mais plena conforme o ensaio avança.

A perspectiva da autora é fundamentalmente materialista e social, como evidenciado por sua tese de que, para uma mulher se dedicar à escrita de ficção, é indispensável que ela possua independência financeira e um espaço próprio (Woolf, 2014b, p. 10) — explorando, portanto, as condições materiais e sociais essenciais que possibilitam a realização estética. Ao examinar essa questão, Woolf procura situar o problema das mulheres na literatura dentro de um contexto objetivo e histórico, desafiando a tradição teórica que assume a inferioridade natural das mulheres em comparação aos homens. O seu argumento se apoia repetidamente nos detalhes materiais concretos das situações que descreve: os alimentos consumidos, os recursos financeiros disponíveis, o conforto das acomodações e as exigências sobre o tempo das pessoas. Sua estratégia é demonstrar ao leitor a profunda relevância dessas condições físicas para a viabilidade das atividades intelectual e criativa.

Ao discorrer sobre as reflexões de sua narradora acerca das mulheres e da ficção, ela sublinha a significância das interrupções no processo reflexivo e, ao enfatizar os efeitos dessas

interrupções, reforça sua argumentação de que um espaço privado é um requisito fundamental para a criatividade literária. Historicamente, as mulheres foram privadas do espaço e tempo necessários para pensar de forma ininterrupta, o que, segundo Woolf, é um fator determinante na história de suas realizações literárias.

A inteligência, conforme delineada por Charles Lamb (1987), opera por meio de rápidas e espontâneas manifestações de imaginação ou de súbitos acessos de genialidade, processos que requerem um período para serem desenvolvidos. Todavia, quando a narradora parece à beira de uma percepção dessa natureza, seu pensamento é interrompido, frequentemente por uma figura de autoridade que tenta restringir sua liberdade. Enquanto um homem desfrutaria de liberdade irrestrita, tal personagem é confinada a um estreito percurso no campus de Oxbridge, sendo até mesmo proibida de acessar a biblioteca da faculdade. Tais obstáculos simbolizam os efeitos de uma cultura educacional que severamente limita a intelectualidade das mulheres. Woolf identifica a negação de acesso, seja a edificações ou ideias, como outra forma de violação à liberdade da mente feminina. Essa exclusão representa uma forma mais extrema de interrupção que não apenas perturba um único pensamento ou devaneio, mas afeta o desenvolvimento contínuo ao longo da vida de um indivíduo e o progresso histórico de uma tradição intelectual.

2.5.2. Capítulo II

No segundo capítulo, a cena muda de Oxbridge para Londres, onde a narradora está em uma sala tentando escrever sobre o tema “mulheres e ficção”. Ela revisita as inúmeras questões levantadas no dia anterior em Oxbridge:

Por que os homens bebem vinho e as mulheres, água? Por que um sexo é tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tem a pobreza sobre a ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte? – milhares de perguntas se insinuaram ao mesmo tempo (Woolf, 2014b, p. 30).

Assim, afirmando precisar de respostas e não perguntas, decide visitar o Museu Britânico com o propósito de “filtrar o que era pessoal e acidental em todas essas impressões e alcançar o fluido puro, o óleo essencial da verdade” (Woolf, 2014b, p. 30). Ao consultar o catálogo da Biblioteca Britânica em busca de obras sobre mulheres, surpreende-se com a vasta quantidade e variedade de livros catalogados em diversas disciplinas. Porém, ao pesquisar sob a letra “M”, constata a ausência de um arquivo equivalente sobre o tema “homens”.

Selecionando aleatoriamente alguns desses livros, ela se depara com uma grande diversidade de opiniões e tópicos, o que a leva a uma pausa reflexiva diante da afirmação de um professor sobre “a inferioridade mental, moral e física das mulheres” (Woolf, 2014b, p. 35). A narradora conclui que esses estudos, independentemente de suas divergências, foram todos escritos sob a influência da emoção e não sob a luz imparcial da verdade. Sendo assim, eles revelam uma raiva subjacente que compromete a objetividade na abordagem do tema.

Ao questionar o motivo de tanta ira, a narradora percebe que sua própria indignação surge como resposta à indignação do autor sobre a inferioridade das mulheres: “Eu fiquei com raiva porque ele estava com raiva” (Woolf, 2014b, p. 38). Ela intui que as motivações e respostas profundas subjacentes a essa questão estão enraizadas na necessidade dos estudiosos — do sexo masculino — de preservar e legitimar a percepção de superioridade. Historicamente, “as mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural” (Woolf, 2014b, p. 39), nesse sentido, refletindo essa superioridade ao longo dos séculos.

Nesse momento, a narradora é interrompida pela necessidade de pagar a conta. Aproveitando a situação, comenta brevemente sobre suas finanças pessoais, mencionando que sua tia, Mary Beton, lhe deixou um legado anual de quinhentas libras, que lembra ter recebido na mesma época em que as mulheres conquistaram o direito ao voto, destacando que essa herança foi crucial para garantir sua liberdade pessoal. A independência financeira libertou-a tanto da obrigação de trabalhar para sobreviver quanto da amargura e do ressentimento, permitindo-lhe perdoar coletivamente os homens pelas injustiças cometidas contra as mulheres e reconhecer que eles também são vítimas de certos aspectos de sua própria educação e cultura. Em última análise, essa independência proporcionou-lhe a “liberdade de pensar nas coisas em si” (Woolf, 2014b, p. 42).

Ao retornar para casa, a narradora encontra um ambiente surpreendentemente doméstico. Ela reflete sobre a dificuldade de determinar se os tipos de trabalho tradicionalmente realizados por mulheres são mais ou menos valorizados do que os realizados por homens. Reconhece que essa questão é complexa: o trabalho doméstico é excluído de quaisquer índices econômicos de valor e seu valor cultural também varia “a cada década” (Woolf, 2014b, p. 43). A narradora, então, contempla um futuro em que não haverá mais divisão de trabalho baseada no gênero. “Mas qual é o propósito de tudo isso em relação ao tema do meu ensaio, as mulheres e a ficção” (Woolf, 2014b, p. 44), questiona-se ao entrar em casa.

Assim, a crítica irônica de Woolf à confiança ingênua da narradora no Museu Britânico como fonte da verdade torna-se evidente, e ela rapidamente desfaz essa ilusão para a

protagonista. A autora não busca descobrir verdades universais sobre as mulheres, reconhecendo que a condição delas e as suas realizações literárias são contextuais e historicamente contingentes. No entanto, ela deixa espaço para uma certa objetividade ao abordar a questão, observando que o trabalho produzido por homens frequentemente é permeado por raiva:

Quando li o que escreveu sobre as mulheres, pensei não no que ele estava dizendo, mas nele mesmo. Quando um argumentador argumenta sem paixão, ele pensa somente no argumento, e o leitor não pode deixar de pensar no argumento também (Woolf, 2014b, p. 38).

Woolf propõe uma postura de distanciamento, sendo necessário que ela subjuguie suas próprias emoções frente às críticas que tem encontrado. Seu intento é transcender o conflito entre os gêneros, aspirando a um cenário intelectual mais sereno e adequado para a busca de uma verdade genuína. Ainda, a técnica da autora de inserir elementos ficcionais em seu ensaio tem como finalidade desassociar o argumento de suas experiências pessoais e sentimentos de rancor.

2.5.3. Capítulo III

A narradora, desiludida após sua pesquisa infrutífera na Biblioteca Britânica, volta sua atenção para a história, percebendo que essa “não registra opiniões, mas fatos” (Woolf, 2014b, p. 45). Como ponto de partida, explora as vidas das mulheres inglesas no período elisabetano, uma época de grandes realizações literárias, mas quase exclusivamente por homens. Ela observa que, embora as obras de Shakespeare pareçam se sustentar por si mesmas como “teias de aranha encantadas”, na realidade, essas peças são fruto das condições materiais, como saúde, dinheiro e moradia (Woolf, 2014b, p. 45).

Ao investigar o papel das mulheres na história, a narradora nota a ausência de registros substanciais sobre seus direitos legais e sociais, destacando um paradoxo: enquanto as personagens femininas são ricas e complexas na literatura, na vida real, as mulheres eram sujeitas à opressão e à impotência:

Assim, surge um ser muito complexo e esquisito. É de se imaginar que ela seja da maior importância; na prática, ela é completamente insignificante. Ela permeia a poesia de capa a capa; está sempre presente na história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era a escrava de qualquer garoto cujos pais lhe enfiassem um anel no dedo. Algumas das palavras mais inspiradas, alguns dos pensamentos mais profundos da literatura vieram de seus lábios; na vida real, ela

pouco conseguia ler, mal conseguia soletrar e era propriedade do marido (Woolf, 2014b, p. 47).

Diante dessa contradição, a solução para entender a mulher elisabetana parece residir na combinação dos recursos da história e da ficção. A narradora conclui, a partir dessa reflexão, que seria completamente impossível para qualquer mulher ter escrito as peças de Shakespeare na era elisabetana. Para ilustrar essa conclusão, ela cria a personagem de Judith Shakespeare, a irmã fictícia de William Shakespeare, que ilustra vividamente as diversas formas através das quais as vozes femininas foram silenciadas ou suprimidas ao longo da história.

Deixe-me imaginar, já que os fatos são tão difíceis de apurar, o que teria acontecido se Shakespeare tivesse tido uma irmã incrivelmente talentosa chamada, digamos, Judith. [...] Ela era tão aventureira, tão imaginativa, tão impaciente para conhecer o mundo quanto ele (Woolf, 2014b, p. 49).

Woolf observa que essa supressão não ocorre de maneira direta ou intencional, mas de forma complexa e indireta: o próprio pai de Judith, por amor e com a intenção de poupá-la da exclusão social, desencoraja sua leitura. Paralelamente ao destino de seu irmão, Judith foge para Londres com o sonho de se tornar escritora e atriz. Contudo, diferentemente de William, ela é ridicularizada e excluída, acabando por engravidar e tirar a própria vida. Woolf utiliza essa narrativa fictícia para questionar a razão pela qual a história oferece tão poucos exemplos de escritoras. Dessa forma, partindo da figura de Judith Shakespeare, a narradora de Woolf elabora um panorama das poucas escritoras da língua inglesa que constituem a limitada “tradição literária feminina”, destacando nomes como Aphra Behn, as irmãs Brontë, Jane Austen e George Eliot. Inicialmente, ela sugere que o poder criativo das mulheres difere substancialmente do poder criativo dos homens, insinuando que a escrita feminina deve refletir essa diferença. Assim, a figura de Judith Shakespeare assume um papel central na argumentação de *A room of one's own* sobre a supressão das vozes femininas: a criação de uma contraparte feminina para o renomado escritor inglês é feita para ilustrar a impossibilidade, mesmo diante de talentos inatos, de uma mulher na era elisabetana alcançar o prestígio de Shakespeare.

Desse modo, o caso de Judith revela a natureza complexa e indireta da supressão das mulheres: ela não é silenciada de forma intencional ou motivada por um ódio consciente, mas é subjugada pelas condições sociais adversas. Descrita como a “menina dos olhos de seu pai”, Judith é, ainda assim, levada ao silenciamento dentro de um contexto que inevitavelmente a oprime.

Mas ela não frequentou a escola. Não teve a oportunidade de aprender gramática e lógica, que dirá de ler Horácio e Virgílio. Apanhava um livro de vez em quando, talvez um dos de seu irmão, e lia algumas páginas. Mas logo seus pais surgiam e ordenavam que fosse coser as meias ou cozer o guisado e não mexesse em livros e papéis. Eles teriam sido firmes, mas gentis, porque eram pessoas abastadas, cientes das condições da vida reservadas à mulher, e amavam a filha – na verdade, ela seria a menina dos olhos do papai. Talvez rabiscasse algumas páginas em um pequeno sótão às escondidas, mas tinha o cuidado de escondê-las ou queimá-las. Em breve, porém, antes que saísse da adolescência, ela se tornaria a noiva do filho do comerciante de lã da região. Ela gritou que considerava o casamento odioso, e por causa disso o pai bateu nela com severidade. Então ele parou de ralhar com ela. Implorou que ela não o magoasse, não o envergonhasse nesse assunto de casamento. Ele lhe daria um colar de contas ou uma saia bonita, disse; e havia lágrimas nos seus olhos. Como ela poderia lhe desobedecer? Como poderia partir seu coração? (Woolf, 2014b, p. 50).

Em seguida, Judith foge, impulsionada “apenas pela força de seu próprio talento” (Woolf, 2014b, p. 50). Ela aspira a ser atriz, mas enfrenta a rejeição e o ridículo. Finalmente, é acolhida por um gerente de teatro, Nick Greene, de quem engravida. Por fim, comete suicídio, sendo enterrada como uma indigente, em uma vala comum.

Por fim – porque era jovem, parecida com o poeta Shakespeare de um jeito estranho, com os mesmos olhos cinzentos e sobrancelhas redondas –, por fim Nick Greene, o ator-diretor, teve pena dela; ela se viu grávida desse cavalheiro, e então – quem pode medir a fúria e a violência do coração de um poeta quando preso e emaranhado em um corpo de mulher? – matou-se em uma noite de inverno, e jaz enterrada em alguma encruzilhada pela qual passam os ônibus que hoje param na frente de *Elephant and Castle*¹² (Woolf, 2014b, p. 51).

Ademais, Woolf argumenta que, à época de Shakespeare, a vida de uma mulher com o mesmo nível de genialidade teria sido marcada por enormes dificuldades. Ela prossegue afirmando que “é inconcebível que qualquer mulher na época de Shakespeare tivesse possuído o gênio de Shakespeare”, ou, na melhor das hipóteses, apenas um indício inicial de talento, que dificilmente se traduziria em uma obra brilhante, “porque um gênio como o de Shakespeare não surgia entre pessoas trabalhadoras, sem educação formal, servis. Não nascia na Inglaterra entre os saxões e os bretões” (Woolf, 2014b, p. 51), exceto em raríssimas exceções — e, mesmo nessas circunstâncias, tal condição social limita severamente a expressão artística. Naquele contexto histórico, a genialidade feminina frequentemente resultava em estigmatização, como a acusação de bruxaria, e a narradora especula que “Anônimo” poderia ter sido uma mulher:

¹² *Elephant and Castle* é uma região do sul de Londres que, à época de Virginia Woolf, era conhecida por seu caráter marginal e por abrigar uma antiga encruzilhada nos arredores da cidade. Tradicionalmente, suicidas e indigentes eram enterrados em cruzamentos como esse, fora dos limites das paróquias, por não merecerem sepultamento cristão em solo consagrado. Ao mencionar que a poeta fictícia Judith Shakespeare teria sido enterrada “numa encruzilhada onde hoje se ergue o *Elephant and Castle*”, Woolf evoca essa tradição de exclusão simbólica e literal dos corpos desviantes, reforçando o apagamento histórico das mulheres.

“Na verdade, arrisco-me a dizer que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem cantá-los, com frequência era uma mulher” (Woolf, 2014b, p. 52).

Ao explorar os profundos conflitos internos que uma mulher talentosa possivelmente enfrentou durante o Renascimento, a narradora questiona: “Qual é o estado de espírito mais propício ao ato de criar?” (Woolf, 2014b, p. 53). Ela reconhece a “prodigiosa dificuldade” de produzir uma obra genial, observando que as circunstâncias geralmente conspiram contra esse feito, e identifica como obstáculos a indiferença generalizada, a profusão de distrações e diversas formas de desencorajamento — o que se aplica a todos os artistas, mas especialmente às mulheres. Uma mulher raramente contava com um espaço próprio, a menos que seus pais fossem excepcionalmente ricos, além de que seu tempo e seus recursos estariam sempre sob o controle de outros. Sendo constantemente informadas sobre sua suposta inaptidão, as mulheres teriam inevitavelmente internalizado essa crença, e a ausência de uma tradição de escritoras tornaria tais argumentos ainda mais plausíveis. Embora o gênio seja muitas vezes considerado transcendente, a narradora argumenta que a mente do artista é, na verdade, particularmente suscetível ao desencorajamento e vulnerável à opinião alheia. A mente do artista, ela afirma, “deve ser incandescente. ... Não pode haver nenhum obstáculo, nenhum assunto externo não esgotado” (Woolf, 2014b, p. 58).

Nesse capítulo, a narradora recorre à história em busca de fatos sobre a relação entre mulheres e literatura. No entanto, os registros relevantes são escassos. Mais uma vez, a ficção é empregada para complementar a história e expor os preconceitos e omissões do conhecimento canônico. Essa falta de dados históricos objetivos representa um verdadeiro obstáculo para aqueles que tentam reconstruir a experiência das mulheres no século XVI. A narradora ilustra essa dificuldade ao questionar por que as mulheres não escreviam poesia na era elisabetana:

Aqui estou eu, perguntando-me por que as mulheres não escreviam poesia durante a era elisabetana, e não tenho certeza de como elas eram educadas; se alguém as ensinava a escrever; se possuíam salas próprias; quantas mulheres tinham filhos antes dos vinte e um anos; o que, em resumo, elas faziam das oito da manhã até as oito da noite (Woolf, 2014b, p. 49).

Apesar dessas lacunas, a narradora oferece uma análise perspicaz dos valores e impulsos conflitantes aos quais uma mulher talentosa estaria sujeita. Ela sugere que suposições sexistas teriam sido internalizadas, mostrando que a opressão vinha tanto de dentro quanto de fora. O comovente retrato de Judith Shakespeare vai além de meros fatos, tocando na tragédia e na angústia que seriam centrais à experiência de uma mulher inteligente naquela época. Apesar de que lamente a falta de registros históricos, a autora reconhece que uma visão puramente objetiva

não faria justiça à experiência subjetiva, algo que o retrato de Judith Shakespeare consegue transmitir.

Em seguida, a narradora desenvolve o argumento inicial de que o gênio depende de certas condições, que são materiais e sociais em sua essência. Shakespeare é frequentemente venerado como o puro gênio que transcende todas as circunstâncias, e sua época e sua hipotética irmã fornecem exemplos adequados para o argumento de Woolf. Existem dois pontos importantes aqui. O primeiro é que toda arte, mesmo a de Shakespeare, é viabilizada por uma realidade histórica, social e econômica, quer ela se manifeste ou não na própria arte. Os diferentes destinos de William e Judith Shakespeare dramatizam esse ponto, explicando por que as mulheres não escreviam literatura naquela época. O segundo ponto é estético: a boa arte não deve revelar as circunstâncias pessoais que cercam sua produção. Para alcançar a incandescência, a intensidade da arte deve consumir todo desejo de protestar contra qualquer dificuldade ou queixa:

Todo o desejo de protestar, de rogar, de proclamar uma injustiça, de acertar contas, de transformar o mundo em testemunha de uma miséria ou uma mágoa qualquer foi expelido de dentro dele e consumido. Dessa forma, a poesia flui de dentro dele livre e desimpedida. Se alguma vez um ser humano conseguiu expressar inteiramente o seu trabalho, esse foi Shakespeare. Se alguma mente foi incandescente, desimpedida, pensei, voltando-me de novo para a estante, foi a mente de Shakespeare (Woolf, 2014b, p. 58).

É esse “estado de mente ardente” que confere grandeza às peças de Shakespeare. Entretanto, essa característica é um luxo e um produto de privilégio social e material, da mesma forma que as quinhentas libras anuais da narradora lhe permitem abordar seu tópico com sensatez. O fato de conhecermos tão pouco sobre Shakespeare como pessoa atesta a grandeza de sua arte.

2.5.4 Capítulo IV

A incandescência, como destaca a figura narrativa, simboliza um estado de espírito que teria sido inalcançável para uma mulher no século XVI. A personagem continua descrevendo o surgimento gradual de escritoras a partir desse ponto histórico. As primeiras mencionadas são aristocratas, mulheres com “relativa liberdade e conforto” (Woolf, 2014b, p. 59) que tinham os recursos necessários para se dedicar à escrita e enfrentar a desaprovação pública. Nesse contexto, ela apresenta a poesia de Lady Winchilsea, datada do início do século XVIII, que, apesar de sua importância, não alcança o estado de incandescência: “basta abrir sua poesia para

vê-la explodindo em indignação contra a situação das mulheres” (Woolf, 2014b, p. 59). A narradora, então, analisa os escritos de Margaret de Newcastle, destacando que, embora pudesse ter sido uma poeta ou cientista, acabou “desperdiçando seu tempo escrevinhando bobagens” (Woolf, 2014b, p. 63). Assim como Lady Winchilsea, Margaret era uma aristocrata, sem filhos e casada com um homem de perfil adequado. As cartas de Dorothy Osborne, analisadas a seguir, revelam um desprezo pelas mulheres que escrevem, enquanto demonstram um notável dom verbal. Já com Aphra Behn, a narradora vê um ponto de virada: uma mulher de classe média que se sustentava com sua escrita, desafiando as convenções de castidade. No final do século XVIII, muitas mulheres seguiram seu exemplo, abrindo caminho para figuras como Jane Austen e George Eliot:

Todas as mulheres reunidas deveriam jogar flores sobre a sepultura de Aphra Behn, que fica, escandalosa e apropriadamente, na Abadia de Westminster, por ter sido quem conquistou para elas o direito de dizerem o que pensam. É ela – sombria e amorosa como era — que faz com que não seja um absurdo que nesta noite eu lhes diga: ganhem quinhentas libras por ano em troca de suas habilidades (Woolf, 2014b, p. 66).

A seguir, a narradora questiona o porquê de todas essas escritoras serem romancistas, sugerindo várias razões para tal. Em primeiro lugar, observa que essas mulheres frequentemente escreviam em espaços compartilhados, como a sala de estar, e que o romance, por sua flexibilidade estrutural, talvez fosse mais resistente às constantes interrupções do cotidiano do que a poesia. Em segundo lugar, sem acesso a uma formação literária formal, a educação feminina do século XIX concentrou-se sobretudo na observação de pessoas e de normas sociais, de modo que essa capacidade de interpretar caracteres e comportamentos constituiu-se em seu principal recurso criativo, mais facilmente aplicável ao romance. Emily Brontë, por exemplo, poderia ter sido uma melhor poeta dramática; Eliot tinha inclinação para ser historiadora ou biógrafa. No entanto, essas mulheres escreveram romances (embora Brontë também tenha escrito poemas líricos) e seus romances eram de alta qualidade. Jane Austen, que escondia seu trabalho quando alguém entrava na sala, escreveu romances “sem ódio, sem amargura, sem medo, sem revolta, sem sermão” (Woolf, 2014b, p. 68). A narradora compara Austen a Shakespeare, afirmando que sua arte “consumia todos os impedimentos”. Por outro lado, Charlotte Brontë não escreve com a mesma incandescência; pode ter tido mais gênio que Austen, mas sua escrita carrega as cicatrizes de suas experiências pessoais.

Assim, a integridade do romancista, definida como “a convicção com que ele convence o outro de que aquilo é verdade” (Woolf, 2014b, p. 72), é essencial para manter a coesão e o interesse nos romances. Embora seja um princípio simples, é extremamente difícil de alcançar:

“E a maior parte dos romances, é claro, realmente fracassa” (Woolf, 2014b, p. 72). A narradora, então, questiona como o sexo do romancista afeta a possibilidade de alcançar essa integridade artística, e afirma que, para Brontë, certamente afetou:

Ela abandonou sua história, à qual dedicava inteira devoção, para cuidar de mágoas pessoais. Lembrou-se de que estava sendo privada da devoção à própria experiência — foi obrigada a estagnar em um presbitério cerzindo meias, quando o que queria era vagar livremente pelo mundo. Sua imaginação desviou-se do curso por causa da indignação, e nós a percebemos desviar (Woolf, 2014, p. 72).

Não apenas a raiva, mas também a ignorância, o medo e a dor são os resquícios do gênero no caso de Brontë, que não está sozinha:

Basta apenas passar os olhos pelos romances esquecidos e ouvir o tom de voz no qual foram escritos para adivinhar que a escritora esbarrara em críticas; ela dizia isso por conta da agressão, aquilo por conta da conciliação. Ela admitia que era “apenas uma mulher”, ou protestava ser “tão boa quanto um homem”. Encarava as críticas conforme seu temperamento ordenava, com docilidade e acanhamento ou com raiva e ênfase. Não importava o que fosse, ela estava pensando em algo diverso da coisa em si (Woolf, 2014b, p. 72).

Somente Jane Austen e Emily Brontë conseguem manter essa integridade, mesmo diante da crítica, da oposição e do mal-entendido. Essa conquista, dadas as circunstâncias, é milagrosa.

Para a narradora, a falta de uma tradição literária constitui o maior obstáculo para as escritoras do século XIX. As obras dos maiores escritores não ajudaram as autoras a resolverem o problema da “frase comum pronta para seu uso” (Woolf, 2014b, p. 75). A sentença masculina de um Johnson, por exemplo, não seria útil, e essas mulheres, órfãs de mãe, enfrentaram um grande desafio. Essa pode ser outra explicação para a preferência pelo romance, afinal, “apenas o romance era jovem o bastante para ser suavizado em suas mãos” (Woolf, 2014b, p. 76). Contudo, a figura narrativa antecipa que as mulheres não optarão sempre por escrever romances, pois ainda têm poesia dentro de si. Isso não implica necessariamente que escreverão poemas, mas que podem canalizar essa poesia em alguma nova forma ainda não concebida.

A protagonista do ensaio inicia sua análise com reverência pela tradição literária feminina, da qual é herdeira, destacando sua ausência nas primeiras escritoras. Mesmo os inúmeros “maus romances” produzidos por mulheres nos anos seguintes a Aphra Behn, que transformaram a escrita em uma indústria, são componentes importantes dessa tradição. A capacidade de gerar renda por meio da escrita foi ainda crucial para o desenvolvimento subsequente; como observa a narradora, “O dinheiro legitimava o que era considerado frívolo se não fosse remunerado” (Woolf, 2014, p. 65).

Nesse capítulo do ensaio que estamos analisando, Woolf retoma a discussão sobre escritoras proeminentes, um ponto que havia evitado anteriormente. Após explorar as condições necessárias para o surgimento do gênio e a sua expressão, as carreiras das autoras literárias canônicas são reavaliadas. Somos levados a considerar suas realizações e limitações em termos de incandescência e integridade de suas obras. Esse padrão estético é um luxo arduamente conquistado, sendo que Woolf argumenta que ele não poderia ter sido aplicado em gerações anteriores e que sua relevância atual reflete os avanços alcançados por essas mulheres. Charlotte Brontë, por exemplo, tinha motivos pessoais de descontentamento; a presença disso em sua obra é uma falha, mas não deslegitima suas queixas, essenciais para a narrativa delineada por Woolf. A pureza estilística de Austen, considerando a ausência de tradição ou precedente, é apresentada como um milagre literário.

É interessante citar que a estrutura do ensaio de Woolf reflete as transformações descritas. Os detalhes narrativos, abundantes nos capítulos iniciais, tornam-se menos proeminentes à medida que a voz narrativa se concentra nas ideias centrais. As atividades cotidianas recuam para o segundo plano, permitindo que o argumento principal — as ideias — se sobressaia. Esse ponto de amadurecimento resulta de um processo árduo. Embora a preparação possa não ser evidente na intensidade do argumento, ela constitui sua base invisível. Assim como as quinhentas libras ou os primeiros e maus romances escritos por mulheres, essas fundações desaparecem diante das realizações que possibilitam. Woolf deseja que reconheçamos essa base em seu ensaio; contudo, uma obra de arte não deve evidenciar sua estrutura subjacente.

Woolf propõe uma ideia provocativa ao afirmar a existência de uma maneira exclusivamente feminina de escrever — uma “sentença feminina”. Ela argumenta que as mulheres percebem, sentem e valorizam de modo distinto dos homens, e que, por isso, devem também escrever de forma diferente se quiserem ser autênticas em relação a si mesmas e às suas experiências. Woolf elogia Austen, que “deu uma olhada nisso, riu-se e divisou uma frase perfeitamente natural e bem talhada para uso próprio, e nunca mais se desfez dela” (Woolf, 2014b, p. 76).

2.5.5 Capítulo V

No final da década de 1920, a Inglaterra vivia um período de intensas tensões sociais e culturais, particularmente relacionadas à sexualidade e à identidade de gênero. A censura e os valores conservadores da época contribuía para um ambiente repressivo, afetando diretamente

a produção literária, especialmente quando abordava temas considerados polêmicos, como o lesbianismo.

Nesse contexto, em *A room of one's own*, Woolf explora tanto a forma de linguagem literária utilizada por escritoras quanto os temas que abordam. A afirmação da mulher como sujeito e objeto da escrita é destacada em várias passagens: “Acima de tudo, você deve iluminar a própria alma”, aconselha Mary Beton, as “vidas obscuras” das mulheres devem ser documentadas por mulheres (Woolf, 2014b, p. 87). Woolf observa as transformações na escrita feminina durante sua geração e, ao examinar as “prateleiras que contêm livros de autores vivos” (Woolf, 1985, p. 99), a narradora constata que as mulheres estavam escrevendo quase tanto quanto os homens e abordando uma vasta gama de temas, muito além do romance. Woolf aponta: “Há livros sobre toda sorte de assuntos nos quais uma geração antes nenhuma mulher poderia ter tocado” (Woolf, 2014b, p. 78). É nesse cenário que a narradora decide analisar um romance intitulado *A aventura da vida*, de Mary Carmichael — um pseudônimo relacionado à figura real de Marie Stopes¹³, autora do romance *A criação do amor*, publicado em 1928. Essa análise permite a Woolf refletir sobre o legado transmitido pelas mulheres do passado, tanto escritoras quanto não escritoras, bem como sobre suas características e limitações.

A princípio, a narradora considera a prosa de Carmichael inferior à de Jane Austen, notando que “o deslizar suave de frase após frase estava interrompido. Algo rasgava, algo arranhava; uma única palavra aqui e ali apontava sua luz para os meus olhos” (Woolf, 2014b, p. 79). Todavia, ao reavaliar a obra, a narradora percebe que a escrita de Carmichael não busca imitar Austen, mas explorar algo completamente novo: “Primeiro ela quebrou a frase; agora ela quebra a sequência. Muito bem: ela tem todo o direito de fazer ambas as coisas se não as estiver fazendo pela quebra em si, mas pela criação” (Woolf, 2022b, p. 150). Essa inovação é apresentada na expressão: “Chloe gostava de Olivia.”, pois a narradora se surpreende ao perceber que a literatura raramente representou relacionamentos genuínos e amigáveis entre mulheres. Até o século XIX, as mulheres eram geralmente retratadas em relação aos homens, resultando em uma omissão significativa na história literária e na história geral.

Então eu posso dizer a vocês que as palavras que li em seguida foram estas: “Chloe gostava de Olivia...” Não se espantem. Não se ruborizem. Vamos admitir, na privacidade de nossa própria sociedade, que essas coisas às vezes acontecem. Às vezes

¹³ Marie Stopes (1880-1958) foi uma renomada paleontóloga, escritora e defensora dos direitos das mulheres. Conhecida por seu trabalho pioneiro em paleontologia, ela também se destacou como uma ativista proeminente pelos direitos reprodutivos e planejamento familiar. Seu livro *A criação do amor* (1928), publicado sob o pseudônimo Mary Carmichael, é notável por sua abordagem inovadora da sexualidade feminina e do lesbianismo. Além de seu impacto acadêmico e social, Stopes foi uma figura importante na promoção da educação sexual e na defesa dos direitos das mulheres, influenciando significativamente as discussões sobre sexualidade e gênero em seu tempo.

as mulheres gostam realmente de mulheres. “Chloe gostava de Olivia”, li. E então me dei conta da enormidade da mudança que estava ali. Chloe gostava de Olivia, provavelmente pela primeira vez na literatura (Woolf, 2014b, p. 80).

O romance de Carmichael sugere, então, uma mudança de perspectiva: mulheres que possuem interesses e atividades fora do âmbito doméstico. Em *A aventura da vida*, Chloe e Olivia trabalham juntas em um laboratório, transformando a dinâmica de sua amizade. Woolf vê essa representação como uma transição significativa: “se Chloe gostar de Olivia e Mary Carmichael souber como expressar isso, ela acenderá uma tocha em um aposento vasto onde ninguém jamais esteve” (Woolf, 2014b, p. 82). A experiência real e não registrada das mulheres ainda era tão pouco explorada que sua expressão, segundo a narradora, exigiria novos recursos da língua inglesa.

A narradora reconhece que Mary Carmichael enfrenta um desafio substancial: ela ainda não representa o ápice do desenvolvimento literário vislumbrado por Woolf, pois “estará inibida por sua autoconsciência do “pecado” que é o legado de nossa barbaridade sexual” (Woolf, 2014b, p. 86). Para Woolf, Carmichael precisa aprender não apenas a dizer a verdade sobre as mulheres, mas também a revelar, de maneira gentil e sem rancor, aquelas verdades sobre os homens que eles não conseguem enxergar em si mesmos. Embora Carmichael possa não possuir o gênio de Austen ou Eliot, a narradora observa que ela tem certas vantagens como escritora — vantagens essas desconhecidas por suas antecessoras. Sua escrita não exhibe rancor contra os homens, nem ressentimento em relação à sua posição na sociedade: “O medo e o ódio tinham quase desaparecido, ou alguns vestígios deles apareciam apenas no leve exagero sobre as alegrias da liberdade” (Woolf, 2014b, p. 90). A perspectiva de Woolf é otimista: Carmichael pode representar a próxima geração de escritoras, capazes de explorar a escrita como arte e não somente como meio de autoexpressão. Ela conclui que, daqui a cem anos, com quinhentas libras e um quarto só para si, Mary Carmichael se tornará uma poeta.

Esse debate literário remete à obra de Radclyffe Hall, *O poço da solidão*, também publicada em 1928, que teve grande impacto na época. Hall apresenta, em sua narrativa, uma protagonista lésbica, Stephen Gordon, que, como a própria autora, se identifica como uma “invertida” — termo utilizado à época para descrever pessoas que não se encaixavam na heteronormatividade. *O poço da solidão*, por conseguinte, tornou-se alvo de um julgamento por obscenidade, resultando em sua proibição e na destruição de suas cópias. Woolf, chamada como testemunha de defesa, enfrentou um dilema: defender a liberdade de expressão ou preservar sua reputação em uma sociedade conservadora. Essa tensão, conforme nos aponta Hermione Lee (1996), reflete-se em *A room of one's own*, quando Woolf, por meio da ficcionalização de Mary

Carmichael, aborda a liberdade feminina de maneira subversiva, contornando os limites impostos pela censura.

Woolf também simboliza a repressão da época ao utilizar a imagem do “Sir Chartres Biron atrás da cortina vermelha” (Woolf, 2014b, p. 80), uma referência ao juiz que presidiu o julgamento de *O poço da solidão*. Ao explorar esses símbolos e metáforas, a escritora desafia as normas sociais sem nomeá-las diretamente. Ao mesmo tempo, *A aventura da vida* se torna uma alegoria que transcende o romance de Stopes, funcionando como uma resposta à repressão enfrentada por obras com temática lésbica. A criação de Mary Carmichael, portanto, representa a visão de Woolf sobre o estado da ficção feminina e suas possibilidades de evolução.

Nesse capítulo, observamos que Mary Carmichael é apresentada como uma herdeira literária das proeminentes escritoras discutidas no capítulo anterior e como “a descendente de todas as outras mulheres cujas circunstâncias andei analisando” (Woolf, 2014b, p. 79). Porém, Carmichael se engaja em um empreendimento significativamente distinto daquele de suas antecessoras. Woolf oferece uma breve lição sobre a leitura de obras experimentais, incluindo as suas próprias, afirmando que Carmichael “tem todo o direito” de explorar novas formas e estilos, desde que seu objetivo seja a criação de algo novo, ao invés de simplesmente destruir o que foi feito anteriormente. Em vista disso, Carmichael representa a visão de Woolf sobre o estado da ficção feminina em seu contexto histórico contemporâneo. Woolf percebe a tradição literária feminina à beira de um desenvolvimento sem precedentes e excitante, aproveitando a oportunidade para identificar suas deficiências atuais e delinear uma direção futura.

Logo, “a simplicidade natural, a era épica da escrita das mulheres pode ter passado” (Woolf, 2014b, p. 78), observa a narradora ao examinar a diversidade de temas abordados pelas autoras contemporâneas. Esse é o próximo passo lógico na identificação histórica de Woolf da “sentença feminina”. Embora sublinhe a existência de uma maneira natural para as mulheres escreverem, a autora também reconhece que essa naturalidade pode ser contingente historicamente. À medida que as mulheres, seus papéis sociais e circunstâncias evoluem, o que é natural para elas também se transformará. Tal transformação, por sua vez, é vista como positiva: “Ela pode começar a utilizar a escrita como uma arte, não apenas como um método de autoexpressão” (Woolf, 2014b, p. 78). Woolf acredita que, quando isso ocorrer, ainda haverá algo como uma “sentença feminina”, pois deseja preservar a riqueza da diferença entre homens e mulheres. Contudo, essa sentença deve ser tão flexível e evolutiva quanto as próprias mulheres.

Woolf, então, argumenta que as mulheres possuem um poder criativo substancialmente diferente do poder dos homens, um poder que encontrou expressão, mesmo em épocas passadas,

de maneiras não literárias. Ela sustenta que a educação deve destacar essas diferenças, em vez de impor uma semelhança, reconhecendo e aprimorando, conseqüentemente, a riqueza e a diversidade da cultura humana. Portanto, a análise do papel de Mary Carmichael e do contexto de censura revelam uma interseção complexa entre inovação literária e repressão social. Dessa forma, Woolf, ao abordar a obra de Carmichael, não só destaca a importância de novas representações femininas, mas também reflete sobre as limitações e os desafios enfrentados pelas escritoras na busca por liberdade de expressão e autenticidade literária. Essa análise ilumina o contexto histórico das obras discutidas e oferece uma visão crítica sobre a evolução da literatura feminina e os contínuos desafios enfrentados por escritoras na exploração de temas inovadores e, muitas vezes, controversos.

2.5.6 Capítulo VI

No dia seguinte, a protagonista acorda e percebe uma Londres totalmente indiferente às questões sobre “o futuro da ficção, a morte da poesia e o desenvolvimento, pela mulher comum, de um estilo de prosa que expressasse completamente a sua mente” (Woolf, 2022b, p. 145). Ao observar o encontro de duas pessoas que entram em um táxi e se perdem no fluxo constante da cidade, a figura narrativa vivencia uma sensação de unidade e ritmo que estava ausente em seus pensamentos inquietos dos últimos dias. Certos estados mentais, ela observa, “parecem, mesmo se adotados espontaneamente, ser menos confortáveis que outros. Para se manter neles, fica-se inconscientemente suprimindo alguma coisa, e gradualmente a repressão se torna um esforço” (Woolf, 2022b, p. 147).

Como observa Goldman (2006), *A room of one's own* apresenta um debate complexo ao abordar a questão da androginia na escrita. Um exemplo notável disso é o trecho frequentemente citado em que a narradora de Woolf discute a importância de transcender as limitações de gênero na prática da escrita. Ela argumenta que é prejudicial para qualquer escritor(a) se fixar em seu sexo biológico ao produzir obras literárias:

É fatal ser um homem ou uma mulher pura e simplesmente; é preciso ser feminil-masculino ou másculo-feminino. É fatal para uma mulher dedicar o mínimo esforço a qualquer luto, defender mesmo que com justiça a causa que for falar conscientemente como mulher em qualquer situação. E fatal não é uma figura de linguagem; pois qualquer coisa escrita sob esse preconceito consciente está fadada à morte. Deixa de ser profícua. Por mais brilhante, efetiva, poderosa e magistral que possa parecer durante um dia ou dois, vai murchar ao cair da noite; não consegue crescer na mente dos outros. Um pouco de colaboração é necessária entre a mulher e o homem na mente antes que a arte da criação possa ser atingida (Woolf, 2014b, p. 101).

Em vez disso, Woolf propõe um modelo de androginia, inspirado nas ideias do poeta Samuel Taylor Coleridge, que sugere a necessidade de uma colaboração mental entre aspectos femininos e masculinos para alcançar a verdadeira arte da criação. Segundo a narradora, uma ficção feminina só poderia surgir de uma tradição literária feminina dada a suposta diferença no poder criativo entre homens e mulheres. Entretanto, mais adiante, ela questiona essa concepção. Ao observar um casal entrando em um táxi em Londres, ela se pergunta se existem “dois sexos na mente” além dos corpos físicos, e se a união desses aspectos é necessária para alcançar “satisfação e felicidade completas” na literatura, bem como na vida. Nesse sentido, ela questiona se deve existir algo como uma “escrita feminina”, ou se todos os escritores devem ser andróginos — simultaneamente masculinos e femininos.

Se a pessoa é um homem, ainda assim a porção mulher de seu cérebro deve produzir resultados; e a mulher também deve se comunicar com o homem que há dentro de si. Talvez seja isso que Coleridge quis dizer quando afirmou que as grandes mentes são andróginas. É quando ocorre essa fusão que a mente é fertilizada por completo e usa todas as suas faculdades. Talvez uma mente que seja puramente masculina não consiga criar, e o mesmo ocorre com a mente puramente feminina, pensei (Woolf, 2014b, p. 95).

Argumenta, ainda, que o equilíbrio harmônico desses elementos é o que define o gênio. Essa teoria, ela esclarece, não sugere nenhuma simpatia especial pelo sexo oposto, mas está profundamente ligada à natureza do funcionamento mental. Ela imagina que uma mente assim seria “naturalmente criativa, incandescente e indivisa” (Woolf, 2022b, p. 149). Woolf, então, apresenta o poeta e dramaturgo William Shakespeare como um exemplo máximo desse ideal de escritor andrógino, destacando também outros escritores — todos homens — que demonstraram essa capacidade, como John Keats, Laurence Sterne, William Cowper, Charles Lamb e Marcel Proust. Contudo, mesmo defendendo essa abordagem, Woolf também reconhece a importância de encontrar uma linguagem de gênero, especialmente ao escrever sobre questões relacionadas às mulheres.

É importante mencionar que a noção da mente “homem-mulher” ou “mulher-homem”, que envolve a coexistência de características femininas e masculinas, era um tema recorrente nas teorias contemporâneas sobre sexo, incluindo a obra misógina do filósofo austríaco Otto Weininger, com a qual Woolf estava familiarizada. O termo “androginia” estava frequentemente associado à homossexualidade, como na suposição de Weininger de que a poeta lésbica clássica Safo era mais masculina do que feminina. Woolf tinha ciência de que os leitores poderiam interpretar um subtexto lésbico em *A room of one's own*, conforme registrado em seu diário

antes da publicação do ensaio, no qual ela previa que seria associada a uma sáfica (Woolf, 1982, p. 148), termo que denota uma mulher homossexual.

Contrapondo esse ideal de androginia, a narradora reflete sobre seu próprio tempo, percebendo-o como notavelmente mais consciente do sexo do que qualquer outro na história. Esse fato, ela especula, “deve ter despertado nos homens um desejo extraordinário de autoafirmação” (Woolf, 2022b, p. 150), evidenciado pelo romance do Sr. A. Ela observa que “a virilidade se tornou agora autoconsciente” (Woolf, 2022b, p. 153), em parte como resposta à crescente (e ameaçadora) autoconsciência das mulheres. Essa característica também é predominante no fascismo, destaca, mas não atribui a culpa a nenhum sexo específico. Voltando à sua escrivaninha, a narradora contempla a página intitulada *Mulheres e Ficção*, concluindo que “é fatal para qualquer pessoa que escreva pensar em seu sexo” (Woolf, 2022b, p. 156).

Nesse ponto, Woolf assume a narrativa, antecipando as objeções que seu público possa ter às “falhas e fraquezas” da personagem. Ela reconhece que não forneceu comentários sobre os méritos relativos dos dois sexos como escritores, explicando que a luta por prestígio é exatamente o que o artista deve evitar. Ela admite que alguém poderia objetar que “exagerei a importância das coisas materiais” (Woolf, 2022b, p. 159), quando se espera que grandes mentes e artes transcendam suas circunstâncias. No entanto, Woolf afirma que os fatos mostram de forma incontestável que as probabilidades estão contra qualquer aspirante a poeta sem recursos financeiros ou educação adequada. Ela sintetiza seu argumento:

A liberdade intelectual depende de condições materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas durante duzentos anos, mas desde o início dos tempos... As mulheres, portanto, não tiveram a menor chance de escrever poesia. Foi por isso que dei tanta ênfase a dinheiro e um quarto só para si (Woolf, 2022b, p. 161).

A escritora argumenta que a habilidade de escrever bem traz benefícios significativos para a sociedade. Ela incentiva seu público a se dedicar à escrita — não apenas de ficção, mas de diversos gêneros literários — destacando que “os livros têm o dom de se influenciar uns aos outros” (Woolf, 2022b, p. 163). Woolf exorta os leitores a reconhecerem as vantagens que desfrutam atualmente e a refletirem sobre as partes ainda não escritas de sua história, enfatizando que seu trabalho deve ser visto como valioso em si mesmo e também como uma preparação essencial para as escritoras do futuro.

Nesse capítulo, Woolf explora a tensão na qual o ensaio foi escrito — um tipo de pensamento que, embora relevante e útil, não oferece repouso à mente e certamente não é propício à criação literária. Esse foco intenso no sexo é demasiadamente autoconsciente para

integrar “a arte da criação”, uma vez que uma inconsciente artística do sexo é um luxo da independência e da liberdade.

A totalidade da mente deve se encontrar completamente exposta caso queiramos descobrir se o escritor está comunicando sua experiência com perfeita plenitude. Deve haver liberdade e deve haver paz. Nenhuma roda deve ranger, nenhuma luz bruxulear. As cortinas devem ser fechadas (Woolf, 2022b, p. 57).

Nesse ponto, Woolf encerra a narrativa de sua personagem fictícia, demonstrando o processo de pensamento subjacente à sua teoria de que a escrita literária exige uma renda privada e um espaço privado. Esse processo, por sua vez, tornou-se a substância do próprio ensaio, delineando uma história que promete continuar.

2.5 CONTRIBUIÇÕES CRÍTICAS E RECEPÇÃO

Quando lançado em 1929, *A room of one's own* recebeu uma resposta crítica relativamente modesta. Woolf, antes da publicação, expressava preocupação de que a combinação entre ficção e crítica, juntamente com a abordagem indireta às questões centrais, não seria “levada a sério” pelos críticos. Ela previa, com razão, uma recepção condescendente por parte do meio intelectual masculino, imaginando que poderia ser elogiada pelo estilo e pela “lógica muito feminina”, e que seu livro poderia ser recomendado como leitura para jovens garotas:

Prevejo, então, que não receberei críticas, exceto do tipo evasivo e jocoso [...] que a imprensa será gentil e falará sobre o seu charme e vivacidade; também serei atacada por ser feminista e insinuada como sáfrica; [...] receberei muitas cartas de mulheres jovens. Temo que não será levado a sério. A Sra. Woolf é uma escritora tão habilidosa que tudo o que ela diz é de fácil leitura... (Woolf, 1982, p. 153, tradução própria).¹⁴

As críticas iniciais confirmaram parcialmente essas preocupações. Segundo Majumdar e McLaurin (2003, p. 255-256), uma resenha anônima no *Times Literary Supplement* (Suplemento literário do jornal *The Times*) descreveu o ensaio como “deliciosamente peripatético”, caracterizando-o como errante em termos de tema, mas “animado e bem-humorado”. De maneira semelhante, o crítico e romancista Arnold Bennett (2003), embora

¹⁴ No original: “I forecast, then, that I shall get no criticism, except of the evasive jocular kind, [...] that the press will be kind and talk of its charm and sprightliness; also, I shall be attacked for a feminist and hinted at for a Sapphist; [...] I shall get a good many letters from young women. I am afraid it will not be taken seriously. Mrs. Woolf is so accomplished a writer that all she says makes easy reading ...” (Woolf, 1982, p. 153).

elogiasse o estilo de Woolf, reconhecendo sua habilidade para escrever, considerou a falta de objetividade do ensaio como um resultado acidental de sua “extraordinária capacidade de fantasia”. Ele desafiou a tese central do ensaio — de que um escritor necessita de 500 libras por ano e um quarto com tranca na porta —, utilizando a si mesmo e o romancista russo Fiódor Dostoiévski como contraprovas, ambos escritores sem recursos financeiros ou espaços dedicados para escrever, ignorando as questões mais amplas sobre as barreiras enfrentadas por mulheres. A escritora optou por não responder diretamente a essas avaliações, permitindo que o ensaio argumentasse por si só.

Por outro lado, *A room of one's own* recebeu elogios significativos. Um crítico contemporâneo antecipou as leituras feministas futuras do ensaio ao afirmar que a abordagem do texto não se alinhava com as polêmicas do feminismo tradicional, mas apresentava uma nova concepção do problema que Woolf articulava de forma inovadora. Esse reconhecimento precoce da contribuição da autora estabeleceu uma base para interpretações feministas posteriores de sua obra. Ademais, como nos aponta Hermione Lee (1996, p. 557), apesar da condescendência prevista e encontrada nos comentários iniciais, *A room of one's own* vendeu extremamente bem, tornando-se o livro mais vendido da escritora até então e consolidando tanto sua independência financeira quanto sua reputação literária.

Na preparação do ensaio para publicação, Woolf foi cuidadosa em antecipar possíveis críticas. Como nos mostra Rosembaum (1992), as revisões mostram sua sensibilidade ao público e a preocupação em como sua escrita poderia ser percebida. Ela suavizou afirmações contundentes, removeu referências negativas a autores e criou uma *persona* para narrar o texto, evitando, assim, soar excessivamente combativa ou ser rejeitada como feminista ou lésbica. Tais ajustes contribuíram para a sutileza lúdica e a riqueza interpretativa do ensaio.

Subsequentes avaliações do texto destacaram seu feminismo e subtexto lésbico, permitindo uma ampla gama de interpretações. Susan Gubar (2005) afirma que ele se tornou um clássico e um texto de referência na história do feminismo, antecipando preocupações centrais da segunda onda e incluindo aspectos psicológicos, sociais, econômicos e ideológicos. Dessa forma, *A room of one's own* continua a ser uma produção central para os estudos sobre Woolf, para a teoria literária feminista e para o feminismo em geral. É amplamente reconhecida como a contribuição mais significativa da autora para a crítica e teoria literárias, bem como um texto fundamental na história do pensamento feminista. No entanto, persistem debates sobre o que a ensaísta realmente pretendia comunicar e se suas ideias fornecem um modelo aplicável no contexto contemporâneo. Como observa Laura Marcus (2004), Woolf tem sido utilizada por

diferentes críticos para exemplificar diversas posições inconciliáveis, refletindo a complexidade e a importância contínua de sua obra.

Vale ressaltar também que as mudanças e os desenvolvimentos no pensamento feminista ofereceram críticas ao ensaio mencionado, mais notavelmente por parte da crítica literária feminista americana Elaine Showalter. Em sua obra *A literature of their own (Uma literatura delas)* (1977), Showalter responde às limitações que identificou no trabalho de Woolf. Foi somente na década de 1980 que teóricas influentes, como a norueguesa Toril Moi (1985), argumentaram a favor de Woolf.

Jane Goldman (2006) observa que, ainda na década de 1970, *A room of one's own* tornou-se um ponto de referência nos debates teóricos feministas, especialmente pela abordagem cultural materialista do ensaio sobre a supressão das mulheres, a qual pode ser analisada a partir dos efeitos da vida cotidiana e das circunstâncias econômicas. Feministas marxistas, que identificaram formas de opressão das mulheres pelo sistema capitalista, viram o ensaio como uma prova da relevância da teoria marxista para a situação desse grupo. Leitoras como Jane Marcus confirmaram essas interpretações em obras como *Virginia Woolf e as linguagens do patriarcado* (1987).

No entanto, Showalter demonstrou que também era possível para as feministas discordarem de Woolf, até mesmo criticando-a por não ser suficientemente feminista. A pesquisadora estadunidense argumenta que, ao questionar a validade de uma forma especificamente “feminina” de escrita, Woolf recai em uma “fuga para a androginia”, negando sua identidade feminina e, conseqüentemente, sua postura feminista. Para Showalter, *A room of one's own* não pavimenta o caminho para a libertação das vozes femininas autênticas, mas conduz as mulheres a uma “esfera de exílio e eunucos”, afastando-as da sociedade e privando-as de sua sexualidade (Showalter, 1977, p. 285).

Embora a crítica de Showalter tenha encontrado ressonância entre feministas que buscavam definir uma identidade feminina específica através da história, ela foi contestada. Moi (1985) refutou-a, propondo uma concepção mais flexível de “mulher” e das vozes femininas. Moi sugeriu que se os teóricos feministas não conseguiam utilizar “a obra da maior escritora britânica do século XX”, então “a falha poderia estar em suas próprias perspectivas críticas e teóricas” (Moi, 1985, p. 8-9). Assim, a compreensão de Woolf na teoria literária feminista por Moi abriu caminho para outras teóricas feministas, confirmando a presença contínua de *A room of one's own* nos estudos literários e feministas.

Parece-nos, portanto, ser indiscutível que o ensaio de Woolf manterá um papel central nos estudos literários e no feminismo, pois, apesar dos significativos avanços nos direitos e

liberdades sociais das mulheres desde 1928, a análise sobre como as convenções sociais e as condições econômicas confinam as mulheres a determinados papéis e as limitam física, psicológica e criativamente, continua sendo poderoso e influente. Os trabalhos da crítica literária Gubar (2005) evidenciam a relevância contínua da obra, oferecendo abordagens inovadoras para examinar questões feministas e outros problemas éticos.

Outro fator crucial para a manutenção desse texto no percurso da história feminista é a influência de Woolf como romancista. Ela é uma presença constante nos currículos de literatura em países de língua inglesa, sendo reconhecida como uma inovadora na ficção e uma figura central na história da literatura. *A room of one's own* é a obra da escritora que aborda mais diretamente as condições de escrita para mulheres no início do século XX, constituindo um documento vital para a compreensão de seu desenvolvimento como autora. Além disso, o texto proporciona uma poderosa ferramenta para entender e analisar como as condições materiais do cotidiano afetam a mente dos escritores, independentemente de serem ou não as escritoras que Woolf tinha em mente.

Embora o ensaio esteja inevitavelmente limitado por sua perspectiva histórica e envolto em suposições padrões de uma época e um lugar em que as opressões racial e de classe eram comuns, ele continuará a inspirar novas reflexões em diversos campos. Desse modo, ele continua a ser um texto seminal tanto para a análise literária quanto para a exploração contínua de questões feministas e éticas, refletindo a importância duradoura das observações de Woolf sobre as condições materiais e sociais que moldam a vida e a obra das escritoras.

3 TRADUÇÃO, ESTUDOS FEMINISTAS E DE GÊNERO: ENTRE ÉTICA, LINGUAGEM E POLÍTICA

Este capítulo propõe um percurso teórico que articula os Estudos da Tradução aos Estudos Feministas e de Gênero a fim de sustentar criticamente a análise comparativa das traduções brasileiras de *A room of one's own*. Ao compreender a tradução como prática discursiva situada, historicamente localizada e ideologicamente marcada, a reflexão aqui desenvolvida parte do pressuposto de que traduzir é sempre um ato interpretativo permeado por escolhas éticas, políticas e culturais. A tradução, longe de ser um gesto neutro de equivalência interlinguística, se configura como espaço de tensão, reinscrição e disputa por sentidos — especialmente quando se trata da mediação de textos produzidos por mulheres em contextos de exclusão simbólica.

Para tanto, o capítulo estrutura-se em sete seções interdependentes, que traçam um itinerário crítico desde os fundamentos da tradução como prática cultural e política (3.1), passando pela interface entre linguagem e gênero (3.2), pela emergência da tradução feminista no cenário internacional (3.3) e pela sistematização metodológica proposta por Luise von Flotow (3.4), até alcançar os desdobramentos pós-estruturalistas que redimensionam as noções de autoria, fidelidade e neutralidade (3.5). Em seguida, examina-se a recepção de *A room of one's own* no Brasil, com foco nas mediações editoriais, nos marcos históricos e nas disputas interpretativas que moldaram sua circulação (3.6). Por fim, reúnem-se os perfis das oito tradutoras brasileiras da obra (3.7), evidenciando como suas trajetórias profissionais, as escolhas de título e as motivações tradutórias configuram-se como instâncias centrais para a análise crítica das traduções.

Ao longo do capítulo, buscamos demonstrar que a tradução feminista opera não apenas como ferramenta de visibilidade textual, mas como prática de escuta política, intervenção discursiva e reconstrução simbólica. Em outras palavras, traduzir *A room of one's own* não significa somente transportar seu conteúdo para o português brasileiro, mas reatualizar sua potência crítica à luz das condições históricas, epistemológicas e afetivas de cada contexto de recepção. É precisamente nesse entrecruzamento entre linguagem, poder e gênero que a presente pesquisa se ancora, propondo uma abordagem da tradução como reescrita crítica — um gesto capaz de tensionar cânones, desfazer silêncios e reinscrever sentidos esquecidos.

3.1 TRADUÇÃO COMO PRÁTICA CULTURAL E POLÍTICA

A compreensão contemporânea da tradução extrapola a noção de simples equivalência entre línguas e insere-se no campo das práticas discursivas e culturais, caracterizando-se como um processo de negociação entre diferentes contextos linguísticos e ideológicos. Traduzir, nesse sentido, não se restringe ao transporte de significados de uma língua de partida para uma de chegada, pois consiste em um ato interpretativo marcado por escolhas políticas, estilísticas e éticas. Walter Benjamin (2010, p. 207), em seu ensaio *A tarefa do tradutor*, destaca que a função da tradução é “encontrar, na língua para a qual se traduz, a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado”. Tal formulação ressalta que o tradutor não só transmite conteúdos, mas ressignifica sentidos em uma nova linguagem, ativando ressonâncias que, embora distintas daquelas do texto original, guardam sua potência poética. Desse modo, a tradução emerge como um fenômeno que ultrapassa a mera transferência de significados, adentrando em esferas culturais e estilísticas que impactam profundamente sua recepção.

Em consonância com essa perspectiva, a crítica contemporânea tem evidenciado o papel ativo da tradução na construção de significados. Para John Milton (1998, p. 2), o “*status* do tradutor” oscilou historicamente entre uma posição subalterna e uma de protagonismo cultural. Utilizando uma série de metáforas para descrever essa trajetória, o autor observa que o tradutor já foi percebido como servo do autor, como igualmente mediador indispensável entre culturas enquanto agente social fundamental ao proporcionar acesso a obras estrangeiras. Susan Bassnett (2002, p. 13) aprofunda essa análise ao afirmar que a tradução foi frequentemente reduzida a uma atividade técnica e acessória, negligenciando-se sua dimensão criativa e transformadora. A contraposição dessas leituras reforça a necessidade de reavaliar a tradução não como uma prática neutra, mas como um espaço discursivo de poder.

Nesse sentido, a própria escritora Woolf ilustra, de forma paradigmática, os limites e desafios da tradução literária. Conforme destaca Milton (1998, p. 3), ao ler traduções de obras russas e gregas, Woolf sentia-se como se usasse “óculos errados”. A metáfora expressa o estranhamento provocado pela perda de cadência, ritmo e densidade semântica percebida nas traduções para o inglês. Em seu ensaio *O ponto de vista russo*, incluído em *O leitor comum* (1984), a autora sustenta que compreender plenamente uma literatura estrangeira exige conhecimento profundo do contexto em que ela foi produzida — as experiências, o ambiente e da mentalidade de seu autor —, sugerindo que o ato tradutório deve transcender a transposição literal para capturar a essência da obra, o que reforça a importância da dimensão cultural na

mediação tradutória. Tais considerações são coerentes com a crítica que a autora formula em outro trecho da obra:

Quando você altera cada palavra de uma frase do russo para o inglês, modificando assim um pouco o sentido, alterando completamente o som, o peso e o ritmo das palavras em relação umas às outras, nada resta além de uma versão grosseira e empobrecida do sentido original (Woolf, 1984, p. 174, tradução própria).¹⁵

Assim, essa afirmação ecoa uma preocupação estética que antecipa discussões contemporâneas sobre a materialidade da linguagem literária e o impacto de suas modulações rítmicas na tradução.

Essa crítica ao empobrecimento tradutório, centrada na perda da textura poética, encontra ressonância em teóricos como Antoine Berman (2013) e Henri Meschonnic (2010). Para o primeiro, “a tradução é tradução-da-letra, do texto enquanto letra” (Berman, 2013, p. 33), isto é, um compromisso com os elementos formais, rítmicos e sonoros que estruturam o original. O segundo, por sua vez, insiste na inseparabilidade entre significado e forma, argumentando que a tradução deve preservar tanto o conteúdo semântico quanto a ética e a estética da linguagem. Na mesma direção, Lambert e Van Gorp (1985) propõem uma abordagem analítica que considera a seleção lexical, os padrões gramaticais e as estruturas literárias formais, reconhecendo o papel decisivo do tradutor na reinvenção do texto de partida para outro contexto de recepção.

A esse conjunto de reflexões, soma-se a distinção entre estratégias de *domesticação* e *estrangeirização*, proposta por Lawrence Venuti (1986), com base nas ideias de Schleiermacher (2010). Enquanto a domesticação visa a adaptar o texto à cultura do público-alvo, suavizando suas especificidades culturais e linguísticas, a estrangeirização procura preservar a alteridade do original, confrontando o leitor com o que lhe é estranho. Ambas revelam decisões ideológicas do tradutor, que atua, consciente ou inconscientemente, como um agente de mediação entre culturas, identidades e sistemas de valores. A escolha entre essas táticas, portanto, jamais é neutra: ela responde a expectativas editoriais, normas institucionais e discursos hegemônicos que moldam o campo da recepção.

Com ainda maior ênfase nas forças externas que condicionam a tradução, André Lefevere, em *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* (2007), analisa o papel dos reescritores na construção da imagem de autores e obras. Segundo o autor, tradutores, críticos,

¹⁵ No original: “When you have changed every word in a sentence from Russian to English, have thereby altered the sense a little, the sound, weight, and accent of the words in relation to each other completely, nothing remains except a crude and coarsened version of the sense” (Woolf, 1984, p. 174).

adaptadores e antologistas são agentes que medeiam e moldam a recepção das obras, sendo coautores de sua difusão. Como observa,

No passado, assim como no presente, reescretores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que a original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje (Lefevere, 2007, p. 18, tradução nossa)¹⁶.

Ao considerar a reescrita como “a força motriz da evolução literária” (Lefevere, 2007, p. 13), Lefevere sugere que tais práticas estão impregnadas por ideologias, convenções poéticas e mecanismos de controle institucional, o que ele denomina patronagem. Essa dinâmica envolve não apenas os sistemas de edição e circulação textuais, mas também instituições, como governos, escolas, universidades, fundações culturais e editoras, as quais exercem poder decisivo sobre o que será traduzido, publicado e legitimado em determinado contexto histórico. Como o autor sintetiza, “as reescritas estão sujeitas a correntes ideológicas que frequentemente buscam ocultar sua própria parcialidade, apresentando-se como universais” (Lefevere, 2007, p. 22). A patronagem, nesse sentido, pode assumir motivações ideológicas — como a censura, o silenciamento de vozes dissidentes ou a promoção de discursos hegemônicos — ou poetológicas, quando orientada por critérios estéticos e estilísticos dominantes. Ao longo dos séculos, ela se manifesta sob diferentes formas: no Renascimento, por meio da edição de manuscritos clássicos; no século XIX, pela atuação normativa da crítica literária; e, nos séculos XX e XXI, por meio das escolhas editoriais e tradutórias que determinam quais obras circularão, em quais formatos e para quais públicos. Ao compreender a tradução como uma reescrita submetida a essas forças de mediação, Lefevere desloca o foco da análise para as condições institucionais, ideológicas e discursivas que estruturam o campo literário, fornecendo uma chave interpretativa fundamental para a abordagem da tradução feminista como prática crítica situada.

Nesse contexto, a leitura desse autor é particularmente relevante para o estudo das traduções de *A room of one's own* no Brasil. O ensaio de Woolf só foi traduzido para o português brasileiro em 1985, período marcado pela transição democrática e pela retomada das pautas feministas no país, 56 anos depois de sua publicação original. Desde então, foram produzidas novas traduções em contextos históricos distintos, entre 2014 e 2025, refletindo avanços nas

¹⁶ No original: “In the past, as in the present, rewriters created images of a writer, a work, a period, a genre, sometimes even a whole literature. These images existed side by side with the realities they competed with, but the images always tended to reach more people than the corresponding realities did, and they most certainly do so now (Lefevere, 2007, p. 18).

discussões de gênero, transformações culturais e reconfigurações editoriais. Essas reescrituras, ao darem nova vida ao texto original, também moldam sua leitura e a apropriação crítica por diferentes gerações de leitoras e leitores brasileiros.

Por fim, Lefevere (2007, p. 24) reconhece na tradução a forma mais visível e influente de reescrita, afirmando que ela projeta autores e obras para além de suas fronteiras culturais, contribuindo para a consolidação de sua relevância no cenário global. Essa constatação se torna ainda mais significativa quando se consideram as traduções feministas, que, ao manipular conscientemente o texto, ampliam seu alcance e promovem um diálogo político e ideológico com temas como desigualdade de gênero, exclusão simbólica e poder linguístico. Assim, a tradução emerge como um espaço estratégico de reconfiguração discursiva, capaz de tensionar as normatividades linguísticas e de instaurar outras formas de leitura e recepção crítica da literatura.

3.2 GÊNERO E TRADUÇÃO: INTERSECÇÕES POLÍTICAS E DISCURSIVAS

Como apontado, refletir sobre as traduções de *A room of one's own* a partir de uma perspectiva feminista implica reconhecer a tradução como prática discursiva não neutra, atravessada por relações de poder, regimes simbólicos e disputas de significação. A confluência entre Estudos da Tradução e Estudos de Gênero fornece, sob essa ótica, um aparato crítico potente para desvelar os mecanismos linguísticos e ideológicos que sustentam desigualdades estruturais. Traduzir não é apenas deslocar signos entre línguas, mas operar um gesto político que interroga, reconfigura e reposiciona sentidos. A figura da tradutora emerge, portanto, como agente ativa na produção textual, responsável por confrontar os limites da linguagem e reorientar sua função discursiva.

A linguagem, longe de ser um código neutro, é entendida pelos estudos feministas como um campo de conflito ideológico, no qual são construídas, legitimadas e reproduzidas as hierarquias de gênero. Como argumentam Flávia Biroli e Luis Felipe Miguel (2014, p. 7), o feminismo, em todas as suas vertentes, possui um caráter político inegável justamente por contestar a separação entre o público e o privado, ampliando o escopo das análises sociopolíticas e desnaturalizando a organização tradicional da vida social. Essa perspectiva é central para os Estudos Feministas da Tradução que operam como uma teoria crítica orientada à desestabilização das práticas discursivas e tradutórias que reiteram desigualdades de gênero e silenciam vozes dissidentes.

O trabalho da tradutora feminista, contudo, não está isento de desafios. Ao traduzir entre línguas com regimes gramaticais distintos — como o inglês e o português, este último fortemente marcado por marcações de gênero —, a tradutora é forçada a tomar decisões que implicam escolhas ideológicas. Tais decisões envolvem a seleção de pronomes, adjetivos e substantivos que podem reforçar ou subverter normas androcêntricas internalizadas na língua-alvo. Assim, cada opção lexical torna-se um ato de posicionamento. O gênero, entendido como construção discursiva (Butler, 1990, p. 25), assume materialidade linguística na tradução, e essa, por sua vez, assume agência na produção e difusão de novos imaginários.

A epistemologia feminista, como observa Miguel (2014), tem suas raízes em um gesto de ruptura operado por Simone de Beauvoir com a publicação de *O segundo sexo* (1949), marco inaugural da segunda onda do feminismo. Ao declarar que “a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o Outro?” (Beauvoir, 1980, p. 57), Beauvoir problematiza a naturalização das desigualdades de gênero e inaugura uma crítica às concepções essencialistas da identidade feminina. Nesse processo, a linguagem emerge como eixo estruturante das opressões e como campo estratégico de resistência. É nesse mesmo cenário que, nas décadas de 1960 e 1970, surgem as primeiras propostas de linguagens feministas em experimentos realizados por autoras como Hélène Cixous, Mary Daly e Nicole Brossard, que buscaram elaborar formas de expressão capazes de representar o corpo e a experiência das mulheres sem recorrer aos moldes discursivos patriarcais.

Essas práticas experimentais, como aponta Leite (2017), não só desafiaram a normatividade linguística, como também criaram fissuras no paradigma logocêntrico, tornando visível a possibilidade de uma linguagem em que o feminino pudesse figurar como sujeito da enunciação. Tal deslocamento ganha especial relevância no campo da tradução, no qual a tensão entre fidelidade e intervenção se intensifica. A tradução feminista, nesse contexto, propõe um reposicionamento da figura da tradutora, bem como uma reinvenção da própria linguagem como lugar de embate e reinvenção política. Roland Barthes (2004), ao tratar da dimensão ideológica da linguagem, oferece uma formulação contundente:

[...] a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição. [...] Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura (Barthes, 2004, p. 13-15).

Dessa forma, a literatura, segundo o autor, representa o espaço possível de subversão, uma “revolução permanente da linguagem” que desafia os imperativos da normatividade discursiva, e é nesse ponto que a intersecção entre os Estudos da Tradução e os Estudos de Gênero se revela particularmente frutífera. Conforme observa Susan Bassnett (2020), as décadas de 1970 e 1980 foram marcadas, simultaneamente, pela emergência da tradução como campo teórico autônomo e pelo avanço dos debates feministas sobre linguagem e identidade. Em *Escrevendo em terra de homem nenhum: questões de gênero e tradução* (Bassnett, 2020), a autora destaca que ambas as áreas compartilham a tarefa de desestabilizar dualismos opressores — como homem/mulher, masculino/feminino, original/tradução — e de problematizar os binarismos que organizam o pensamento ocidental. A proposta de Hélène Cixous sobre a “escrita feminina” é, nesse sentido, recuperada por Bassnett, que sugere que a tradução feminista opera em um “entrelugar”, um espaço que transcende categorias fixas, como masculino e feminino — que pode ser descrito como andrógino ou até mesmo bissexual —, dialogando, assim, de maneira produtiva com a ideia de androginia proposta por Woolf. Nas palavras da autora:

Em oposição, teóricas/os da tradução feminista optaram por trabalhar com a ideia do entrelugar de quem traduz, do lugar entre os polos e, se esses polos são metamorfoseados em masculino e feminino, então o espaço não é nem um nem outro, torna-se andrógino e até bissexual. Não é por acaso que significativos e potentes trabalhos que investigam tradução e gênero centram-se em torno de escritoras lésbicas ou bissexuais, em particular, o grupo de Nicole Brossard em Quebec (Bassnett, 2020, p. 461).

Ao invés de promover uma essencialização da escrita feminina, a tradução feminista busca interrogar os próprios mecanismos que produzem e naturalizam as categorias de gênero. Como advertem Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (2005, p. XXX), o sexismo presente na linguagem não é um efeito exclusivo do sistema linguístico, pois resulta da tradição androcêntrica que consolidou hábitos e sentidos atribuídos a profissões, títulos e papéis sociais. Logo, a crítica feminista visa a denunciar tais desigualdades e a propor reformas linguísticas e normas discursivas não sexistas que possibilitem outras formas de significação. No campo da tradução, essa postura crítica se manifesta como intervenção: seja pela escolha de formas neutras ou inclusivas, seja pela explicitação dos critérios ideológicos que orientam a tradução de textos escritos por ou sobre mulheres.

Essa orientação política da tradução também se expressa em práticas que tensionam os limites da norma gramatical e da expectativa de fidelidade literal. Um exemplo disso pode ser encontrado na tradução de *A leitora incomum*, de Woolf, realizada por Emanuela Siqueira

(2017), em que a tradutora recorre a estratégias lexicais criativas para desestabilizar o uso do masculino genérico, propondo outras possibilidades discursivas. O gesto tradutório, nesse caso, transforma-se em ferramenta de disputa simbólica, em consonância com as propostas das teóricas feministas que, desde os anos 1980, vêm associando tradução e ativismo.

A esse respeito, Rosemary Arrojo (1996) argumenta que a consolidação dos Estudos da Tradução no paradigma pós-moderno se deve, em grande parte, à interlocução com os Estudos de Gênero. A autora identifica quatro correntes teóricas decisivas para esse processo: o feminismo contemporâneo, o pós-estruturalismo, o neopragmatismo e o novo marxismo. Nesse novo horizonte, o conceito de reescrita assume centralidade, sendo compreendido não como distorção, mas como estratégia crítica que possibilita revisões, deslocamentos e resistências. Como afirma Ana Gabriela Macedo (2008), em *Narrando o pós-moderno*, a reescrita carrega uma potência política de transformação e subversão das tradições estabelecidas, promovendo uma nova leitura do passado a partir de perspectivas críticas feministas. Luise von Flotow (1997), por sua vez, ressalta que esse movimento permitiu a redescoberta de autoras negligenciadas, a disseminação de textos feministas, a releitura de traduções existentes e a revisão dos cânones dominados por uma perspectiva masculina.

Ao observar que as traduções patriarcais frequentemente suprimiram referências à experiência feminina, Flotow (1997, p. 49) exemplifica com *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, traduzido para o inglês por Howard Parshley em 1952, na qual 10% do conteúdo original foi excluído, incluindo passagens sobre personagens mulheres e relações lésbicas. Tais omissões evidenciam a urgência de uma crítica tradutória comprometida com a ética feminista que revele os mecanismos de apagamento e restaure, sempre que possível, os sentidos subtraídos por projetos tradutórios marcados por preconceitos ideológicos. Como sublinha a autora, “iniciou-se uma ampla atividade de tradução e retradução, para a qual foram encontrados editores dispostos a apoiar a causa” (Flotow, 1997, p. 49)¹⁷, inaugurando uma nova forma de intervenção política através da linguagem.

Desse modo, a tradução feminista desestabiliza a normatividade discursiva e também propõe uma ética da escuta e da representação. O gesto tradutório deixa de ser mera reprodução e se afirma como reescrita situada, consciente de seu papel na disputa por sentidos. Como será aprofundado na seção seguinte, as estratégias classificadas por Flotow — suplementação, notas

¹⁷ No original: “Feminist initiatives of the 1970s triggered enormous interest in texts by women writers from other cultures. This led to the realization that much writing by women has never been translated at all, and to the suspicion that what has been translated has been misrepresented in 'patriarchal translation'. Thus extensive translation and re-translation activity was set off, for which willing publishers were found” (Flotow, 1997, p. 49).

e prefácios, e apropriação — constituem a base metodológica que orienta a análise crítica das traduções brasileiras de *A room of one's own*, reafirmando o compromisso da tradução com a transformação social, discursiva e política.

3.3 EMERGÊNCIA DA TRADUÇÃO FEMINISTA: HISTÓRICO, CONFLITOS E AVANÇOS

A emergência da tradução feminista, enquanto prática teórica e política, remonta ao contexto cultural do Quebec nas décadas de 1970 e 1980, período marcado pelo florescimento de movimentos feministas comprometidos com a crítica à linguagem patriarcal e com a experimentação de novas formas de expressão. Inspiradas por autoras como Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray e Nicole Brossard, um grupo de tradutoras canadenses — entre as quais se destacam Sherry Simon, Barbara Godard, Susanne de Lotbinière-Harwood, Kathy Mezei e Luise von Flotow — começou a desenvolver projetos tradutórios que não apenas transportavam textos entre línguas, mas assumiam a tradução como um espaço de enfrentamento ideológico e reconfiguração discursiva. A partir das ideias de Cixous (1995) sobre a “escrita feminina”, essas tradutoras buscaram desconstruir os discursos hegemônicos e as normatividades linguísticas que silenciavam o sujeito feminino, fomentando, por intermédio da tradução literária, práticas de escrita que desestabilizassem as convenções gramaticais, semânticas e sintáticas herdadas da tradição patriarcal. Nesse contexto, como observa Flotow:

A tradução feminista parece ter se desenvolvido como um método de tradução do foco e da crítica à “linguagem patriarcal” das escritoras feministas em Quebec. No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, as escritoras de Quebec que mencionei acima, entre outras, produziam obras altamente experimentais, que constituíam tentativas de atacar, desconstruir ou simplesmente contornar a linguagem convencional que elas percebiam como inerentemente misógina (Flotow, 1991, p. 72, tradução própria).¹⁸

Essas práticas tradutórias, longe de se limitarem à fidelidade literal, passaram a incorporar neologismos, trocadilhos, rupturas sintáticas e estratégias de visibilização do gênero feminino — não como marca naturalizada, mas como categoria discursiva em disputa. O

¹⁸ No original: “Feminist translation seems to have developed as a method of translating the focus on and critique of “patriarchal language” by feminist writers in Quebec. In the late 1970s and early 1980s the Quebec writers I mentioned above, among others, were producing work that was highly experimental, and constituted efforts to attack, deconstruct, or simply bypass the conventional language they perceived as inherently misogynist” (Flotow, 1991, p. 72).

objetivo era intervir criticamente na linguagem, transformando a tradução em uma prática engajada de reinscrição política dos textos.

Desse modo, a tradução feminista passou a operar como instrumento de desestabilização dos cânones literários e dos sistemas de representação que excluía ou marginalizavam as experiências das mulheres. Através da reescrita consciente e da intervenção ideológica, buscou-se revalorizar obras de autoras invisibilizadas, introduzir vozes femininas no mercado editorial e romper com modelos estilísticos tradicionalmente associados ao masculino. Essa prática se consolidou como forma de ativismo discursivo que tanto ampliava o acesso a textos feministas estrangeiros quanto forjava um novo repertório de resistência, no qual a linguagem era ressignificada como espaço de luta e transformação. A tradução, assim, deixava de ser mero instrumento técnico e passava a constituir uma estratégia política, moldada por escolhas que revelavam compromissos éticos, epistemológicos e culturais.

No entanto, apesar dos avanços conquistados, o campo da tradução feminista não esteve isento de conflitos internos. Uma das principais tensões refere-se ao debate sobre a feminização da linguagem e os riscos de uma leitura essencialista do gênero. Autoras como Mary Daly, Hélène Cixous e Nicole Brossard, ao proporem uma escrita marcada por traços linguísticos associados ao corpo da mulher, acabaram suscitando questionamentos quanto à universalização da categoria “mulher” e à possível exclusão de experiências dissidentes que não se enquadravam nesse modelo. No campo da tradução, essa tensão se refletiu na adoção de práticas que enfatizavam marcas gramaticais de gênero ou vocabulários alternativos, às vezes à custa da complexidade semântica dos textos originais. Como observa Moi (1985, p. 108), a feminização discursiva, embora eficaz em certos contextos, pode reduzir a pluralidade das “escrituras de mulheres” a uma identidade linguística homogênea e normativa. A autora argumenta que o termo “feminino” carrega uma carga histórica de estigmatização, e que é mais pertinente falar de textos escritos por mulheres, cujas experiências são múltiplas, situadas e historicamente silenciadas.

Nesse mesmo sentido, Márcia Tiburi (2018) propõe uma reconfiguração da noção de lugar de fala, entendendo-o não como reivindicação de identidade fixa, mas como espaço de escuta, solidariedade e ação coletiva. Para a autora, as lutas por direitos igualitários não devem ser reduzidas a demandas individuais, mas articular-se a projetos coletivos de emancipação. Ao rejeitar leituras essencialistas do feminino, Tiburi afirma a necessidade de uma política da linguagem que leve em conta as diferenças de classe, raça, sexualidade e território, o que implica repensar a própria prática tradutória a partir de um paradigma interseccional. Nessa direção, Leite (2017) observa que as experiências de tradução feminista devem ser

compreendidas como experimentações críticas de linguagem, e não como fórmulas fixas de representação da mulher. O valor dessas práticas reside justamente em sua capacidade de tensionar os limites da língua, de nomear o que antes era inominável e de criar espaços discursivos para o que foi historicamente excluído.

A partir dessa perspectiva ampliada, a tradução feminista vem sendo cada vez mais concebida como uma forma de intervenção performativa, na qual o ato de traduzir equivale a um ato de posicionamento político e de produção discursiva. Como aponta Sherry Simon (1996), a agência da tradutora não deve ser entendida como liberdade absoluta, mas como posição enunciativa situada, definida por múltiplas condições — como o tempo histórico, o contexto editorial, a relação com a autora original e, sobretudo, o projeto político que orienta a tradução. Nesse sentido, Simon (1996, p. 27-28)¹⁹ afirma que “o elemento mais significativo dessa ‘posição enunciativa’ seria o projeto”, pois é ele que delimita o alcance, os riscos e as finalidades do trabalho tradutório. As tradutoras feministas, cientes das implicações políticas de seu ofício, assumem a responsabilidade por suas escolhas, explicitam seu intervencionismo e reivindicam a tradução como espaço de criação e de crítica, rompendo com os mitos da transparência e da neutralidade.

A reflexão sobre a agência tradutória também é aprofundada por Claudia Costa (2003, p. 260), que propõe a noção de *lugar* como conceito-chave para compreender a dimensão política da tradução feminista. Para a autora, o *lugar* não se restringe à localização geográfica ou social da tradutora, mas envolve uma posição política e epistemológica que define sua inserção nos sistemas de dominação, privilégio e exclusão. Ele é simultaneamente literal e metafórico, e sua historicização é fundamental para o entendimento das práticas tradutórias como formas de intervenção em contextos desiguais. A tradução feminista, nesse quadro, não é apenas um gesto técnico ou estético, porém uma prática consciente que busca intervir nas estruturas simbólicas que organizam o discurso e produzir novas formas de significar e representar o mundo.

¹⁹ No original: “What feminist theory highlights is a renewed sense of agency in translation. This agency cannot be understood as that of a free and unfettered writing subject. Rather, this agency must be understood in relation to the various sites through which the translating subject defines itself. How are these sites to be defined? We can speak of a geographical position, a historical moment, of the relationship between translator and author, etc. But perhaps the most important aspect of the “enunciating position” of the translator is the project. Far from being blind to the political and interpretative dimensions of their own project, feminist translators quite willingly acknowledge their interventionism. This recognition gives content to the “difference” between original and translation, defines the parameters of the transfer process, and explains the mode of circulation of the translated text in its new environment” (Simon, 1996, p. 27-28).

Com base nessa perspectiva, estudiosas brasileiras como Matos (2022b) têm contribuído para a ampliação crítica do campo, ao recomendar uma releitura da tradução feminista a partir das realidades e urgências do Sul Global. Em seus estudos, ela argumenta que o campo dos Estudos Feministas da Tradução no Brasil vem se expandindo para abarcar práticas tradutórias voltadas à escrita de autoras negras, indígenas, quilombolas e lésbicas, promovendo o que chama de uma “tradução transnacional e intercultural”. Essa abordagem amplia o repertório político e epistemológico da tradução feminista ao incorporar novas linguagens de resistência ao sexismo estrutural, além de confrontar o universalismo das categorias herdadas do feminismo branco ocidental. Nesse cenário, a tradução torna-se uma área de disputa por visibilidade, legitimidade e representação, na qual se articulam diferentes trajetórias discursivas que respondem à violência histórica do patriarcado e às exclusões produzidas pelo colonialismo.

Dessa maneira, a tradução feminista se afirma como um campo dinâmico, atravessado por avanços, conflitos e revisões constantes. De sua gênese no contexto francófono do Canadá às reformulações recentes operadas a partir do Sul Global, essa prática crítica permanece marcada por uma profunda consciência política, por uma recusa da neutralidade e por uma aposta na linguagem como ferramenta de transformação social. Ao reconhecer a multiplicidade de vozes femininas, suas singularidades e seus contextos, a tradução feminista formula novas formas de dizer, escutar, interpretar e reinventar o mundo.

3.4 LUISE VON FLOTOW: PRINCÍPIOS, ESTRATÉGIAS E RELEVÂNCIA METODOLÓGICA

Entre as principais teóricas da tradução feminista, Luise von Flotow ocupa lugar central na consolidação de um corpo metodológico voltado à análise crítica das práticas tradutórias sob a perspectiva de gênero. Seus escritos, desde o início da década de 1990, têm fornecido ferramentas conceituais robustas para pensar a tradução como operação linguística e prática cultural, política e discursiva. Atuando tanto no âmbito acadêmico quanto em projetos editoriais de releitura e retradução de autoras marginalizadas, Flotow combina um profundo conhecimento das teorias feministas contemporâneas com uma reflexão sistemática sobre as escolhas tradutórias e seus impactos. É justamente por esse motivo que sua obra será mobilizada nesta pesquisa como base metodológica para a análise das traduções brasileiras de *A room of one's own*.

Em seu texto pioneiro de 1991, Flotow propõe uma tipologia de estratégias utilizadas por tradutoras feministas, a qual se tornou referência no campo dos Estudos da Tradução. Essa tríade metodológica, composta por suplementação (*supplementing*), prefácio e notas de rodapé (*prefacing and footnoting*), e apropriação subversiva (*hijacking*), foi elaborada a partir da observação de práticas tradutórias realizadas por mulheres engajadas na crítica à linguagem patriarcal e na promoção de discursos alternativos. A primeira dessas estratégias, a suplementação, diz respeito à introdução consciente de elementos interpretativos no texto de chegada com o objetivo de tornar visíveis os sentidos feministas que, por convenções culturais ou limites linguísticos, poderiam permanecer implícitos ou atenuados na tradução. Trata-se de uma prática que tensiona os limites da fidelidade tradicional ao enfatizar que o papel da tradutora não é o de neutralizar a voz do texto-fonte, mas de ressitua-la criticamente em um novo horizonte discursivo.

A segunda estratégia apontada por Flotow é o uso de prefácios e notas de rodapé como forma de explicitação da ideologia tradutória e de transparência quanto às escolhas feitas no processo de tradução. Por meio dessas intervenções paratextuais, a tradutora assume sua responsabilidade política e oferece ao leitor subsídios para compreender os critérios que orientaram sua atuação. Essa prática não apenas rompe com a invisibilidade historicamente atribuída ao tradutor, como também contribui para a construção de uma recepção crítica da obra traduzida. Já a terceira estratégia — e certamente a mais polêmica — é a apropriação subversiva, definida como uma forma de reescrita engajada em que a tradutora subverte conscientemente passagens consideradas sexistas ou excludentes, realizando uma feminização ativa do discurso. Embora eficaz na contestação de estruturas simbólicas patriarcais, essa estratégia também suscita debates quanto à extensão da liberdade tradutória e à possibilidade de suprimir ou reformular conteúdos em nome de uma agenda política.

Nesse ponto, a proposta de Flotow encontrou resistência, especialmente por parte de teóricas como Rosemary Arrojo, que, em seu artigo *Fidelidade e tradução de gênero* (1994), critica a prática da apropriação por considerá-la análoga, em alguns casos, às mesmas atitudes misóginas que busca combater. Para Arrojo, ao ultrapassar certos limites da fidelidade textual, a tradução feminista correria o risco de incorrer em um “sexismo reverso”, transferindo para a figura da tradutora um poder de manipulação que comprometeria a integridade do texto original. Todavia, tal crítica parece contrariar, em certa medida, a própria concepção teórica de Arrojo sobre a inevitabilidade da intervenção tradutória. Em outros textos, a autora reconhece que a prática tradutória envolve posicionamento político e que o tradutor jamais é um sujeito neutro ou transparente. Assim, embora a crítica à apropriação seja pertinente no sentido de alertar para

os riscos de reescritas excessivamente autoritárias, ela não invalida a proposta de Flotow, que parte justamente do reconhecimento de que toda tradução é um ato interpretativo situado e carregado de escolhas ideológicas.

Na obra *Traduzindo mulheres* (2011), Flotow aprofunda sua reflexão sobre o papel político da tradução feminista, argumentando que essa prática deve ser entendida como performance discursiva e reconfiguração ética dos sentidos. Segundo a estudiosa, as escolhas tradutórias — a exemplo da decisão de quais autoras traduzir, quais temas priorizar e quais formas linguísticas adotar — são sempre deliberadas, conscientes e estrategicamente planejadas. Essa dimensão intencional aproxima a tradução de outras formas de ativismo social, especialmente quando se trata de obras produzidas por mulheres em contextos de exclusão simbólica. Nesse sentido, Flotow defende que a tradução pode ser compreendida como um ato performativo, ou seja, como uma prática que tanto representa quanto institui sentidos e subjetividades. Ao situar o texto traduzido em um novo contexto cultural, a tradutora também redefine sua legibilidade, suas conexões políticas e sua recepção simbólica, tornando a tradução um espaço de ação e transformação.

Ainda na mesma obra, Flotow ressalta que os Estudos da Tradução não haviam, até então, incorporado suficientemente os debates contemporâneos sobre a performatividade de gênero, tal como formulados por teóricas como Judith Butler. A pesquisadora propõe, portanto, uma ampliação do campo que leve em conta a convergência entre performatividade e tradução. Essa perspectiva reforça a ideia de que o ato tradutório não é uma mera reprodução, mas uma reencenação situada, na qual a tradutora assume um papel ativo na construção dos sentidos. Ao se apropriar desse enquadramento teórico, os Estudos da Tradução Feminista ganham fôlego para explorar questões mais amplas de identidade, subjetividade e agência, em diálogo com as transformações sociais que redefinem o lugar das mulheres na cultura contemporânea.

Além disso, Flotow (1997) chama atenção para o impacto político da tradução feminista no mercado editorial e na circulação de saberes produzidos por mulheres. A autora observa que “as iniciativas feministas” da década de 1970 despertaram um enorme interesse por textos de escritoras de outras culturas. Isso levou à constatação de que muitas obras escritas por mulheres nunca haviam sido traduzidas e à suspeita de que aquelas que foram traduzidas poderiam ter sido deturpadas em uma “tradução patriarcal”. Dessa forma, iniciou-se uma ampla atividade de tradução e retradução, para a qual foram encontrados editores dispostos a “apoiar a causa” (Flotow, 1997, p. 49). Como já exposto, o exemplo da tradução de *O segundo sexo*, realizada por Howard Parshley em 1952, é paradigmático pela evidente supressão do texto original,

incluindo passagens sobre protagonistas femininas e relações lésbicas, o que revela os efeitos perversos da censura patriarcal no processo tradutório.

Desse modo, a teoria de Luise von Flotow oferece um conjunto de ferramentas metodológicas eficazes para a análise das traduções de *A room of one's own* e um arcabouço ético e político que permite compreender a tradução como prática culturalmente contextualizada, discursivamente performativa e estrategicamente posicionada. Ao propor a tradução feminista como reescrita crítica e intervenção discursiva, a autora contribui de maneira decisiva para a consolidação de uma esfera teórica que não separa linguagem de poder, nem estilo de política — premissas fundamentais para a abordagem que será adotada nesta pesquisa.

3.5 TRADUÇÃO, PÓS-ESTRUTURALISMO E DESCONSTRUÇÃO

A consolidação dos Estudos da Tradução como campo teórico autônomo e crítico, especialmente a partir da segunda metade do século XX, está intrinsecamente vinculada ao surgimento das correntes pós-estruturalistas, que propuseram uma radical reavaliação das categorias fundantes da linguagem, da autoria e da representação. Entre os principais pensadores que influenciaram essa inflexão epistemológica, destacam-se Jacques Derrida e Michel Foucault, cujas obras inauguraram novas possibilidades de reflexão sobre os regimes de produção de sentido e os dispositivos de poder implicados nas práticas discursivas. No que tange à tradução, seus legados teóricos contribuíram decisivamente para a crítica ao ideal de equivalência plena entre texto original e texto traduzido, promovendo uma revisão dos conceitos tradicionais de fidelidade, neutralidade e autoria. A linguagem, sob essa ótica, deixa de ser concebida como veículo transparente e passa a ser compreendida como campo instável, atravessado por jogos de força, estratégias de significação e posicionamentos ideológicos.

Em *A farmácia de Platão* (2005), Jacques Derrida introduz uma das críticas mais contundentes ao logocentrismo, ou seja, à valorização da presença e da origem como fundamentos do sentido. Segundo o filósofo, toda significação está marcada pela *différance*: pelo adiamento e pela diferença constitutiva do signo, o que inviabiliza qualquer pretensão de fixidez, autoridade ou totalidade textual. Essa crítica atinge diretamente as concepções tradicionais de tradução, que ainda operavam, em larga medida, com base na ideia de que existiria um original estável a ser fielmente reproduzido. Ao desestabilizar essa hierarquia binária entre original e cópia, Derrida abre espaço para pensar a tradução como uma prática autônoma e criativa, na qual os sentidos são continuamente reinscritos e reconfigurados. Em seu ensaio *A torre de Babel* (1985), ele aprofunda essa concepção ao apresentar a tradução como

ato de desvio e de multiplicação dos sentidos, inevitavelmente vinculado à incompletude do próprio texto de origem.

Já as contribuições de Michel Foucault (2004) concentram-se na crítica às estruturas de poder que regulam a produção discursiva e na desconstrução da figura do autor como sujeito originário do texto. Quando propõe que o autor é um efeito do discurso, Foucault desestabiliza a ideia de autoridade textual e abre caminho para pensar o tradutor como agente de produção de sentido, e não um simples mediador. Essa visão é fundamental para os Estudos da Tradução, uma vez que autoriza a valorização do gesto tradutório como operação discursiva legítima, dotada de agência e marcada por responsabilidades éticas e políticas. A figura do tradutor, historicamente marginalizada e silenciada, passa a ser compreendida como sujeito situado, cujo trabalho envolve decisões interpretativas que participam ativamente da construção dos sentidos do texto traduzido.

É justamente nesse cenário que teóricos como Rosemary Arrojo, Edwin Gentzler e Rajagopalan aprofundam a interlocução entre os Estudos da Tradução e o pensamento pós-estruturalista. Arrojo (1996), ao refletir sobre os desdobramentos da desconstrução no campo tradutório, defende que a tradução deve ser compreendida como prática necessariamente intervencionista, marcada por escolhas conscientes que jamais se dão à margem das relações de poder. Para a autora, não há tradução “neutra” ou “transparente”, pois toda reescrita é determinada por contextos ideológicos, históricos e culturais específicos. A tradução, nesse sentido, não é mero reflexo do original, mas uma nova produção textual, na qual o tradutor assume um papel autoral, ainda que relacional. Ao negar a existência de um significado universal e imutável, Arrojo reforça a ideia de que a prática tradutória é sempre interpretativa, situada e ideologicamente orientada.

Edwin Gentzler (2009), em sua proposta de uma teoria da tradução ancorada na desconstrução, enfatiza que os Estudos da Tradução devem rejeitar as abordagens normativas e essencialistas, e assumir a linguagem como fenômeno instável e atravessado por múltiplas forças sociais. A partir da crítica derridiana ao logocentrismo, o autor sugere uma abordagem mais pluralista e performativa, na qual o texto traduzido é entendido como um acontecimento discursivo singular, e não como reflexo atenuado do original. Essa leitura permite reposicionar o tradutor como sujeito ético e político, cujas decisões afetam o conteúdo do texto e a forma como ele será lido, interpretado e apropriado em novos contextos culturais. De modo semelhante, Rajagopalan (1998) argumenta que o pós-modernismo reconfigura profundamente o modo como a linguagem é concebida, rejeitando sua definição como sistema fechado ou código neutro. Para o autor, a prática discursiva deve ser vista como um processo histórico em

constante movimento, no qual os significados não são transmitidos, mas disputados, negociados e (re)produzidos.

Sob esse entendimento, os conceitos tradicionais que sustentaram por séculos a prática tradutória, tais como autoria, fidelidade e neutralidade, são radicalmente revistos. A autoria, como já indicado, deixa de ser um atributo exclusivo do autor-fonte para passar a ser compartilhada com o tradutor, que exerce função reescritora e interpretativa. A fidelidade, por sua vez, não é mais entendida como subordinação ao original, mas como compromisso ético com o contexto, o leitor e o projeto político da tradução. Como enfatiza Arrojo (1996, p. 66), o tradutor precisa reconhecer sua interferência inevitável e assumir a responsabilidade por suas escolhas, pois traduzir é sempre tomar partido, ainda que de forma sutil. Por fim, a neutralidade é desmontada como mito ideológico que mascarava os mecanismos de controle simbólico exercidos pela tradução ao longo da história. O reconhecimento da parcialidade, longe de ser um problema, transforma-se em condição de possibilidade para uma tradução mais consciente, crítica e ética.

Com efeito, traduzir à luz do pós-estruturalismo significa operar uma ruptura com os paradigmas da transparência e da equivalência, e assumir a tradução como uma prática discursiva que produz sentido, agenciamento e transformação. Essa postura implica compreender que todo ato tradutório é situado — historicamente, politicamente e culturalmente — e que carrega em si uma responsabilidade ética que não pode ser dissociada das condições materiais e simbólicas que o atravessam. Ao deslocar o foco da fidelidade textual para a responsabilidade discursiva, os Estudos da Tradução incorporam as contribuições mais produtivas do pensamento pós-moderno, abrindo caminho para práticas tradutórias mais comprometidas com a justiça simbólica e com a representação plural das vozes silenciadas.

Assim, a tradução pós-estruturalista configura-se como prática ética e insurgente, na qual o tradutor é convocado a atuar não como reproduzidor de sentidos preexistentes, mas como cocriador de discursos. A teoria feminista da tradução encontra terreno fértil para se desenvolver, pois compartilha com o pós-estruturalismo o desejo de desmontar binarismos opressores e de propor formas alternativas de significação. Nesse mesmo contexto, Sherry Simon (2005, p. 9, tradução própria)²⁰ afirma:

Tradutores comunicam, reescrevem, manipulam um texto a fim de torná-lo acessível a um público de uma segunda língua. Assim, eles podem usar a linguagem como

²⁰ No original: “Translators communicate, re-write, manipulate a text in order to make it available to a second language public. Thus they can use language as cultural intervention, as part of an effort to alter expressions of domination, whether at the level of concepts, of syntax or of terminology” (Simon, 2005, p. 9).

intervenção cultural, como parte de um esforço para alterar expressões de dominação, seja a nível de conceitos, de sintaxe ou de terminologia.

Nessa conjuntura, a tradução feminista vem consolidando sua singularidade ao integrar os fundamentos teóricos da crítica internacional com as urgências locais de enfrentamento à desigualdade. Ao colocar em diálogo práticas acadêmicas, ativismos linguísticos e políticas editoriais, essa abordagem contribui para a construção de um campo tradutório mais democrático, plural e responsivo às demandas do presente. Trata-se de uma tradução que recusa a neutralidade, afirma sua posição e age sobre os textos, sobre as estruturas que os sustentam, sobre os discursos que os moldam e sobre os mundos que eles, ao serem traduzidos, ajudam a (re)constituir.

3.6 A RECEPÇÃO DE *A ROOM OF ONE'S OWN* NO BRASIL: PERCURSOS EDITORIAIS E DISPUTAS INTERPRETATIVAS

A recepção da obra de Woolf no Brasil delineia um processo gradual, embora significativo, de inserção de sua escrita no campo cultural, editorial e acadêmico nacional. Conforme aponta Oliveira (2018), esse processo se articula em distintos momentos históricos que refletem transformações no mercado editorial e nos paradigmas críticos aplicados à autora. O primeiro desses momentos se inicia em 1944, com a publicação da primeira tradução de Woolf no país, ainda restrita a um público intelectualizado e afeito às inovações estéticas do modernismo. Nessa fase inaugural, que se estende pelas décadas de 1940 e 1950, a valorização de sua linguagem experimental aparece dissociada de sua dimensão política, sendo comum a adoção de estratégias tradutórias domesticadoras — no sentido proposto por Venuti (1995) — que atenuam o estranhamento formal em nome da fluidez e da adequação normativa ao gosto do leitor brasileiro.

Nos anos 1960, inaugura-se um segundo momento, marcado pela crescente institucionalização dos Estudos de Língua e Literatura Inglesa nas universidades brasileiras. A incorporação de Woolf ao currículo acadêmico impulsiona sua visibilidade pública: conforme os dados levantados por Oliveira (2018), as menções à autora na imprensa nacional saltam de 311 nos anos 1950 para 1.339 na década seguinte. É nesse panorama que se consolida uma leitura mais crítica e politizada de sua produção, agora aproximada de outras escritoras modernistas como Katherine Mansfield e Dorothy Richardson. A peça *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee, embora não guarde vínculo direto com a autora, contribui para a sedimentação de sua imagem no imaginário cultural brasileiro — simultaneamente

celebrada como símbolo de sofisticação literária, e temida como emblema do pensamento feminista em ascensão.

Com a eclosão da segunda onda feminista, na década de 1970, inicia-se um terceiro momento decisivo na recepção brasileira da obra de Woolf. Nesse período, textos como *A room of one's own* e *Three guineas* (*Três guineus*) passam a ser reavaliados à luz das transformações políticas do tempo presente, adquirindo patamar de referência nos debates feministas sobre cultura, autoria e desigualdade de gênero. Ainda que *Três guineus* permanecesse sem tradução até então, seu reconhecimento como obra-chave para a crítica à cultura patriarcal já se delineava. A mudança de foco — da inovação formal para o conteúdo ideológico — evidencia um giro interpretativo que desloca a ênfase nos recursos estilísticos para uma leitura comprometida com os efeitos sociais e simbólicos de sua escrita.

Um quarto e mais recente momento tem início a partir de 2003, impulsionado pelo impacto do filme *As Horas*, que renovou o interesse do grande público pela figura de Woolf. Em 2012, com a entrada de sua obra em domínio público, ocorre uma considerável expansão editorial, caracterizada pela multiplicação de traduções de romances como *Mrs. Dalloway*, *Ao farol* e *Orlando*. Como observa Oliveira (2018, p. 213), algumas dessas traduções buscaram restaurar a complexidade sintática e o experimentalismo formal do original, rompendo com o modelo do *bello scrivere*²¹ que predominava nas traduções anteriores. Esse novo ciclo tradutório se inscreve no paradigma contemporâneo da tradução como reescrita crítica, conforme defendem teóricas como Flotow (1991), e reforça o compromisso com a densidade estética e política da obra. Tradutores como Denise Bottmann e Tomaz Tadeu ganham destaque nesse processo por adotarem estratégias que preservam as marcas discursivas do texto original e resgatam seu potencial disruptivo.

Em consonância com essa leitura, Leite (2017) destaca a importância decisiva do ingresso de Woolf em domínio público para a intensificação do processo tradutório no Brasil. A partir de então, observa-se uma diversificação expressiva nas edições de suas obras, em particular de seus romances modernistas, que passaram a figurar entre os mais traduzidos do país. A longa defasagem entre as primeiras e as segundas traduções revela a lenta transição de

²¹ A expressão *bello scrivere*, de origem italiana, refere-se a uma concepção tradicional de “boa escrita” que privilegia a elegância formal, a fluidez estilística e a correção linguística. No contexto da tradução literária, o termo é utilizado de forma crítica para designar práticas tradutórias que normalizam textos estrangeiros, adaptando-os aos padrões estilísticos da cultura de chegada e, com isso, apagando traços de estranhamento e experimentação presentes no original. Tal postura se aproxima do conceito de domesticação, discutido por Lawrence Venuti (1995), segundo o qual o texto traduzido é moldado para se tornar mais acessível ao leitor local, em detrimento de sua alteridade cultural e estética.

uma recepção elitista e marginal para um reconhecimento mais amplo e plural, marcado pela confluência entre interesses acadêmicos, militância feminista e estratégias editoriais. Ainda segundo Leite (2017, p.113), embora *Orlando* tenha sido traduzido já em 1948 por Cecília Meireles — autora atenta às questões de gênero —, o cenário conservador da época limitou a leitura política da obra, que foi compreendida de modo mais literário. Apenas nas décadas seguintes, sobretudo a partir dos anos 1970, a crítica feminista passou a incidir sobre a recepção de Woolf no Brasil, inaugurando leituras mais comprometidas com sua agenda ideológica.

Dentre os nomes que contribuíram para a circulação da autora no país, destacam-se Cecília Meireles, Mário Quintana, Lya Luft e Vera Ribeiro, sendo a última responsável pela primeira tradução brasileira de *A room of one's own*, publicada em 1985 com o título *Um teto todo seu*. Contudo, o contato do público brasileiro com o ensaio antecede essa edição, graças ao trabalho pioneiro da professora Sigrid Paula Maria Lange Scherrer Renaux. Em um trabalho publicado em 1980 na *Revista Letras* (Curitiba, v. 29), Renaux apresenta uma resenha crítica intitulada “O feminismo de Virginia Woolf em *A room of one's own*”, na qual traduz e comenta trechos significativos do texto. Conforme afirma Maria Rita Drumond Viana (2025), a iniciativa da professora Renaux representa uma forma de introdução analítica e interpretativa à obra, oferecendo ao público brasileiro, pela primeira vez, um acesso contextualizado e politicamente engajado ao pensamento de Woolf. Como explica a própria Renaux (1980, p. 137):

Como especificamente aqui no Brasil *A room of one's own* ainda não está traduzido e em consequência é conhecido apenas por um restrito círculo de aficionados, acreditamos ser útil apresentar resumidamente as ideias principais deste ensaio, tão lúcido e visionário. Como nossa intenção é a de divulgar as ideias de Virginia Woolf mais do que traduzir o ensaio em sua totalidade, tomamos a liberdade de resumir certos trechos que nos pareceram menos significativos no contexto brasileiro, enquanto outros são traduzidos na íntegra e alguns até em negrito, por considerá-los de maior importância.

A análise de Renaux articula crítica textual e militância pedagógica ao destacar passagens-chave do ensaio e traduzi-las parcialmente, por vezes em negrito, com o intuito de dar ênfase à relevância das proposições para o contexto brasileiro. Ao final da resenha, a autora celebra a vitalidade das ideias de Woolf, argumentando que, cinquenta anos após sua publicação, *A room of one's own* permanecia em plena germinação, oferecendo horizontes críticos e utópicos para o engajamento das mulheres em diferentes esferas da sociedade. Sua leitura, ancorada na práxis feminista e no compromisso com a disseminação do pensamento da autora, antecipa o papel que as traduções desempenhariam anos depois na consolidação de Woolf como figura central dos estudos de gênero no país.

Com a tradução oficial de Vera Ribeiro em 1985, o ensaio passou a integrar de forma mais direta o repertório crítico da tradição feminista brasileira. No entanto, a obra permaneceu esgotada por longos períodos, até ser novamente publicada por Bia Nunes Ribeiro em 2014. Essa segunda tradução marca o início de um ciclo mais intenso de reedições e retraduições, impulsionado pela entrada em domínio público, pela expansão dos estudos de gênero e pelo fortalecimento de um público leitor interessado em propostas feministas. A partir de então, o texto ganha nova visibilidade com as traduções de Denise Bottmann (2019), Adriana Buzzetti (2020), Júlia Romeu (2021), Vanessa Bárbara (2022), Maria Luiza de A. Ximenes Borges (2022) e Sofia Nistrovski (2025). O intervalo de quarenta anos entre a primeira e a oitava traduções sinaliza não só uma mudança na disponibilidade editorial, como também uma reconfiguração da escuta crítica que envolve o texto de Woolf.

Esse novo ciclo tradutório reflete um deslocamento epistemológico importante: as traduções deixam de ser apenas produtos de mediação linguística para assumirem um papel performativo, político e pedagógico. A esse respeito, Leite (2017) observa que esses trabalhos anteriores a 1990 tendiam a privilegiar o valor literário e comercial da obra, negligenciando sua dimensão contestatória. Com o avanço dos estudos feministas no Brasil, essa tendência se inverte, e o texto de Woolf passa a ser lido, traduzido e editado como instrumento de enfrentamento às estruturas de opressão de gênero. Em sintonia com as formulações de Flotow (1991) sobre a tradução como reescrita crítica, observa-se um movimento de progressiva politização das traduções publicadas, as quais ora suplementam sentidos, ora desestabilizam construções binárias ou hierárquicas por meio de estratégias de apropriação subversiva.

Assim, o percurso de *A room of one's own* no Brasil não se resume à cronologia de suas publicações, mas compõe uma cartografia das disputas interpretativas e dos movimentos de reescrita que marcam sua recepção. Cada nova tradução amplia o alcance da obra e reflete os embates políticos de seu tempo, tornando visível o modo como a linguagem opera como campo de resistência. Ao longo de quatro décadas, o ensaio de Woolf deixou de ocupar um lugar marginal para tornar-se referência incontornável na crítica feminista graças, em grande parte, ao trabalho de tradutoras que souberam escutá-lo politicamente. Suas traduções não são apenas diferentes, mas divergentes — e é justamente nessa divergência que reside a potência transformadora da tradução como prática feminista.

3.7 TRADUTORAS DE *A ROOM OF ONE'S OWN* NO BRASIL: TÍTULOS, MOTIVAÇÕES E PERCURSOS

A análise comparativa das traduções brasileiras de *A room of one's own* exige, como etapa preliminar, a escuta atenta das trajetórias individuais das mulheres que assumiram a tarefa de traduzir o ensaio de Woolf para o português brasileiro ao longo de quatro décadas. Longe de constituírem escolhas técnicas ou desvinculadas de subjetividade, as decisões lexicais, sintáticas e paratextuais adotadas por cada tradutora são atravessadas por suas formações acadêmicas, inserções editoriais, visões políticas e vínculos afetivos com a obra. Pensando nisso, esta seção reúne breves perfis biográficos e críticos das oito tradutoras que se debruçaram sobre o texto entre 1985 e 2025 com o intuito de evidenciar como suas leituras, motivações e justificativas para os títulos escolhidos assumem papel decisivo na reconfiguração discursiva do ensaio no Brasil.

Longe de constituírem gestos neutros ou meramente técnicos, as traduções de *A room of one's own* inscritas no contexto brasileiro revelam um campo de disputa simbólica e política em torno da representação da autoria feminina, da apropriação do discurso feminista e das formas de circulação do pensamento de Woolf no país. Ao identificar os vínculos pessoais, editoriais e teóricos de cada tradutora com o ensaio, esta seção prepara o terreno para a análise detalhada dos trechos selecionados, permitindo compreender como certas decisões podem ser lidas à luz das trajetórias profissionais e intelectuais das tradutoras, bem como das condições históricas de recepção da obra em cada momento de sua publicação.

3.7.1 Vera Lucia Ribeiro da Silva – *Um teto todo seu* (1985)

Vera Lucia Ribeiro da Silva é tradutora brasileira com formação em Letras e Psicologia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), além de ter se especializado em Psicanálise. Iniciou sua carreira na tradução editorial no início dos anos 1980 a convite do professor Antônio Gomes Penna, tendo iniciado sua trajetória na tradução de obras acadêmicas e psicanalíticas. Com o tempo, ampliou sua atuação para áreas como história, sociologia, filosofia e literatura, traduzindo obras do inglês, francês e espanhol para diversas editoras brasileiras.

Sua tradução de *A room of one's own*, publicada em 1985 pela Nova Fronteira com o título *Um teto todo seu*, marca a primeira edição do ensaio de Woolf em português brasileiro. Segundo a tradutora, o convite partiu da editora e o trabalho lhe proporcionou uma experiência

de forte impacto pessoal e intelectual. A escolha do título rompeu com a literalidade da expressão original e refletiu uma apropriação simbólica inspirada em memórias familiares: sua mãe costumava dizer que “todos precisam de um teto” ou que “quem casa, quer casa” (Ribeiro, 2025). Para Ribeiro, o termo “teto” abarca não apenas um espaço físico, mas as condições materiais e sociais necessárias à autonomia das mulheres, captando com mais amplitude a proposta central do ensaio.

Além do título, algumas decisões tradutórias revelam a expectativa da tradutora de um público leitor familiarizado com o universo cultural anglófono e filosófico de Woolf. Ribeiro optou por não traduzir os poemas citados no ensaio e manteve certos nomes próprios, como *Elephant and Castle*, em sua forma original. Também evitou o uso extensivo de notas de rodapé, por considerar que poderiam interferir na fluidez reflexiva do texto. Tais escolhas sinalizam uma abordagem que privilegia a experiência de leitura contínua e a potência discursiva do ensaio enquanto provocação filosófica e política.

3.7.2 Bia Nunes – *Um teto todo seu* (2014)

Bia Nunes é tradutora e pesquisadora formada em Letras com atuação consolidada no campo da tradução literária e ensaística. Em 2014, traduziu o ensaio de Woolf para a Editora Tordesilhas sob o título *Um teto todo seu*. Segundo relata, sua relação com o texto começou ainda na juventude, quando o leu pela primeira vez e foi profundamente impactada por sua força intelectual e estética. Anos mais tarde, já inserida no mercado editorial, sugeriu a publicação da obra à editora, motivada pela ausência de edições disponíveis no Brasil à época, o que considerava uma lacuna grave no repertório feminista nacional (Nunes, 2025).

O processo de tradução iniciou-se em 2013 e envolveu leitura de traduções anteriores e consulta a estudos críticos e a discussões editoriais. Nunes teve participação ativa em todas as etapas da edição, incluindo na escolha da capa, das revisoras e da preparadora. Sugeriu, ainda, que os trechos poéticos fossem traduzidos por Glauco Mattoso, a fim de ampliar a potência estética da obra. Mesmo que o título já estivesse consagrado desde a edição de 1985, a manutenção de *Um teto todo seu* contou com seu aval por considerar que a familiaridade do público com essa formulação poderia facilitar o reconhecimento da obra e atrair novas gerações de leitoras feministas.

Sua abordagem da tradução parte de uma compreensão situada da linguagem e atenta às escolhas ideológicas e ao contexto de recepção. Bia Nunes enfatiza que buscou respeitar o estilo de Woolf e, ao mesmo tempo, atualizar a leitura da obra para um público contemporâneo. Nesse

sentido, sua tradução configura-se como um gesto político de reintrodução crítica do ensaio no debate feminista brasileiro, reafirmando o papel da tradutora como mediadora entre textos e contextos históricos diversos.

3.7.3 Denise Bottmann – *Um quarto só seu* (2019)

Denise Bottmann é tradutora, historiadora e pesquisadora com formação em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e mestrado pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Desde 1985, atua como tradutora literária do inglês, francês e italiano, reunindo em seu repertório nomes como Hannah Arendt, Henry David Thoreau e Marguerite Duras. Em 2019, traduziu *A room of one's own* para a Editora L&PM sob o título *Um quarto só seu*.

Segundo Bottmann (2025), o convite partiu da própria L&PM e foi aceito com entusiasmo. Embora não tenha sido uma escolha motivada por um vínculo prévio com a obra, a tradutora conduziu o projeto com atenção rigorosa ao estilo, ao humor e à complexidade argumentativa de Woolf. Sua proposta de tradução articula aderência formal ao original com interpretações semânticas que privilegiam a precisão conceitual. O título *Um quarto só seu*, por exemplo, reflete uma escolha deliberada: a palavra “quarto” foi adotada por sua alta frequência de uso e por corresponder, com mais clareza, ao termo *room* em inglês; a locução adjetiva “só seu” foi preferida a “todo seu” por enfatizar a noção de privacidade e exclusividade do espaço reivindicado por Woolf.

Ao justificar essa escolha, Bottmann distingue semanticamente as expressões: “todo meu”, que remete à totalidade do objeto, enquanto “só meu” sublinha o vínculo subjetivo e o controle individual sobre aquele espaço. Tal distinção ilustra sua abordagem atenta às implicações pragmáticas do discurso e à dimensão simbólica do ensaio. A tradutora optou, ainda, por manter um registro linguístico próximo do original e evitar interferências interpretativas excessivas.

Além de seu trabalho como tradutora, Bottmann é reconhecida por sua atuação crítica no campo da tradução. Criadora do blog *Não Gosto de Plágio* (Bottmann, 2007-), atua na documentação e denúncia de irregularidades no mercado editorial, promovendo debates sobre ética tradutória e autoria. Sua experiência com outras obras de Woolf, a citar *Mrs. Dalloway*, a levou a compartilhar reflexões tradutórias em formato de diário, contribuindo para uma prática mais transparente e dialogada. Nesse contexto, sua tradução de *A room of one's own* se insere

como uma intervenção crítica que busca equilibrar literalidade e escuta interpretativa, reafirmando a tradução como atividade intelectual engajada.

3.7.4 Adriana Buzzetti – *Um teto todo seu* (2020)

Adriana Zardini Buzzetti é tradutora literária com formação em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e com longa experiência na tradução editorial de obras de ficção, ensaio e filosofia. Em 2020, traduziu *A room of one's own* para a edição da Lafonte, publicada com o título *Um teto todo seu*. Adriana Buzzetti (2025) relata que o convite da editora partiu de seu interesse pessoal pela escrita de Woolf e pelo valor histórico do ensaio, cuja atualidade política considera incontornável.

Ao abordar o processo de tradução, Buzzetti destacou os desafios relacionados à construção do pensamento de Woolf, o qual exige atenção ao ritmo argumentativo, às nuances irônicas e à oscilação entre os registros do ensaio e da ficção. Sua proposta buscou equilibrar fidelidade ao texto-fonte com fluência para o público contemporâneo, privilegiando a escuta das inflexões discursivas da autora.

A escolha do título *Um teto todo seu*, já consagrado no Brasil desde 1985, foi mantida em consonância com a política editorial da Lafonte. Buzzetti concordou com essa opção por considerar que a metáfora do “teto” preserva a dimensão simbólica do espaço reivindicado por Woolf: não apenas um cômodo, mas as condições sociais e materiais que tornam possível a criação intelectual feminina. Ao mesmo tempo, reconheceu a legitimidade da tradução literal de *room* como “quarto”, ressaltando que as escolhas tradutórias são sempre marcadas por sua historicidade e pelas condições de circulação da obra.

Sua trajetória como preparadora, revisora e tradutora é marcada por uma abordagem interdisciplinar que articula teoria literária, crítica feminista e escuta textual. Com isso, sua tradução de *A room of one's own* integra-se a um esforço de renovação da recepção da obra de Woolf no Brasil, oferecendo ao público uma leitura acessível e intelectualmente comprometida com os temas de autoria, exclusão e autonomia feminina.

3.7.5 Júlia Romeu – *Um quarto só seu* (2021)

Júlia Romeu é tradutora literária, autora e pesquisadora com formação em Jornalismo pela PUC-Rio e mestrado em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ. Com mais de quinze anos de experiência na tradução de obras de autoras como Jane Austen, Louisa May Alcott e

Virginia Woolf, consolidou-se como mediadora entre a literatura anglófona e o público brasileiro. Em 2021, traduziu *A room of one's own* para a editora Bazar do Tempo com o título *Um quarto só seu*.

Romeu, em *live* transmitida no canal Tradutor Iniciante (2022), justificou sua escolha pelo título como uma tentativa de maior aderência à literalidade do original. Para ela, *A room of one's own* expressa uma reivindicação concreta e subjetiva que “teto” não traduz com a mesma precisão. Ao adotar a formulação “quarto só seu”, ela visou a enfatizar a exclusividade e a autonomia do espaço simbólico almejado por Woolf, resgatando o efeito direto e reivindicatório da expressão em inglês.

Sua tradução da obra inscreve-se em um projeto tradutório mais amplo, voltado à valorização das vozes femininas na literatura e à escuta crítica das tradições discursivas que marcaram o silenciamento das mulheres. Romeu também é autora e dramaturga, e essa experiência intertextual alimenta sua leitura sensível das obras que traduz. Em sua abordagem, a tradução é compreendida como uma forma de leitura ativa, marcada por escolhas éticas, estilísticas e políticas.

Ao optar por um título alternativo ao consagrado, ela contribui para o debate em torno da multiplicidade de interpretações do ensaio de Woolf, atualizando sua recepção no Brasil e reafirmando a tradução como espaço de disputa simbólica e de afirmação crítica da autoria feminina.

3.7.6 Vanessa Barbara – *Um teto todo seu* (2022)

Vanessa Barbara é jornalista, escritora e tradutora brasileira com atuação destacada no jornalismo cultural e na literatura contemporânea. Em 2022, traduziu *A room of one's own* para a Editora Antofágica com o título *Um teto todo seu*. Barbara (2025) afirma que sua motivação para assumir o projeto partiu da constatação de que, mesmo após quase um século, as questões abordadas por Woolf continuam atuais, o que lhe causava inquietação.

Inicialmente, a tradutora propôs o título *Um quarto só seu*, em alinhamento com a literalidade do original. No entanto, após conversas com a equipe editorial, optou por manter o título consagrado no Brasil. A decisão buscou conciliar a intenção interpretativa da tradutora com as expectativas do público leitor, respeitando a familiaridade que o título já possuía no cenário editorial brasileiro. Barbara explicou que “teto”, embora menos literal, carrega sentido figurado e simbólico, remetendo à ideia de abrigo, autonomia e dignidade — dimensões fundamentais da proposta de Woolf.

Sua atuação tradutória inscreve-se em uma trajetória marcada pela escuta crítica das tensões sociais e pela atenção aos discursos de gênero. Ao contribuir com essa nova edição do ensaio, Barbara posiciona-se na linhagem de tradutoras que, ao longo das décadas, vêm reinscrevendo a obra de Woolf no Brasil. Sua tradução reafirma o vínculo entre linguagem, autoria e crítica feminista, preservando a potência política do texto e atualizando suas ressonâncias para o público contemporâneo.

3.7.7 Maria Luiza Xavier de Almeida Borges – *Um quarto só para si* (2022)

Maria Luiza Xavier de Almeida Borges é tradutora e editora brasileira com formação em Psicologia pela PUC-Rio. Após atuar como psicanalista, migrou para o campo editorial, no qual trabalhou como editora de texto em instituições como o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV) e a revista *Ciência Hoje*. Com sólida formação bilíngue em francês e português e prática autodidata no inglês, iniciou sua carreira como tradutora de romances históricos e textos literários de autores como Margaret George e Willa Cather.

Em 2022, traduziu *A room of one's own* para as editoras Tagore e Senhor Corvo sob o título *Um quarto só para si*. Segundo a própria tradutora (Borges, 2025), a escolha por uma formulação mais próxima do original refletiu o desejo de atualizar a leitura da obra de Woolf e de enfatizar sua dimensão concreta e simbólica. Ao preferir a literalidade da expressão “quarto só para si”, buscou destacar o vínculo subjetivo e introspectivo da metáfora proposta por Woolf, conectando-a à reivindicação de um espaço intelectual e existencial exclusivo para a mulher escritora.

Sua trajetória no campo editorial, aliada a uma experiência variada na tradução de obras de diferentes gêneros e idiomas, contribui para sua leitura atenta às nuances culturais e estilísticas do texto original. Com essa tradução, Borges insere-se no esforço coletivo de reinscrição do pensamento de Woolf no Brasil, reafirmando a centralidade do ensaio no debate feminista contemporâneo e oferecendo uma alternativa interpretativa ao título já consagrado.

3.7.8 Sofia Nestrovski – *Um quarto só para mim* (2025)

Sofia Nestrovski é tradutora, escritora e pesquisadora brasileira formada em Letras e mestre em Teoria Literária pela Universidade de São Paulo (USP). Com atuação que transita entre literatura, ensaio e crítica cultural, é autora do romance *A história invisível* (2022) e

apresentadora do podcast *Vinte Mil Léguas*, voltado à mediação literária. Em 2025, traduziu *A room of one's own* para a Editora 34 sob o título *Um quarto só para mim*.

Segundo a própria tradutora, o convite partiu da editora e foi aceito com entusiasmo, por reconhecer na obra uma reflexão ainda urgente sobre autoria feminina e desigualdade material. Conforme comenta Nestrovski no episódio #138 do *Podcast 451 MHz* (2023), a escolha do título *Um quarto só para mim* reflete uma opção interpretativa marcada por escuta subjetiva e adequação estilística ao português brasileiro. Ela explica que a expressão tradicional *Um quarto só para si* lhe pareceu próxima demais do português europeu, enquanto *só para mim* evocaria maior imediaticidade e identificação com o público leitor: “eu quero um quarto só pra mim” (Nestrovski, 2025). A decisão conjuga informalidade e potência afetiva, reforçando o apelo simbólico do espaço reivindicado por Woolf.

Sua proposta tradutória busca preservar a densidade reflexiva do ensaio sem abrir mão da fluidez poética, enfrentando desafios como a construção sintática, a ironia e a transição entre registros discursivos. Para Nestrovski, traduzir Woolf exige equilibrar fidelidade crítica e liberdade criativa, respeitando o texto-fonte enquanto se atenta às inflexões da língua de chegada. Com isso, sua tradução oferece uma leitura renovada do ensaio, reafirmando a tradução como gesto de escuta, interpretação e intervenção crítica.

Desse modo, tendo feito a reunião dos perfis das oito tradutoras brasileiras do ensaio woolfiano, evidencia-se a diversidade de formações, contextos editoriais e posicionamentos interpretativos envolvidos na recepção da obra no país. As escolhas de título — ora literais, ora metafóricas — e as motivações expressas revelam tanto diferentes graus de adesão ao texto-fonte, quanto formas específicas de inscrever o pensamento de Woolf no espaço cultural brasileiro. Ao destacar essas trajetórias e decisões, esta seção fornece subsídios fundamentais para a análise comparativa que se seguirá, permitindo observar como cada tradução responde, em seu tempo, aos desafios éticos, estilísticos e ideológicos que a obra propõe.

4 ANÁLISE DAS TRADUÇÕES DE *A ROOM OF ONE'S OWN* NO BRASIL: UMA LEITURA À LUZ DA TRADUÇÃO FEMINISTA

Este capítulo tem por objetivo descrever e analisar comparativamente as oito traduções brasileiras do ensaio *A room of one's own*, de Virginia Woolf, todas realizadas por mulheres. A análise fundamenta-se no cotejamento entre os textos traduzidos e o original em língua inglesa, à luz dos pressupostos teóricos da tradução feminista. De acordo com Flotow (1991), tradutoras feministas frequentemente adotam estratégias que almejam intervir criticamente em textos atravessados por discursos de gênero.

A escolha do sexto capítulo do ensaio como objeto da análise neste trabalho justifica-se por sua densidade retórica e poética e também por representar o ápice argumentativo e político da obra. Trata-se da seção em que a narradora abandona a estrutura ensaística mais especulativa dos capítulos anteriores e elabora, de modo mais conclusivo, sua reflexão sobre a condição das mulheres, a criação literária e a liberdade intelectual. Nesse sentido, o capítulo constitui-se como uma peroração²², pois condensa e intensifica os principais eixos temáticos do ensaio, agora dirigidos diretamente à audiência ficcional da obra: jovens estudantes universitárias, mulheres, leitoras em formação.

A partir dessa perspectiva, selecionamos doze excertos dessa sessão do ensaio woolfiano para compor o *corpus* da análise comparativa entre as oito traduções brasileiras da obra. Esses excertos foram distribuídos em quatro grupos temáticos, definidos segundo a lógica interna desse segmento e os princípios da tradução feminista delineados por Flotow (1991, 1997). Cada grupo é composto por três passagens que, juntas, oferecem um conjunto representativo dos dilemas estilísticos, ideológicos e metafóricos que atravessam o texto de Woolf e exigem das tradutoras escolhas que vão além da equivalência linguística, posicionando-se frente às possibilidades de neutralização, suplementação ou apropriação subversiva do texto-fonte.

O primeiro conjunto, intitulado “Unidade da mente e androginia criativa”, reúne passagens que formulam uma proposta de subjetividade literária emancipada de categorias identitárias fixas. Em vez de sugerir a fusão harmônica entre masculino e feminino, Woolf propõe uma convivência simbólica, em tensão, que torna a mente fecunda e criadora. As imagens analisadas desafiam as dicotomias normativas e constituem terreno fértil para observar

²² Peroração é termo proveniente da retórica clássica que designa a parte final de um discurso ou ensaio, na qual o orador ou a autora recapitula os principais argumentos, reforça sua posição e busca provocar uma resposta emocional no público. Em *A room of one's own*, o capítulo seis pode ser interpretado como a peroração do texto, ao passo que condensa e intensifica a mensagem política dirigida às leitoras, convocando-as à escrita e à afirmação de uma tradição literária feminina.

como cada tradutora reinscreve, atenua ou intensifica a proposta de uma subjetividade criativa não binária. O segundo grupo, sob o título “Metáforas do ‘eu’, da sombra e da mente criadora”, concentra-se em figuras visuais e simbólicas que problematizam o sujeito centrado no ego, imagens que condensam a crítica à autoria patriarcal e convocam uma poética da entrega e da fusão intuitiva. Tais passagens colocam em cena a tensão entre identidade e alteridade, entre linguagem e silêncio, desafiando as tradutoras a manter a ambiguidade gráfica, rítmica e filosófica da formulação original. Em seguida, o terceiro grupo — “Reivindicação materialista da criação feminina” — desloca o eixo da análise para uma crítica social e histórica que denuncia as condições concretas de exclusão enfrentadas pelas mulheres. Por fim, o quarto grupo, “Peroração e convocação simbólica à autoria”, reúne trechos de forte carga performativa, nos quais Woolf mobiliza imagens visionárias para interpelar suas leitoras. Em conjunto, os quatro núcleos articulam momentos distintos do ensaio e oferecem um campo privilegiado para examinar como as tradutoras brasileiras, em diferentes momentos históricos, responderam aos múltiplos níveis de sentido da obra, por meio de escolhas que revelam posturas específicas diante da crítica proposta pela autora.

Diante desse panorama, os excertos escolhidos permitem identificar, conforme propõe Flotow (1991), se cada tradutora adota uma postura de fidelidade formal (neutralização), se opera uma amplificação crítica (suplementação), ou se realiza uma reformulação ideológica do texto-fonte (apropriação subversiva). Somado a isso, a análise será complementada pela observação dos elementos paratextuais — como prefácios, posfácios, capas, notas e outros dispositivos editoriais — que participam da recepção e da reinterpretação feminista do legado woolfiano no Brasil. Ao considerar conjuntamente o plano textual e o plano editorial, há a possibilidade de compreender como as traduções brasileiras de *A room of one's own* contribuem, em seus diferentes contextos de publicação, para perpetuar, diluir ou transformar o projeto feminista e literário delineado por Woolf no cenário nacional.

4.1 *A ROOM OF ONE'S OWN* TRADUZIDO: ELEMENTOS PARATEXTUAIS NAS EDIÇÕES BRASILEIRAS

Em *A room of one's own*, Woolf reflete sobre as condições materiais e simbólicas necessárias ao florescimento da escrita por mulheres. A metáfora do “quarto próprio”, assim como a menção à renda de “quinhentas libras por ano”, não se restringe à esfera individual, mas remete a um sistema histórico de exclusão das mulheres dos espaços de criação, circulação e reconhecimento literário. O impacto dessas condições não se limita, contudo, ao momento da

produção textual. Uma vez escrito, o texto ainda depende de uma série de decisões ligadas à publicação e mediações institucionais para alcançar suas leitoras e seus leitores. Nesse cenário, a compreensão da trajetória editorial de Woolf se torna indispensável para avaliar o alcance de sua crítica às estruturas que restringem a autoria feminina. Seu envolvimento direto com os processos de publicação, especialmente por meio da fundação da Hogarth Press, revela uma resposta prática e estética à precariedade das condições oferecidas às escritoras por editoras tradicionais.

Conforme Lee (1996), em 1917, Woolf, ao lado de seu marido Leonard Woolf, fundou a Hogarth Press, um marco decisivo de sua trajetória literária e editorial. Àquela altura, seu romance de estreia, *A viagem* (1915), já havia sido publicado pela empresa de seu meio-irmão, Gerald Duckworth, com quem mantinha uma relação profissional tensa e insatisfatória. A criação da Hogarth Press representou, nessa conjuntura, mais do que um simples empreendimento doméstico, mas uma conquista de autonomia que lhe permitiu escapar das restrições impostas pelo mercado tradicional e explorar formas literárias inovadoras, sem censura ou compromissos com convenções externas. Em carta enviada ao escritor e editor britânico Bunny (David) Garnett, em julho de 1917, Woolf revela seu entusiasmo diante da liberdade recém-conquistada, afirmando que gostava da ideia de inventar “uma forma completamente nova” e destacando “a grande graça de poder fazer o que se gosta — sem editores”²³ (Lee, 1996, p. 374). Nessa mesma carta, ela chega a mencionar seu meio-irmão de modo simbólico, trocando seu nome real, Gerald, por George, sinalizando o desconforto latente com essa relação profissional e pessoal. A Hogarth, assim, foi responsável por lhe conferir liberdade no processo de difusão de seus livros e, mais ainda, foi essencial para o desenvolvimento de sua voz literária.

Essa atenção à materialidade — capas, ilustrações, tipografia, prefácios — constitui parte fundamental do projeto estético e político de Woolf. A autora, ciente de que o modo como uma obra é materialmente apresentada afeta diretamente sua leitura e recepção, articulou texto e forma editorial de modo deliberado em muitas de suas publicações. Em produções como *Orlando* e *Flush*, por exemplo, a presença de imagens, sumários e outros elementos visuais contribui ativamente para a paródia e a subversão dos gêneros literários tradicionais. Essa preocupação com o livro enquanto objeto integrava a filosofia da Hogarth Press e se

²³ No original: “But its most crucial function was that it made her independent as a writer. She saw at once that this could be so, liking (in a letter to Bunny Garnett in July 1917) the possibility of inventing ‘a completely new form’ and the greatest mercy of being able ‘to do what one likes – no editors, or publishers’. ‘I don’t like writing for my half-brother George’, she added, making a significant slip of George for Gerald. She did not want to go on being censored and controlled [...]” (Lee, 1996, p. 374).

manifestava também no envolvimento direto de Vanessa Bell, irmã de Woolf e artista plástica, que foi responsável por diversas capas e ilustrações de volumes publicados pela editora, incluindo a primeira edição de *A room of one's own*. Embora esse ensaio se configure como um gênero híbrido — combinando narrativa ficcional e crítica literária —, sua forma demanda igualmente um aparato editorial capaz de contextualizá-lo e interpretá-lo com precisão. É nesse ponto que o conceito de paratexto, desenvolvido por Gérard Genette em *Paratextos: limiares da interpretação* (1997), tem se mostrado fundamental para os estudos contemporâneos de tradução, especialmente no âmbito da tradução feminista.

Segundo Genette (1997), os paratextos compreendem todos os elementos que acompanham o texto principal, como títulos, subtítulos, prefácios, posfácios, notas de rodapé, capas, dedicatórias, epígrafes e até elementos gráficos e tipográficos. Tais componentes não integram o corpo da narrativa, mas exercem influência significativa sobre a forma como a obra é recebida, interpretada e legitimada, constituindo tanto a história pública quanto a privada de uma publicação. O autor propõe a divisão dos paratextos entre peritextos — os elementos presentes na mesma materialidade do volume impresso, como prefácios e notas — e epitextos, que englobam manifestações externas ao volume impresso, como entrevistas ou cartas do autor (Genette, 1997, p. XVIII).

Desse modo, ao compreender o livro como um objeto composto por múltiplas camadas textuais, Genette oferece uma perspectiva que ultrapassa os limites da narrativa literária tradicional. Para ele, os paratextos constituem verdadeiros “limiares da interpretação”, funcionando como espaços de mediação entre o texto e seu público. São dispositivos que, ainda que muitas vezes invisibilizados, têm o poder de orientar a leitura, atribuir sentido, contextualizar e condicionar a recepção crítica da obra. A leitura, portanto, não começa com a primeira frase do texto, mas com os elementos que o cercam — o título, a capa, a introdução, a biografia da autora — e que moldam expectativas e antecipam interpretações.

No contexto da tradução feminista, essa abordagem ganha contornos ainda mais relevantes quando Flotow (1991, 1997, 2012) argumenta que a atuação tradutória não se limita à transposição de uma língua para outra, mas envolve decisões ideológicas e políticas que se manifestam também nos paratextos. Tradutoras feministas, por exemplo, têm utilizado prefácios, posfácios e notas de rodapé como instrumentos de visibilização crítica. Essas inserções permitem comentar, justificar ou mesmo confrontar aspectos do texto original que reproduzem valores patriarcais ou silenciamentos históricos. O uso de notas explicativas e intervenções paratextuais se configura, por conseguinte, como uma forma de suplementação (Flotow, 1991).

Além disso, a presença de um aparato paratextual crítico pode contribuir para reposicionar a obra traduzida dentro do circuito cultural de chegada. Em edições feministas, como salienta Flotow (2012), observa-se uma preocupação não só com a fidelidade textual, mas com a performance pública da publicação. Capa, tipografia, imagens e outros recursos gráficos passam a operar como enunciadores de sentido, ativando interpretações que dialogam com os debates políticos e epistemológicos do presente. A tradução, nesse caso, torna-se uma colaboração entre múltiplos agentes — tradutoras, editoras, designers, financiadores — que compartilham a responsabilidade sobre o produto final. A prática tradutória, como a autora enfatiza, é sempre deliberada, contextualizada historicamente e orientada por um propósito (Flotow, 2012, p. 129)²⁴.

Nesse contexto, essa dimensão colaborativa e politicamente orientada da tradução feminista também redefine a função dos paratextos como arenas de disputa simbólica. Ao intervir nos modos de apresentação e legitimação do texto, os paratextos se tornam plataformas para a reconstrução de vozes e saberes marginalizados. Em edições que buscam recuperar a radicalidade de autoras como Woolf, por exemplo, não basta traduzir o conteúdo: é preciso também contextualizar, explicitar e tensionar. Prefácios escritos por pesquisadoras feministas, capas que evocam o universo feminino, e notas que esclarecem referências históricas e literárias — tudo isso contribui para a reatualização crítica do ensaio e sua inserção em um novo horizonte interpretativo. Portanto, os paratextos não são adereços periféricos, mas componentes estruturais da tradução enquanto prática cultural e política, e ignorá-los, portanto, equivale a desconsiderar uma parte essencial do processo de mediação textual. Nesse ínterim, em tempos de reedições, retraduições e disputas pelo sentido das produções canônicas, torna-se urgente observar esses limiares que organizam, filtram e negociam o acesso aos textos.

No caso das edições brasileiras do ensaio, observamos um amplo espectro de escolhas editoriais que revelam diferentes graus de comprometimento com o legado feminista de Woolf. A primeira tradução brasileira do ensaio, feita por Vera Ribeiro e publicada em 1985 com o título *Um teto todo seu*, pela Editora Nova Fronteira, foi por quase três décadas a única disponível. Trata-se de um volume em brochura, sem prefácio na publicação original e com apenas uma breve bibliografia de Woolf ao final. As poucas notas de rodapé referem-se às

²⁴ No original: “Translation is deliberate. It is intentional, and usually done for a purpose. No translation is the production of only the translator. For one thing, the source text and author are involved: they become more or less meaningful or useful at different moments in a culture, more or less interesting for translation or re-translation; publishers and editors are involved; so are patrons willing to pay for the work, and finally, even book designers and typesetters who create the final product, and can change a text. Never is a translation the responsibility of only the translator; it is a collaboration” (Flotow, 2012, p. 129).

traduções livres dos poemas citados e às originalmente contidas no texto-fonte, sem quaisquer contextualizações histórica, literária ou crítica. A capa traz um retrato de Woolf em primeiro plano e o nome da autora, e, logo abaixo, o título do ensaio em evidência. Ausente de qualquer estratégia de suplementação ou comentário crítico, essa edição não apresenta traços de uma tradução feminista.

A partir de 2014, nota-se uma inflexão considerável nas tiragens brasileiras motivada tanto pelo ingresso da obra em domínio público quanto pela crescente visibilidade dos estudos feministas (Leite, 2017). A editora Tordesilhas inaugurou em 2014 uma nova fase da recepção de *A room of one's own* no Brasil. Com tradução de Bia Nunes e sob o mesmo título já consagrado nacionalmente, o volume em brochura traz um posfácio assinado por Noemi Jaffe, seguido de trechos do diário de Woolf (datados entre 1919 e 1940) e uma cronologia da autora, compondo um rico aparato de leitura. Algumas notas explicativas acompanham o texto e a capa, predominantemente rosa, mostra um quarto feminino com poltrona, espelho e objetos íntimos — recurso visual que sugere uma leitura afetiva e de gênero do texto. Ainda que não se trate de uma tradução radicalmente feminista, a publicação demonstra um esforço de contextualização crítica que a aproxima das práticas de suplementação descritas por Flotow (1991).

Contudo, outros lançamentos seguiram diferentes caminhos. Em 2019, a edição de bolso publicada pela L&PM, com tradução de Denise Bottmann, aposta na simplicidade. Sem prefácio, posfácio ou aparato crítico, oferece raras notas de rodapé explicativas. A capa, em preto, apresenta uma porta entreaberta, sugerindo simbolicamente o acesso negado ou restrito ao espaço feminino. O título *Um quarto só seu* e o nome da autora aparecem em cores contrastantes. Dessa forma, embora seja um formato mais acessível e econômico, a ausência de mediações editoriais o torna limitado quanto ao engajamento feminista.

A tiragem da Lafont em 2020, publicada em brochura e traduzida por Adriana Buzzetti, apresenta capa em tons de lilás com uma máquina de escrever sobre uma mesa, em clara alusão ao espaço de criação feminina. Apesar da proposta visual sugestiva, a publicação não conta com prefácio ou posfácio e traz apenas poucas notas explicativas. O projeto gráfico mantém-se funcional, mas não promove um diálogo mais consistente com as dimensões simbólicas e críticas da obra.

Já a publicação da Bazar do Tempo em 2021, com tradução de Júlia Romeu, capa dura e prefácio de Socorro Acioli, traz uma fotografia de Woolf no interior do volume. O projeto gráfico é visualmente elegante e busca situar a autora no cenário literário moderno, mas não apresenta estratégias de intervenção feminista significativas. As notas de rodapé são poucas e

pontuais, e o prefácio, embora informativo, não tensiona criticamente os aspectos políticos do ensaio.

A impressão da Antofágica em 2022, com tradução de Vanessa Bárbara, constitui um dos projetos editoriais mais elaborados. Em brochura com capa dura, traz uma capa vermelha com a imagem de uma mão feminina segurando uma vela — símbolo da “incandescência” intelectual feminina. Apresenta introdução de Aline Bei e três posfácios, assinados respectivamente por Ana Carolina Mesquita, Renata Cristina Pereira e Monica Hermini de Camargo, que oferecem múltiplas perspectivas interpretativas da obra. Além disso, disponibiliza, por meio de um código QR, duas videoaulas ministradas por Renata Cristina Pereira e publicadas no canal da editora no YouTube (Pereira, 2022), o que amplia significativamente a compreensão crítica da obra e reforça sua mediação pedagógica. Tais recursos incorporam um viés tecnológico e interativo, conectando-se a práticas contemporâneas de recepção digital e ampliando o alcance formativo da publicação. O volume inclui ainda notas explicativas e imagens ao longo do livro, conferindo-lhe uma dimensão visual fortemente marcada pelo feminino e pelo erotismo. O projeto gráfico, com fotos de Luisa Callegari, é esteticamente sensorial e engajado, o que torna essa edição uma das mais próximas das práticas da tradução feminista suplementadora, conforme a tipologia de Flotow (1991).

Ainda em 2022, foi publicada o volume da Senhor Corvo/Tagore Editora, com tradução de Maria Luiza Borges, intitulada *Um quarto só para si*. Ele apresenta prefácio e posfácio assinados por Sônia Zaghetto, além de riquíssimas notas de rodapé de natureza variada — históricas, culturais e tradutológicas —, bem como sumário, imagens e reprodução da capa da primeira edição inglesa. A capa é ilustrada com a pintura *Interior com a filha do artista* (1935), de Vanessa Bell, irmã de Woolf, e o projeto gráfico, assinado por Victor Burton, homenageia explicitamente o universo criativo feminino de Woolf e Bell. Trata-se, portanto, de uma tradução altamente contextualizada que articula texto, paratexto e imagem em uma operação crítica que vai ao encontro das estratégias feministas descritas por Flotow.

Por fim, o lançamento da Editora 34 (2025), com tradução de Sofia Nestrovski, apresenta um projeto gráfico minimalista: capa verde com a silhueta de Woolf, sem prefácio nem posfácio e com poucas notas explicativas. No entanto, conta com um acréscimo notável: de um lado, a tradução de Gênese Andrade do texto *A querela das mulheres*, de Margo Glantz, que dialoga com os temas centrais do ensaio de Woolf; de outro, uma nota final da editora que contextualiza os textos reunidos no volume. Esses recursos configuram uma inserção editorial que expande a leitura de *A room of one's own*, reatualizando seu discurso à luz de debates intertextuais sobre feminismo e autoria.

Nesse âmbito, é possível notar que as edições brasileiras analisadas revelam um panorama editorial bastante heterogêneo: enquanto algumas traduções optam por um projeto gráfico mínimo e por escassa mediação interpretativa (o que pode ser lido como uma forma de neutralização simbólica), outras investem em dispositivos capazes de intensificar e atualizar a radicalidade do ensaio woolfiano. Entre elas, destacam-se as publicações da Antofágica (2022), com tradução de Bárbara, e da Senhor Corvo/Tagore (2022), com tradução de Borges, que se configuram como exemplos paradigmáticos: ambas se destacam pela riqueza paratextual, pelo projeto gráfico sensível às dimensões de gênero e pelo esforço de contextualização histórica e crítica. Esses projetos, portanto, recuperam o espírito contestador de Woolf e o reinscrevem em um horizonte político e editorial sintonizado com os debates feministas contemporâneos. Assim, ao longo das últimas quatro décadas, a recepção editorial de *A room of one's own* no Brasil oscilou entre abordagens econômicas e projetos claramente engajados. Impressões como as da Antofágica e da Senhor Corvo/Tagore exemplificam os esforços mais consistentes de tradução feminista — não apenas no plano linguístico, mas também na forma como o texto é apresentado, enquadrado e ofertado ao público leitor.

O quadro-resumo (Quadro 1) apresentado a seguir permite uma visualização sintética e comparativa dos principais elementos paratextuais presentes nas oito traduções brasileiras do ensaio. Os critérios considerados — presença de prefácio ou posfácio, existência e natureza das notas explicativas, caráter simbólico das capas, intencionalidade do projeto gráfico e grau de leitura feminista — foram selecionados com base na tipologia proposta por Luise von Flotow para as estratégias da tradução feminista. Esses indicadores possibilitam aferir em que medida cada edição se aproxima das práticas de suplementação da recepção editorial brasileira em relação ao potencial político do ensaio de Woolf. Para ilustrar visualmente essas diferenças editoriais, as imagens das capas das respectivas publicações encontram-se organizadas nos Anexos A, B, C, D, E, F, G e H correspondendo a cada uma das traduções analisadas.

Quadro 1 - Comparativo dos paratextos e estratégias feministas nas traduções brasileiras

Tradutora	Ano	Título	Prefácio/ Posfácio	Notas explicativas	Capa simbólica	Projeto gráfico crítico	Edição feminista
Vera Ribeiro	1985	Um teto todo seu	Não	Poucas	Moderada	Não	Não
Bia Nunes	2014	Um teto todo seu	Sim	Sim	Sim	Parcial	Em parte
Denise Bottmann	2019	Um quarto só seu	Não	Poucas	Neutra	Não	Não
Adriana Buzzetti	2020	Um teto todo seu	Não	Poucas	Moderada	Não	Não
Júlia Romeu	2021	Um quarto só seu	Sim	Poucas	Moderada	Não	Não
Vanessa Bárbara	2022	Um teto todo seu	Sim	Sim	Sim	Sim	Em parte
Maria Luiza Borges	2022	Um quarto só para si	Sim	Muitas	Sim	Sim	Sim
Sofia Nestrovski	2025	Um quarto só para mim	Não	Poucas	Simples	Não	Não

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

4.1.1 A tradução do título no Brasil

A tradução do título de uma obra literária constitui um gesto tradutório de alto impacto simbólico, especialmente no contexto da tradução feminista, afinal, ele atua como um primeiro “ato de leitura” que orienta e antecipa as interpretações do texto, sendo frequentemente o espaço em que as estratégias de apropriação subversiva ou suplementação se manifestam de forma explícita (Flotow, 1991, p. 80). No caso de obras escritas por mulheres e com forte engajamento político, a escolha lexical e estilística do título traduzido pode intensificar, atenuar ou mesmo distorcer os sentidos originais. Isso é particularmente relevante em *A room of one's own*, cujo nome não apenas sintetiza o argumento central do ensaio, como também reivindica um espaço físico, simbólico e econômico para a escrita feminina. Nesse sentido, as traduções do título para o português brasileiro não são decisões meramente estilísticas, mas profundamente ideológicas, pois afetam a recepção do conceito-chave que estrutura o ensaio.

A forma mais consagrada no contexto nacional, *Um teto todo seu*, criada por Ribeiro (1985) e adotada também por Nunes (2014), Buzzetti (2020) e Bárbara (2022), substitui “room” por “teto”, deslocando o foco da metáfora espacial do quarto — entendido como espaço privado de criação intelectual — para a ideia mais genérica e arquitetônica de abrigo ou moradia. Embora o termo “teto” possa funcionar como sinédoque de morada, essa escolha enfraquece o simbolismo do “quarto” como espaço de subjetivação, silêncio, isolamento produtivo e pertencimento. A opção por “teto” também neutraliza a singularidade de “*of one's own*”, cuja ênfase está na posse subjetiva e na individualidade da autoria. Dessa forma, essa formulação

tende à neutralização, conforme a tipologia de Flotow (1991), ao suavizar os contornos epistemológicos do nome da obra e tornar sua crítica menos contundente.

Por outro lado, a tradução *Um quarto só seu*, utilizada por Bottmann (2019) e Romeu (2021), aproxima-se mais do original em termos lexicais e metafóricos. A seleção do termo “quarto” preserva o campo semântico do espaço interior, íntimo e delimitado, o que mantém viva a dimensão alegórica proposta por Woolf. A expressão “só seu” reforça a ideia de exclusividade e propriedade subjetiva, ainda que introduza uma leve modulação estilística em relação à fórmula “*of one’s own*”. Isso pode ser lido como uma forma de suplementação, na medida em que reatualiza o conteúdo político do enunciado inicial sem descaracterizá-lo, favorecendo uma recepção mais próxima da intenção crítica original.

Já a tradução *Um quarto só para si*, de Borges (2022), acrescenta um traço reflexivo e existencial ao título. O “para si” amplia a interioridade sugerida por Woolf ao insinuar que o espaço reivindicado é tanto físico quanto discursivo e ontológico — um lugar para se habitar a própria subjetividade. Essa tradução, embora mais livre, intensifica o subtexto feminista do ensaio, podendo ser interpretada como uma apropriação subversiva por atualizar criticamente a metáfora woolfiana com foco na autonomia existencial das mulheres. Além disso, a escolha do pronome “si” evita a oposição binária “você”/“mim” e abre espaço para uma leitura mais inclusiva e menos centrada na alteridade relacional.

Contudo, a tradução mais recente, *Um quarto só para mim*, de Nestrovski (2025), adota uma perspectiva subjetivada e confessional, deslocando o título de uma proposta coletiva para um registro individual. A mudança de “*one’s*” para “meu” ou “mim” transforma o gesto político de reivindicação coletiva por autoria feminina em uma afirmação de posse individual. Mesmo que mantenha o vocábulo “quarto”, a inserção do pronome na primeira pessoa pode produzir efeitos ambíguos: por um lado, enfatiza a dimensão pessoal da escrita, como uma busca íntima por espaço e voz; por outro, esvazia o caráter programático e convocatório do nome original, convertendo-o em um enunciado de experiência privada. Isso pode ser lido como uma apropriação parcial que intensifica o lirismo da proposição da autora, mas atenua sua função histórica e política.

Em suma, as variações na tradução do título de *A room of one’s own* evidenciam os diferentes modos pelos quais o pensamento feminista de Woolf é apropriado, mediado ou reformulado na cultura editorial brasileira. Enquanto *Um teto todo seu* neutraliza a densidade metafórica do original, *Um quarto só seu* e *Um quarto só para si* preservam ou amplificam sua crítica estrutural à exclusão das mulheres no campo literário. A análise desses títulos corrobora a tese de que toda tradução é um gesto interpretativo e ideológico (Flotow, 1991, p. 74), e que,

nesse caso, os títulos funcionam como dispositivos discursivos fundamentais para a introdução do pensamento de Woolf no Brasil.

4.2 ANÁLISE DOS EXCERTOS

4.2.1 Grupo 1 – Unidade da mente e androginia criativa

Este primeiro conjunto de excertos explora a formulação de Woolf sobre uma subjetividade criadora que se recusa a operar segundo categorias identitárias fixas. Em lugar de sugerir uma síntese conciliatória entre masculino e feminino, a autora vislumbra uma convivência produtiva entre princípios tradicionalmente associados a ambos os sexos. Essa proposta se ancora na noção de uma mente andrógina, cuja força reside precisamente na recusa das dicotomias normativas. Como observa Elizabeth Wright (2006, p. 3), essa concepção suscitou leituras divergentes desde sua origem: autoras como Carolyn Heilbrun e Nancy Topping Bazin enxergam nela uma forma de equilíbrio emancipador; em contrapartida, críticas como Elaine Showalter e Lisa Rado apontam o risco de evasão das questões materiais enfrentadas pelo feminismo. Apesar dessas tensões interpretativas, Wright defende que a proposta woolfiana preserva sua potência libertadora ao afirmar que a androginia foi, para muitas pensadoras feministas, “uma forma de libertar as mulheres das forças negativas impostas pelo patriarcado ao seu sexo” (Wright, 2006, p. 6).

As três passagens que compõem este grupo articulam diferentes manifestações dessa subjetividade em fluxo. Em um primeiro momento, Woolf inscreve a ideia de equilíbrio psíquico por meio de uma imagem de colaboração espiritual entre “os dois”, cuja identidade nunca é nomeada de modo definitivo. Em seguida, ela amplia essa formulação ao sugerir que é justamente essa fusão simbólica que torna a mente plenamente fecunda e capaz de mobilizar todas as suas faculdades. Por fim, de maneira ainda mais incisiva, a autora propõe uma ruptura com a gramática normativa de gênero por meio da criação dos neologismos “*woman-manly*” e “*man-womanly*”, que desafiam a estabilidade das categorias sexuais. Em conjunto, essas passagens delineiam um ideal criativo que só se realiza na oscilação entre opostos, na tensão constante entre identidades em negociação.

Nesse âmbito, torna-se especialmente relevante mobilizar a teoria da tradução feminista proposta por Luise von Flotow (1991), cuja tipologia permite descrever como as decisões tradutórias moldam o viés ideológico do texto traduzido. Para ela, traduzir é um gesto discursivo implicado, capaz de “revelar as relações de poder inscritas no texto” (Flotow, 1991, p. 15). Os

excertos aqui reunidos funcionam, nesse sentido, como terrenos críticos para observar como as diferentes tradutoras brasileiras lidaram com esse campo especulativo e simbólico. Cada escolha lexical, sintática ou estrutural não apenas responde aos desafios do original, mas também reconfigura a articulação entre gênero, linguagem e subjetividade proposta por Woolf. Vale ressaltar que as oito traduções dos excertos estão dispostas em quadros comparativos ao longo desta seção imediatamente antes das análises individuais. Essa organização objetiva facilitar a visualização das variações tradutórias, sem comprometer a fluidez do texto principal.

No primeiro excerto, Woolf apresenta um ideal de cooperação simbólica entre polos psíquicos distintos: *“The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually co-operating”* (Woolf, 2014a, p. 97). A sentença sugere que a condição ideal do ser reside na convivência harmônica entre *os dois* — cujas identidades permanece intencionalmente vaga. A indeterminação da expressão *“the two”* convida a múltiplas interpretações: pode-se lê-la como masculino e feminino, razão e intuição, ou ainda ego e alteridade. Além disso, o uso do presente do indicativo confere, ao enunciado, um tom normativo. A referência a uma *“spiritual co-operation”* projeta, portanto, um modelo de subjetividade não hierárquico pautado pela interdependência. Desse modo, a depender das opções de tradução, essa ambiguidade constitutiva pode ser mantida, reduzida ou reformulada, o que altera sensivelmente o campo de possibilidades interpretativas no texto de chegada.

Na sequência, a autora intensifica sua reflexão por meio de uma metáfora que conjuga intertextualidade literária e imagética corporal: *“Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilised and uses all its faculties”* (Woolf, 2014a, p. 97). Ao acionar o espaço da fertilização metafórica, Woolf transita do plano conceitual para uma visualidade poética que associa criação à plenitude e fusão. A mente plenamente fertilizada é aquela que acolhe a conjunção de forças opostas — internas e complementares —, tornando-se capaz de mobilizar todas as suas faculdades criativas. Trata-se, assim, de uma metáfora que supera os binarismos clássicos entre corpo e mente, natureza e cultura, desejo e razão. Conforme as soluções tradutórias adotadas, essa imagem pode ser interpretada com maior ou menor ênfase em seu aspecto biológico, estético ou filosófico, interferindo diretamente no alcance simbólico da formulação. Nesse caso, a tradução funciona como espaço de interpretação, em que se decide qual aspecto do campo metafórico será reforçado, deslocado ou ampliado.

Finalmente, no terceiro excerto, Woolf promove uma ruptura com as convenções gramaticais da língua para tensionar a ideia de identidade sexual: *“It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly”* (Woolf, 2014a, p. 103).

A assertiva, que se inicia com a expressão “*it is fatal*”, propõe, de modo irônico, a inviabilidade da pureza identitária como condição existencial ou criadora. O gesto de recusa culmina na criação dos neologismos híbridos “*woman-manly*” e “*man-womanly*”, que instauram zonas de ambiguidade léxica e abrem caminho para a imaginação de subjetividades não normativas. Como destaca Wright (2006, p. 5-6)²⁵, a unidade da mente depende de sua capacidade de conter elementos de ambos os sexos, pois pensar em termos de separação interfere na plenitude criativa. Nesse contexto, as escolhas tradutórias assumem papel central na mediação dessa proposta: traduções que optam por construções conhecidas do português podem reconfigurar o grau de estranhamento formal, enquanto aquelas que tentam reproduzir os neologismos criados por Woolf operam deslocamentos distintos na recepção do texto. Em qualquer um dos casos, as estratégias empregadas mobilizam leituras variadas da crítica de gênero proposta pela autora, constituindo, por conseguinte, um âmbito de análise discursiva essencial à compreensão da tradução como prática interpretativa politizada.

Quadro 2 - Dismorfismo sexual e unidade da mente

Texto original	<i>The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually co-operating</i> (Woolf, 2014a, p. 97).
Vera Ribeiro	O estado normal e adequado é aquele em que os dois convivem juntos em harmonia, cooperando espiritualmente (Woolf, 1985, p. 120).
Bia Nunes	O estado de espírito normal e cômodo é aquele em que os dois estão juntos em harmonia, cooperando espiritualmente (Woolf, 2014b, p. 139).
Denise Bottmann	O estado normal e confortável é aquele em que os dois vivem juntos em harmonia, cooperando espiritualmente (Woolf, 2019, p. 135).
Adriana Buzzetti	O estado de existência normal e confortável é quando os dois vivem juntos em harmonia, cooperando espiritualmente (Woolf, 2020, p. 124).
Julia Romeu	O estado normal e confortável é quando os dois vivem em harmonia, cooperando espiritualmente (Woolf, 2021, p. 153).
Vanessa Bárbara	O estado de espírito normal e confortável é quando os dois vivem juntos em harmonia, cooperando espiritualmente (Woolf, 2022a, p. 184).
Maria Luiza Borges	O estado normal e confortável ocorre quando os dois vivem juntos em harmonia, cooperando espiritualmente (Woolf, 2022b, p. 149).
Sofia Nestrovski	O estado normal e confortável é aquele em que as duas vivem juntas em harmonia, em cumplicidade espiritual (Woolf, 2025, p. 108).

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A formulação apresentada por Ribeiro — “O estado normal e adequado é aquele em que os dois convivem juntos em harmonia, cooperando espiritualmente” (Woolf, 1985, p. 120) — conserva a estrutura sintática do original, especialmente no que diz respeito à relação causal

²⁵ No original: “Woolf does not forget that the mind must contain elements of both sexes in order to be truly productive. After all, she states, “It is fatal to be a man or a woman pure and simple; one must be a woman-manly or a man-womanly.” And that “to think, as [she] had been thinking ... of one sex as distinct from the other is an effort. It interferes with the unity of the mind” (Wright, 2006, p.5-6).

entre o estado do ser e a convivência harmoniosa dos dois polos evocados. No entanto, a escolha do adjetivo “adequado”, em substituição a “*comfortable*”, altera substancialmente o campo semântico da frase, pois desloca a conotação subjetiva do original para uma leitura normativa, que sugere conformidade a padrões externos de conduta. Essa modulação enfraquece o caráter libertário da proposição de Woolf, cuja defesa da harmonia interior se funda menos em prescrições sociais do que em uma poética da integração psíquica. A redundância na expressão “convivem juntos” — que une um verbo já relacional a um advérbio, portanto, desnecessário — compromete a economia poética do trecho e introduz um ruído de repetição que não existe no inglês. Do ponto de vista da teoria da tradução feminista, a tradução de Ribeiro pode ser enquadrada como uma estratégia de neutralização, pois ameniza os tensionamentos ideológicos do texto-fonte e prioriza uma tradução explicativa em detrimento de sua ambiguidade simbólica. A ausência de qualquer mediação paratextual que contextualize a proposta da autora contribui para essa suavização. Como observa Simon (1996, p. 17), escolhas tradutórias supostamente neutras podem, na verdade, reforçar os sistemas de significação dominantes; nesse sentido, a tradução pode atenuar o potencial disruptivo da imagem da mente andrógina ao estabilizar sua formulação em um registro normativo e domesticado.

Já a tradução de Nunes — “O estado de espírito normal e confortável é aquele em que os dois estão juntos em harmonia, cooperando espiritualmente” (Woolf, 2014b, p. 139) — opta por uma reconstrução sintática mais fluente e por escolhas lexicais que buscam preservar a leveza melódica do original. A substituição de “*state of being*” por “estado de espírito”, embora soe familiar ao leitor brasileiro, restringe o alcance filosófico da expressão original, reduzindo sua abrangência ontológica às esferas psíquica e emocional. Ainda assim, a escolha do adjetivo “confortável” oferece uma aproximação semântica mais precisa a “*comfortable*” do que “adequado”, evocando uma sensação de bem-estar subjetivo. A construção “os dois estão juntos em harmonia” mantém a ambiguidade relacional do par “*the two*”, sem redundâncias nem simplificações, o que contribui para a preservação do efeito poético de simbiose entre elementos complementares. Todavia, a tradução adere a uma estratégia de neutralização por não explorar o potencial subversivo da imagem da androginia criativa, tampouco introduzir elementos que ampliem ou tensionem o campo de leitura do texto.

A tradução de Bottmann — “O estado normal e confortável é aquele em que os dois vivem juntos em harmonia, cooperando espiritualmente” (Woolf, 2019, p. 135) — mostra-se fiel ao léxico do original e adota uma estrutura sintática que respeita a cadência e o equilíbrio do trecho em inglês. Ao preservar os adjetivos “normal e confortável” como tradução direta de “*normal and comfortable*”, Bottmann garante maior aderência semântica e evita o tom

normativo que emerge de termos como “adequado” ou “cômodo”. A construção “vivem juntos em harmonia” conserva a duplicidade enfática de *“live in harmony together”*, embora evite exageros ao não repetir o termo “juntos” de forma redundante. Apesar disso, a tradução não se engaja com a ambiguidade deliberada de *“the two”*, elemento central da formulação de Woolf, e também não oferece qualquer tipo de suplementação que indique ao leitor a densidade conceitual implicada na metáfora. A ausência de notas ou paratextos reafirma uma postura de neutralização, na medida em que a tradutora opta por uma correspondência literal que desativa a potência política do texto. Como lembra Flotow (1991, p. 75), a noção de fidelidade na tradução feminista ultrapassa as dimensões lexicais e sintáticas, implicando um compromisso ético com os efeitos ideológicos e simbólicos do texto e com a responsabilidade política da tradutora — aspecto que, aqui, permanece subexplorado.

Na tradução de Buzzetti — “O estado de existência normal e confortável é quando os dois vivem juntos em harmonia, cooperando espiritualmente” (Woolf, 2020, p. 124) —, há um esforço interessante de reconfiguração conceitual ao optar por “estado de existência”, aproximando a formulação de um registro filosófico mais amplo. Entretanto, a estrutura “é quando” dilui o caráter assertivo de *“is that”*, conferindo à frase um tom narrativo que compromete a densidade meditativa do original. A manutenção do par “normal e confortável” e da expressão “cooperando espiritualmente” contribui para a preservação da harmonia evocada por Woolf, mas a musicalidade do trecho se vê enfraquecida pelo desequilíbrio entre os termos mais abstratos (“estado de existência”) e a simplicidade da conclusão (“é quando”). A ausência de estratégias interpretativas ou explicativas aponta para uma abordagem que, apesar de respeitosa ao texto-fonte, não potencializa sua complexidade simbólica. Conforme argumenta Chamberlain (2006), a tradução está sempre implicada em estruturas de poder e discursos de autoridade, o que a torna uma negociação com os regimes de significação dominantes; nesse contexto, a adoção de estruturas familiarizadas e acessíveis revela uma postura de acomodação que, ainda que preserve o conteúdo do original, tende a reduzir seu alcance crítico e epistemológico.

A formulação de Romeu — “O estado normal e confortável é quando os dois vivem em harmonia, cooperando espiritualmente” (Woolf, 2021, p. 153) — realiza uma tradução sintaticamente limpa, mas que opta por simplificações importantes. A supressão do advérbio “juntos” elimina a duplicidade proposital de *“live in harmony together”*, cuja repetição reforça a ideia de coabitação como motor da criação. Embora a tradução mantenha a equivalência precisa dos adjetivos “normal e confortável” e do gerúndio “cooperando espiritualmente”, sua opção pela estrutura “é quando” repete a tendência observada em outras traduções de imprimir

um tom mais coloquial e menos reflexivo ao enunciado. Ausente de qualquer estratégia de suplementação, a tradução de Romeu prioriza a clareza e a acessibilidade, mas abdica da ambiguidade constitutiva do trecho, especialmente no que se refere ao pronome “*the two*”, cuja polissemia (razão e emoção, masculino e feminino, consciência e inconsciente) é uma das chaves do ideal de mente andrógina. Assim, ainda que funcional em sua fluidez, a tradução se inscreve como uma reescrita neutra, pouco responsiva às inflexões críticas e poéticas do pensamento de Woolf.

A tradução de Bárbara — “O estado de espírito normal e confortável é quando os dois vivem juntos em harmonia, cooperando espiritualmente” (Woolf, 2022a, p. 184) — combina escolhas sintáticas fluidas com um léxico que privilegia a subjetividade emocional em detrimento da ontologia reflexiva do original. A adoção da expressão “estado de espírito” restringe o escopo do conceito “*state of being*”, alocando-o no campo das disposições psicológicas, o que pode ser lido como uma forma de domesticação cultural que suaviza a radicalidade do texto-fonte. Em contrapartida, a manutenção do par “normal e confortável” e da expressão “cooperando espiritualmente” garante certa fidelidade ao tom harmônico e ético do excerto, além de preservar a musicalidade da sentença. A construção “vivem juntos em harmonia” respeita a lógica de duplicidade simbólica, fato que representa um acerto em relação a outras traduções que eliminam o advérbio “juntos”. Não obstante, a introdução da estrutura “é quando” compromete o equilíbrio especulativo da frase e insere uma marca de coloquialidade que reduz a solenidade da formulação. Dada a ausência de notas, posfácios ou elementos que contextualizem a proposta filosófica da mente andrógina, a tradução de Bárbara se aproxima de uma neutralização com tendência à suavização, promovendo uma leitura empática e fluida, mas que deixa de lado o caráter provocador e desestabilizador da escrita de Woolf.

Na tradução proposta por Borges — “O estado normal e confortável ocorre quando os dois vivem juntos em harmonia, cooperando espiritualmente” (Woolf, 2022b, p. 149) — destaca-se a substituição do verbo “é” por “ocorre”, modificação que, embora sutil, enfraquece a potência ontológica da construção original. Ao sugerir que a harmonia entre os dois acontece ocasionalmente, em vez de afirmar seu estatuto como condição ideal do ser, a tradutora reconfigura a proposição filosófica de Woolf e reduz sua universalidade. Por outro lado, a tradução mantém o par “normal e confortável”, respeitando a literalidade da formulação original, e reconstitui adequadamente a imagem relacional de “vivem juntos em harmonia”, assim como o vínculo de “cooperando espiritualmente”. No entanto, a escolha de uma estrutura verbal menos enfática e a ausência de qualquer comentário crítico ou suplemento interpretativo

revelam uma tendência à neutralização discursiva. Como afirma Simon (1996), a tradução feminista se inscreve como um gesto ético situado e, nesse sentido, a contenção ideológica da tradução de Borges, ao evitar tensionamentos e apagar ambiguidades, limita seu engajamento com os aspectos mais políticos e disruptivos da proposta de Woolf.

Por fim, a proposta de Nestrovski — “O estado normal e confortável é aquele em que as duas vivem juntas em harmonia, em cumplicidade espiritual” (Woolf, 2025, p. 108) — apresenta uma ruptura radical em relação às demais traduções ao adotar uma perspectiva marcadamente feminista e interventiva. A substituição de “os dois” por “as duas” reconfigura o eixo simbólico do excerto, deslocando sua ambiguidade proposital para uma afirmação explícita da convivência feminina. Essa escolha opera, conforme a tipologia de Flotow (1991), como uma apropriação subversiva que reposiciona o sentido do original, inserindo-o no campo das alianças entre mulheres. A alteração de “cooperando espiritualmente” para “em cumplicidade espiritual” reforça esse gesto, ampliando a carga afetiva e política da relação evocada, mesmo que também altere o tom filosófico mais neutro de “*spiritually co-operating*”. Como observa Lori Chamberlain (2006), a tradução é um ato de negociação simbólica e, nesse caso, a tradução de Nestrovski não apenas negocia, mas reescreve o enunciado original com intencionalidade ideológica clara. Ainda que tal intervenção sacrifique parte da polissemia ambivalente presente em “*the two*”, sua crítica contribui para ampliar o horizonte da tradução feminista no Brasil, desafiando as fronteiras tradicionais da fidelidade textual e promovendo uma leitura politizada e criativa do legado de Woolf.

Em perspectiva comparativa, as traduções que se alinham à estratégia da neutralização — como as de Ribeiro, Bottmann, Buzzetti, Romeu, Bárbara e Borges — priorizam a fluidez, a clareza sintática e a preservação do sentido literal do original, mas tendem a esvaziar sua densidade simbólica e filosófica ao evitar engajamentos críticos com a ambiguidade da formulação “*the two*” e com a radicalidade da proposta da mente andrógina. A ausência generalizada de estratégias de suplementação reforça esse movimento de contenção discursiva, que, embora favoreça a legibilidade, compromete a força especulativa do excerto.

Em contraste, a tradução de Nestrovski se destaca como a única que incorpora uma estratégia de apropriação subversiva, promovendo um deslocamento semântico significativo ao reinscrever o trecho em um horizonte político feminista. Ainda que essa intervenção reduza a abertura simbólica do texto-fonte, sua ousadia interpretativa e sua intencionalidade crítica dialogam diretamente com a proposta de uma tradução feminista como reescrita ideológica. A tradução de Nunes, apesar de mais contida, também apresenta ganhos importantes em termos de precisão semântica e musicalidade, sugerindo um caminho possível para uma tradução que

equilibre fidelidade estética e engajamento ético. Assim, o confronto entre essas traduções revela a complexidade do gesto tradutório diante de um texto tão denso e ambíguo quanto o de Woolf, exigindo do tradutor competência linguística, sensibilidade crítica e consciência ideológica.

Quadro 3 - Androginia como fusão e fertilidade da mente

Texto original	<i>Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilised and uses all its faculties</i> (Woolf, 2014a, p. 97).
Vera Ribeiro	Coleridge talvez quisesse referir-se a isso quando disse que as grandes mentes são andróginas. É quando ocorre essa fusão que a mente é fertilizada por completo e usa todas as suas faculdades (Woolf, 1985, p. 120).
Bia Nunes	Talvez seja isso que Coleridge quis dizer quando afirmou que as grandes mentes são andróginas. É quando ocorre essa fusão que a mente é fertilizada por completo e usa todas as suas faculdades (Woolf, 2014b, p. 139).
Denise Bottmann	Talvez tenha sido isso que Coleridge quis dizer quando falou que uma grande mente é andrógina. É quando se dá essa fusão que a mente é plenamente fertilizada e utiliza todas as suas faculdades (Woolf, 2019, p. 135).
Adriana Buzzetti	Talvez tenha sido o que Coleridge quis dizer quando mencionou que uma grande mente é andrógina. É quando essa fusão ocorre que a mente é totalmente fertilizada e usa todas as suas competências (Woolf, 2020, p. 124).
Júlia Romeu	Coleridge talvez tenha querido dizer isso quando afirmou que as grandes mentes são andróginas. É quando essa fusão acontece que a mente está completamente fertilizada e usa todas as suas faculdades (Woolf, 2021, p. 153).
Vanessa Bárbara	Talvez seja isso que Coleridge quis dizer quando afirmou que uma grande mente é andrógina. É quando ocorre essa fusão que a mente se fertiliza por inteiro e usa todas as suas faculdades (Woolf, 2022a, p. 184).
Maria Luiza Borges	Coleridge talvez tenha querido dizer isso quando falou que uma mente excepcional é andrógina. É quando essa fusão tem lugar que a mente é completamente fertilizada e usa todas as suas faculdades (Woolf, 2022b, p. 149).
Sofia Nestrovski	Talvez fosse isso que Coleridge queria dizer quando afirmou que toda grande mente é andrógina. É só quando acontece essa fusão que a mente se torna plenamente fértil e dona das próprias faculdades (Woolf, 2025, p. 108).

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Na tradução de Ribeiro, o trecho é lido como “Coleridge talvez quisesse referir-se a isso quando disse que as grandes mentes são andróginas. É quando ocorre essa fusão que a mente é fertilizada por completo e usa todas as suas faculdades” (Woolf, 1985, p. 120), formulação que adota uma dicção formal e discursiva desde a primeira oração. A opção por “quisesse referir-se a isso”, imprime ao enunciado um tom cerimonioso, suavizando a oralidade especulativa de “*perhaps meant this*”. Ainda mais significativa é a escolha pelo plural “as grandes mentes” em lugar do singular “*a great mind*”, modificação que desloca a ênfase do ideal filosófico para uma generalização empírica, diluindo o caráter universalizante da proposição woolfiana. Na segunda parte, a construção “ocorre essa fusão” preserva a articulação causal, mas a expressão “é fertilizada por completo” adere a uma literalidade que esvazia o potencial metafórico da imagem, aproximando-a de um registro técnico. Além disso, o emprego do verbo “usar” para

uses mantém a função original, mas carece de densidade semântica ou estilística. Como resultado, a tradução evidencia uma estratégia de neutralização, marcada por decisões que priorizam a inteligibilidade e a fluidez gramatical, mas que atenuam a tensão simbólica entre fertilidade e fusão psíquica. A ausência de qualquer forma de suplementação ou contextualização crítica reforça essa contenção, tornando a metáfora uma imagem decorativa em vez de um vetor especulativo.

A tradução assinada por Nunes — “Talvez seja isso que Coleridge quis dizer quando afirmou que as grandes mentes são andróginas. É quando ocorre essa fusão que a mente é fertilizada por completo e usa todas as suas faculdades” (Woolf, 2014b, p. 139) — reitera o plural “as grandes mentes”, reforçando o deslocamento já observado na tradução de Ribeiro. Ao transformar um enunciado singular e abstrato em uma generalização, a tradutora compromete a ideia de uma grande mente como categoria conceitual que transcende exemplos empíricos. A estrutura “afirmou que” intensifica o caráter declarativo da citação de Coleridge, substituindo a hesitação de “*perhaps meant this*” por uma autoridade incontestável, o que modifica o tom especulativo original. No segundo período, a manutenção de “é fertilizada por completo” reitera o padrão de literalidade observado em outras traduções, indicando “*fully fertilised*” com correção, mas sem ativar a tensão simbólica entre biologia e cognição que sustenta a metáfora. Da mesma forma, a escolha por “usa todas as suas faculdades” mantém o paralelismo funcional, mas sem qualquer ampliação interpretativa. Nesse conjunto, a tradução se inscreve em uma estratégia de neutralização ao evitar qualquer deslocamento ou ativação das zonas ambíguas do enunciado. Como lembra Simon (1996, p. 13), a fidelidade política da tradução feminista reside na sua capacidade de interrogar o texto original — gesto ausente aqui, em favor de uma leitura segura, transparente e domesticada.

A tradução de Bottmann apresenta o excerto como “Talvez tenha sido isso que Coleridge quis dizer quando falou que uma grande mente é andrógina. É quando se dá essa fusão que a mente é plenamente fertilizada e utiliza todas as suas faculdades” (Woolf, 2019, p. 135). Essa passagem se aproxima mais da estrutura original ao recuperar o singular “uma grande mente”, resgatando o valor especulativo da proposição. A construção “falou que” confere um tom mais leve e menos assertivo que “afirmou”, preservando parcialmente a incerteza de “*perhaps*”. A expressão “se dá essa fusão” soa natural e fluida, mas mantém a metáfora em um plano moderadamente literal, enquanto o adjetivo “plenamente” carrega um tom técnico que reduz o impacto sensorial de “*fully fertilised*”. O uso do verbo “utiliza” para *uses* introduz um vocabulário mais elaborado do que “usa”, sem alterar significativamente o sentido. No entanto, a tradução permanece dentro de uma zona segura de reescritura, sem recorrer a estratégias de

suplementação ou deslocamento simbólico, caracterizando-a como uma neutralização bem calibrada.

Na tradução de Buzzetti, o trecho surge como “Talvez tenha sido o que Coleridge quis dizer quando mencionou que uma grande mente é andrógina. É quando essa fusão ocorre que a mente é totalmente fertilizada e usa todas as suas competências” (Woolf, 2020, p. 124), formulação que mantém o singular “uma grande mente”, o que contribui para conservar a natureza conceitual do excerto. Por outro lado, o uso do verbo “mencionou” introduz um tom de informalidade ou distanciamento que suaviza a autoridade da citação de Coleridge. A expressão “essa fusão ocorre” reitera a lógica causal de *“this fusion takes place”*, mas sem recuperar a solenidade do período original. A opção por “totalmente fertilizada” adere à literalidade recorrente nas demais traduções, mas é no uso do termo “competências” — em vez de “faculdades” — que a tradução mais se distancia do campo semântico do texto-fonte. Ao substituir um vocabulário ligado à tradição filosófica por um termo associado ao universo da gestão e da produtividade, a tradutora imprime ao excerto uma leitura funcionalista que é contrastada com o lirismo especulativo do original. Essa escolha revela um deslizamento ideológico significativo, mesmo que não assumido como gesto de apropriação subversiva. Diante disso, a tradução pode ser classificada como neutralizante, não por omissão de sentido, mas por sua domesticação léxica, que estabiliza o campo simbólico e substitui ambiguidade por eficiência comunicativa.

A tradução de Romeu formula o excerto como “Coleridge talvez tenha querido dizer isso quando afirmou que as grandes mentes são andróginas. É quando essa fusão acontece que a mente está completamente fertilizada e usa todas as suas faculdades” (Woolf, 2021, p. 153), retomando a pluralização de *“a great mind”* como “as grandes mentes”, o que compromete, mais uma vez, o caráter idealizante e universalizante do enunciado original. A expressão “afirmou” reforça a autoridade de Coleridge, suprimindo a dúvida e a especulação de *“perhaps meant this”*. A construção “essa fusão acontece” substitui a solenidade de *“this fusion takes place”* por uma formulação mais singela, e a escolha por “está completamente fertilizada” acrescenta um aspecto de transitividade ao estado descrito, em vez da assertividade definitiva do original. Ainda que o vocábulo “faculdades” seja mantido, a estrutura geral da frase sinaliza uma estratégia de neutralização. A metáfora da fertilização é transportada de maneira literal e desativada em seu potencial subversivo, resultando em uma tradução que suaviza o impulso especulativo de Woolf em nome da clareza e do didatismo.

Ao propor a formulação “Talvez seja isso que Coleridge quis dizer quando afirmou que uma grande mente é andrógina. É quando ocorre essa fusão que a mente se fertiliza por inteiro

e usa todas as suas faculdades” (Woolf, 2022a, p. 184), Bárbara recupera o singular “uma grande mente”, reinstaurando o horizonte conceitual do original. Sua principal intervenção está na forma reflexiva “a mente se fertiliza por inteiro”, que, ao romper com a voz passiva dominante nas outras traduções, reposiciona a mente como agente ativa do próprio processo de fecundação simbólica. Esse deslocamento, ainda que sutil, altera a lógica do trecho e permite uma leitura mais autônoma e emancipada da metáfora da fertilidade, podendo ser interpretado como um gesto de leve apropriação subversiva. A expressão “por inteiro” mantém a ideia de plenitude, embora suavize a densidade do advérbio “*fully*”, e o uso de “usa” em lugar de “utiliza” preserva a sobriedade funcional da frase. Mesmo que a tradução não adote estratégias paratextuais ou comentários suplementares, essa inflexão no centro da metáfora já opera um tensionamento do enunciado original. Segundo Simon (1996), a tradução feminista não é apenas uma questão de conteúdo, mas de posicionamento: nesse caso, a mente que se fertiliza representa uma transição simbólica da passividade para a agência, mesmo que dentro de uma formulação contida.

A tradução de Borges apresenta o trecho como “Coleridge talvez tenha querido dizer isso quando falou que uma mente excepcional é andrógina. É quando essa fusão tem lugar que a mente é completamente fertilizada e usa todas as suas faculdades” (Woolf, 2022b, p. 149). A substituição de “*great mind*” por “mente excepcional” altera o foco do enunciado, deslocando-o de uma categoria filosófica e simbólica para um viés meritocrático, que privilegia o desempenho individual. Com isso, esvazia-se parcialmente a crítica à cisão de gênero implícita na noção de mente andrógina ao associá-la à ideia de talento raro, e não a uma condição criativa potencialmente universal. Sob a ótica da tradução feminista, essa escolha se aproxima de uma estratégia de neutralização por suavizar a carga política e utópica da formulação original. Além disso, o verbo “falou” introduz uma informalidade que suaviza a força da citação de Coleridge, enquanto a expressão “tem lugar” é mais rara no português contemporâneo, remetendo a um tom levemente arcaico. A construção “é completamente fertilizada” mantém a literalidade do original, sem mobilizar sua potência simbólica, e a opção por “usa todas as suas faculdades” preserva o léxico filosófico, mas sem ampliação interpretativa. No conjunto, a tradução adota uma abordagem transparente, marcada por escolhas lexicais que estabilizam os sentidos e evitam as ambiguidades fundantes da proposta woolfiana. Conforme os parâmetros de Flotow (1991), trata-se de uma neutralização que reproduz as estruturas do original sem contestá-las ou reimaginá-las criticamente.

A tradução de Nestrovski, por sua vez, apresenta o excerto como “Talvez fosse isso que Coleridge queria dizer quando afirmou que toda grande mente é andrógina. É só quando acontece essa fusão que a mente se torna plenamente fértil e dona das próprias faculdades”

(Woolf, 2025, p. 108), composição que se destaca pela intensidade de suas reformulações. A inserção do determinante “toda” em “toda grande mente” amplia o escopo universalizante do original e reforça a força afirmativa do enunciado. A construção “fosse isso” resgata a hesitação especulativa do início da frase, enquanto “queria dizer” suaviza a assertividade das traduções anteriores. No segundo período, o advérbio “só” introduz um elemento de ênfase que não está presente no original, mas que funciona como recurso de focalização da transformação. A reformulação “se torna plenamente fértil” substitui a passividade de “*is fully fertilised*” por um processo ativo de frutificação, deslocando o foco da metáfora para a subjetividade autônoma da mente. Ainda mais expressiva é a formulação “dona das próprias faculdades”, que reinterpreta “*uses all its faculties*” como um gesto de posse, agência e emancipação. Com isso, a tradutora assume uma estratégia clara de apropriação subversiva, reinterpretando o texto a partir de uma política da enunciação que privilegia o empoderamento da mente criadora. Como observa Chamberlain (2006), a tradução é sempre uma reescrita ideológica, e a de Nestrovski faz dessa reescrita um campo de deslocamento político, reencenando a imagem da fusão como gesto ativo de subjetivação e potência.

Visto isso, observamos que a maioria das traduções dessa passagem permanece ancorada em estratégias de neutralização, nas quais a metáfora central da fertilização simbólica é mantida com literalidade, mas sem ativação interpretativa. As reformulações de Ribeiro, Nunes, Bottmann, Buzzetti, Romeu e Borges priorizam a estabilidade sintática e o fluxo informativo, evitando tensionamentos poéticos, éticos ou ideológicos. Mesmo quando mantêm o léxico filosófico ou a estrutura argumentativa do original, suas escolhas demonstram contenção crítica, o que limita a projeção simbólica da mente andrógina como força criadora. Essa tendência confirma o que Sherry Simon (1996, p. 17) denomina uma “fidelidade despolitizada”, na qual o compromisso com a forma se sobrepõe ao engajamento com o conteúdo emancipador do texto.

Em contrapartida, a tradução de Bárbara inicia um processo de desestabilização ao apresentar a mente não mais como receptora, mas como agente da fertilização. Já a tradução de Nestrovski reforça esse gesto, radicalizando a metáfora em uma chave feminista e emancipatória. Ambas se aproximam da proposta de Flotow (1991) de uma tradução como reescrita ideológica, sendo a última a que mais claramente encarna a lógica da apropriação subversiva. Ao transformar o ideal woolfiano em uma proposição de agência subjetiva plena, Nestrovski desloca a metáfora da fertilização para o campo da autonomia criadora, oferecendo ao leitor um horizonte de leitura que não somente reproduz, mas reimagina criticamente o texto de partida.

Quadro 4 - A pureza fatal e a ruptura dos binarismos

Texto original	<i>It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly</i> (Woolf, 2014a, 103).
Vera Ribeiro	É fatal ser um homem ou uma mulher, pura e simplesmente; é preciso ser masculinamente feminina ou femininamente masculino (Woolf, 1985, p.107).
Bia Nunes	É fatal ser um homem ou uma mulher pura e simplesmente; é preciso ser feminil-masculino ou másculo-feminino (Woolf, 2014b, p.146).
Denise Bottmann	É fatal ser pura e simplesmente um homem ou uma mulher; é preciso ser masculino-feminina ou masculino-feminino (Woolf, 2019, p. 143).
Adriana Buzzetti	E fatal ser um homem ou uma mulher pura e simplesmente; deve-se ser mulher-máscula ou homem-feminil (Woolf, 2020, p.131).
Júlia Romeu	É fatal ser homem ou mulher, pura e simplesmente; é preciso ser feminino- masculino ou masculino-feminino (Woolf, 2012, p.161).
Vanessa Bárbara	É fatal ser homem ou mulher, pura e simplesmente; devemos ser masculinamente femininos ou femininamente masculinos. (Woolf, 2022a, p.193).
Maria Luiza Borges	É fatal ser um homem ou mulher puro e simples; é preciso ser masculinamente feminina ou femininamente masculino (Woolf, 2022b, p.156).
Sofia Nestrovski	E fatal ser um homem ou mulher pura e simplesmente; é necessário ser uma mulher-homem ou um homem-mulher. (Woolf, 2025, p.114).

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A tradução proposta por Ribeiro — “É fatal ser um homem ou uma mulher, pura e simplesmente; é preciso ser masculinamente feminina ou femininamente masculino” (Woolf, 1985, p. 107) — mantém, em linhas gerais, a estrutura original do texto-fonte. A expressão “é fatal ser um homem ou uma mulher, pura e simplesmente” reproduz o tom categórico de *it is fatal*, embora a inserção da vírgula entre os elementos da oração suavize o ritmo e reduza levemente a contundência do enunciado. No que se refere ao par “*woman-manly*” e “*man-womanly*”, a tradutora opta por construções adverbiais — “masculinamente feminina” e “femininamente masculino” — que, embora mantenham a simetria semântica, acomodam a linguagem em estruturas gramaticais já previstas pela norma culta do português. Essa decisão elimina o estranhamento formal presente nos compostos ingleses, os quais rompem com as convenções morfológicas da língua para sugerir fusões identitárias não naturalizadas. Mesmo assim, pode-se argumentar que a tradução realiza uma forma de suplementação na medida em que explicita o hibridismo por meio de estruturas sintáticas compreensíveis, mesmo que domesticadas. O resultado é uma crítica à fixidez identitária que se mantém no conteúdo, mas perde força estética e performativa, resultando em uma reescrita funcional e clara, porém pouco transgressora.

Ao optar por “É fatal ser um homem ou uma mulher pura e simplesmente; é preciso ser feminil-masculino ou másculo-feminino” (Woolf, 2014b, p. 146), Nunes recria a proposta disruptiva de Woolf ao usar compostos pouco comuns no português. As expressões “feminil-masculino” e “másculo-feminino” mantêm o paralelismo do original e provocam um importante efeito de estranhamento, fazendo do desvio da norma uma ferramenta crítica. O uso do adjetivo

“feminil”, hoje raro, reforça essa escolha marcada, despertando questionamentos sobre os sentidos culturais e linguísticos do feminino. Além disso, a inversão dos pares preserva a provocação inicial, desafiando as oposições de gênero e incorporando a ideia de subjetividade ambígua na própria estrutura da linguagem. A opção adotada representa uma forma de apropriação subversiva, já que a tradutora não só mantém o tom original, mas intensifica seus efeitos políticos e estéticos na nova língua. Sem recorrer a notas explicativas, a tradução aposta em compostos criativos e provocadores, convidando o leitor a refletir sobre a indeterminação de gênero como força criadora. Desse modo, ativa-se uma fidelidade política (Simon, 1996) ao texto de Woolf, preservando sua crítica e potência linguística sem suavizações.

A tradução de Bottmann — “É fatal ser pura e simplesmente um homem ou uma mulher; é preciso ser masculino-feminina ou masculino-feminino” (Woolf, 2019, p. 143) — chama atenção pela ordem das palavras e pela forma peculiar dos pares compostos. Ao antecipar “pura e simplesmente”, a frase ganha uma ênfase maior na ideia de que assumir identidades fixas é algo problemático. Já a combinação “masculino-feminina” e “masculino-feminino” cria uma assimetria, pois o termo “masculino” aparece duas vezes, o que quebra a estrutura espelhada proposta por Woolf. A estratégia empregada funciona como uma tentativa de suavizar a provocação original, embora os adjetivos compostos mantenham certo estranhamento e apontem para a fusão simbólica entre os gêneros. A tradução oscila, dessa forma, entre inovação e acomodação: propõe um texto claro e funcional, mas que não radicaliza os efeitos críticos do original. A ausência de comentários adicionais ou notas explicativas também reforça essa contenção, priorizando a fluidez do texto em português. Como aponta Chamberlain (2006), o ato tradutório é atravessado por uma tensão fundamental entre fidelidade e reescrita, marcada por construções ideológicas que associam a tradução à subordinação, especialmente no campo das metáforas de gênero e autoridade e, nesse caso, esse equilíbrio tende a favorecer a clareza, sem eliminar totalmente a ambiguidade.

A tradução de Buzzetti — “É fatal ser um homem ou uma mulher pura e simplesmente; deve-se ser mulher-máscula ou homem-feminil” (Woolf, 2020, p. 131) — revela uma tentativa clara de preservar o caráter provocador do trecho original ao criar pares compostos por palavras incomuns. Ao recorrer a termos como “feminil”, que tem uma sonoridade antiga e pouco usual no português atual, e “máscula”, que mantém certo estranhamento quando associado ao feminino, a tradutora insere uma leve tensão linguística que colabora para manter a ambiguidade proposta por Woolf. A expressão “deve-se ser”, apesar de funcional, reduz um pouco o impacto retórico do imperativo original, que convoca coletivamente à transformação. Não obstante, essa opção revela uma tentativa de equilibrar clareza e estranhamento,

configurando uma estratégia que se aproxima da apropriação subversiva, ainda que sem reforços paratextuais ou comentários adicionais que ampliem seu alcance político.

A proposta de Romeu — “É fatal ser homem ou mulher, pura e simplesmente; é preciso ser feminino-masculino ou masculino-feminino” (Woolf, 2021, p. 161) — apresenta uma tradução que respeita a estrutura do original, mas opta por palavras familiares ao leitor brasileiro. A decisão por termos como “feminino” e “masculino”, unidos em pares compostos simétricos, mantém o paralelismo sintático, mas suaviza o efeito de estranheza que está no cerne da proposta de Woolf. Essa estratégia torna a frase mais inteligível e fluida, mas também esvazia parte de sua força crítica, podendo ser interpretado como um exemplo de neutralização. Apesar de fiel ao conteúdo, a tradução limita o alcance simbólico do trecho ao não recriar de forma mais inventiva a ruptura estilística que ele propõe.

A tradução de Bárbara — “É fatal ser homem ou mulher, pura e simplesmente: devemos ser masculinamente femininos ou femininamente masculinos” (Woolf, 2022a, p. 193) — introduz um interessante deslocamento discursivo ao usar a primeira pessoa do plural. Esse “devemos ser” aproxima o leitor da responsabilidade compartilhada pela mudança, ampliando o sentido ético da afirmação de Woolf. Por outro lado, o uso de formas adverbiais como “masculinamente” e “femininamente” ameniza o impacto morfológico do original, optando por uma estrutura que soa natural em português. Essa decisão mantém o cruzamento entre os polos de gênero, mas o faz de modo mais palatável, reduzindo a radicalidade da proposição. Nesse sentido, pode-se reconhecer, nessa tradução, uma leve suplementação, uma vez que ela retém a crítica subjacente sem reproduzir seu estranhamento formal.

Já a proposta de Borges — “É fatal ser um homem ou mulher puro e simples; é preciso ser masculinamente feminina ou femininamente masculino” (Woolf, 2022b, p. 156) — adota uma construção próxima à de Bárbara, com algumas diferenças relevantes. A substituição de “pura e simplesmente” por “puro e simples” altera o ritmo e a simetria do enunciado, enquanto a ausência do artigo definido antes de “mulher” rompe a equivalência entre os termos. A preferência por adjetivos comuns, organizados por meio de advérbios, facilita a recepção da frase, mas enfraquece o potencial de provocação presente no original. Dessa forma, a tradução se inscreve como uma neutralização com elementos pontuais de suplementação, preservando a ideia central sem explorar as possibilidades inventivas da linguagem.

Por sua vez, a tradução de Nestrovski — “É fatal ser um homem ou mulher pura e simplesmente; é necessário ser uma mulher-homem ou um homem-mulher” (Woolf, 2025, p. 114) — destaca-se por resgatar a potência disruptiva da linguagem de Woolf por meio da criação de compostos inesperados. As expressões “mulher-homem” e “homem-mulher”

mantêm a simetria e o hibridismo do original, ao mesmo tempo em que criam um forte efeito de estranhamento na língua portuguesa. Essa invenção linguística ativa a performatividade do enunciado, aproximando-se do que Simon (1996) e Chamberlain (2006) apontam como um gesto de reescrita ideológica situada. Com isso, a tradução de Nestrovski exemplifica uma forma robusta de fidelidade política, que não só comunica o conteúdo do texto, mas sua força estética e simbólica.

Diante do conjunto das traduções analisadas, observamos uma ampla variedade de estratégias aplicadas à formulação dos pares “*woman-manly*” e “*man-womanly*”, que condensam a ideia de subjetividade híbrida central ao pensamento de Woolf. As traduções que utilizam formas adverbiais previsíveis — como as de Ribeiro, Bárbara e Borges — tendem a favorecer a legibilidade em detrimento do impacto crítico, situando-se entre a neutralização e a suplementação leve. Já as traduções de Bottmann e Romeu mantêm o paralelismo estrutural, mas recorrem a termos menos ousados, reduzindo o potencial subversivo da proposta original. Em contrapartida, as traduções de Buzzetti e Nunes reintroduzem o estranhamento por meio de vocabulário arcaico ou construções pouco usuais, aproximando-se mais claramente da apropriação subversiva. Dentre todas, a tradução de Nestrovski se destaca por recuperar com intensidade a força inventiva do texto-fonte, reafirmando, em português, a crítica radical aos binarismos de gênero que orientam a reflexão estética e política de *A room of one's own*.

4.2.2 Grupo 2 – Metáforas do “eu”, da sombra e da mente criadora

O segundo conjunto de excertos selecionados concentra-se em trechos nos quais Woolf mobiliza imagens simbólicas para refletir sobre os obstáculos que a rigidez identitária impõe ao processo de criação literária. Em vez de discutir diretamente as condições materiais que limitam a expressão feminina, como faz em outras seções do ensaio, a autora investe em construções metafóricas que articulam linguagem e subjetividade, revelando como o sujeito da escrita — sobretudo quando moldado a partir da fixidez do ego masculino — pode bloquear o fluxo livre da imaginação. Nesse contexto, a figura do “*I*” adquire centralidade: em inglês, trata-se simultaneamente do pronome pessoal equivalente a “eu” e de um signo gráfico isolado, cuja forma vertical remete a uma barra ou sombra. Essa ambiguidade é explorada por Woolf como recurso crítico, permitindo que o *I* funcione, concomitantemente, como metáfora do ego autocentrado e como obstáculo simbólico à criação. Traduzido para o português, entretanto, esse efeito visual e sonoro tende a se diluir, dada a falta de correspondência entre o pronome pessoal “eu” e qualquer representação gráfica similar. Ainda assim, as três passagens reunidas

neste grupo constroem uma crítica entrelaçada à hegemonia da autoria masculina e propõem, em oposição, uma ética da escrita baseada na descentralização do sujeito e na abertura à alteridade. Essa concepção culmina, ao final, em uma imagem potente de entrega à escuridão fértil do inconsciente criador — uma espécie de fusão intuitiva que desafia as convenções patriarcais da racionalidade autoral.

Na primeira formulação, *“It was a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter ‘I’”* (Woolf, 2014a, p. 98), a autora apresenta uma metáfora visual concisa e contundente: a imagem de uma “barra escura e reta”, moldada à semelhança da letra “I”, sugere um sujeito rígido, autorreferencial, que bloqueia a criatividade. Esse “eu” verticalizado, como observa Elizabeth Wright (2006, p. 10)²⁶, constitui um traço de uma mente unissexual — isto é, não andrógina e, portanto, não criativa —, representando um modelo de autoria centrado na autoridade e no apagamento do outro. Ao associar o pronome “I” a uma sombra, Woolf sugere que a centralidade da identidade autoral tradicional obscurece outras formas de subjetividade, sufocando a emergência de vozes alternativas. A tradução dessa passagem, então, exige tanto atenção lexical, quanto um gesto interpretativo capaz de preservar a densidade simbólica da crítica e seus efeitos poéticos. Sob a ótica da tradução feminista, inspirada na noção de reescrita ideológica proposta por Flotow (1991), cada decisão tradutória nesse ponto pode ser lida como um posicionamento discursivo diante do modelo de autoria que o texto problematiza.

A segunda passagem, por sua vez, amplia a metáfora anterior e explicita as consequências da sombra do “I”: *“But — here, I turned a page or two, looking for something or other — the worst of it is that in the shadow of the letter ‘I’ all is shapeless as mist”* (Woolf, 2014a, p. 99). Aqui, a escrita marcada pela hegemonia do ego resulta em dissolução e indistinção; tudo se torna informe como a névoa. A metáfora da névoa reforça o apagamento estético que decorre da afirmação de uma identidade autoral dominadora, responsável por apagar a multiplicidade das formas e silenciar as diferenças. O ritmo fragmentado da frase, pontuado por interrupções e travessões, traduz também um gesto de hesitação e busca frustrada, remetendo a uma subjetividade em conflito. Nessa perspectiva, a sombra projetada pela letra “I” não somente ofusca a criação, como também compromete o próprio sentido da experiência literária, dissolvendo suas bordas e sua potência expressiva. Para as tradutoras brasileiras, esse trecho impõe o desafio de manter a ambiguidade rítmica e o simbolismo visual sem esvaziar a crítica que opera simultaneamente em planos linguísticos, subjetivos e políticos. As estratégias

²⁶No original: “the presence of the male ego in literature which lies like a ‘straight dark bar, a shadow shaped something like the letter ‘I’” over their work, is also a sign of a mind which is single-sexed and therefore uncreative” (Wright, 2006, p.10).

de suplementação ou apropriação subversiva mostram-se especialmente relevantes nesse contexto, à medida que cada reformulação tradutória pode funcionar como gesto de reinscrição ou de silenciamento do subtexto feminista do ensaio.

Por fim, a terceira formulação tensiona ainda mais o paradigma tradicional da autoria e propõe um gesto radical de abandono do ego: *“The writer; I thought, once his experience is over, must lie back and let his mind celebrate its nuptials in darkness”* (Woolf, 2014a, p. 103). A metáfora das núpcias na escuridão desloca a criação literária do campo da racionalidade para uma dimensão intuitiva, fértil e inconsciente. Nesse cenário, a mente do escritor não atua pela força da vontade, mas pela entrega simbólica a um processo criador que escapa ao controle do “I”. Longe de representar ignorância ou passividade improdutiva, a escuridão adquire valor imaginário, espaço de germinação de um discurso poético que emerge da suspensão do ego e da dissolução dos binarismos. O autor, aqui, torna-se meio e recipiente, e não centro ordenador da linguagem. Essa concepção aproxima-se de discussões posteriores sobre a escrita feminina e a performatividade de gênero, como as de Hélène Cixous (1995) e Judith Butler (1990), que também desestabilizam a lógica binária do sujeito e formulam modelos de subjetividade mais fluidos e abertos. Traduzir essa imagem implica capturar sua beleza poética e sustentar sua crítica radical ao paradigma da autoria patriarcal, sem esvaziar seu poder disruptivo.

Articulados, os três excertos compõem um conjunto de imagens interligadas por meio das quais Woolf desenvolve uma crítica à centralidade da identidade autoral tradicional, sugerindo, em seu lugar, uma poética da entrega, da sombra fértil e da fusão subjetiva. Cada passagem, a seu modo, questiona os limites do “eu” e sugere uma escrita menos centrada no ego e mais aberta à intuição e à alteridade. Sob a perspectiva da tradução feminista, essas imagens assumem um papel estratégico, uma vez que permitem analisar como as tradutoras brasileiras — em diferentes momentos históricos — reagiram à metáfora crítica que sustenta esse trecho do ensaio. A análise comparativa a seguir busca investigar em que medida as escolhas tradutórias preservam, ampliam ou suavizam as tensões poética e ideológica presentes nesses fragmentos, evidenciando tanto a atuação discursiva das tradutoras quanto as formas pelas quais a crítica de Woolf à lógica autoral patriarcal foi, ou não, traduzida para a língua portuguesa.

Quadro 5 - O “eu” como sombra nos contornos opressivos do sujeito masculino

Texto original	<i>It was a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter “I”</i> (Woolf, 2014a, p.98).
Vera Ribeiro	Era uma barra escura e reta, uma sombra de forma algo semelhante ao da letra I (Woolf, 1985, p. 122).
Bia Nunes	Era uma faixa escura e reta, uma sombra parecida com a da letra I (Woolf, 2014b, p. 141).
Denise Bottmann	Era uma barra escura e reta, uma sombra com o formato parecido com a letra “I” (Woolf, 2019, p. 137).
Adriana Buzzetti	Era uma barra reta e escura, uma sombra no formato da letra “I”. (Woolf, 2020, p. 126).
Júlia Romeu	Era uma barra reta e escura, uma sombra com o formato parecido com o da letra I (Woolf, 2021, p. 155).
Vanessa Bárbara	Era uma barra reta e escura, uma sombra que tinha a forma da palavra “eu” (Woolf, 2022a, p. 188).
Maria Luiza Borges	Era uma barra escura reta, uma sombra com uma forma semelhante à da letra “I” (Woolf, 2022b, p. 151).
Sofia Nestrovski	Era uma sombra escura e densa, uma sombra com o formato do pronome “eu” (Woolf, 2025, p. 109).

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A tradução de Ribeiro — “Era uma barra escura e reta, uma sombra de forma algo semelhante ao da letra I” (Woolf, 1985, p. 122) — preserva, de modo geral, a configuração imagética do original, mas adota escolhas que atenuam a força simbólica e o impacto poético da imagem criada por Woolf. A construção “barra escura e reta” mantém os elementos centrais de “*straight dark bar*”, embora a inversão dos adjetivos modifique o ritmo e desloque o foco sonoro originalmente concentrado em “*dark*”. Na sequência, a frase “uma sombra de forma algo semelhante ao da letra I” apresenta um deslize gramatical (“ao da”) que compromete a fluidez do enunciado e reforça uma leitura puramente gráfica da imagem. Embora a tradutora inclua uma nota de rodapé indicando que “*I*” corresponde ao pronome pessoal “eu” em inglês, essa explicação permanece separada do corpo do texto e não é integrada como suplemento interpretativo. Com isso, a ambiguidade crítica da figura — que no original condensa o signo visual da letra e a dimensão subjetiva do “*I*” como ego autocentrado — acaba sendo suavizada. Essa opção limita o alcance simbólico da metáfora e reduz sua potência de questionamento da autoria masculina, alinhando-se, conforme a tipologia de Flotow (1991), a uma estratégia de neutralização: a imagem é compreensível, mas perde parte de sua carga crítica e performativa.

Na tradução de Nunes — “*Era uma faixa escura e reta, uma sombra parecida com a da letra I*” (Woolf, 2014a, p. 141) —, observamos uma construção sintaticamente fluida, mas menos densa do ponto de vista simbólico. A decisão por “faixa” no lugar de *bar* suaviza a força da metáfora ao sugerir algo mais leve e maleável, enquanto “barra” conservaria as associações de rigidez e obstáculo, essenciais para a crítica ao sujeito autoritário. A construção “parecida com a da letra I” mantém a imagem no plano descritivo, sem explorar a ambiguidade do signo como letra e como pronome. Apesar de a tradutora incluir uma nota de rodapé esclarecendo que

“*I*” corresponde ao pronome “eu” em inglês, essa informação paratextual não interfere diretamente na formulação da frase, que permanece ancorada em uma leitura gráfica. A tradução, assim, adota uma estratégia de neutralização, já que reduz o potencial de estranhamento e a crítica à centralidade do sujeito, oferecendo um texto coeso, mas menos provocativo.

A redação proposta por Bottmann — “*Era uma barra escura e reta, uma sombra com o formato parecido com a letra ‘I’*” (Woolf, 2019, p. 137) — preserva, em parte, a estrutura visual do original, mas opta por uma construção mais descritiva e didática. A opção por “barra” mantém o traço de rigidez que marca o símbolo como obstáculo, enquanto a expressão “com o formato parecido com a letra ‘I’” revela uma tendência à explicitação, que pode reduzir o impacto metafórico. No corpo do texto, a ambiguidade crítica entre letra e pronome é silenciada, mas essa lacuna é compensada por uma nota de rodapé detalhada, na qual a tradutora explica o duplo sentido de “*I*” no inglês e suas implicações no contexto do ensaio. Essa intervenção paratextual configura um gesto de suplementação conforme Flotow (1991), porque amplia a leitura crítica do excerto mesmo sem alterar seu enunciado direto. A nota, nesse caso, funciona como um espaço interpretativo suplementar que devolve ao leitor a polissemia apagada na tradução principal.

A proposta de Buzzetti — “*Era uma barra reta e escura, uma sombra no formato da letra ‘I’*” (Woolf, 2020, p. 126) — privilegia a economia expressiva e a clareza sintática, mas reduz a tensão crítica presente no original. A inversão dos adjetivos, ao posicionar “reta” antes de “escura”, suaviza o impacto semântico da imagem, deslocando o peso simbólico da escuridão para a linearidade. A estrutura “no formato da letra ‘I’” reforça uma leitura exclusivamente gráfica, sem ativar a ambivalência do signo. Embora a tradutora inclua nota de rodapé informando que *I* é o pronome *eu*, a imagem central permanece ancorada em uma perspectiva visual. Essa decisão evidencia uma estratégia de neutralização, na medida em que evita confrontar a crítica ao sujeito masculino centrado, propondo uma leitura funcional e desprovida de tensão especulativa.

A tradução de Romeu — “*Era uma barra reta e escura, uma sombra com o formato parecido com o da letra I*” (Woolf, 2021, p. 155) — segue caminho semelhante ao das traduções anteriores ao manter os elementos visuais da imagem sem intensificar sua carga simbólica. A inversão dos adjetivos e a expressão “formato parecido com o da letra I” resultam em uma construção fluida, mas descritiva. A ambiguidade entre letra e pronome não é trabalhada no corpo do texto, mesmo que a nota de rodapé forneça o esclarecimento de que *I* significa *eu* em inglês. Tal configuração reafirma uma prática tradutória que separa o nível poético do nível

explicativo, delegando ao paratexto a responsabilidade pela densidade interpretativa. Nesse sentido, a tradução adere à lógica da neutralização, mesmo que mitigada por um gesto de suplementação periférica.

Na redação apresentada por Bárbara — *“Era uma barra reta e escura, uma sombra que tinha a forma da palavra ‘eu’”* (Woolf, 2022a, p. 188) —, observa-se um movimento mais incisivo de intervenção interpretativa. Ao substituir “letra I” por “palavra ‘eu’”, a tradutora abandona a ambiguidade gráfica do original para assumir diretamente o plano da subjetividade e da crítica à identidade autoral. Tal decisão elimina a duplicidade do signo, mas amplia sua eficácia discursiva ao tornar explícita a denúncia de Woolf contra o sujeito autocentrado da escrita. Não obstante a metáfora tornar-se mais clara e menos poética, a tradução se alinha à estratégia de suplementação, pois reconfigura o trecho com base em sua intencionalidade crítica. A nota de rodapé, nesse caso, ainda está presente, mas a imagem já é reinterpretada dentro do próprio texto, sinalizando um gesto tradutório responsivo e engajado.

Na tradução de Borges — *“Era uma barra escura reta, uma sombra com uma forma semelhante à da letra ‘I’”* (Woolf, 2023, p. 151) —, a descrição visual é preservada, mas não expandida em sua complexidade simbólica. A ordem inusitada dos adjetivos não compromete a clareza da imagem, mas tampouco intensifica seus efeitos expressivos. A frase “forma semelhante à da letra ‘I’” mantém o signo em um registro gráfico, mesmo com a inclusão de uma nota de rodapé indicando que *I* corresponde ao pronome *eu*. Essa informação suplementar oferece ao leitor uma chave interpretativa, embora a construção principal continue presa a uma lógica de neutralização. Desse modo, a tradução não tensiona a linguagem, mas permite, por via paratextual, que a crítica ao sujeito patriarcal seja parcialmente recuperada.

A tradução de Nestrovski — *“Era uma sombra escura e densa, uma sombra com o formato do pronome ‘eu’”* (Woolf, 2025, p. 109) — rompe com o padrão das traduções anteriores ao eliminar a referência visual à “letra I” e reconfigurar diretamente a metáfora. A repetição de “sombra” enfatiza a opacidade e a dissolução da forma, enquanto o uso explícito de “pronome ‘eu’” assume o viés crítico do texto com clareza e intencionalidade. Por não trazer qualquer nota de rodapé, a tradutora opta por integrar a explicação ao corpo da frase, o que sinaliza um gesto de apropriação subversiva. A imagem do “eu” torna-se, aqui, o ponto focal da crítica, reorganizando o sentido do trecho e reafirmando sua função como denúncia ao modelo patriarcal de autoria. A linguagem deixa de ser descritiva e passa a operar politicamente, em consonância com os princípios da tradução feminista.

No conjunto das traduções analisadas, todas as tradutoras — com exceção de Sofia Nestrovski — recorreram a notas de rodapé para explicar que o “*I*” em inglês representa o

pronome pessoal “eu”, o que evidencia uma preocupação comum em não perder a ambiguidade simbólica do signo. No entanto, apenas Bottmann elabora uma explicação mais densa e analítica, a qual contribui criticamente para a leitura do trecho. As traduções de Ribeiro, Nunes, Buzzetti, Romeu e Borges mantêm o registro visual do “I”, mas não o expandem discursivamente no texto principal, preferindo delegar ao paratexto a função de esclarecimento. Essas escolhas refletem uma estratégia de neutralização mitigada, em que o potencial crítico do signo é retido na zona marginal do texto. Em contraste, as traduções de Bárbara e Nestrovski realizam intervenções diretas: a primeira substitui o signo por “palavra ‘eu’”, e a segunda reformula toda a imagem para construir o “pronome ‘eu’”, oferecendo leituras feministas mais ativas e politizadas. Essas reformulações, ainda que mais distantes da forma original, mantêm fidelidade à intenção crítica de Woolf, exemplificando com clareza o gesto de reescrita crítica que caracteriza a tradução feminista como prática ideológica.

Quadro 6 - Sob a sombra do “I”, o eu central e o apagamento do outro

Texto original	<i>But — here, I turned a page or two, looking for something or other — the worst of it is that in the shadow of the letter ‘I’ all is shapeless as mist</i> (Woolf, 2014a, p. 99).
Vera Ribeiro	Mas (nesse ponto, virei uma ou duas páginas, procurando por uma coisa ou outra) o pior é que, à sombra da letra I, tudo fica amorfo como a neblina (Woolf, 1985, p. 122).
Bia Nunes	Mas — aqui virei uma página ou duas, procurando alguma coisa ou outra — o pior é que na sombra da letra I tudo é disforme como a névoa (Woolf, 2014b, p. 141).
Denise Bottmann	Mas — aqui EU virei uma ou duas páginas, procurando uma coisa ou outra — o pior é que, à sombra da letra “I”, tudo fica amorfo como bruma (Woolf, 2019, p. 137)
Adriana Buzzetti	Mas — aqui virei uma ou duas páginas, procurando por uma coisa ou outra — o pior disso é que na sombra da letra “I” tudo é sem forma assim como a névoa (Woolf, 2020, p. 126).
Júlia Romeu	Mas — nesse momento virei um ou duas páginas, procurando alguma coisa, o pior é que à sombra da letra I, tudo ficou disforme como a névoa (Woolf, 2021, p. 155).
Vanessa Bárbara	Mas o pior — aqui virei uma página ou duas, procurando uma coisa ou outra — é que, à sombra da palavra “eu”, tudo é disforme como a névoa (Woolf, 2022a, p. 188).
Maria Luiza Borges	Mas — aqui eu virei uma ou duas páginas, procurando uma coisa ou outra — o pior disso é que à sombra da letra “I” tudo é sem forma como névoa (Woolf, 2022b, p. 151).
Sofia Nestrovski	Mas — e então virei uma ou duas páginas, procurando algo diferente — o problema é que na sombra do “eu” tudo fica indefinido e vago como na neblina (Woolf, 2025, p. 110).

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A tradução de Ribeiro — “Mas (nesse ponto, virei uma ou duas páginas, procurando por uma coisa ou outra) o pior é que, à sombra da letra I, tudo fica amorfo como a neblina” (Woolf, 1985, p. 122) — mantém a estrutura visual do original, mas faz escolhas que suavizam tanto o ritmo discursivo quanto a densidade simbólica do trecho. A substituição dos travessões por parênteses transforma a hesitação fluida do pensamento em uma explicação gramaticalmente marcada, enfraquecendo o fluxo errático da consciência que marca o estilo de Woolf. A expressão “nesse ponto” introduz um tom lógico que reduz a espontaneidade da digressão, e a

preposição “por”, em “procurando por uma coisa ou outra”, soa pouco natural. Além disso, o uso de “amorfo” ao final sugere uma terminologia técnica, menos evocativa do que alternativas como “disforme”. Embora a tradução mantenha a expressão “letra I” e traga, como as demais, uma nota de rodapé esclarecendo que “*I*” é o pronome pessoal “eu” em inglês, a ambiguidade do original — que joga com o pronome e o signo gráfico como crítica à subjetividade autocentrada — não é ativada na superfície do texto. A opção por preservar a inteligibilidade em detrimento da multiplicidade de sentidos aproxima a tradução de uma estratégia de neutralização.

A tradução de Nunes, que corresponde a “Mas — aqui virei uma página ou duas, procurando alguma coisa ou outra — o pior é que na sombra da letra I tudo é disforme como a névoa” (Woolf, 2014b, p. 141), mostra maior atenção à musicalidade e ao ritmo do pensamento. A preservação dos travessões reforça a cadência sincopada da voz narrativa, e o advérbio “aqui” reforça a performatividade do gesto. A decisão por “alguma coisa ou outra” mantém a imprecisão deliberada, e o termo “disforme” traduz com mais força imagética o “*shapeless*” original, assim como “névoa” intensifica a sugestão de dissolução. Apesar de também manter a formulação “letra I” e recorrer à nota de rodapé para explicitar o duplo sentido do “I” como pronome, a tradução opta por não explorar essa ambiguidade diretamente no corpo do texto. Ainda assim, ao preservar hesitações e lirismo, sua proposta se aproxima de uma reescrita ideológica sensível ao estilo e ao efeito poético, como sugere Flotow (1991).

Na redação de Bottmann, em que encontramos “Mas — aqui EU virei uma ou duas páginas, procurando uma coisa ou outra — o pior é que, à sombra da letra ‘I’, tudo fica amorfo como bruma” (Woolf, 2019, p. 137), chama atenção o uso de caixa alta para “EU”, recurso gráfico que enfatiza o sujeito da enunciação. Mesmo que essa deliberação torne explícita a presença do “eu”, ela pode ser lida de forma ambígua, pois reforça o ego que o trecho parece criticar. A tradução também recorre à nota de rodapé para explicar que *I* é o pronome pessoal “eu” em inglês, mas mantém a formulação “letra ‘I’” no texto, o que preserva a literalidade da imagem gráfica. O uso de “amorfo” continua técnico, e “bruma”, apesar de poética, perde a força sonora de “névoa”. Nesse sentido, a proposta de Bottmann realiza um gesto parcial de suplementação, ao enfatizar visualmente o “eu”, porém sem explorar completamente a crítica simbólica embutida na metáfora original.

A tradução de Buzzetti, “Mas — aqui virei uma ou duas páginas, procurando por uma coisa ou outra — o pior disso é que na sombra da letra ‘I’ tudo é sem forma assim como a névoa” (Woolf, 2020, p. 126), mantém a estrutura geral do original, mas com decisões que amenizam seu impacto. A inclusão da preposição “por” soa pouco fluida, e a expressão “o pior

disso é que” dilui a força reflexiva do trecho. A tradução de “*shapeless*” por “sem forma” é semanticamente adequada, entretanto carece do peso poético de “disforme”, enquanto “assim como a névoa” introduz um tom explicativo. Como nas demais traduções, a tradutora opta por “letra ‘I’” e acrescenta uma nota de rodapé esclarecendo seu valor como pronome, mas sem explorar a dimensão simbólica da metáfora. Assim, a tradução privilegia a legibilidade e se insere numa estratégia de neutralização.

Romeu apresenta: “Mas — nesse momento virei um ou duas páginas, procurando alguma coisa, o pior é que à sombra da letra I, tudo ficou disforme como a névoa” (Woolf, 2021, p. 155). O uso de “nesse momento” enfraquece a imediatez da digressão, e a ausência de pontuação entre as orações compromete a cadência do fluxo de pensamento. A omissão de “ou outra” limita a abertura semântica da busca, mesmo que “disforme” recupere a intensidade sensorial da imagem. A nota de rodapé explicativa acompanha a opção por “letra I”, mas, novamente, a crítica à identidade centrada no ego não é tematizada diretamente no corpo da tradução. Dessa maneira, a proposta se mantém próxima de uma estratégia de neutralização com leve abertura poética.

Mais inventiva, Bárbara opta por: “Mas o pior — aqui virei uma página ou duas, procurando uma coisa ou outra — é que, à sombra da palavra ‘eu’, tudo é disforme como a névoa” (Woolf, 2022a, p. 188). Ao trocar “letra I” por “palavra ‘eu’”, a tradutora não apenas evita a nota de rodapé, como reinterpreta o signo de forma plenamente simbólica. Esse gesto ativa a crítica à subjetividade egocentrada e realiza um movimento de apropriação subversiva, conforme a tipologia de Flotow (1991). A manutenção dos travessões reforça a hesitação do pensamento, e a escolha lexical combina musicalidade e contundência crítica. Trata-se de uma intervenção significativa no imaginário do texto que reescreve o excerto de modo engajado e interpretativo.

A tradução de Borges, que corresponde a “Mas — aqui eu virei uma ou duas páginas, procurando uma coisa ou outra — o pior disso é que à sombra da letra ‘I’ tudo é sem forma como névoa” (Woolf, 2023, p. 151), apresenta uma estrutura pouco ousada. O uso do pronome “eu” explicita o sujeito, contudo não chega a transformar a referência simbólica do “*I*”. A expressão “sem forma” é fiel ao original, porém menos impactante que “disforme”, e a ausência de artigo antes de “névoa” compromete o ritmo. Como as demais, a tradução inclui uma nota explicativa sobre o “*I*” como pronome, só que não o integra ao texto de forma simbólica. Assim, preserva a clareza, mas se mantém na esfera da neutralização.

Por fim, a tradução de Nestrovski, “Mas — e então virei uma ou duas páginas, procurando algo diferente — o problema é que na sombra do ‘eu’ tudo fica indefinido e vago

como na neblina” (Woolf, 2025, p. 110), desloca a crítica de forma mais incisiva. Ao substituir “*letter I*” por “eu”, elimina a necessidade de nota de rodapé e atualiza diretamente o valor simbólico do signo, ativando sua crítica à identidade fixa. A escolha por “indefinido e vago” reforça a atmosfera de dissolução subjetiva, e a cadência do período preserva o lirismo do original. A reformulação narrativa, apesar de suavizar a ruptura do pensamento, contribui para uma tradução interpretativa que se alinha aos princípios da reescrita ideológica e da fidelidade política (Simon, 1996).

No conjunto das traduções analisadas, observa-se que todas as tradutoras, com exceção de Nestrovski, recorreram a notas de rodapé para esclarecer ao leitor brasileiro que a “letra I” remete, no inglês, ao pronome pessoal “eu” — gesto que evidencia uma preocupação comum em mitigar a perda de sentido provocada pela opacidade gramatical entre as línguas. No entanto, embora essa estratégia paratextual indique uma tentativa de preservação interpretativa, a maioria das traduções opta por manter a expressão “letra I” no corpo do texto sem mobilizar, de forma plena, a ambiguidade crítica que estrutura a imagem de Woolf. Desse modo, mesmo com o acréscimo de notas explicativas, as traduções de Ribeiro, Nunes, Buzzetti, Romeu e Borges mantêm o signo “I” circunscrito ao plano gráfico, evitando ativar, no texto principal, sua dimensão simbólica e política — como metáfora da subjetividade autocentrada, patriarcal e autoritária que a autora questiona. Esse movimento revela, em termos da tipologia proposta por Flotow (1991), uma estratégia de neutralização mitigada por suplementações periféricas, que não chegam a interferir diretamente na lógica do discurso.

Por outro lado, as traduções de Bárbara e Nestrovski se afastam deliberadamente da literalidade, propondo reformulações que, ainda que menos próximas da forma original, ativam com mais intensidade a crítica implícita no excerto. Bárbara substitui a “letra I” por “palavra ‘eu’”, reconfigurando a imagem para torná-la semanticamente mais acessível ao leitor brasileiro, mesmo que à custa de sua duplicidade. Nestrovski vai além ao eliminar a referência gráfica e assumir, já no corpo da frase, a equivalência simbólica do “*I*” como sujeito enunciador, sem recorrer a explicações externas. Ambas as traduções exemplificam um gesto de intervenção consciente que se alinha à reescrita engajada defendida por teóricas como Flotow (1991) e Simon (1996), que concebem a tradução feminista como um ato político, no qual a fidelidade ao original não se confunde com submissão formal, mas se articula como responsabilidade ética diante da crítica que o texto enuncia. Nesse sentido, por mais que a maioria das traduções preserve a inteligibilidade e a beleza da construção original, são aquelas que se arriscam a reinterpretar a força simbólica que mais efetivamente atualizam o potencial subversivo da escrita de Woolf para o contexto brasileiro contemporâneo.

Quadro 7 - Núpcias na escuridão e a criação como gesto subversivo

Texto original	<i>The writer, I thought, once his experience is over, must lie back and let his mind celebrate its nuptials in darkness</i> (Woolf, 2014a, p. 103).
Vera Ribeiro	O escritor, pensei, uma vez concluída sua experiência, deve recostar-se e deixar que a mente celebre suas núpcias na escuridão (Woolf, 1985, p. 127).
Bia Nunes	O escritor, pensei, assim que sua experiência acabar, deve recostar-se e deixar que a mente celebre suas bodas na escuridão (Woolf, 2014b, p. 147).
Denise Bottmann	O escritor, pensei eu, depois de terminar sua experiência, deve se reclinar e deixar a mente celebrar as núpcias na escuridão (Woolf, 2019, p. 143).
Adriana Buzzetti	O escritor, pensei, assim que sua experiência tiver acabado, deve se deitar e deixar sua mente celebrar suas núpcias no escuro (Woolf, 2020, p. 131).
Júlia Romeu	O escritor, pensei eu, quando a experiência acabar, precisa se recostar e deixar que sua mente celebre essa união na escuridão (Woolf, 2021, p. 162).
Vanessa Bárbara	Chegando ao fim de sua experiência, pensei, o escritor deve se deitar e deixar a mente celebrar suas núpcias na escuridão (Woolf, 2022a, p. 193).
Maria Luiza Borges	O escritor, pensei, depois que sua experiência está terminada, deve se deitar e deixar sua mente celebrar suas núpcias na escuridão (Woolf, 2022b, p. 157).
Sofia Nestrovski	Terminada a experiência, o escritor deve se recostar e permitir que sua mente comemore as núpcias no escuro (Woolf, 2025, p. 114).

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A tradução apresentada por Ribeiro — “O escritor, pensei, uma vez concluída sua experiência, deve recostar-se e deixar que a mente celebre suas núpcias na escuridão” (Woolf, 1985, p. 127) — conserva a estrutura do original, mas adota uma expressão que confere um tom de encerramento definitivo à experiência (“uma vez concluída”), enfraquecendo a ideia de transição sugerida em “*once his experience is over*”. O verbo “recostar-se” suaviza a entrega corporal e mental evocada por “*lie back*”, reduzindo o gesto de abandono simbólico. Embora o trecho “celebre suas núpcias na escuridão” reproduza a metáfora central, a palavra “núpcias”, em português, costuma ser associada ao casamento institucional, o que pode restringir a força simbólica do termo. Com isso, a tradução parece optar por uma estratégia de neutralização, priorizando clareza e ritmo, sem enfatizar os sentidos mais complexos da imagem.

A formulação de Nunes, “O escritor, pensei, assim que sua experiência acabar, deve recostar-se e deixar que a mente celebre suas bodas na escuridão” (Woolf, 2014b, p. 147), segue estrutura similar à de Ribeiro, mantendo “recostar-se” e optando por um marcador de tempo igualmente objetivo. A substituição de “núpcias” por “bodas”, no entanto, altera o foco simbólico da metáfora: enquanto “*nuptials*” remete ao momento inaugural da união, “bodas” sugere uma celebração posterior, menos ligada à fecundação criativa e mais à comemoração de uma trajetória. A imagem da mente fecundada perde, assim, parte de sua carga arquetípica e psíquica. Dessa forma, a tradução mantém fluidez, mas neutraliza a intensidade alegórica do original.

Já a tradução de Bottmann — “O escritor, pensei eu, depois de terminar sua experiência, deve se reclinar e deixar a mente celebrar as núpcias na escuridão” (Woolf, 2019, p. 143) —

introduz o pronome “eu”, marcando a subjetividade da narradora, mas também intensifica a linearidade da ação com a expressão “depois de terminar”, que traz uma lógica mais racional e conclusiva. O uso de “reclinar” sugere um gesto menos espontâneo e mais formal, reduzindo o aspecto de abandono intuitivo da mente criadora. A metáfora central é mantida, porém não é explorada de forma crítica ou simbólica. Assim, a tradução prioriza a estrutura formal, sem se abrir a intervenções interpretativas mais ousadas.

Em seguida, a tradução de Buzzetti, que corresponde a “O escritor, pensei, assim que sua experiência tiver acabado, deve se deitar e deixar sua mente celebrar suas núpcias no escuro” (Woolf, 2020, p. 131), aproxima-se mais do gesto de entrega desejado por Woolf por empregar o verbo “deitar”, o qual remete à passividade e à entrega física. Ao explicitar “sua mente”, a tradutora valoriza a dimensão subjetiva da criação. Por outro lado, a opção por “no escuro” no lugar de “*in darkness*” confere um tom mais prosaico, perdendo parte da densidade simbólica do original. A tradução é clara e ritmada, mas permanece no campo da neutralização, sem mobilizar estratégias que ampliem ou tensionem o conteúdo emblemático do texto.

A proposta de Romeu — “O escritor, pensei eu, quando a experiência acabar, precisa se recostar e deixar que sua mente celebre essa união na escuridão” (Woolf, 2021, p. 162) — suaviza a força da imagem original ao trocar “must” por “precisa”, diminuindo a intensidade da afirmação. A substituição de “núpcias” por “essa união” enfraquece o valor figurativo do enunciado, diluindo seu sentido ritualístico e erótico. Apesar do ritmo e da fluidez estarem bem resolvidos, a tradução não explora as potências poéticas e políticas da metáfora, optando por uma leitura mais genérica.

Já na tradução de Bárbara, em que encontramos “Chegando ao fim de sua experiência, pensei, o escritor deve se deitar e deixar a mente celebrar suas núpcias na escuridão” (Woolf, 2022a, p. 193), observamos uma inversão que dinamiza a frase, antecipando o marcador temporal. O uso de “deitar” preserva o gesto de entrega figurada e a metáfora central é reproduzida com fidelidade. Todavia, a tradução não propõe deslocamentos semânticos ou ideológicos que evidenciem a crítica ao modelo autoral tradicional. Ainda que formalmente bem articulada, a tradução adere à neutralização, sem provocar maior engajamento crítico.

Por sua vez, a redação de Borges — “O escritor, pensei, depois que sua experiência está terminada, deve se deitar e deixar sua mente celebrar suas núpcias na escuridão” (Woolf, 2022b, p. 157) — apresenta um certo descompasso entre o marcador temporal e o tempo verbal, o que pode causar estranhamento. A manutenção do verbo “deitar” e da metáfora principal garante certa continuidade figurada, mas a tradução permanece literal e sem gestos interpretativos mais densos. Com isso, insere-se em uma abordagem neutra, sem suplementações discursivas.

Por fim, a tradução de Nestrovski — “Terminada a experiência, o escritor deve se recostar e permitir que sua mente comemore as núpcias no escuro” (Woolf, 2025, p. 114) — se diferencia por uma construção mais leve e uma decisão lexical que amplia os sentidos do texto. O uso de “comemorar” em vez de “celebrar” aproxima a imagem da esfera da experiência sensível, enquanto “permitir” insere uma tensão entre controle e entrega, abrindo espaço para uma ambiguidade criativa. Mesmo com a expressão “no escuro”, que é mais literal, o conjunto da frase reinterpreta o gesto criativo de forma mais crítica. Essa opção dialoga com os princípios da tradução feminista na medida em que reposiciona o enunciado como um gesto politicamente situado.

De modo geral, observa-se que a maioria das traduções busca manter a fluência e a fidelidade estruturais, entretanto evita intervenções que enfatizem as camadas simbólicas e críticas do trecho. As traduções de Ribeiro, Bottmann, Buzzetti e Romeu permanecem próximas do texto original em termos formais, mas neutralizam a potência da metáfora criativa, ao passo que a proposta de Nestrovski, ainda que sutil, promove uma reinterpretação que valoriza a subjetividade e a ambiguidade do ato de criação. Essa leitura se aproxima das estratégias de suplementação descritas por Luise von Flotow (1991) e da ideia de fidelidade política discutida por Sherry Simon (1996), ao tratar a tradução como um espaço de engajamento e reescrita crítica. Nesse contexto, a tradução feminista se manifesta mais nos detalhes que nos grandes desvios, revelando-se nas propostas que ativam a linguagem como campo de resistência e transformação simbólica.

4.2.3 Grupo 3 – Reivindicação materialista da criação feminina

O terceiro agrupamento de excertos desloca o foco da especulação metafórica para um campo discursivo ancorado na crítica social e econômica, evidenciando o cerne materialista que atravessa *A room of one's own*. Ao interromper momentaneamente a elaboração em torno da mente andrógina e da fertilização simbólica da criação literária, Woolf retoma a concretude das condições históricas que impediram a plena realização da autoria feminina. Em uma sequência de frases marcantes, a autora afirma: “*Intellectual freedom depends upon material things. Poetry depends upon intellectual freedom. And women have always been poor, not for two hundred years merely, but from the beginning of time. Women have had less intellectual freedom than the sons of Athenian slaves*” (Woolf, 2014a, p. 100). A estrutura anafórica e o paralelismo intensificam o efeito retórico da denúncia, transformando-a em acusação sistêmica: não se trata de lapsos históricos pontuais, mas de um silenciamento estrutural e persistente. Ao declarar que

mulheres detiveram menos liberdade intelectual que os filhos dos escravos atenienses, a autora ironiza a genealogia ocidental da razão e do humanismo, desvelando as contradições de um sistema que glorifica a cultura clássica enquanto perpetua desigualdades elementares. O desafio tradutório, nesse caso, reside na manutenção da cadência discursiva e da contundência crítica do trecho original, sem ceder à tentação de suavizações estilísticas que possam atenuar sua força política. Conforme observa Flotow (1991, p. 76), uma escuta feminista atenta às implicações ideológicas da linguagem requer deliberações que não neutralizem a denúncia, mas que a inscrevam com nitidez e coragem no idioma de chegada.

Na sequência, a autora intensifica essa crítica ao reinscrever a figura alegórica de Judith Shakespeare no cotidiano invisibilizado das mulheres comuns, afirmando: *“Now my belief is that this poet who never wrote a word and was buried at the cross-roads still lives. She lives in you and in me, and in many other women who are not here to-night, for they are washing up the dishes and putting the children to bed”* (Woolf, 2014a, p. 112). Essa reconfiguração da poeta silenciada introduz um gesto de recuperação genealógica que recusa a extinção. Judith vive — não mais como ausência abstrata, porém como presença encarnada em tarefas cotidianas marcadas pelo apagamento social. Ao colapsar a distância entre figura literária e vida ordinária, Woolf recorre à metáfora viva para propor uma linhagem feminina que resiste à historiografia oficial. A imagem da poeta enterrada na encruzilhada, por sua vez, alude às práticas de punição destinadas a mulheres desviantes, reforçando a conotação limiar e marginal da autoria feminina. Traduzir esse trecho implica preservar a simultaneidade entre tempo passado e presente, bem como a delicadeza do ritmo meditativo que evoca a sobrevivência de uma subjetividade coletiva silenciada. Segundo a leitura de Gilbert e Gubar (1979), esse gesto literário constrói uma contranarrativa feminista que redistribui a autoria, legitimando o fazer feminino como prática criadora mesmo fora dos espaços institucionais da cultura. À luz dessa leitura, a tradução torna-se instrumento de reinscrição simbólica, e as escolhas lexicais operam como mediações entre memória histórica e interpelação afetiva.

Por fim, Woolf encerra essa discussão com uma convocação que projeta a criação como forma de engajamento coletivo, afirmando: *“But I maintain that she would come if we worked for her, and that so to work, even in poverty and obscurity, is worthwhile”* (Woolf, 2014a, p. 113). Aqui, o verbo *“to work”*, reiterado com ênfase, assume um valor político e solidário: trata-se de um trabalho que não visa ao prestígio individual, mas à restituição simbólica de uma figura ausente. O trabalho intelectual das mulheres, mesmo realizado em contextos de invisibilidade e carência, adquire dignidade histórica, pois participa de uma rede de continuidade e reparação. A ambiguidade do pronome *“she”* mantém a evocação da poeta

enterrada, mas também permite que se leia, nessa figura, uma coletividade potencial — aquela que ainda virá. A inversão estilística da construção “*so to work is worthwhile*” confere ao trecho um tom quase proverbial, cuja solenidade deve ser mantida na tradução para garantir o efeito performativo do apelo. De modo semelhante aos excertos anteriores, esse trecho desafia as tradutoras a reconstituírem, em português, tanto o conteúdo da proposição quanto o seu ímpeto ético e transformador. Nesse sentido, conforme defende Sherry Simon (1996, p. 16), traduzir é também tomar parte na política das vozes: ao reencenar esse gesto de convocação, a tradutora afirma sua responsabilidade histórica e ética diante das figuras silenciadas, comprometendo-se com a sobrevivência da poeta que nunca escreveu e com a imaginação de sua chegada futura.

Ao reunir esses três excertos, torna-se evidente que *A room of one's own* não apenas denuncia os obstáculos materiais que impedem a realização da autoria feminina, como também propõe um horizonte de superação sustentado pela memória, pela solidariedade e pela persistência. Traduzir essas passagens, portanto, não se limita a um exercício de transposição linguística, mas constitui uma operação crítica que demanda atenção às camadas simbólicas, históricas e éticas presentes no texto original. Conforme indicado anteriormente, as traduções completas desses excertos estão organizadas em quadro comparativo (Quadro 8), razão pela qual não são reproduzidas no corpo desta seção. A seguir, analisam-se as traduções de cada uma das oito tradutoras brasileiras do ensaio, observando-se em que medida suas escolhas tradutórias preservam, transformam ou intensificam o conteúdo político e materialista desses trechos.

Quadro 8 - A condição material da criação poética

Texto original	<i>Intellectual freedom depends upon material things. Poetry depends upon intellectual freedom. And women have always been poor, not for two hundred years merely, but from the beginning of time. Women have had less intellectual freedom than the sons of Athenian slaves</i> (Woolf, 2014a, p. 106).
Vera Ribeiro	A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres têm tido menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses (Woolf, 1985, p. 131).
Bia Nunes	A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não só por duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres gozam de menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses (Woolf, 2014b, p. 151).
Denise Bottmann	A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende de liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não por meros duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres têm tido menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses (Woolf, 2019, p. 148).
Adriana Buzzetti	Liberdade intelectual depende de coisas materiais. Poesia depende de liberdade intelectual. E mulheres sempre foram pobres, não simplesmente nos últimos duzentos anos, mas desde o início dos tempos. As mulheres tiveram menos liberdade intelectual do que os filhos de escravos atenienses (Woolf, 2020, p. 136).

Júlia Romeu	A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o início dos tempos. As mulheres tiveram menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses (Woolf, 2021, p. 167).
Vanessa Bárbara	A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não só nos últimos duzentos anos, mas desde o início dos tempos. As mulheres possuem menos liberdade intelectual do que os filhos de escravos atenienses (Woolf, 2022a, p. 200).
Maria Luiza Borges	A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende de liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas durante duzentos anos, mas desde o início dos tempos. As mulheres tiveram menos liberdade intelectual que os filhos dos escravos atenienses (Woolf, 2022b, p. 164).
Sofia Nestrovski	A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende dessa liberdade. E as mulheres sempre foram pobres; são pobres há muito mais de duzentos anos; são pobres desde os primórdios. As mulheres tiveram menos liberdade intelectual que os filhos dos escravos atenienses (Woolf, 2025, p. 117-118).

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A tradução de Ribeiro — “A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos” (Woolf, 1985, p. 131) — preserva, de maneira bastante próxima ao texto original, o encadeamento argumentativo de Woolf, mantendo a repetição retórica e a lógica causal que estruturam o raciocínio. A construção “não apenas nos últimos duzentos anos” reproduz com clareza o conteúdo de “*not for two hundred years merely*”, embora suavize levemente o tom irônico do advérbio “*merely*”, que no original carrega uma carga crítica implícita. A expressão “têm tido menos liberdade intelectual” aproxima-se do tempo verbal presente perfeito utilizado por Woolf, conferindo à frase uma noção de continuidade histórica. De modo geral, a tradução de Ribeiro evidencia uma abordagem mais literal e equilibrada, centrada na transmissão clara do conteúdo, o que a aproxima, considerando a tipologia de Flotow (1991), da estratégia de neutralização.

Na tradução de Nunes, percebe-se uma estrutura muito próxima à de Ribeiro, sugerindo um compromisso semelhante com a fidelidade lógica do trecho. A tradutora reproduz as proposições centrais — “A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não só por duzentos anos, mas desde o começo dos tempos” (Woolf, 2014b, p. 151) — e conserva a imagem de ancestralidade. A ausência do advérbio “*merely*”, entretanto, dilui parte da ironia do original. O uso do verbo “gozam”, no lugar de “têm tido”, introduz ambiguidades indesejadas, por sua polissemia no português, e fragiliza a ideia de continuidade histórica da desigualdade. Assim como Ribeiro, Nunes se mantém em uma estratégia de neutralização, ainda que suas escolhas lexicais acentuem as perdas críticas do excerto.

Já a proposta de Bottmann — “A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, desde o início dos tempos. As mulheres têm tido menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses” (Woolf, 2019, p. 143) — diferencia-se das anteriores ao recuperar com maior precisão o teor irônico do advérbio “*merely*”, por meio da expressão “não por meros duzentos anos”. Esse recurso lexical permite que a crítica à duração histórica da pobreza feminina seja intensificada, aproximando a tradução de uma estratégia de suplementação. A retomada de “têm tido” como tempo verbal, por sua vez, garante a continuidade temporal da desigualdade, alinhando-se à escolha feita por Ribeiro. Quando comparada às traduções de Ribeiro e Nunes, a de Bottmann destaca-se não por ruptura estrutural, mas por pequenos deslocamentos que ampliam o subtexto crítico do original.

A tradução de Buzzetti — “Liberdade intelectual depende de coisas materiais. Poesia depende de liberdade intelectual. E mulheres sempre foram pobres, não simplesmente nos últimos duzentos anos, mas desde o início dos tempos. As mulheres tiveram menos liberdade intelectual do que os filhos de escravos atenienses” (Woolf, 2020, p. 136) — apresenta uma construção mais sintética e direta, especialmente perceptível na omissão dos artigos definidos no início das frases (“Liberdade intelectual depende...”, “Poesia depende...”), o que confere um tom mais assertivo e aforístico ao enunciado. A expressão “não simplesmente nos últimos duzentos anos” tenta compensar o apagamento de “*merely*”, apesar de “simplesmente” não carregar o mesmo peso irônico do advérbio original. No entanto, o uso do pretérito perfeito “tiveram” no trecho final marca uma inflexão que desloca a denúncia para o passado, diluindo o efeito de persistência sugerido por “*have had*”. Ainda assim, a estrutura geral do argumento é preservada, e a tradução dialoga com a de Borges quanto à concisão e à objetividade do estilo.

Já a tradução de Romeu reintroduz a sequência lógica integral do excerto, mantendo as três proposições em ordem e articuladas: “A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o início dos tempos. As mulheres tiveram menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses” (Woolf, 2021, p. 167). A escolha por “não apenas nos últimos duzentos anos” remete diretamente à tradução de Ribeiro, repetindo a suavização da ironia do “*merely*”, enquanto a opção pelo tempo verbal “tiveram” retoma o mesmo deslocamento temporal verificado em Buzzetti. Ao compararmos Romeu e Buzzetti, percebemos uma convergência no uso de tempos verbais que restringem o efeito de continuidade, embora ambas preservem integralmente o conteúdo informacional. Essa

recorrência aponta para uma tendência entre as tradutoras de atualizações mais formais que evitam riscos interpretativos.

A tradução de Bárbara também se insere nesse conjunto de traduções estruturalmente próximas: “A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não só nos últimos duzentos anos, mas desde o início dos tempos. As mulheres possuem menos liberdade intelectual do que os filhos de escravos atenienses” (Woolf, 2022a, p. 200). Entretanto, ao empregar a expressão “não só nos últimos duzentos anos”, a tradutora adere à mesma lógica de suavização já observada em Nunes e Romeu. Seu diferencial está na escolha do presente do indicativo — “possuem menos liberdade intelectual” — que, ao contrário das demais, realça a atualidade do problema. Essa decisão traz à tona a permanência da desigualdade de forma mais incisiva, resgatando parcialmente o impacto crítico do presente perfeito original. Em contraste com as traduções que utilizam “tiveram” ou “têm tido”, a de Bárbara explicita a denúncia como uma verdade ainda em curso, reforçando o elo entre a tradução e o contexto político atual.

A proposta de Borges segue uma linha bastante próxima à de Romeu e Buzzetti, tanto no uso de tempos verbais quanto na reiteração da estrutura lógica original: “A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende de liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas durante duzentos anos, mas desde o início dos tempos. As mulheres tiveram menos liberdade intelectual que os filhos dos escravos atenienses” (Woolf, 2022b, p. 164). A expressão “não apenas durante duzentos anos” repõe o sentido de longa duração, mas a preposição “durante” introduz um viés cronológico que não está presente no original, possivelmente sugerindo uma interpretação mais histórica do que simbólica. Somado a isso, o uso do pretérito perfeito “tiveram” reafirma a noção de passado encerrado. Ainda assim, a tradução mantém-se precisa quanto à fidelidade do conteúdo, adotando um estilo mais formal e convencional, em consonância com algumas das demais traduções contemporâneas.

Já a tradução de Nestrovski apresenta uma proposta mais ousada. Ao reorganizar o excerto com repetições anafóricas e ritmo enfático, sua tradução cria um efeito de “martelamento” retórico: “A poesia depende dessa liberdade. E as mulheres sempre foram pobres; são pobres há muito mais de duzentos anos; são pobres desde os primórdios” (Woolf, 2025, p. 117–118). Desse modo, a tradutora introduz uma repetição enfática que intensifica a gravidade da denúncia. Essa ampliação discursiva representa uma nítida estratégia de suplementação, pois acrescenta força emocional ao argumento de Woolf sem comprometer sua integridade. Ademais, Nestrovski opta por “tiveram” como tempo verbal, alinhando-se a

Romeu, Buzzetti e Borges, mas essa escolha é compensada pela força retórica da sequência anterior. Sua tradução, por conseguinte, evidencia uma sensibilidade literária que se alia a um gesto interpretativo crítico.

A partir desse conjunto de análises, é possível observar que os trechos preservam, em maior ou menor grau, o conteúdo argumentativo e a lógica discursiva do trecho original. No entanto, as escolhas lexicais e temporais revelam nuances importantes. Enquanto Ribeiro, Nunes, Romeu e Borges optam por construções mais tradicionais e próximas da neutralização, tradutoras como Bottmann e Nestrovski investem em estratégias de suplementação que recuperam, ainda que por caminhos distintos, a dimensão crítica e irônica do texto de Woolf. Já Bárbara, com o uso do presente do indicativo, reatualiza a denúncia de forma contundente, situando-a no presente contínuo. Tais decisões evidenciam que, como observa Sherry Simon (1996, p. 133), o gesto tradutório carrega uma dimensão ética e política inescapável: mesmo em traduções discretas, há sempre uma posição diante da linguagem e de sua historicidade, especialmente quando o que está em jogo é a liberdade intelectual das mulheres ao longo do tempo.

Quadro 9 - A poeta que nunca escreveu e o apagamento histórico

Texto original	<i>Now my belief is that this poet who never wrote a word and was buried at the cross-roads still lives. She lives in you and in me, and in many other women who are not here to-night, for they are washing up the dishes and putting the children to bed</i> (Woolf, 2014a, p. 112).
Vera Ribeiro	Pois bem, minha crença é de que essa poetisa que nunca escreveu uma palavra e foi enterrada numa encruzilhada ainda vive. Ela vive em vocês e em mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui esta noite, porque estão lavando a louça e pondo os filhos para dormir (Woolf, 1985, p. 137).
Bia Nunes	Mas acredito que essa poeta que nunca escreveu uma linha e foi enterrada no cruzamento ainda está viva. Ela está viva em você e em mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui esta noite, porque estão lavando a louça ou colocando os filhos na cama (Woolf, 2014b, p. 158).
Denise Bottmann	Ora, o que eu acredito é que essa poeta que nunca escreveu uma palavra e que está enterrada na encruzilhada continua viva. Ela vive em vocês, em mim e em muitas outras mulheres que não estão aqui hoje, pois estão lavando a louça e colocando os filhos para dormir (Woolf, 2019, p. 155).
Adriana Buzzetti	Agora eu acredito que essa poeta que nunca escreveu uma palavra e foi enterrada no cruzamento ainda vive. Ela vive em vocês e em mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui esta noite, pois elas estão lavando os pratos e colocando as crianças para dormir (Woolf, 2020, p. 142).
Júlia Romeu	Eu acredito que essa poeta que nunca escreveu uma palavra e foi enterrada na encruzilhada ainda está viva. Ela vive em vocês, em mim e em muitas mulheres que não estão aqui esta noite, pois estão lavando a louça e colocando as crianças na cama (Woolf, 2021, p. 175).
Vanessa Bárbara	Agora, eu acredito que essa poeta que nunca escreveu uma palavra e que jaz na encruzilhada ainda vive. Ela vive em você e em mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui hoje à noite, pois estão lavando a louça e botando as crianças para dormir (Woolf, 2022a, p. 213).
Maria Luiza Borges	Ora, minha crença é que essa poetisa, que nunca escreveu uma palavra e jaz enterrada na encruzilhada, ainda vive. Ela vive em vocês e em mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui esta noite, porque estão lavando a louça e pondo as crianças para dormir (Woolf, 2022b, p. 168).

Sofia Nestrovski	Bom, eu acredito que essa poeta, que jamais escreveu uma palavra e acabou enterrada num cruzamento, ainda vive. Ela vive em mim e vive em você, e em muitas outras mulheres que não estão aqui esta noite, porque estão lavando a louça e botando as crianças para dormir (Woolf, 2025, p. 123).
------------------	--

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Na tradução de Ribeiro, o excerto é traduzido como: “Pois bem, minha crença é de que essa poetisa que nunca escreveu uma palavra e foi enterrada numa encruzilhada ainda vive. Ela vive em vocês e em mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui esta noite, porque estão lavando a louça e pondo os filhos para dormir” (Woolf, 1985, p. 137). Já no início, observamos uma inflexão discursiva mais solene, marcada pela expressão “Pois bem, minha crença é de que...”, que atribui ao trecho um tom conclusivo, em contraste com a abertura meditativa e hesitante do “*Now*” original. A escolha pelo termo “poetisa” reflete os usos linguísticos da época, mas, sob uma perspectiva contemporânea, pode ser compreendida como uma marca de gênero que reforça a separação sexual que Woolf justamente busca superar. Em contrapartida, a manutenção da metáfora “foi enterrada numa encruzilhada” preserva com precisão a simbologia do apagamento histórico, aspecto também valorizado por outras tradutoras como Romeu e Bárbara. Contudo, a substituição do “*you*” singular por “vocês” na frase “ela vive em vocês e em mim” enfraquece a interpelação direta e afetiva que o original estabelece com a leitora, criando uma generalização. Por fim, embora a construção da última oração respeite a lógica causal proposta por Woolf, a expressão “pondo os filhos para dormir” carrega uma sonoridade menos literária do que outras alternativas, como “colocando as crianças na cama”. De modo geral, essa tradução alinha-se à estratégia da neutralização por preservar o conteúdo, mas evitar intervenções que ampliem sua potência política ou afetiva.

Do mesmo modo, a tradução de Bottmann apresenta uma formulação contida e próxima da neutralidade, ainda que adote escolhas discursivas um pouco mais dinâmicas. O excerto aparece como: “Ora, o que eu acredito é que essa poeta que nunca escreveu uma palavra e que está enterrada na encruzilhada continua viva. Ela vive em vocês, em mim e em muitas outras mulheres que não estão aqui hoje, pois estão lavando a louça e colocando os filhos para dormir” (Woolf, 2019, p. 155). Aqui, a expressão inicial “Ora, o que eu acredito é que...” imprime um ritmo coloquial e argumentativo, conferindo uma tonalidade mais discursiva ao excerto. Em contraste com Ribeiro, Bottmann atualiza o termo “poetisa” para “poeta”, ajustando-se às demandas por neutralidade de gênero, movimento também assumido por Nunes, Buzzetti e Romeu. De todo modo, mantém “vocês” na interpelação, o que reforça a mesma tendência à generalização observada em Ribeiro. Já a sua escolha por “na encruzilhada” garante a

permanência do valor simbólico original, como também fazem Romeu e Bárbara, evidenciando um reconhecimento da dimensão ritualística da imagem. Com relação ao ritmo, a tradução de Bottmann é direta e fluente, mas abdica da cadência reflexiva presente no original.

De forma semelhante, Romeu opta por um equilíbrio entre fidelidade estrutural e leve atualização vocabular, sem, contudo, romper com o tom neutro predominante. O excerto traduzido é: “Eu acredito que essa poeta que nunca escreveu uma palavra e foi enterrada na encruzilhada ainda está viva. Ela vive em vocês, em mim e em muitas mulheres que não estão aqui esta noite, pois estão lavando a louça e colocando as crianças na cama” (Woolf, 2021, p. 175). Assim como Bottmann, Romeu atualiza o vocábulo “poeta”, demonstrando atenção às questões de gênero. Além disso, preserva a imagem da “encruzilhada”, aspecto que a aproxima de traduções como as de Ribeiro e Bárbara, as quais também mantêm esse elemento crucial da metáfora. Não obstante, repete a estratégia de interpelação no plural — “vocês” —, o que dilui o efeito de confidência individual. Por outro lado, sua solução final — “colocando as crianças na cama” — é elegante e idiomática, contribuindo para um encerramento mais fluido que o de Ribeiro. Romeu, portanto, mantém-se em um campo de neutralização formal, sem promover deslocamentos significativos no tom ético ou político do original, ainda que revele maior atenção ao ritmo e à fluência do português contemporâneo.

Apesar dessas aproximações com traduções mais neutras, Nunes propõe escolhas que, embora sutis, indicam uma direção mais atualizada e sensível ao discurso feminista. Sua tradução é: “Mas acredito que essa poeta que nunca escreveu uma linha e foi enterrada no cruzamento ainda está viva. Ela está viva em você e em mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui esta noite, porque estão lavando a louça ou colocando os filhos na cama” (Woolf, 2014b, p. 158). O uso do conectivo “Mas” — ausente no original — introduz um contraste que altera levemente o tom meditativo da fala de Woolf. Contudo, a adoção de “poeta” reforça um compromisso com uma linguagem mais inclusiva, em consonância com as escolhas de Bottmann e Romeu. Mesmo que “cruzamento” substitua “encruzilhada”, atenuando o simbolismo da exclusão, a tradução se destaca ao recuperar a interpelação com “você”, reestabelecendo o vínculo íntimo com a leitora, assim como ocorre nas traduções de Bárbara e Nestrovski. No entanto, o uso de “ou” para unir as tarefas domésticas cria uma disjunção que enfraquece a ideia de sobreposição e acúmulo, central na crítica de Woolf. Dessa forma, mesmo não sendo radical, a tradução de Nunes aponta para um gesto de suplementação moderada, equilibrando atualização vocabular com estrutura tradicional.

Em uma linha próxima, Buzzetti também sugere uma leve inflexão crítica, ainda que sua tradução apresente oscilações. O trecho é vertido da seguinte maneira: “Agora eu acredito

que essa poeta que nunca escreveu uma palavra e foi enterrada no cruzamento ainda vive. Ela vive em vocês e em mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui essa noite, pois elas estão lavando os pratos e colocando as crianças para dormir” (Woolf, 2020, p. 142). Assim como Nunes, Buzzetti opta por “poeta” e “cruzamento”, configurando um gesto híbrido entre atualização e neutralização simbólica. Diferentemente das traduções anteriores, insere “elas” para nomear as mulheres ausentes, gesto de visibilização que sugere um suplemento interpretativo. Apesar de manter “vocês” na interpelação — como Ribeiro, Bottmann e Romeu —, esse acréscimo dá maior presença ao sujeito feminino. A opção por “pratos”, em vez de “louça”, também sinaliza uma escolha lexical distinta que é mais literal, mas menos idiomática. Em conjunto, a tradução de Buzzetti atua em um espaço limiar entre fidelidade formal e intervenção crítica moderada.

Já Bárbara adota uma estratégia mais ousada em termos de estilo e afetação ética. Sua tradução é: “Agora, eu acredito que essa poeta que nunca escreveu uma palavra e que jaz na encruzilhada ainda vive. Ela vive em você e em mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui hoje à noite, pois estão lavando a louça e botando as crianças para dormir” (Woolf, 2022a, p. 213). A escolha do verbo “jaz” intensifica o caráter fúnebre da imagem, ao mesmo tempo em que mantém “encruzilhada”, preservando a densidade simbólica da metáfora. Do mesmo modo que Nunes e Nestrovski, Bárbara adota o “você” singular, restituindo a intimidade da fala original. O uso de “botando”, mais coloquial, traz leveza e oralidade à frase final, criando um efeito de aproximação com a fala cotidiana, sem renunciar ao lirismo. Embora não transforme radicalmente a estrutura da frase, sua tradução se aproxima de uma suplementação que, simultaneamente, respeita o texto-fonte e intensifica sua dimensão afetiva.

Por fim, a tradução de Nestrovski representa o exemplo mais evidente de apropriação subversiva do excerto. O trecho é apresentado da seguinte maneira: “Bom, eu acredito que essa poeta, que jamais escreveu uma palavra e acabou enterrada num cruzamento, ainda vive. Ela vive em mim e vive em você, e em muitas outras mulheres que não estão aqui esta noite, porque estão lavando a louça e botando as crianças para dormir” (Woolf, 2025, p. 123). A abertura com “Bom” sugere um tom de conversa íntima, reformulando o “*Now*” como um marcador de oralidade. A duplicação de “vive” e a inversão da ordem da interpelação — “em mim e vive em você” — introduzem um ritmo poético e inovador que não se observa nas demais traduções. Tal como Bárbara, Nestrovski adota o “você” singular, aprofundando a dimensão ética da fala. Mesmo usando “cruzamento” em vez de “encruzilhada”, a força da reformulação global do excerto, marcada por um estilo afetivo, oral e ritmado, contribui para uma leitura contemporânea e engajada do texto de Woolf. Nesse sentido, sua proposta representa a única

tradução que se aproxima claramente da apropriação subversiva conforme os parâmetros de Flotow (1991), ao reconfigurar o pacto enunciativo e ativar o texto como dispositivo de resistência no presente.

À luz das comparações estabelecidas, é possível afirmar que as traduções aqui analisadas se organizam ao longo de um contínuo que vai da neutralização à reescrita subversiva. Ribeiro, Bottmann, Romeu e Borges priorizam a fidelidade estrutural e evitam reformulações discursivas que atualizem o gesto político de Woolf, ainda que algumas delas, como Bottmann e Romeu, adotem termos mais inclusivos. Nunes e Buzzetti, por sua vez, ocupam um espaço intermediário, sinalizando uma abertura para estratégias de suplementação, sobretudo por meio de escolhas lexicais e da visibilização do sujeito feminino. Já Bárbara e Nestrovski se destacam por recuperar a interpelação direta à leitora e intensificar os efeitos simbólicos e afetivos do excerto. Ao fazer isso, criam traduções mais sensíveis às demandas do feminismo contemporâneo, sendo Nestrovski a que mais radicalmente reconfigura o texto, transformando-o em uma intervenção discursiva potente. Esse mapeamento revela, portanto, diferentes estilos de tradução, bem como distintas formas de se posicionar diante do desafio ético e político de traduzir Woolf no Brasil.

Quadro 10 - Trabalhar por ela como reconstrução simbólica da tradição

Texto original	<i>But I maintain that she would come if we worked for her, and that so to work, even in poverty and obscurity, is worthwhile</i> (Woolf, 2014a, p. 113).
Vera Ribeiro	Mas afirmo que ela viria se trabalhássemos por ela, e que trabalhar assim, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena (Woolf, 1985, p. 138).
Bia Nunes	Mas insisto que ela virá se trabalharmos por ela, e que esse trabalho, seja na pobreza, seja na obscuridade, vale a pena (Woolf, 2014b, p. 159).
Denise Bottmann	Mas sustento que virá se trabalharmos por ela, e que trabalhar para isso, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena (Woolf, 2019, p. 156).
Adriana Buzzetti	Mas eu defendo que ela viria se trabalhássemos por ela, e que trabalhar assim, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena (Woolf, 2020, p. 143).
Júlia Romeu	Mas eu volto a afirmar que ela viria se nós trabalhássemos por ela e, por isso, trabalhar, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena (Woolf, 2021, p. 176).
Vanessa Bárbara	Mas insisto que ela virá se trabalharmos por ela, e que portanto trabalhar, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena (Woolf, 2022a, p. 214).
Maria Luiza Borges	Mas eu sustento que ela viria se trabalhássemos por ela, e que trabalhar assim, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena (Woolf, 2022b, p. 169).
Sofia Nestrovski	Mas eu garanto que ela viria se trabalhássemos por ela; de modo que esse trabalho, ainda que seja na pobreza e na obscuridade, vale a pena (Woolf, 2025, p. 124).

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A tradução de Ribeiro apresenta o excerto como: “Mas afirmo que ela viria se trabalhássemos por ela, e que trabalhar assim, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena” (Woolf, 1985, p. 138). O emprego do verbo “afirmo” como correspondência para “*maintain*” imprime um tom assertivo que estrutura o enunciado com firmeza, embora atue com menor

ênfase no aspecto de persistência implícito no original. A expressão “trabalhar assim” oferece uma equivalência funcional à construção “*so to work*”, mas não preserva a inversão estilística nem o ritmo reflexivo do trecho, o que suaviza a especulação ética que Woolf articula na segunda oração. Por outro lado, os termos “pobreza” e “obscuridade” são mantidos de forma direta, preservando a dimensão simbólica do apagamento histórico de mulheres na cultura letrada. A construção final — “vale a pena” — traduz com clareza o valor ético e existencial do trabalho simbólico evocado pela autora. Desse modo, a tradução de Ribeiro pode ser interpretada como alinhada à estratégia da neutralização, uma vez que reproduz a estrutura argumentativa de maneira fiel, contudo sem operar deslocamentos discursivos ou intervenções estilísticas que ampliem a carga política do trecho.

Em diálogo com essa abordagem mais fiel ao texto-fonte, a tradução de Nunes também preserva a estrutura central do excerto, entretanto introduz algumas alterações significativas. Lê-se: “Mas insisto que ela virá se trabalharmos por ela, e que esse trabalho, seja na pobreza, seja na obscuridade, vale a pena” (Woolf, 2014b, p. 159). A substituição de “afirmo” por “insisto” eleva o grau de envolvimento da narradora e acentua a força argumentativa do enunciado. Além disso, ao explicitar o sujeito da segunda oração com “esse trabalho”, a tradutora realiza uma operação de suplementação interpretativa que concretiza o que, no original, se mantém implícito. O paralelismo “seja na pobreza, seja na obscuridade” introduz um efeito retórico ausente em Woolf, mas que reforça a dignidade do gesto proposto. Assim, Nunes desloca levemente o foco discursivo, preservando o conteúdo, porém reorganizando a estrutura de modo a realçar a pedagogia do excerto, o que aproxima sua estratégia de uma suplementação moderada.

Seguindo uma linha semelhante à de Ribeiro no que diz respeito à neutralidade estilística, Bottmann apresenta: “Mas sustento que virá se trabalharmos por ela, e que trabalhar para isso, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena” (Woolf, 2019, p. 156). O verbo “sustento”, apesar de menos enfático que “insisto” ou “afirmo”, transmite a continuidade argumentativa de “*maintain*” com precisão. Todavia, o aspecto mais sensível da tradução é a substituição do pronome “ela” por “isso”, o que enfraquece a personificação da figura da poeta silenciada e dilui a dimensão alegórica evocada por Woolf — e, nesse ponto, Bottmann se distancia das traduções que mantêm a referência feminina. A escolha por “trabalhar para isso”, ainda que compreensível no plano gramatical, altera o objeto simbólico do trabalho e compromete parte da força evocativa do trecho. Dessa forma, sua tradução exemplifica uma neutralização com leve perda simbólica.

Na proposta de Buzzetti, notamos um movimento híbrido entre as duas estratégias anteriores: “Mas eu defendo que ela viria se trabalhássemos por ela, e que trabalhar assim, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena” (Woolf, 2020, p. 143). O verbo “defender” estabelece uma relação de intensidade argumentativa próxima de “afirmar” e “insistir”, enquanto a presença do pronome “eu” explicita a subjetividade da narradora e acentua o tom ensaístico. Por outro lado, a repetição da fórmula “trabalhar assim”, já encontrada em Ribeiro, mantém o conteúdo, mas não recupera a inversão estilística do original. Ainda assim, ao preservar o sujeito “ela” e os termos “pobreza” e “obscuridade”, a tradução resguarda a referência simbólica ao apagamento histórico das mulheres. Com isso, Buzzetti se insere em uma zona intermediária entre neutralização e suplementação, revelando uma leve ampliação subjetiva do enunciado.

Com maior ousadia formal, Romeu opta por uma reestruturação discursiva mais marcada: “Mas eu volto a afirmar que ela viria se nós trabalhássemos por ela e, por isso, trabalhar, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena” (Woolf, 2021, p. 176). A expressão “volto a afirmar” introduz um efeito de repetição que amplia o grau de certeza da narradora. Além disso, a introdução do conector “por isso” converte a segunda oração em uma consequência lógica da primeira, deslocando o tom especulativo do original para um registro causal mais direto. A manutenção do sujeito “ela” e da fórmula “vale a pena” garante a permanência dos elementos centrais do argumento. Nesse sentido, Romeu opera uma leve suplementação estrutural, marcada pela explicitação de relações lógicas que não estavam dadas.

Ainda mais próximo do gesto de Nunes, Bárbara apresenta o seguinte enunciado: “Mas insisto que ela virá se trabalharmos por ela, e que, portanto, trabalhar, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena” (Woolf, 2022a, p. 214). A repetição do verbo “insistir” estabelece um paralelo imediato com a tradução de Nunes, reafirmando o compromisso discursivo da narradora. Ademais, o uso de “portanto” acentua o valor lógico da conclusão, a exemplo do que também ocorre em Romeu, sinalizando uma transformação da especulação em dedução. A manutenção de “ela” como sujeito reforça a presença da poeta convocada, e os termos “pobreza” e “obscuridade” continuam a sustentar o pano de fundo de adversidade simbólica. A partir dessas escolhas, Bárbara contribui para uma leitura mais direta e argumentativa do trecho, promovendo uma suplementação moderada centrada na inteligibilidade e na progressão lógica.

Com uma postura mais contida, a tradução de Borges apresenta o excerto nos termos: “Mas eu sustento que ela viria se trabalhássemos por ela, e que trabalhar assim, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena” (Woolf, 2022b, p. 169). Assim como Bottmann, Borges opta pelo verbo “sustentar”, o qual imprime uma tonalidade mais neutra. A repetição de

“trabalhar assim” segue a mesma formulação adotada por Ribeiro e Buzzetti, mantendo a equivalência funcional, mas sem recuperar a inversão especulativa de “*so to work*”. A permanência do sujeito “ela” e dos termos que evocam a exclusão das mulheres garante a coerência simbólica do trecho, contudo não se observam marcas de reestruturação discursiva ou intervenções críticas que ampliem seu potencial político. Assim, Borges confirma seu alinhamento à estratégia da neutralização, optando por uma tradução estável e semanticamente fiel.

Por fim, a tradução de Nestrovski oferece a redação mais distante da estrutura original, ainda que sem perder sua essência conceitual: “Mas eu garanto que ela viria se trabalhássemos por ela; de modo que esse trabalho, ainda que seja na pobreza e na obscuridade, vale a pena” (Woolf, 2025, p. 124). O verbo “garantir” intensifica a certeza do enunciado e afasta-se do tom especulativo de “*maintain*”, deslocando o foco da dúvida para a afirmação plena, como já se insinuava em “volto a afirmar” (Romeu) e “insisto” (Bárbara e Nunes). A introdução da expressão “de modo que” torna explícita a consequência lógica da primeira oração, recurso que transforma a estrutura reflexiva em uma dedução retórica. Somado a isso, ao nomear o sujeito da ação como “esse trabalho”, a tradutora concretiza a proposição woolfiana, aproximando o excerto do leitor contemporâneo, como também faz Nunes. Desse modo, Nestrovski opera uma reescrita engajada que reorganiza o ritmo e a função argumentativa do trecho, situando sua tradução na esfera da suplementação — talvez a mais clara manifestação da fidelidade política descrita por Flotow (1991).

Isso posto, a leitura comparativa das oito traduções revela uma gradação contínua entre estratégias de neutralização e suplementação, marcada sobretudo por variações na escolha dos verbos principais, na manutenção ou reformulação do sujeito da ação, e na maneira como se articula a segunda oração. Enquanto Ribeiro, Bottmann e Borges mantêm uma estrutura fiel e pouco intervencionista, outras tradutoras como Nunes, Buzzetti e Romeu introduzem alterações pontuais que ampliam a clareza, a afetividade ou a lógica discursiva. Já Bárbara e, com maior intensidade, Nestrovski reformulam o encadeamento argumentativo do trecho, conferindo-lhe maior ênfase retórica e atualizando sua potência simbólica. Assim, o que distingue essas traduções não é apenas a precisão vocabular, mas sobretudo o modo como cada tradutora negocia a tensão entre fidelidade formal e compromisso político, ativando, em graus diversos, o potencial feminista que o texto de Woolf continua a oferecer às leitoras e aos leitores contemporâneos.

4.2.4 Grupo 4 – Peroração e convocação simbólica à autoria

O quarto e último grupo de excertos selecionados para esta análise corresponde à parte final do capítulo VI de *A room of one's own*, momento em que a argumentação especulativa de Woolf ganha contornos explicitamente visionários. Ao chegar a esse desfecho, notamos um deslocamento significativo: o estilo analítico cede espaço a uma linguagem de forte carga performativa que recorre à ironia, à abstração poética e à construção metafórica com o objetivo de interpelar a leitora. Em vez de simplesmente recapitular os argumentos já apresentados, a autora amplia sua reflexão ao propor uma reformulação das estruturas simbólicas que sustentam a ideia de criação literária e a própria noção de autoria. Trata-se, portanto, de uma peroração que não busca concluir, mas antes provocar uma abertura. Como observa Sherry Simon (1996, p. 28), essa seção final do ensaio desloca o foco da crítica estrutural para a imaginação utópica, dando lugar a um projeto político voltado à reinvenção da tradição cultural e literária.

Essa guinada argumentativa é introduzida já no primeiro excerto, em que se afirma: “*one has a profound, if irrational, instinct in favour of the theory that the union of man and woman makes for the greatest satisfaction, the most complete happiness*” (Woolf, 2014a, p. 96). Aparentemente, o enunciado reproduz uma crença cultural bastante difundida — a de que a união entre homem e mulher constitui a forma mais completa de felicidade —, mas o faz por meio de uma sintaxe cuidadosamente construída para desestabilizar essa mesma proposição. O uso do pronome impessoal “*one*”, a inclusão da concessiva “*if irrational*” e a qualificação do conteúdo como “*theory*” funcionam como dispositivos que ironizam a naturalização dessa ideia. Dessa forma, a afirmação, embora aparentemente consensual, é atravessada por elementos que revelam seu caráter ideológico. A palavra “*instinct*”, por mais que evoque uma dimensão emocional e intuitiva, é imediatamente relativizada, indicando que esse suposto instinto em favor da heteronormatividade é, na verdade, produto da internalização de normas patriarcais mascaradas de natureza. Assim, traduzir esse excerto exige especial atenção à ironia e à ambiguidade, uma vez que o valor crítico do trecho depende precisamente da instabilidade entre forma e conteúdo.

Na continuidade do argumento, o segundo excerto aprofunda essa problematização ao afirmar: “*some collaboration has to take place in the mind between the woman and the man before the art of creation can be accomplished*” (Woolf, 2014a, p. 103). Nesse trecho, Woolf retoma e reformula a ideia de androginia, deslocando-a do plano biológico para os campos psíquico e simbólico. A criação artística, aqui, depende de uma colaboração interior entre os

princípios femininos e masculinos, entendidos não como identidades fixas, mas como forças em tensão que habitam a mente do sujeito criador. A expressão indefinida “*some collaboration*”, somada à estrutura passiva e à localização da ação no espaço mental, reforça o caráter especulativo da proposição. Ao invés de indicar uma fusão harmônica, o fragmento sugere um processo de negociação interna que desafia o pensamento binário tradicional. Nesse sentido, Woolf propõe uma nova epistemologia da autoria, em que a alteridade deixa de ser um obstáculo e passa a constituir uma condição estética fundamental. Para a tradutora feminista, o desafio está em manter a abertura interpretativa do enunciado, evitando simplificações que possam comprometer sua densidade crítica.

O terceiro excerto oferece uma imagem de alto impacto simbólico ao declarar: “*poetry ought to have a mother as well as a father*” (Woolf, 2014a, p. 102). Nessa formulação, Woolf reivindica uma reescrita da genealogia literária, desestabilizando o monopólio masculino da tradição e incluindo a figura materna como elemento fundante da criação poética. A maternidade, nesse contexto, não se refere a uma condição biológica, mas sim a uma metáfora crítica que questiona o silenciamento das mulheres na história da literatura. Ao sugerir que a poesia precise de uma mãe tanto quanto de um pai, a autora desloca os alicerces simbólicos da filiação e propõe um novo modelo de herança, mais inclusivo e plural. Traduzir essa frase requer mais do que precisão lexical: exige um posicionamento ético diante do projeto de reinscrição simbólica que ela representa. Nesse ponto, é fundamental considerar o alerta de Gayatri Spivak (1992, p. 191), para quem a suavização ou o apagamento das imagens críticas em tradução configura um gesto de domesticação — muitas vezes inconsciente — que esvazia o potencial disruptivo do texto original e reforça a lógica da língua dominante.

Em conjunto, os três excertos que compõem este grupo final condensam a culminância ética, estética e política do ensaio. Por meio de uma linguagem performativa, construída sobre metáforas visionárias e imagens especulativas, Woolf convoca suas leitoras a uma responsabilidade histórica compartilhada: a tarefa de construir, com liberdade e imaginação, uma nova tradição literária. Nesse sentido, a análise comparativa das traduções desses trechos revela como diferentes tradutoras enfrentam a complexidade simbólica e ideológica da autoria. Ao evidenciar o modo como cada tradução escuta, resiste ou reinscreve as ambivalências do texto original, essa investigação torna visíveis não apenas distintas concepções de tradução literária, mas também diferentes compromissos com a herança feminista propostos por Woolf.

Quadro 11 - União simbólica e felicidade plena

Texto original	<i>One has a profound, if irrational, instinct in favour of the theory that the union of man and woman makes for the greatest satisfaction, the most complete happiness</i> (Woolf, 2014a, p. 96).
Vera Ribeiro	Temos um instinto profundo, se bem que irracional, em favor da teoria de que a união do homem e da mulher resulta na satisfação máxima, na mais completa felicidade (Woolf, 1985, p. 120).
Bia Nunes	Há um instinto profundo, se não irracional, sem favor da teoria de que a união de um homem e uma mulher colabora para uma satisfação generalizada, para a mais completa felicidade (Woolf, 2014b, p. 138).
Denise Bottmann	Tem-se um instinto profundo, mesmo que irracional, em favor da teoria de que a união entre homem e mulher traz a máxima satisfação, a mais plena felicidade (Woolf, 2019, p. 134).
Adriana Buzzetti	Alguém tem um instinto profundo, talvez irracional, a favor da teoria de que a união entre homem e mulher cria a maior das satisfações, a mais completa felicidade (Woolf, 2020, p. 124).
Julia Romeu	Eu tenho um instinto profundo, ainda que irracional, a favor da teoria de que a união do homem e da mulher traz a maior satisfação, a felicidade mais completa (Woolf, 2021, p. 152).
Vanessa Bárbara	Temos um instinto profundo, ainda que irracional, em favor da teoria de que a união entre homem e mulher traz a maior satisfação e a mais completa felicidade (Woolf, 2022a, p. 184).
Maria Luiza Borges	Temos um instinto profundo, ainda que irracional, em favor da teoria de que a união de homem e mulher contribui para maior satisfação, a mais completa felicidade (Woolf, 2022b, p. 148).
Sofia Nestrovski	Por mais irracional que seja, é instintiva e arraigada em nós a ideia de que a união do homem com a mulher leva à maior das satisfações e alegrias (Woolf, 2021, p. 107).

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A formulação proposta por Ribeiro apresenta o seguinte trecho: “Temos um instinto profundo, se bem que irracional, em favor da teoria de que a união do homem e da mulher resulta na satisfação máxima, na mais completa felicidade” (Woolf, 1985, p. 132). Sua tradução se destaca pela fluência sintática e pelo ritmo solene, os quais conferem musicalidade à frase. No entanto, essa fluidez vem acompanhada de algumas perdas interpretativas. Ao empregar o pronome “temos”, Ribeiro inscreve um sujeito coletivo que reduz a distância crítica proposta por Woolf, transformando uma hipótese cultural em uma constatação compartilhada. Além disso, expressões como “satisfação máxima” e “mais completa felicidade” intensificam o lirismo do enunciado e reforçam uma leitura positiva da conjugalidade heterossexual, atenuando a ambivalência sugerida pelo original. A opção por “resulta na” também estabelece uma relação de causa e efeito mais direta do que “*makes for*”, que no inglês indica apenas uma tendência, e não uma consequência inevitável. Assim, embora estilisticamente fluente, a tradução se alinha à estratégia da neutralização, pois conserva o conteúdo superficial, embora reduza a tensão crítica implícita no enunciado.

Seguindo uma direção semelhante, porém com alterações sintáticas mais visíveis, Nunes reconfigura o trecho ao escrever: “Há um instinto profundo, se não irracional, em favor da teoria de que a união de um homem e uma mulher colabora para uma satisfação generalizada, para a mais completa felicidade” (Woolf, 2014b, p. 159). A escolha por “se não irracional” em lugar de “se bem que irracional” inverte a lógica especulativa do texto-fonte, sugerindo, ao contrário

de Woolf, que o instinto talvez não seja irracional — o que enfraquece o tom crítico da frase. Ao utilizar o verbo “colabora”, a tradutora reduz o impacto causal presente no inglês, ao mesmo tempo em que desloca o foco da subjetividade afetiva para um campo mais difuso ao falar em “satisfação generalizada”. Assim como Ribeiro, Nunes mantém a cadência harmônica da frase e reforça a idealização da felicidade conjugal, mas o faz com uma linguagem mais moderada e impessoal. No entanto, sua tradução enfraquece o potencial subversivo do original, revelando uma estratégia de neutralização com traços de atualização lexical.

Em outra abordagem, Bottmann oferece uma tradução que retoma o tom impessoal característico de “*one*”, presente em Woolf: “Tem-se um instinto profundo, mesmo que irracional, em favor da teoria de que a união entre homem e mulher traz a máxima satisfação, a mais plena felicidade” (Woolf, 2019, p. 156). Diferentemente de Ribeiro e Nunes, Bottmann opta por uma estrutura impessoal que preserva, mesmo que parcialmente, o distanciamento analítico do texto-fonte. A expressão “mesmo que irracional” traduz de forma adequada a concessiva “*if irrational*”, embora sem o mesmo grau de ambiguidade. Apesar disso, ao utilizar “traz” como verbo principal, a tradução reforça uma causalidade enfática semelhante à que aparece em Ribeiro e Romeu. A manutenção das expressões “máxima satisfação” e “mais plena felicidade” também contribui para a reiteração de um ideal romântico pouco questionado. Dessa forma, apesar de se aproximar do texto-fonte na escolha da estrutura impessoal, Bottmann preserva a neutralidade discursiva, sem introduzir deslocamentos críticos significativos.

De maneira semelhante, Buzzetti opta por uma leve personalização da estrutura, com a seguinte formulação: “Alguém tem um instinto profundo, talvez irracional, a favor da teoria de que a união entre homem e mulher cria a maior das satisfações, a mais completa felicidade” (Woolf, 2020, p. 143). Ao empregar o sujeito “alguém”, a tradutora estabelece um intermediário entre a impessoalidade de Bottmann e a coletivização de Ribeiro. O advérbio “talvez” suaviza a carga crítica de “*if irrational*”, tornando a dúvida menos incisiva. Além disso, o verbo “cria” imprime uma ideia de causalidade mais direta, enquanto a expressão “a maior das satisfações” retoma a estética do superlativo idealizado. Assim como nas traduções anteriores, o discurso permanece ancorado em uma leitura afirmativa do modelo binário sem problematizá-lo. Com isso, Buzzetti se insere com clareza na categoria da neutralização, priorizando a compreensão e a cadência em detrimento da crítica ideológica.

Romeu, por sua vez, propõe uma mudança significativa no foco enunciativo ao escrever: “Eu tenho um instinto profundo, ainda que irracional, a favor da teoria de que a união do homem e da mulher traz a maior satisfação, a felicidade mais completa” (Woolf, 2021, p. 176). O uso da primeira pessoa rompe com a impessoalidade reflexiva do original, transformando o

enunciado em uma afirmação subjetiva e confessional. Essa personalização reduz o alcance crítico da frase, pois a inscreve no campo da experiência individual, dificultando sua leitura como construção ideológica. A escolha dos termos “traz”, “maior satisfação” e “felicidade mais completa” reforça a linearidade causal e a idealização da conjugalidade heterossexual, movimento semelhante ao que se observa em Ribeiro e Buzzetti. Apesar da coesão e da fluidez estilística, a tradução de Romeu desloca o gesto ensaístico de Woolf para uma forma de identificação individualizada, desmobilizando seu potencial crítico e situando-se, portanto, na zona da neutralização, com indícios de apropriação atenuada.

Em contraste com essas abordagens mais neutras, Bárbara retoma uma estrutura muito próxima da tradução de Ribeiro ao traduzir: “Temos um instinto profundo, ainda que irracional, em favor da teoria de que a união entre homem e mulher traz a maior satisfação e a mais completa felicidade” (Woolf, 2022a, p. 214). Dessa forma, Bárbara utiliza o pronome “temos”, que inscreve a narradora e o público na crença evocada, tornando o enunciado partilhado. A concessiva “ainda que irracional” recupera o tom especulativo do original com mais precisão do que a formulação “se não irracional” de Nunes, mas o uso do verbo “traz” novamente imprime uma relação de causalidade determinística. A sonoridade harmônica da frase e a ausência de marcas de ironia ou desconfiança contribuem para reforçar o valor positivo da heterossexualidade, sem indícios de desconstrução crítica. Igualmente a Bottmann e Ribeiro, Bárbara mantém-se na esfera da neutralização, privilegiando uma linguagem estável e fluente.

A tradução de Borges, embora também mantenha a estrutura básica das traduções anteriores, introduz uma inflexão mais cautelosa: “Temos um instinto profundo, ainda que irracional, em favor da teoria de que a união de homem e mulher contribui para maior satisfação, a mais completa felicidade” (Woolf, 2022b, p. 169). A principal diferença está na escolha do verbo “contribui”, que, ao contrário de “traz”, “cria” ou “colabora”, suaviza a relação de causalidade e reintroduz, ainda que timidamente, um grau de modulação interpretativa. Mesmo mantendo o pronome “temos” e a valorização idealizada da união conjugal, a tradução de Borges insinua uma abertura à crítica, ao sugerir que a conjunção entre homem e mulher é apenas um dos possíveis caminhos para a satisfação. Nesse sentido, sua proposta se aproxima de uma neutralização atenuada com elementos de suplementação.

Finalmente, a proposta de Nestrovski representa a intervenção mais crítica entre as traduções analisadas: “Por mais irracional que seja, é instintiva e arraigada em nós a ideia de que a união do homem com a mulher leva à maior das satisfações e alegrias” (Woolf, 2025, p. 124). Sua reformulação retórica desloca o foco da frase para “a ideia”, o que transforma o instinto mencionado por Woolf em um produto ideológico internalizado. A inclusão dos

adjetivos “instintiva e arraigada” explicita o caráter aprendido da crença, revelando uma operação discursiva que desnaturaliza o conteúdo da frase. Além disso, a substituição de “felicidade” por “alegrias” altera o tom grandioso da conjugalidade idealizada, o que introduz uma leve ironia e torna o enunciado mais próximo de uma crítica cultural. Nestrovski se distancia das demais tradutoras ao transformar a frase em um comentário incisivo sobre a construção simbólica da heterossexualidade, configurando uma clara estratégia de suplementação crítica, tal como descrita por Flotow (1991).

Dessa forma, o excerto revela um amplo espectro de respostas tradutórias, que vão da reprodução fluente e neutra de uma convicção cultural até sua reescrita crítica como ideologia internalizada. Enquanto traduções como as de Ribeiro, Buzzetti, Romeu e Bárbara mantêm o lirismo e a estrutura idealizada da frase sem problematizar seus pressupostos, propostas como a de Borges introduzem variações discretas que reabrem o campo da ambiguidade. Por sua vez, Bottmann resgata a impessoalidade do original, ainda que sem tensionar seu conteúdo. Em posição mais incisiva, Nestrovski reformula a frase como crítica ideológica, denunciando o caráter construído da certeza em uma conjugalidade binária ideal. Conforme argumenta Flotow (1991), estratégias tradutórias não são neutras: elas revelam posicionamentos ideológicos que moldam a leitura do texto de partida. Nessa perspectiva, como lembra Sherry Simon (1996, p. 18), a fidelidade tradutória deve ser compreendida não como obediência à literalidade do texto, mas como lealdade a um gesto discursivo, a uma visão de mundo e às implicações políticas que sustentam o projeto do original — e, em Woolf, esse gesto é profundamente político, voltado à desestabilização das narrativas normativas sobre gênero, sexualidade e criação.

Quadro 12 – Colaboração e criação artística

Texto original	<i>Some collaboration has to take place in the mind between the woman and the man before the art of creation can be accomplished</i> (Woolf, 2014a, p. 103).
Vera Ribeiro	É preciso haver um perfeito entendimento, na mente, entre o lado feminino e o masculino antes que a arte da criação possa realizar-se” (Woolf, 1985, p. 127).
Bia Nunes	Um pouco de colaboração é necessária entre a mulher e o homem na mente antes que a arte da criação possa ser atingida” (Woolf, 2014b, p. 147).
Denise Bottmann	É preciso ocorrer alguma colaboração mental entre a mulher e o homem, antes que se possa realizar a arte da criação” (Woolf, 2019, p. 143).
Adriana Buzzetti	Alguma parceria tem que ocorrer na mente entre a mulher e o homem antes que a arte da criação possa ser concluída” (Woolf, 2020, p. 131).
Julia Romeu	Alguma colaboração tem que ocorrer na mente entre a mulher e o homem antes que a arte da criação seja realizada” (Woolf, 2021, p. 161).
Vanessa Bárbara	Algum tipo de colaboração entre a mulher e o homem deve ocorrer na mente antes que se possa lograr a arte da criação” (Woolf, 2022a, p. 193).
Maria Luiza Borges	Alguma colaboração tem que ocorrer na mente entre o feminino e o masculino, antes que a arte da criação possa ser realizada” (Woolf, 2022b, p. 156).

Sofia Nestrovski	É preciso que alguma cumplicidade entre homem e mulher ocorra na mente para que a arte da criação seja realizada” (Woolf, 2025, p. 114).
------------------	--

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A tradução de Ribeiro propõe o seguinte enunciado: “É preciso haver um perfeito entendimento, na mente, entre o lado feminino e o masculino antes que a arte da criação possa realizar-se” (Woolf, 1985, p. 132). Logo na abertura, nota-se um deslocamento de sentido que altera sensivelmente a ambiguidade especulativa do trecho original. A expressão “perfeito entendimento” traduz de modo absoluto o mais vago “*some collaboration*”, apagando a incerteza e a abertura reflexiva que Woolf insinua. Com isso, o que no original era sugestão de coexistência criativa entre alteridades torna-se, na tradução de Ribeiro, uma harmonia idealizada e completa, esvaziando a tensão geradora implícita. Além disso, ao substituir os sujeitos “a mulher” e “o homem” por abstrações como “lado feminino e masculino”, a tradutora transfere a questão do campo relacional para uma esfera simbólica ou psíquica, apagando as marcas sociais e históricas de gênero. Embora a frase seja fluente e estilisticamente solene, essa operação afasta o trecho de sua crítica implícita às normas sexuais internalizadas, alinhando-se, assim, à estratégia da neutralização conforme a tipologia de Flotow (1991).

Por outro lado, Nunes opta por uma estrutura distinta: “Um pouco de colaboração é necessária entre a mulher e o homem na mente antes que a arte da criação possa ser atingida” (Woolf, 2014b, p. 159). A introdução do quantificador “um pouco” suaviza a força do verbo “*has to take place*”, que em inglês expressa uma exigência incontornável. Essa ação reduz a urgência filosófica do argumento de Woolf, diluindo a noção de que a integração entre os gêneros constitui condição imprescindível para o florescimento artístico. Somado a isso, o uso de “atingida” para traduzir “*accomplished*” imprime à criação um sentido mais finalístico, como se a arte fosse um objetivo concreto a ser alcançado, e não um processo instável e contínuo. Em contraste com Ribeiro, Nunes mantém os sujeitos “a mulher” e “o homem”, o que conserva a concretude relacional da proposição. Ainda assim, a combinação entre moderação modal e pragmatismo lexical revela uma neutralização mais branda, que prioriza clareza sem aprofundar o teor ideológico da reflexão woolfiana.

A proposta de Bottmann oferece um caminho de maior equilíbrio: “É preciso ocorrer alguma colaboração mental entre a mulher e o homem, antes que se possa realizar a arte da criação” (Woolf, 2019, p. 156). Ao usar a expressão “alguma colaboração”, a tradutora retém a ambiguidade de “*some collaboration*”, evitando tanto a intensificação totalizante de Ribeiro quanto a atenuação de Nunes. A inserção do adjetivo “mental”, embora não esteja explicitamente no original, torna mais claro o campo simbólico em que se dá a interação, favorecendo a inteligibilidade sem sacrificar a complexidade metafórica. Essa adição pode ser

lida como uma leve suplementação, pois explicita o espaço interior em que ocorre o diálogo entre os gêneros. Assim, Bottmann realiza uma intervenção moderada que se distancia da neutralização total, sem, contudo, assumir uma reescrita ideologicamente engajada.

Seguindo caminho semelhante, Buzzetti traduz o trecho da seguinte forma: “Alguma parceria tem que ocorrer na mente entre a mulher e o homem antes que a arte da criação possa ser concluída” (Woolf, 2020, p. 143). A substituição de “colaboração” por “parceria” confere à relação entre os gêneros um tom mais técnico e contratual, o que pode sugerir uma visão funcional da interação criativa. Ademais, o verbo “concluída” reforça a ideia de um processo com começo, meio e fim, diferentemente do caráter aberto e intuitivo da criação tal como concebida por Woolf. Em relação à tradução de Ribeiro, Buzzetti preserva os sujeitos “a mulher” e “o homem”, o que mantém o elemento relacional no campo do discurso. No entanto, o vocabulário escolhido reduz a complexidade simbólica da formulação original, inserindo a tradução em uma lógica mais pragmática e menos especulativa. Dessa forma, sua proposta se inscreve em uma neutralização estilística, que opta por clareza formal em detrimento do potencial crítico do enunciado.

A tradução de Romeu apresenta uma estrutura muito próxima do texto de partida: “Alguma colaboração tem que ocorrer na mente entre a mulher e o homem antes que a arte da criação seja realizada” (Woolf, 2021, p. 176). A tradutora mantém os principais elementos lexicais e sintáticos do original, preservando o termo “colaboração”, a localização mental da ação e os sujeitos concretos. Assim como Bottmann, Romeu opta por uma fidelidade formal que respeita a abertura interpretativa da proposta woolfiana. Contudo, sua redação não introduz nenhum traço de suplementação simbólica ou discursiva, permanecendo em uma zona de reescrita transparente, cuja neutralidade resulta mais de uma opção de contenção do que de simplificação. Com isso, embora sua tradução seja a mais literal, ela não mobiliza os recursos da linguagem para intensificar o gesto crítico de Woolf, optando por uma equivalência que conserva a forma, mas não amplia o conteúdo ideológico.

A proposta de Bárbara, por sua vez, traz a seguinte redação: “Algum tipo de colaboração entre a mulher e o homem deve ocorrer na mente antes que se possa lograr a arte da criação” (Woolf, 2022a, p. 214). A expressão “algum tipo de colaboração” reintroduz a indefinição do original, mantendo a ambiguidade especulativa que se perde nas traduções de Ribeiro e Nunes. Todavia, o verbo “lograr” imprime um tom elevado e um tanto arcaico à formulação, o que pode provocar um distanciamento estilístico. Tal escolha formal não compromete a estrutura semântica, porém tampouco amplia sua carga ideológica. Assim como Bottmann, Bárbara preserva os sujeitos e a espacialização simbólica da mente, mantendo a concretude relacional e

a metáfora criativa. Ainda assim, a ausência de elementos discursivos que reforcem a crítica ao binarismo de gênero situa sua proposta no domínio da neutralização sutil, mais próxima da contenção do que da transgressão.

Por outro caminho, Borges apresenta a seguinte formulação: “Alguma colaboração tem que ocorrer na mente entre o feminino e o masculino, antes que a arte da criação possa ser realizada” (Woolf, 2023, p. 169). Diferentemente das traduções anteriores, ela opta por substituir os sujeitos concretos por categorias simbólicas — “o feminino e o masculino” —, deslocando a questão de gênero do campo social e histórico para o plano conceitual. Tal escolha aponta para uma leitura arquetípica da colaboração entre os gêneros, o que, embora preserve a tensão simbólica, dilui a dimensão crítica da frase. Do mesmo modo que Ribeiro, Borges abstrai o conflito relacional que sustenta o argumento de Woolf, mas o faz por meio de uma estratégia interpretativa distinta: ao invés de harmonizar os polos, transfere a discussão para uma chave psicanalítica. Essa opção pode ser lida como uma forma de suplementação que amplia o campo metafórico da frase, mas também reconfigura seu eixo crítico, afastando-se do horizonte feminista do ensaio.

Por fim, Netrovski oferece a tradução mais sensível à dimensão política da formulação woolfiana: “É preciso que alguma cumplicidade entre homem e mulher ocorra na mente para que a arte da criação seja realizada” (Woolf, 2025, p. 124). A substituição de “colaboração” por “cumplicidade” opera um deslocamento semântico relevante, introduzindo uma tonalidade afetiva e ética que intensifica a proposta de integração simbólica. O termo escolhido sugere um vínculo mais íntimo e engajado entre os gêneros, preservando o caráter relacional sem recair em idealizações harmônicas. Ao manter os sujeitos concretos e a espacialização mental, Netrovski retém a ambiguidade reflexiva do original, mas acrescenta a ela uma camada de afetividade crítica. Nesse sentido, sua tradução se aproxima da apropriação subversiva ao reinscrever o gesto discursivo de Woolf em um registro político e simbólico mais contundente, reafirmando o compromisso da tradução feminista com a transformação discursiva.

Diante das traduções analisadas, torna-se evidente que as traduções de Ribeiro, Nunes, Buzzetti e Bárbara operam neutralizações com intensidades diversas — seja por meio de idealizações, tecnificações ou suavizações modais —, afastando-se do tom especulativo e crítico de Woolf. Romeu e Bottmann, embora mais próximas do original, adotam uma fidelidade formal que, por si só, não ativa o potencial disruptivo da frase. Já Borges propõe uma suplementação simbólica que amplia o campo de leitura, mas ao custo de uma diluição da crítica social. Como argumenta Luise von Flotow (1991, p. 75), a tradução feminista não se limita à fidelidade literal, mas envolve a intervenção ativa no discurso traduzido, reorientando-o

politicamente. Nesse sentido, a tradução de Nestrovski reafirma a proposta de Simon (1996, p.18), ao transformar a tradução em um espaço de “fidelidade política”, no qual a recriação textual se torna também gesto ético e crítico.

Quadro comparativo 13 – Reivindicação feminista da autoria

Texto original	<i>Poetry ought to have a mother as well as a father</i> (Woolf, 2014a, p.102).
Vera Ribeiro	A poesia precisa ter uma mãe e também um pai (Woolf, 1985, p.106).
Bia Nunes	A poesia deve ter uma mãe, assim como um pai (Woolf, 2014b, p.145).
Denise Bottmann	A poesia deveria ter mãe, além de pai (Woolf, 2019, p.141).
Adriana Buzzetti	A poesia deve ter uma mãe assim como um pai (Woolf, 2020, p.130).
Julia Romeu	A poesia precisa ter mãe além de pai (Woolf, 2021, p.160).
Vanessa Bárbara	A poesia precisa ter uma mãe, além de um pai (Woolf, 2022a, p.192).
Maria Luiza Borges	A poesia deve ter mãe, bem como pai (Woolf, 2022b, p.155).
Sofia Nestrovski	A poesia precisa de mãe, tanto quanto de pai (Woolf, 2025, p.113).

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A tradução proposta por Ribeiro apresenta o trecho da seguinte forma: “A poesia precisa ter uma mãe e também um pai” (Woolf, 1985, p. 106). Essa formulação é direta, fluente e conserva a estrutura binária da frase original, ainda que substitua o modal “*ought to*” por “precisa”, conferindo ao enunciado um caráter de necessidade prática, em vez de um conselho normativo ou ético. O uso de “também” para traduzir “*as well as*” estabelece um paralelismo equilibrado entre as figuras parentais, mas reduz a ênfase dada à presença materna, que aparece em primeiro lugar no inglês com efeito deliberado. Por mais que mantenha a clareza e o conteúdo geral do trecho, a tradução de Ribeiro evita explorar possíveis camadas simbólicas do enunciado — como a valorização do feminino como origem poética —, alinhando-se, portanto, a uma estratégia de neutralização, centrada na transmissão informativa sem ampliação crítica.

De maneira semelhante, Nunes opta por uma estrutura igualmente clara, mas com pequenas diferenças que revelam inflexões distintas: “A poesia deve ter uma mãe, assim como um pai” (Woolf, 2014b, p. 145). A escolha por “deve” suaviza a assertividade de “precisa” e resgata parte da nuance normativa de “*ought to*”, além de introduzir uma leve abertura interpretativa. A inclusão do termo “assim como” promove um paralelismo mais suave, mas ainda preserva a lógica de equivalência entre os dois polos parentais. Em relação à tradução de Ribeiro, Nunes mantém a referência materna com igual peso gramatical, sem explorar com maior ênfase a subversão implícita no gesto de Woolf, que propõe uma genealogia poética feminil. A tradução permanece, portanto, dentro da neutralização, embora demonstre maior sensibilidade à modulação discursiva do original.

Também dentro desse espectro, Bottmann apresenta uma das traduções mais sintéticas: “A poesia deveria ter mãe, além de pai” (Woolf, 2019, p. 141). Ao eliminar os artigos definidos, a tradutora propõe uma formulação mais abstrata e genérica, o que pode ampliar o campo simbólico da frase, mas também reduzir sua força afirmativa. A opção por “deveria” traduz com fidelidade o modal “*ought to*”, mantendo o tom especulativo ou ético que o termo sugere. Já a estrutura “além de” contribui para enfatizar a necessidade da presença materna como suplemento ao já estabelecido “pai”, o que introduz, ainda que discretamente, uma crítica ao cânone literário patriarcal. Essa estratégia aproxima a tradução de Bottmann de uma neutralização atenuada, com elementos de suplementação interpretativa mínimos, especialmente pela omissão dos artigos e pela implicação de reequilíbrio genealógico no campo literário.

Buzzetti, por sua vez, apresenta uma formulação muito próxima à de Nunes: “A poesia deve ter uma mãe assim como um pai” (Woolf, 2020, p. 130). A semelhança estrutural entre as duas traduções evidencia uma recepção estável do excerto entre as tradutoras contemporâneas. O uso do verbo “deve” mantém a nuance normativa do original e o conectivo “assim como” reforça a equivalência entre os dois elementos parentais. No entanto, igualmente ao que ocorre em Ribeiro e Nunes, não há indicativos de uma reinterpretação crítica do gesto de Woolf, o qual sugere a necessidade de uma herança simbólica feminina no campo da criação. Ao privilegiar a neutralidade sintática e a clareza semântica, a tradução de Buzzetti reafirma os limites da neutralização, sem explorar o potencial político implícito na frase.

Com maior concisão e tonalidade impessoal, Romeu opta por: “A poesia precisa ter mãe além de pai” (Woolf, 2021, p. 160). A supressão dos artigos definidos — como também faz Bottmann — amplia o alcance abstrato da afirmação, sugerindo que não se trata de figuras específicas, mas de princípios simbólicos de origem poética. O uso do verbo “precisa” confere urgência à proposição, intensificando a necessidade da presença materna. Já o conectivo “além de” sugere a existência de uma ordem já consolidada — o pai — à qual se acrescenta o elemento feminino. Essa escolha aproxima Romeu à proposta de Bottmann, ambas implicando uma ligeira subversão da lógica canônica ao sugerirem que a maternidade simbólica ainda está por se integrar plenamente ao imaginário poético. A estratégia, contudo, permanece dentro da neutralização, mas com indícios pontuais de revalorização do feminino.

Bárbara elabora uma tradução que articula a precisão lexical com uma leve inflexão estilística: “A poesia precisa ter uma mãe, além de um pai” (Woolf, 2022a, p. 192). Ao combinar o verbo “precisa” com a preposição “além de”, a tradutora enfatiza a carência histórica do elemento materno na construção da tradição poética, sugerindo que sua inclusão é um acréscimo

necessário. Diferentemente de Romeu e Bottmann, Bárbara mantém os artigos definidos, o que personaliza a relação e aproxima o leitor de uma imagem concreta, reforçando a ideia de herança. Essa construção retoma, com variações, a lógica de Ribeiro, mas com um leve deslocamento semântico que confere maior peso à figura materna. Ainda assim, a tradução não realiza uma intervenção crítica aberta, mantendo-se dentro da neutralização com traços interpretativos mais sensíveis.

Borges apresenta a tradução mais formal entre as analisadas: “A poesia deve ter mãe, bem como pai” (Woolf, 2022b, p. 155). A escolha pelo conectivo “bem como” recupera o paralelismo de “*as well as*”, mas com um tom mais literário e menos cotidiano, o que confere certo distanciamento à frase. Bem como Bottmann e Romeu, Borges omite os artigos definidos, o que reforça o caráter abstrato e simbólico das figuras parentais. A escolha do verbo “deve” mantém a nuance normativa, e a frase como um todo se alinha a uma estética comedida, a qual preserva o equilíbrio entre os elementos sem intensificar a crítica à tradição patriarcal. Dessa maneira, sua proposta mantém-se firmemente na esfera da neutralização, privilegiando um tom impessoal e formal.

Finalmente, Nestrovski apresenta a tradução mais inventiva e crítica entre as oito tradutoras: “A poesia precisa de mãe, tanto quanto de pai” (Woolf, 2025, p. 113). O verbo “precisa de” reconfigura a estrutura do original ao inserir uma construção que enfatiza dependência, e não apenas uma obrigação abstrata. A escolha por “tanto quanto” como tradução de “*as well as*” desloca o foco da equivalência para a paridade, sugerindo que a figura materna é tão fundamental quanto a paterna para a existência da poesia. Ao eliminar os artigos definidos e intensificar a simetria entre os dois polos, a tradução de Nestrovski propõe uma leitura que desestabiliza a primazia tradicional do pai simbólico. Trata-se, portanto, de uma estratégia de suplementação crítica, que reinterpreta o gesto de Woolf como uma reivindicação da autoridade criadora feminina no campo literário.

Diante desses pontos, a análise comparativa revela um espectro de abordagens tradutórias que vai da neutralização clássica à suplementação crítica. As traduções de Ribeiro, Buzzetti, Nunes e Borges privilegiam a fidelidade estrutural e a estabilidade sintática, sem explorar criticamente a reivindicação simbólica presente no enunciado. Já Bottmann, Romeu e Bárbara introduzem pequenas variações que sugerem uma ampliação do campo interpretativo, especialmente por meio da impessoalidade e da ênfase no elemento ausente — a mãe. No extremo oposto, Nestrovski realiza a operação mais incisiva ao reinscrever a frase como um gesto de desestabilização do cânone literário patriarcal. Conforme propõe Flotow (1991, p. 75), estratégias de suplementação, como essa, assumem uma função politicamente engajada ao

ampliar sentidos e reposicionar discursos, revelando o compromisso da tradução feminista com a reescrita crítica e com a revalorização simbólica do feminino no campo da criação literária.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do último século, *A room of one's own* consolidou-se como uma das obras mais emblemáticas do pensamento feminista, distinguindo-se tanto pela forma quanto pelo conteúdo, mas sobretudo por sua capacidade de tensionar os alicerces da tradição literária ao reivindicar a liberdade financeira e intelectual das mulheres. No contexto brasileiro, a trajetória editorial desse ensaio ultrapassa os limites de uma simples transposição linguística e se configura como espaço de disputas simbólicas em torno da autoria feminina, da representação das mulheres na história literária e do direito à crítica cultural a partir de perspectivas eticamente engajadas.

Foi nesse horizonte que esta dissertação se propôs a investigar, sob a ótica da tradução feminista, as oito traduções brasileiras deste ensaio de Woolf publicadas entre 1985 e 2025, examinando de que modo diferentes escolhas linguísticas, estilísticas e paratextuais contribuíram para reinscrever o texto original nos debates contemporâneos sobre gênero, autoria e poder. Compreendida ao longo da pesquisa como uma prática discursiva enraizada em contextos históricos específicos, a tradução foi analisada não como mera mediação neutra, mas como operação ideológica marcada por posicionamentos éticos, culturais e políticos. A análise comparativa dos excertos selecionados foi orientada pela tipologia de estratégias tradutórias proposta por Luise von Flotow (1991) — suplementação, apropriação subversiva e neutralização — e dialogou com contribuições fundamentais de teóricas como Sherry Simon (1996), Lori Chamberlain (2006), Rosemary Arrojo (1994) e Susan Bassnett (1988), cujas obras contribuíram para repensar a tradução como campo de negociação identitária e discursiva.

A estrutura da dissertação refletiu esse percurso crítico. O capítulo inicial apresentou uma introdução à obra de Woolf, destacando as especificidades formais e temáticas de *A room of one's own*, bem como sua recepção crítica nos cenários internacional e nacional. Em seguida, delineou-se o escopo metodológico da pesquisa, que integrou os aportes da teoria da tradução feminista com uma proposta de análise comparativa de excertos selecionados nas traduções brasileiras. O capítulo teórico (Capítulo 3) foi organizado em seis seções: a primeira abordou os fundamentos da tradução como prática cultural e situada; a segunda discutiu as intersecções entre linguagem e gênero; a terceira resgatou os princípios constitutivos da tradução feminista; a quarta detalhou as estratégias tradutórias sistematizadas por Flotow (1991); a quinta

incorporou as contribuições do pensamento pós-estruturalista; e a sexta examinou a recepção editorial de *A room of one's own* no Brasil, com ênfase na atuação das oito tradutoras selecionadas. Por fim, o quarto capítulo concentrou-se na análise dos doze excertos escolhidos, organizados em quatro grandes núcleos temáticos que atravessam o ensaio: a unidade da mente andrógina, a fertilização simbólica da criação, a reivindicação materialista da autoria e a inscrição histórica da experiência feminina.

A análise comparativa das traduções revelou que, ao longo de quatro décadas, *A room of one's own* foi constantemente reconfigurado por distintas estratégias tradutórias, que oscilam entre decisões mais literais e abordagens marcadamente interpretativas. Cada tradução, nesse sentido, constitui uma leitura situada do texto de origem, informada por afetos, visões políticas, estilos editoriais e formas específicas de escuta da língua portuguesa. Com isso, o gesto tradutório deixou de ser concebido como uma simples mediação linguística para se afirmar como espaço de inscrição de posicionamentos éticos, culturais e políticos. A presença de elementos paratextuais — títulos, notas, prefácios, capas e projetos gráficos — revelou-se igualmente determinante na conformação dos sentidos atribuídos ao ensaio de Woolf. Tal constatação ampliou o escopo da pesquisa para além do texto verbal, incorporando as formas de apresentação editorial e as trajetórias de circulação simbólica que atravessam cada edição.

Entre os principais resultados obtidos, destaca-se a publicação de 2025 da Editora 34, assinada por Nestrovski, como aquela que mais se aproxima, em termos linguísticos e discursivos, de uma prática tradutória alinhada aos pressupostos feministas delineados por Flotow (1991). A escolha do título *Um quarto só para mim* opera como gesto de apropriação subversiva ao reinscrever o anseio por autonomia e subjetividade no plano enunciativo. Essa reformulação rompe com a literalidade dos títulos anteriores e revela uma escuta atenta das especificidades do português brasileiro quando substitui a forma impessoal “si” pela marca subjetiva “mim”. Além disso, a própria compreensão da tradução como ato de escuta, interpretação e intervenção crítica — explicitada pela tradutora em entrevistas e textos complementares — aproxima sua atuação da noção de “fidelidade política” proposta por Sherry Simon (1996). Nessa perspectiva, Nestrovski não apenas transpõe o texto de Woolf, mas reinscreve sua potência crítica no idioma de chegada, adotando uma postura comprometida com os dilemas contemporâneos da criação literária feminina.

Sob outra perspectiva, ao se considerar a dimensão paratextual ampliada, as edições que mais incorporam práticas feministas são aquelas publicadas pela Antofágica em 2022, com tradução de Bárbara, e pela Tagore/Senhor Corvo, também em 2022, com tradução de Borges. Ambas se destacam pela presença de prefácios, posfácios e notas explicativas, e por seus

projetos gráficos que evocam simbolismos visuais relacionados à memória da criação, promovendo uma articulação sensível entre o conteúdo verbal e sua materialidade editorial. A publicação da Antofágica, de modo particular, ainda introduz um recurso inovador ao disponibilizar duas videoaulas acessíveis via código QR impresso em um marcador de páginas, o que amplia significativamente o potencial de compreensão crítica da obra por parte do leitor. Tal estratégia revela uma conexão deliberada com um público contemporâneo, habituado à mediação digital, e imprime ao volume um viés tecnológico que a distingue dentro do conjunto analisado. Esses recursos atuam como formas de suplementação discursiva, nos termos de Flotow, pois orientam ativamente a recepção da obra e contribuem para a amplificação de seus sentidos políticos. Em contraste, apesar de sua força tradutória e de ser politicamente afinada e traduzida com escuta aguda, a impressão da Editora 34, de 2025, opta por uma apresentação editorial mais contida, restringindo-se à inclusão pontual da tradução de *A querela das mulheres*, de Margo Glantz e de uma nota sobre os textos ao final do exemplar, sem construir uma ambiência simbólica tão rica quanto as publicações anteriormente mencionadas. Ainda assim, cada uma dessas publicações, com suas estratégias específicas, evidencia que a tradução é também moldada pelos modos como o texto é apresentado, distribuído e apropriado socialmente.

Do ponto de vista conceitual, esta dissertação reafirma a relevância da tradução como prática culturalmente enraizada, eticamente orientada e politicamente produtiva. Ao mapear a trajetória editorial de *A room of one's own* no Brasil, o estudo evidenciou que traduzir é, antes de tudo, interpretar — e que toda interpretação carrega disputas de sentido, opções de linguagem e posicionamentos ideológicos. A análise comparativa das traduções brasileiras do ensaio revelou que o texto de Woolf foi continuamente reconfigurado por meio de deslocamentos lexicais, decisões estilísticas e intervenções paratextuais que dialogam com as transformações do pensamento feminista ao longo do tempo. Nesse percurso, a tipologia proposta por Luise von Flotow (1991) mostrou-se particularmente eficaz para compreender os modos pelos quais o feminismo pode ser performado no ato tradutório, seja por meio de estratégias de suplementação, neutralização ou apropriação subversiva. Ao integrar os aportes de autoras como Sherry Simon (1996), Lori Chamberlain (2006), Rosemary Arrojo (1994) e Susan Bassnett (2002), a pesquisa ampliou o escopo teórico e metodológico da tradução feminista, evidenciando que o gesto tradutório tanto reflete quanto intervém criticamente nos discursos de gênero, na história literária e nas estruturas simbólicas que definem quem tem voz e quem é silenciado.

Ademais, a análise da recepção editorial de *A room of one's own* no Brasil constituiu um exercício de historicização e materialização do texto, revelando as múltiplas camadas que envolvem a autoria feminina, as estratégias de mediação editorial e os modos de representação simbólica do feminino na cultura. Paralelamente, a pesquisa mobilizou um arcabouço teórico contemporâneo que permitiu problematizar os mecanismos de apagamento e de visibilidade que incidem sobre o corpo e a voz das mulheres na tradição literária e nas práticas de tradução. Nesse sentido, o trabalho contribui de maneira significativa para o fortalecimento de uma crítica literária comprometida com as relações entre linguagem, poder e gênero, reafirmando o engajamento ético, político e cultural da linha de pesquisa com a produção de saberes situados e transformadores.

Em termos mais específicos, as contribuições desta pesquisa podem ser organizadas em três eixos centrais e complementares: (1) a elaboração de um mapeamento inédito das traduções brasileiras de *A room of one's own*, sustentado por análises comparativas rigorosas de excertos selecionados, com atenção às decisões linguísticas, estilísticas e ideológicas envolvidas em cada tradução; (2) o aprofundamento da teoria da tradução feminista, sobretudo a partir da aplicação concreta da tipologia de estratégias proposta por Luise von Flotow (1991), o que permitiu examinar, em perspectiva microanalítica, os efeitos e implicações das operações tradutórias em contextos marcados por disputas simbólicas; e (3) a valorização do trabalho das tradutoras como agentes de reconfiguração discursiva e política, em consonância com os debates contemporâneos sobre autoria, linguagem e engajamento textual. Dessa maneira, a dissertação não só oferece uma leitura renovada da obra de Woolf, como também propõe uma chave crítica para a compreensão da tradução como prática de escuta, mediação e resistência. Assim, ao reafirmar a potência crítica do ato tradutório, o trabalho contribui para ampliar os horizontes teóricos e metodológicos dos estudos literários, dos estudos de gênero e da crítica da cultura.

REFERÊNCIAS

ARROJO, Rosemary. *Fidelity and the gendered translation*. *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, Montréal, v. 7, n. 2, p. 147–163, 1994.

ARROJO, Rosemary. Os estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda de inocência. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 53–69, jan. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5064>. Acesso em: 7 mar. 2024. DOI: <https://doi.org/10.5007/5064>.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASSNETT, Susan. Escrevendo em terra de homem nenhum: questões de gênero e tradução. Tradução de Naylane Matos. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 40, n. 1, p. 456–471, jan./abr. 2020.

BASSNETT, Susan. *Translation studies*. 3. ed. London: Routledge, 2002.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BENNETT, Arnold. Queen of the high-brows. In: MAJUMDAR, R.; MCLAURIN, A. *Virginia Woolf: the critical heritage*. London; New York: Routledge Taylor and Francis, 2003.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2. ed. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BOEHM, Beth A. Fact, fiction and metafiction: blurred gen(d)ers in *Orlando* and *A room of one's own*. *The Journal of Narrative Technique*, Ypsilanti, v. 22, n. 3, p. 191–204, set./nov. 1992. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/30225368>. Acesso em: 17 ago. 2024.

BOTTMANN, Denise. *Não gosto de plágio*. Blog pessoal. Disponível em: <https://naogostodeplagio.blogspot.com>. Acesso em: 16 jul. 2025.

BOTTMANN, Denise. Tradução de *A room of one's own*. Juiz de Fora, maio 2025. Informação oral.

BRIGGS, Julia. *Virginia Woolf: an inner life*. London: Penguin, 2006.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.

BUZZETTI, Adriana. Tradução de *A room of one's own*. Juiz de Fora, maio 2025. Informação oral.

CHAMBERLAIN, Lori. Gênero e a metáfora da tradução. Tradução de Flávia Maria L. da Silva. In: SABBATINI, R. M.; LOPES, L. P. (org.). *Gênero e tradução*. Campinas: Pontes, 2006. p. 29–54. Texto original: *Gender and the metaphors of translation*, 1988.

CIXOUS, Hélène. *A risada da Medusa*. In: PIMENTA, Maria Lúcia de Barros; BISINOTO, Vera (orgs.). *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1995. p. 271–287.

CLARKE, Edward H. *Sex in education; or, a fair chance for girls*. *The North American Review*, Iowa, v. 118, n. 242, p. 140–152, jan. 1874. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25109791>. Acesso em: 12 ago. 2024.

COSTA, Cláudia. As publicações feministas e a política transnacional da tradução: reflexos do campo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 73–83, 2003.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Des Tours de Babel*. Tradução de Joseph F. Graham. In: GRAHAM, Joseph F. (org.). *Difference in translation*. Ithaca: Cornell University Press, 1985. p. 165–207.

FLOTOW, Luise von. Feminist translation: contexts, practices and theories. *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, Montréal, v. 4, n. 2, p. 69–84, 1991.

FLOTOW, Luise von. *Translation and gender: translating in the ‘era of feminism’*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing; Ottawa: University of Ottawa Press, 1997.

FLOTOW, Luise von (org.). *Translating women*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2011.

FLOTOW, Luise von. Translating women: from recent histories and retranslations to ‘queering’ translation, and metamorphosis. *Quaderns: revista de traducció*, Barcelona, n. 19, p. 127–139, 2012.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2004.

FROULA, Christine. Civilization and “my civilization”: Virginia Woolf and the Bloomsbury avant-garde. In: FROULA, Christine. *Virginia Woolf and the Bloomsbury avant-garde*. New York: Columbia University Press, 2005.

GENETTE, Gérard. *Paratextos: limiares da interpretação*. Tradução de Luciene F. M. Castelan. Rio de Janeiro: Editora Unesp, 1997.

GENTZLER, Edwin. *Translation and identity in the Americas: new directions in translation theory*. London: Routledge, 2009.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

GILMAN, Charlotte Perkins. *The man-made world: or, our androcentric culture*. New York: Charlton, 1911. Disponível em: <https://archive.org/details/manmadeworldorou00gilm>. Acesso em: 17 ago. 2024.

GOLDMAN, Jane. *The Cambridge introduction to Virginia Woolf*. New York: Cambridge University Press, 2006.

GUBAR, Susan. Introduction. In: GUBAR, Susan. *A room of one's own*. New York: Harcourt, 2005.

LAMB, Charles. *Essays of Elia*. London: Oxford University Press, 1987.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: HERMANS, Theo (org.). *The manipulation of literature: studies in literary translation*. New York: St. Martin's Press, 1985. p. 42–53.

LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. London: Chatto & Windus, 1996.

LEFEVERE, André. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London: Routledge, 2007.

LEITE, Marília Dantas Tenório. *Orlandos: um olhar feminista sobre as traduções do romance de Virginia Woolf no Brasil*. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Orgs.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

MACEDO, Ana Gabriela. *Narrando o pós-moderno: reescritas, revisões, adaptações*. Minho: Universidade do Minho, 2008.

MAJUMDAR, Robin; MCLAURIN, Allen (ed.). *Virginia Woolf: the critical heritage*. London; New York: Routledge Taylor and Francis, 2003.

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

MARCUS, Laura. *Virginia Woolf*. Tavistock: Northcote House, 2004.

MATOS, Naylane Araújo. *Estudos feministas da tradução no Brasil: percursos históricos, teóricos e metodológicos na produção científica nacional (1990–2020)*. 2022. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2022.

MCWILLIAMS-TULLBERG, Rita. *Women at Cambridge: a men's university, though a mixed type*. London: Gollancz, 1975. Disponível em: <https://archive.org/details/womenatcambridge0000mcwi/page/n271/mode/2up>. Acesso em: 17 ago. 2024.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MIGUEL, Luis Felipe. O feminismo e a política. In: BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe (orgs.). *Feminismo e política*. São Paulo: Boitempo, 2014.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOI, Toril. *Sexual/textual politics: feminist literary theory*. London; New York: Routledge, 1985.

NESTROVSKI, Sofia; FRÓES, Leonardo. #138 *Virginia Woolf por inteiro – Leonardo Fróes e Sofia Nestrovski*. Apresentação: Paulo Werneck. 451 MHz, 2023. 1 vídeo (55min).

Publicado no YouTube em 30 maio 2023. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ppLVLRLvTE>. Acesso em: 3 ago. 2025.

OLIVEIRA, Marcelo Augusto; WILSON, Nicola; BATTERSHILL, Claire. Virginia Woolf and the world of books: Virginia Woolf, translation, reception and impact in Brazil. In: *Virginia Woolf and the world of books*. Poland: Clemson University Press, 2018. v. único, p. 208–219.

NUNES, Bia. Tradução de *A room of one's own*. Juiz de Fora, maio 2025. Informação oral.

PARK, Sowon S. Suffrage and Virginia Woolf: 'the mass behind the single voice'. *The Review of English Studies*, London, v. 56, n. 223, p. 119–134, fev. 2005. Disponível em:

<https://www.jstor.org/stable/3661192>. Acesso em: 17 ago. 2024.

PEREIRA, Renata Cristina. *Virginia Woolf: Um teto todo seu — aula 1*. [S. l.]: Antofágica, 2022. 1 vídeo (22min). Publicado no canal da editora no YouTube. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=v6fm71jv9ss>. Acesso em: 3 jun. 2025.

PEREIRA, Renata Cristina. *Virginia Woolf: Um teto todo seu — aula 2*. [S. l.]: Antofágica, 2022. 1 vídeo (17min). Publicado no canal da editora no YouTube. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=UdgnQxBGVqg>. Acesso em: 3 jun. 2025.

PINHO, Davi; NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. Perspectivas feministas no romance *Orlando* e no ensaio *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf: ideias que navegam em textos.

Memória e Informação, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 115–136, jul./dez. 2022. Disponível em:

<https://memoriaeinformacao.casaruibarbosa.gov.br/index.php/fcrb/article/view/205>. Acesso em: 15 ago. 2024.

QUILLER-COUCH, Arthur. *On the art of writing*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1915.

Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/17470>. Acesso em: 17 ago. 2024.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. A pós-modernidade e os estudos da linguagem. *DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, v. 14, n. especial, p. 51–66, 1998.

RÉNAUX, Sigrid. O feminismo de Virginia Woolf em *A room of one's own*. *Letras*, Curitiba, v. 29, p. 67–78, 1980.

RIBEIRO, Vera. Tradução de *A room of one's own*. Rio de Janeiro, maio 2025. Informação oral.

ROMEU, Julia. *Live 73 – A tradução de Um quarto só seu, de Virginia Woolf*. [S. l.]: YouTube, 2022. 1 vídeo (59min). Publicado no canal Tradutor Iniciante em 20 ago. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VDkQ8it2HcQ>. Acesso em: 3 jun. 2025.

ROSENBAUM, Stanford Patrick (org.). *Virginia Woolf women and fiction: the manuscript versions of A room of one's own*. Oxford: The Shakespeare Head by Blackwell, 1992.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Clássicos da teoria da tradução*. Organização de Werner Heidermann. 2. ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. v. 1, 344 p. (Antologia bilíngue).

SCHREINER, Olive. *Woman and labour*. London: T. Fisher Unwin, 1911. Disponível em: <https://archive.org/details/womanlabour00schrrih/page/n1/mode/2up?ref=ol&view=theater>. Acesso em: 17 ago. 2024.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

SIMON, Sherry. *Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission*. London; New York: Routledge, 1996.

SIMON, Sherry. Introduction: language, gender and the translator. In: SIMON, Sherry (org.). *Changing the terms: translating in the postcolonial era*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2005.

TIBURI, Marcia. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

VENUTI, Lawrence. A invisibilidade do tradutor. Tradução de Carolina Alfaro. *PaLavra*, n. 3, p. 111–134, 1995. Tradução de: *The translator's invisibility*. *Criticism*, Wayne State University Press, v. XXVIII, n. 2, p. 179–212, Spring 1986.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. London: Routledge, 1995.

VIANA, Maria Rita Drumond. *Artigo de Sigrid Renaux*. Juiz de Fora, maio 2025. Informação oral.

WEININGER, Otto. *Sex and character: an investigation of fundamental principles*. Bloomington: Indiana University Press, 2005. Disponível em: <https://archive.org/details/sexandcharacter/page/n1/mode/2up>. Acesso em: 1 jul. 2024.

WHITWORTH, Michael H. *Virginia Woolf*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *A vindication of the rights of woman with strictures on political and moral subjects*. London: J. Johnson, 1792. Disponível em: <https://oll.libertyfund.org/titles/wollstonecraft-a-vindication-of-the-rights-of-woman>. Acesso em: 17 ago. 2024.

WOOLF, Virginia. *A leitora incomum*. Tradução de Emanuela Siqueira. Curitiba: Editora Arte & Letra, 2019.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own and three guineas*. London: Collins, 2014a.

WOOLF, Virginia. *A writer's diary*. Edited by Leonard Woolf. London: Harcourt, 1982.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. São Paulo: Schwarcz, 2019.

WOOLF, Virginia. *O leitor comum*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

WOOLF, Virginia. *The common reader*: first series annotated edition. New York: Harvest, 1984.

WOOLF, Virginia. *Um quarto só para si*. Tradução de Maria Luiza de Almeida Ximenes Borges. Brasília: Tagore, 2022.

WOOLF, Virginia. *Um quarto só seu*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2019.

WOOLF, Virginia. *Um quarto só seu*. Tradução de Julia Romeu. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Adriana Buzzetti. São Paulo: Lafonte, 2020.

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

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

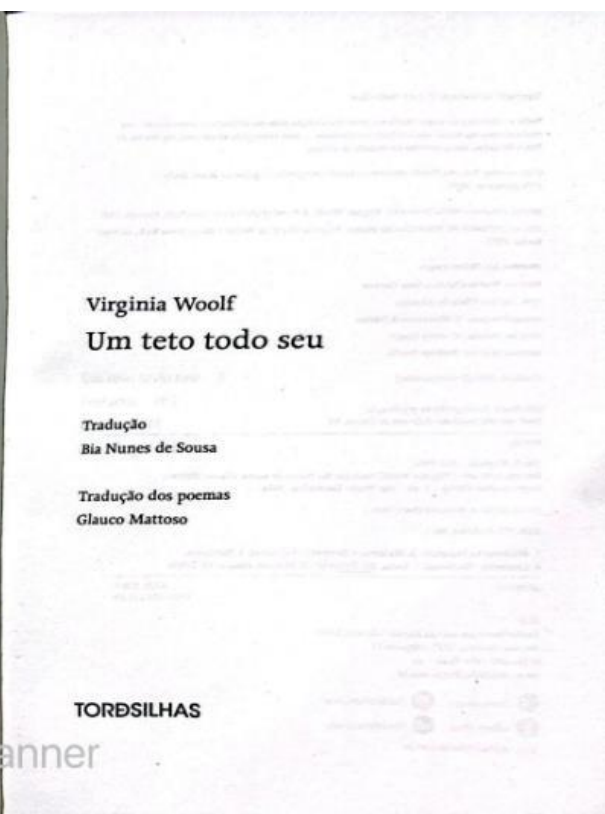
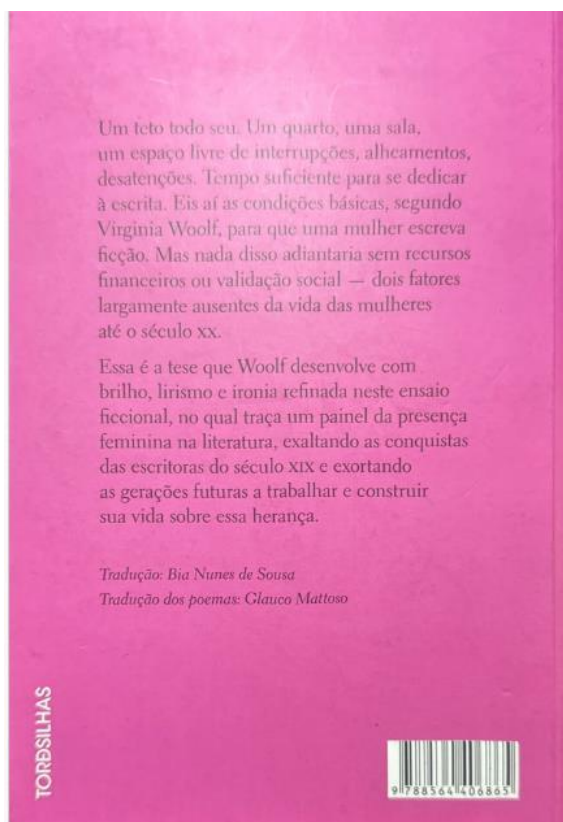
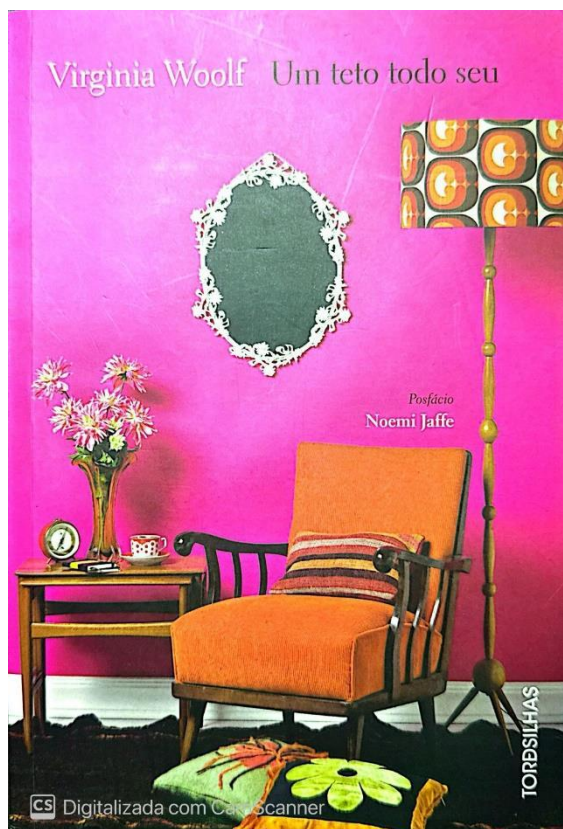
WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vanessa Barbara. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.

WRIGHT, Elizabeth. Re-evaluating Woolf's androgynous mind. *Postgraduate English*, Issue 14, Durham University, set. 2006. Disponível em: <https://www.dur.ac.uk/postgraduate.english/issue14/wright>. Acesso em: 27 jun. 2025.

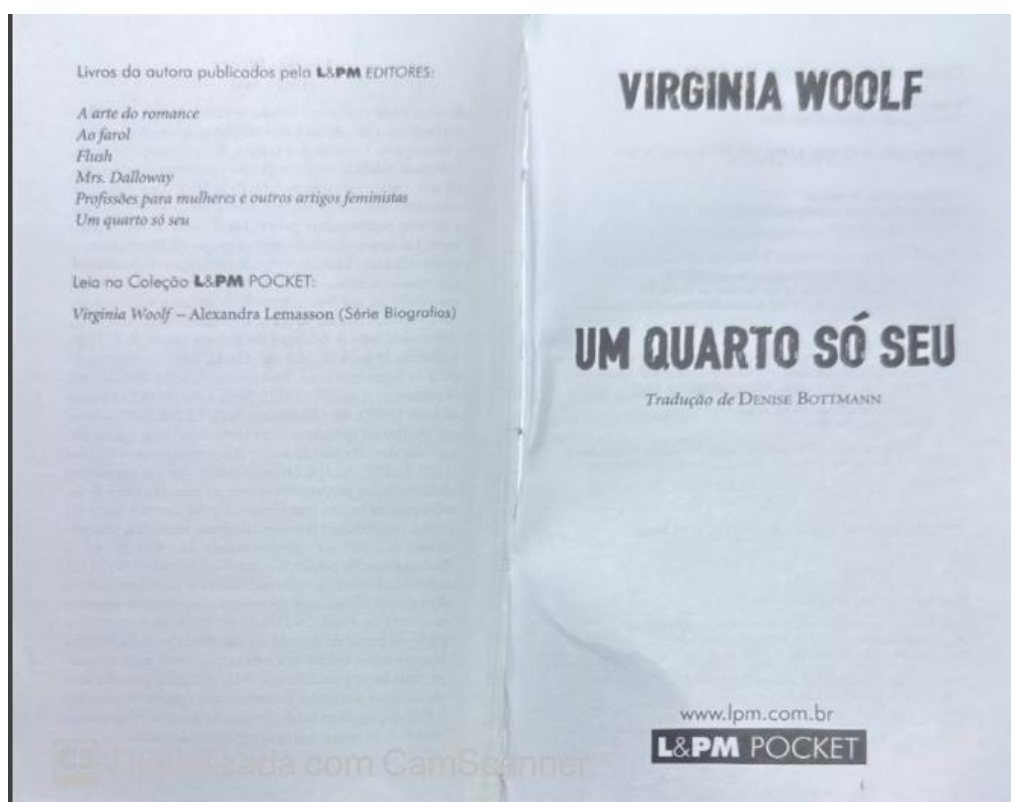
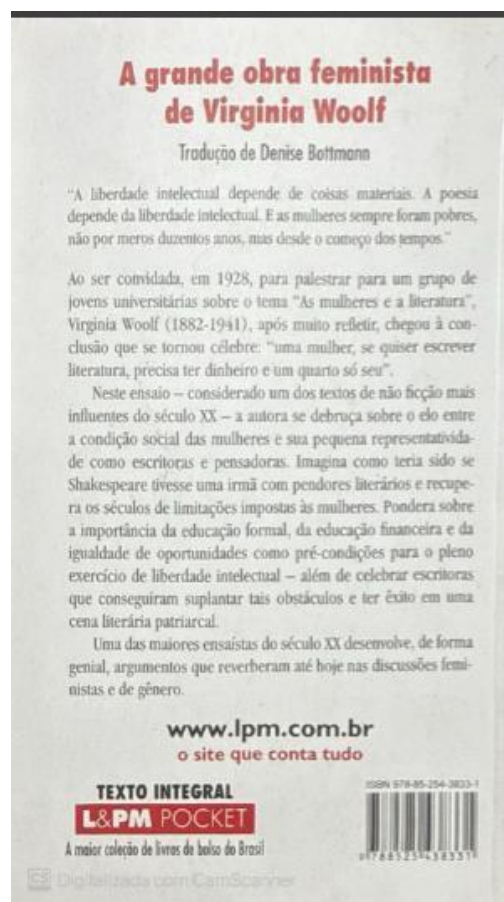
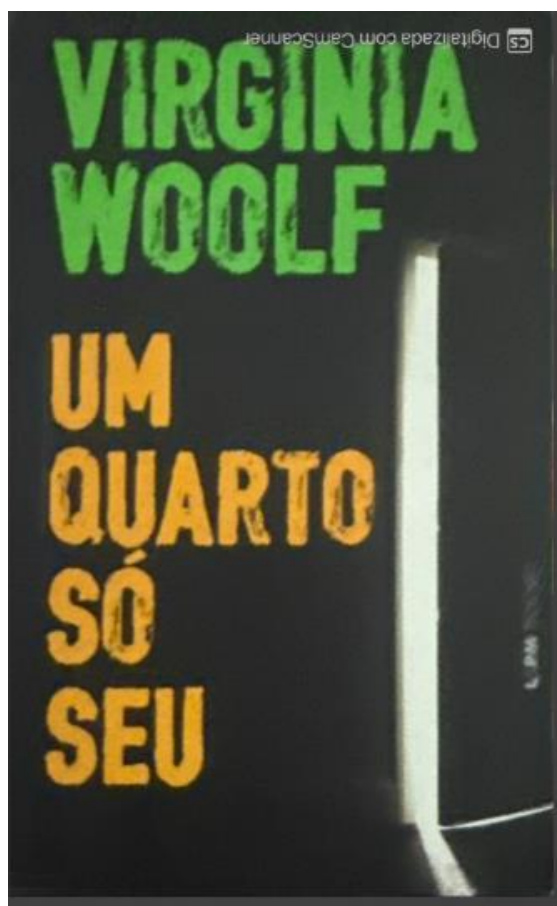
ANEXO A – Editora Nova Fronteira: Vera Ribeiro



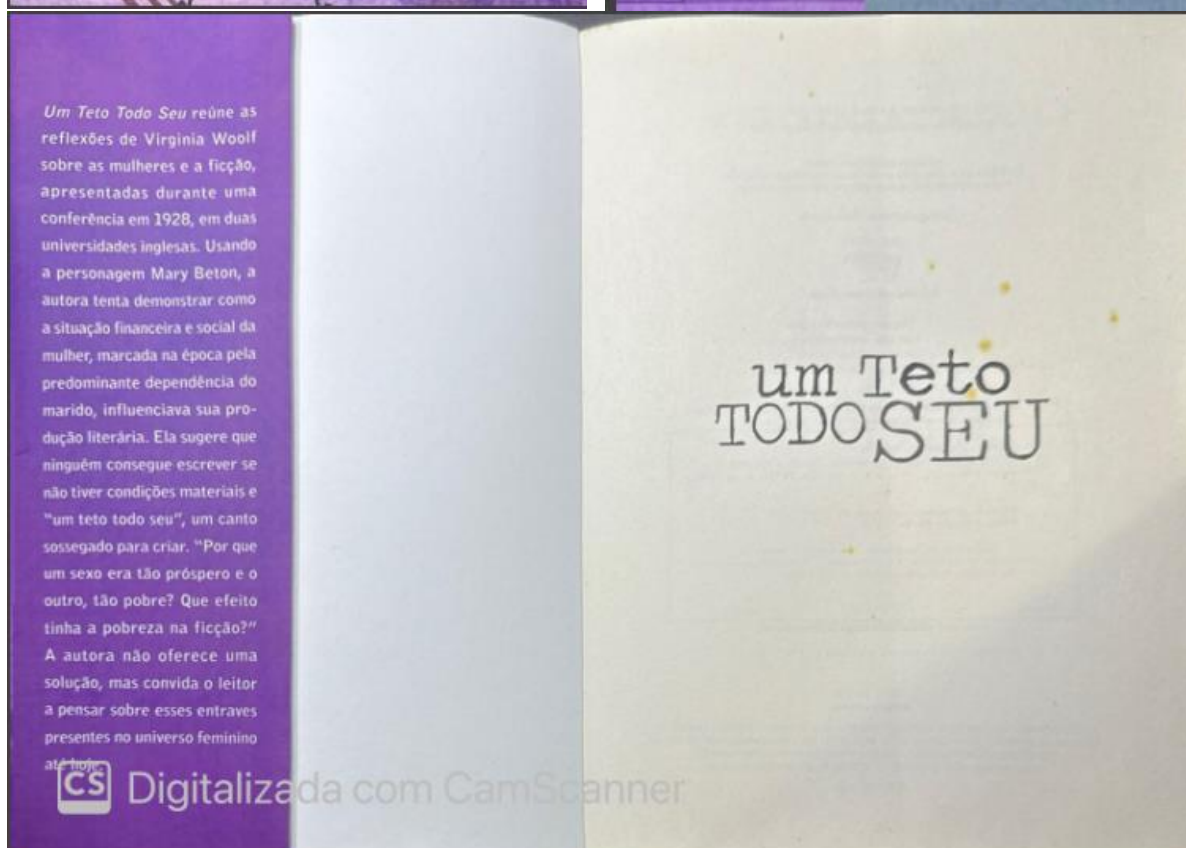
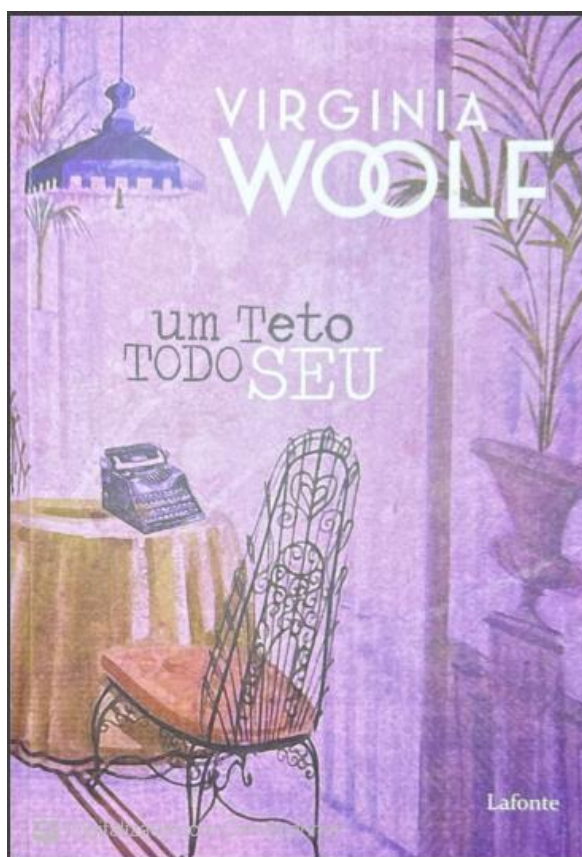
Anexo B – Editora Tordesilhas: Bia Nunes



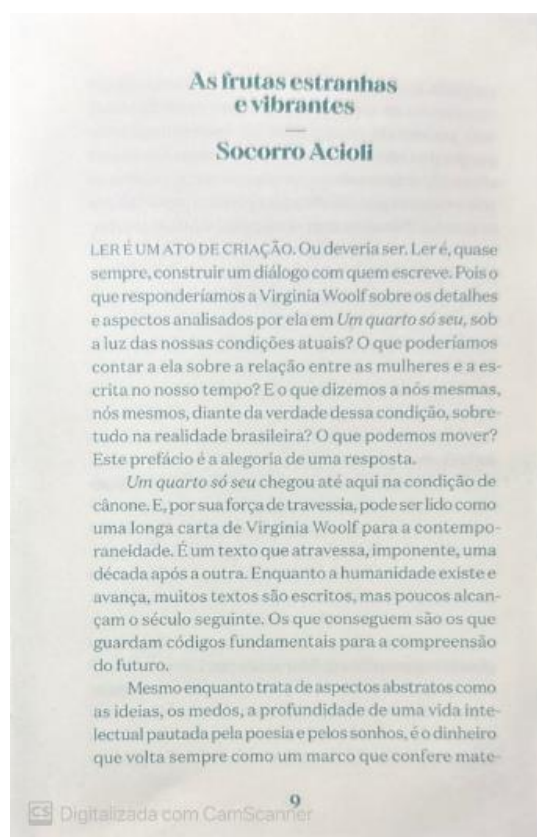
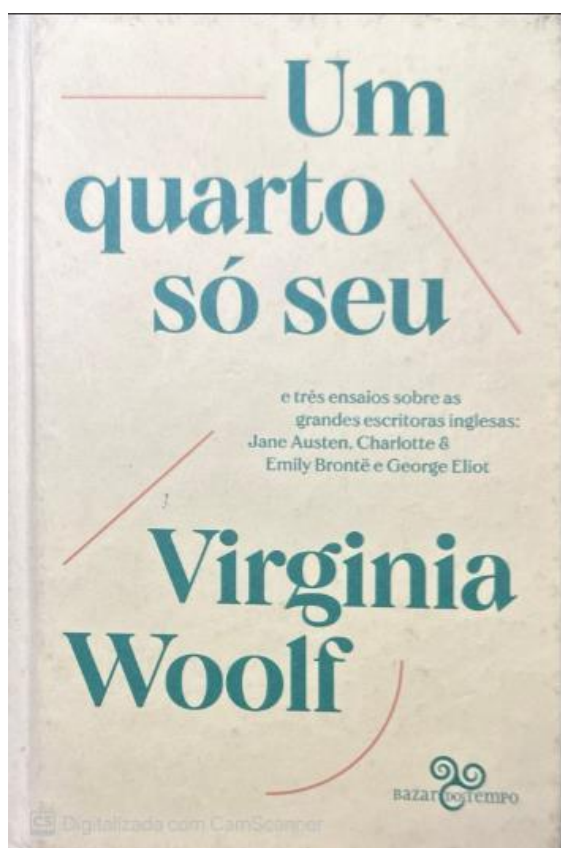
Anexo C – Edição da LPM: Denise Bottmann



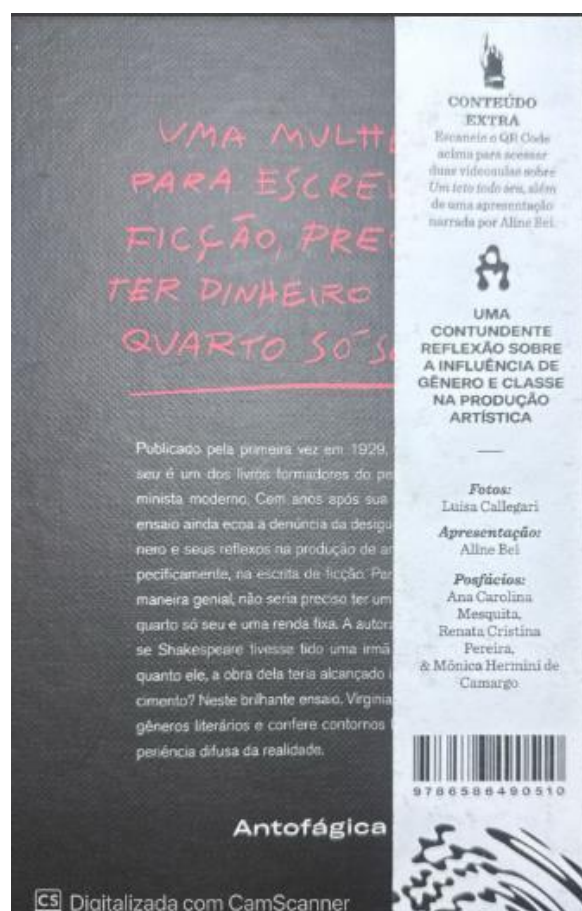
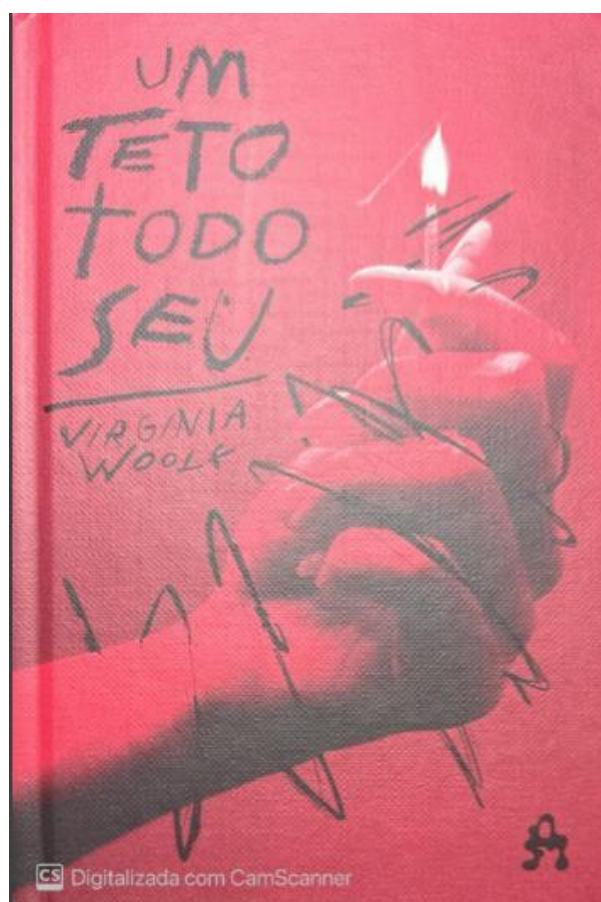
Anexo D – Edição da Lafonte: Adriana Buzzetti



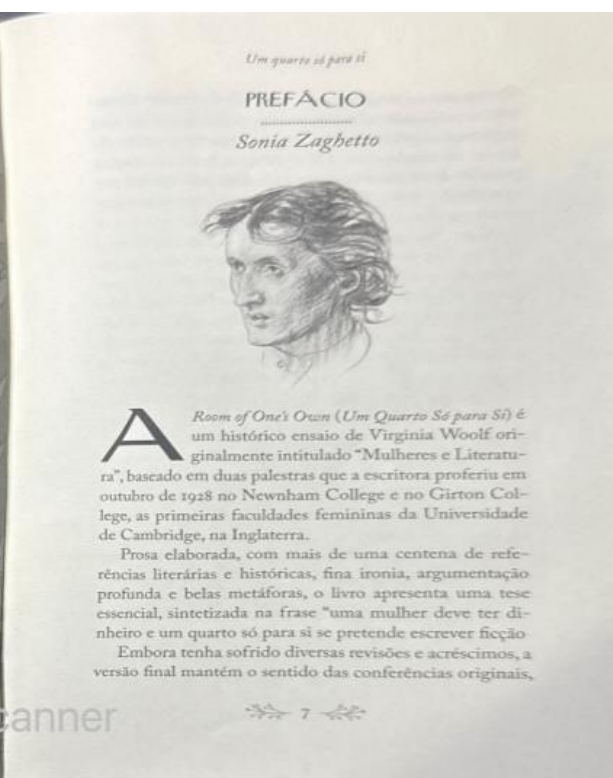
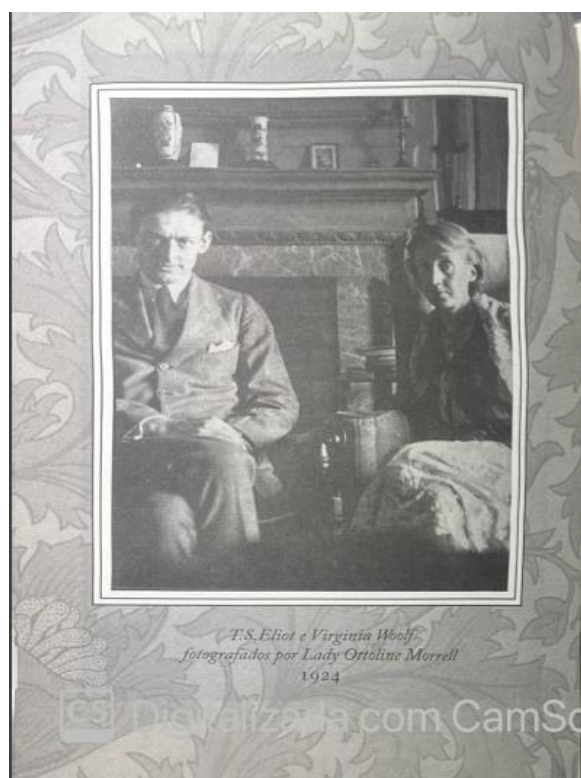
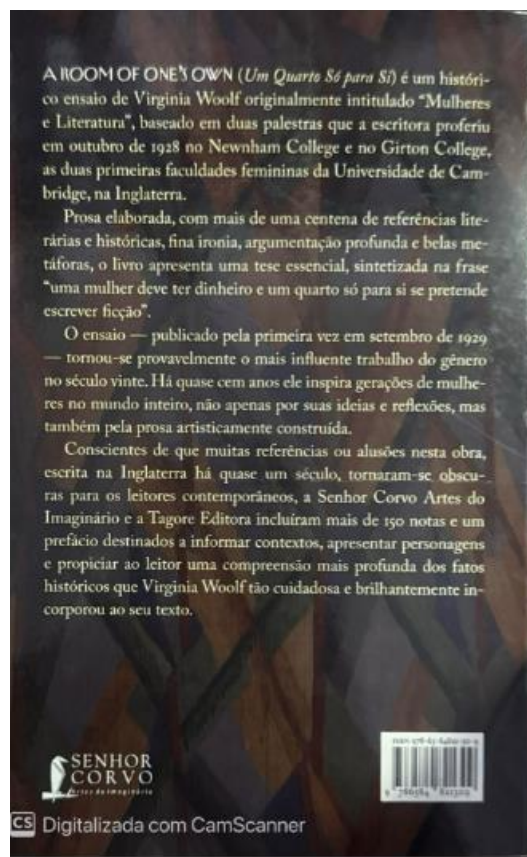
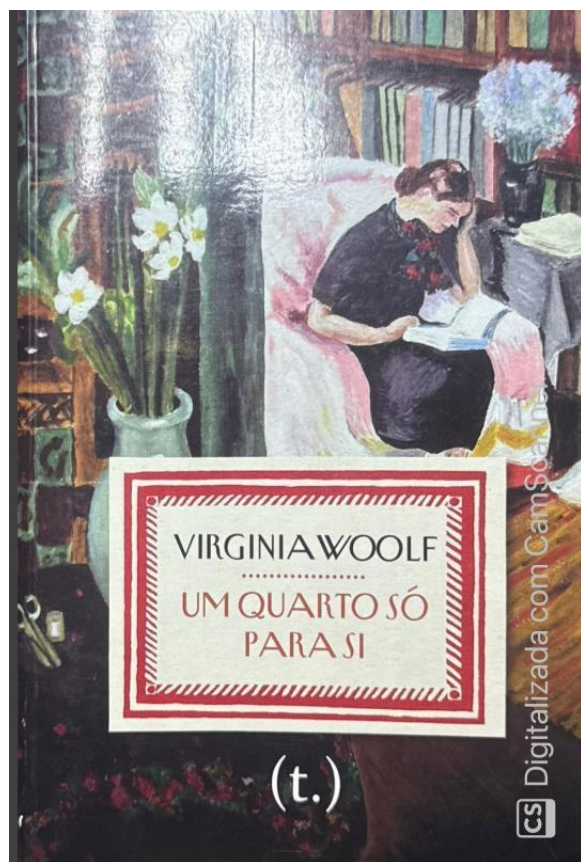
Anexo E – Edição da Bazar do Tempo: Júlia Romeu



Anexo F – Edição da Antofágica: Vanessa Bárbara



Anexo G – Tagore/ Senhor Corvo: Maria Luiza de A. X. Borges



Anexo H – Editora 34: Sofia Nestrovski

