

MÔNICA HERMINI DE CAMARGO

**VERSÕES DO FEMININO: VIRGINIA WOOLF
E A ESTÉTICA FEMINISTA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Letras Modernas,
na área de Língua Inglesa e Literaturas
Inglesa e Norte-Americana, da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra G. T. Vasconcelos

São Paulo

2001

Para
Lucia,
Maria,
Consuelo,
e
Sandra.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar as condições e possibilidades do feminismo de Virginia Woolf à luz do momento sócio-econômico e cultural em que viveu e do qual foi um dos ícones. Por causa de sua formação e do panorama histórico da época, suas posições assumem um caráter extremamente ambíguo.

Este estudo mostra que a autora oscila entre ser ícone de toda uma geração e outsider, romancista e crítica literária, intelectual e leitora comum, senhora das letras e feminista, crítica do gosto e proponente de uma nova estética literária, vitoriana esnobe e modernista.

Tanto sua natureza criativa quanto os elementos propostos em sua estética literária resultam de sua visão de mundo e de sua relação ambígua com a realidade.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to analyze the conditions and possibilities of Virginia Woolf's feminism in the light of the social, economical and cultural environment in which she lived and of which she became one of the icons. Because of her background and of the historical setting of her time, her positions take on an extremely ambiguous character.

This study shows that the author bends from a whole generation icon to an outsider, from novelist to literary critic, from highbrow to common reader, from lady of letters to feminist, from "woman of taste" to proponent of a new literary aesthetics, from Victorian snob to modernist.

Both her creative nature and the elements she suggests in her literary aesthetics result from her view of the world and from her ambiguous relationship with reality.

Índice

I.	Introdução	
	• Panorama	01
	• A formação vitoriana	10
	• A criação artística	14
	• Realidade, ficção e princípios estéticos	
	– o leitor comum e a crítica da autora	21
	• A prática da crítica literária	24
	• Recortes da visão contemporânea	27
	• Bloomsbury	41
	• De Bloomsbury para o mundo	50
II.	A estética de Virginia Woolf	65
III.	Algumas feministas lêem Woolf	94
IV.	Considerações Finais	114
V.	Anexo	125
VI.	Bibliografia da autora	126
VII.	Bibliografia sobre a autora	129

INTRODUÇÃO

Introdução

Desde o início do século XIX, a Inglaterra vivia a necessidade do bucolismo como forma mantenedora da ordem das coisas em oposição ao advento da máquina e da urbanização da sociedade. Era a reação do *status quo* diante das grandes mudanças ideológicas e comportamentais. E. M. Forster demonstra este sentimento muito claramente em seu romance *Howards End*. Ali, ele personifica o confronto entre tradição e modernidade através da família burguesa dos Wilcox, de um lado, e das irmãs Schlegel, enquanto nova expressão de cultura e comportamento, de outro. A posição conservadora do autor é demonstrada simbolicamente em vários momentos: quando a personagem que representa o proletário que gostava de literatura é atacada fisicamente pelo filho de Wilcox e acaba sendo morta quando cai e provoca a queda de uma estante de livros. Ao final do romance, o viúvo Wilcox se casa com a irmã Schlegel mais velha, considerada mais ponderada por causa de sua visão realista de mundo. Os dois observam do alto da propriedade rural da falecida senhora Wilcox (representante do anjo da casa, que definiremos mais tarde), e herdada por Schlegel, o avanço do caos urbano. O liberalismo do século XIX fazia parte das discussões da sociedade conservadora enquanto declinava o poderio do império britânico e a ascensão do partido trabalhista ao poder marcava a irrefutável presença daqueles que tinham sido invisíveis até então. A cultura era um estandarte carregado pela sociedade que discutia o liberalismo por tradição, não por convicção.

Além de *Howards End*, E.M. Forster também escreveu *Two Cheers for Democracy*, *Aspects of the Novel* e *Passage to India*, que representam bem o período de transição para o século XX e reforçam sua posição conservadora diante das grandes mudanças.

Não apenas Forster mas outros intelectuais ajudam a desenhar o panorama em que devemos inserir Virginia Woolf e a crítica que foi feita sobre sua obra e suas idéias. Havia o legado de Matthew Arnold, crítico de uma geração anterior ainda muito influente no começo do século XX. Arnold foi representante do período pré-revolução liberal, quando a crítica literária era exercida pelo homem de bom gosto (“man of taste”) a respeito da doce e luminosa Cultura, e não estabelecida por critérios de valor mais científicos, como mais tarde aconteceria, com a profissionalização do crítico literário nas universidades.

Quando a crítica do gosto já não supria os interesses dos leitores comuns e a literatura passara a fazer parte das cátedras foi necessário estabelecer instrumentos de medida e de análise de qualidade que pudessem ser ensinados ao maior número possível de leitores interessados em desvendar os mistérios dessa nova ciência. A partir de 1917, I.A. Richards iniciou o projeto do “Close Reading”, processo analítico que decompõe o texto literário a fim de dissecá-lo, estudá-lo e explicá-lo. Tendo estabelecido o projeto, Richards contratou, para lecionar literatura em Cambridge, F. R. Leavis, um dos mais bem conceituados e influentes críticos entre 1930 e 1950 e fundador da revista literária *Scrutiny*, juntamente com Q. D. Leavis e outros professores. Tanto os Leavis quanto os “New Critics” propuseram e efetivaram o discurso crítico literário que separava rigidamente a arte enquanto expressão pura e simples da própria arte, daquilo que o crítico do gosto acreditava ser a representação do mundo como ele é e das reações humanas pressupostas pelo meio em que se vivia, da “natureza humana”. Leavis foi o fundador do conhecido Inglês de Cambridge e, embora pessimista em relação à expansão da cultura e à intervenção do homem no comportamento pré-estabelecido pela sociedade de castas sociais, era um idealista à parte da história. Somente nos anos 60 é que Leavis passou a ser considerado o

conservador reacionário que considerava a classe trabalhadora uma massa uniforme utopicamente passível de treinamento cultural.

Em 1904, paralelamente a esses desenvolvimentos no terreno da crítica, Virginia Woolf já escrevia resenhas para jornais, mas foi somente na década de 20 que passou a ser considerada uma crítica literária de fato. Em 1925, ela publicou *The Common Reader* e, em 1929, *A Room of One's Own*, revolucionando o tipo de discussão crítica de sua época, bem longe dos princípios da escola de Richards e Leavis. Ela trouxe para o público uma análise em tom acessível e prático, sem decomposição de texto, que lhe rendeu a posse de um ponto de vista “feminino” na crítica, em comparação com o estilo tradicional da crítica literária masculina de então.

Virginia Woolf era uma liberal de formação privilegiada e de cultura invejável, que compartilhava da companhia e da amizade dos maiores nomes do começo do século. Além deles, havia a influência de Moore e de Henry James, que ela conhecia desde criança. Seu livro *A Room of One's Own* estabelece os princípios de suas idéias liberais: a consciência da exclusão feminina das possibilidades culturais, a dominação masculina na determinação do que ler, dizer ou fazer, a história da ascensão da mulher na tradição literária, a tradição feminina, a androginia. É muito fácil concluir que uma mulher que defende o direito à propriedade e ao voto feminino, além do direito à independência financeira, seja uma militante feminista. Por outro lado, parece contraditório que alguém que tem tudo isso, além de berço e posição social, se importe tanto com o fato de a mulher ter sido sempre educada para assegurar o bem-estar social de seus próximos e para ser o espelho que duplica a imagem do homem que se olha nele.

Em seu trabalho crítico, Virginia Woolf mostrou idéias inusitadas para a época e demonstrou que não existem barreiras que controlem a

criatividade feminina, desde que haja qualidade literária em sua representação.

As idéias liberais de Virginia Woolf, quase todas compartilhadas pelo grupo de Bloomsbury, foram sempre criticadas pela revista *Scrutiny* de Leavis, cujo cunho conservador permeava todas as publicações.

Houve um outro conservador, T. S. Eliot, porém, que, embora participasse ativamente dos movimentos acadêmicos da primeira metade do século XX, sempre apreciou mais o estilo de Bloomsbury, cujos participantes eram conscientes de suas posições e condição sócio-econômica e cultural, liberais cultos, comprometidos com o desenvolvimento humano na arte e na literatura, ativistas em nome da tradição liberal, radicais, pensadores livres que condenavam o colonialismo e defendiam o feminismo no sentido mais original da palavra - os direitos das mulheres de serem consideradas seres humanos como qualquer homem.

A editora dos Woolf, The Hogarth Press, portadora do perfil de Bloomsbury e da necessidade de divulgar boa literatura, foi a primeira a publicar a obra de Eliot, que era muito apreciado. Contudo, ele foi um conservador fatalista, que, ao contrário de Leavis, não acreditava nem mesmo teoricamente que o ser humano pudesse transformar a cultura imutável de seus ancestrais. A discussão tensa entre a tradição conservadora do crítico do gosto e a possibilidade de popularização, ainda que parcial, da cultura estava no auge.

Embora essa tensão existisse entre os pensadores da época e a noção de meritocracia começasse a ser discutida, não se lê nenhuma menção à mudança de classe social ou acesso à cultura por mérito nos textos de Bloomsbury. Na definição de meritocracia, o povo tem acesso à cultura através do que a elite cultural decide ser bom para ele, o que parece um exemplo daquilo que se pretendia com o Inglês de Cambridge

e que poderia ter resultado na fundação da rede BBC e da editora Penguin já na década de 1950, por exemplo.

No período entre guerras há muitas mudanças sociais, econômicas e culturais. A maneira de ver o mundo é abruptamente transformada pelas guerras, e a voz do proletariado que passa a ter acesso ao estudo ressoa um pouco mais alto. A autoridade da meritocracia consiste do fato de o crítico, cuja voz passa a ser ouvida no mundo acadêmico a partir daquele momento histórico, ter sido parte do grupo que tinha lido, até então, o que a elite intelectual ditava como leitura de qualidade. A questão passa a ser quem, além da consagrada elite, define o que é culto e o que é boa literatura, o que permanece nas mãos daqueles que dominam os meios de comunicação: uma editora, um jornal, o rádio, ou a televisão.

Virginia Woolf tinha, naquele momento, a tradição do gosto em mãos, uma editora que podia ditar o que considerava boa literatura, sua ficção experimental e sua obra crítica esboçando as estratégias impressionistas que vislumbrava na pintura e transferia para o preto no branco da crítica literária.

Em “The Early Novels of Virginia Woolf”, de 1926, E.M. Forster considerou o legado crítico de Virginia Woolf “a definite contribution to the novelist’s art.”¹ Por outro lado, a crítica feita pela revista *Scrutiny*, por exemplo, não foi muito favorável ao conteúdo de seu trabalho, embora reconhecesse a delicadeza e precisão de sua linguagem. A partir de 1930, seu conceito como autora obteve mais e mais prestígio; porém, seu trabalho crítico nunca foi discutido com a devida atenção. Devido a isso, ainda faz-se necessária uma análise mais atenta e detalhada deste trabalho e uma busca de seus objetivos quanto ao desenvolvimento de princípios estéticos próprios.

¹ uma contribuição essencial para a arte da romancista. FORSTER, E.M. “The Early Novels of Virginia Woolf,” *New Criterion*, IV, 1926, p. 104. Tradução nossa.

A primeira publicação crítica de Virginia Woolf em jornal data de dezembro de 1904, onze anos antes da publicação de seu primeiro romance, *The Voyage Out*, em 1915. Ironicamente², seu trabalho crítico foi publicamente mais discutido a partir de sua palestra para os Heretics em Cambridge³, o que aparentemente concedeu-lhe a qualificação de crítica literária.

Desde então, vários críticos leram e discutiram Virginia Woolf enquanto ensaísta. Podemos citar David Daiches (1924), Louis Kronenberger e Mark Schorer (1942), e Diana Trilling (1948), entre muitos outros. Embora em momentos diferentes, todos aclamaram sua sensibilidade, sua relação estética e histórica com os textos, ao mesmo tempo em que criticaram sua subjetividade e sua crítica “impressionista”, como disse Daiches e reforçou Trilling, quando considerou Virginia Woolf incapaz de apreciar a grandiosidade de qualquer obra literária por causa das bases subjetivas de sua atitude crítica.

As investidas críticas de Virginia Woolf certamente não teriam feito parte da escola da época, muito menos seriam compreendidas a partir do cientificismo em que I.A. Richards estabelecia a “Cambridge School of Criticism” em 1917 e o “New Criticism” florescia nos Estados Unidos, com sua objetividade científica da análise literária. Segundo Vijay Sharma,

*“in the din of partisan debates and amidst evangelist
critical fervour, a fine dissenting note was bound to go*

²Ironicamente porque Virginia nunca se interessou pelos títulos acadêmicos e sempre criticou a profissionalização do trabalho do leitor crítico, talvez influenciada pelo que discordava no trabalho de seu pai e pela própria educação informal, longe dos bancos escolares, que tivera.

³ Com a publicação da palestra no mesmo ano de 1924 com o título “Character in Fiction” e mais tarde no mesmo ano como “Mr Bennet and Mrs Brown”, o trabalho crítico de Virginia Woolf alcançou os patamares da discussão - tanto em função da qualidade revolucionária do conteúdo, quanto da dificuldade da escola de crítica em vigor na época de compreendê-la como um todo sutil e moderno.

*unheard between 1920 and 1950”*⁴

A contra-revolução crítica a partir de *O Castelo de Axel* de Edmund Wilson, de 1931, reforçada pela publicação de *Anatomia da Crítica* de Northrop Frye em 1957, aqueceu a discussão sobre a crítica literária do período de 1920 a 1950. Edmund Wilson fez um estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930, enaltecendo autores como T. S. Eliot, Gertrude Stein, Yeats, Joyce e Proust. É uma análise do simbolismo em oposição ao naturalismo, sob o ponto de vista romântico do século XIX e a reação do pós-guerra, da necessidade e da importância de se valorizar o psicológico tanto na obra literária quanto no estudo sobre ela. Quase trinta anos depois, Northrop Frye, por sua vez, reintroduz as noções baseadas no conhecimento grego da tragédia, da comédia e da ficção. A crítica ética e suas fases literal, formal, mítica e anagógica, além da teoria dos mitos e a teoria dos gêneros, também são formuladas em seu *Anatomia da Crítica*. Uma das vantagens desta discussão é a reavaliação da qualidade do trabalho crítico naquelas três décadas e a alteração da perspectiva sob a qual o trabalho crítico de Virginia Woolf foi analisado então.

As mudanças no ponto de vista crítico e o acesso ao acervo de diários, cartas e textos póstumos de Virginia Woolf favoreceram o trabalho de outros ensaístas que decidiram tentar decifrar os objetivos desta autora de produção tão vasta e sistemática⁵. Entre outros, utilizaremos em nosso trabalho alguns textos de Dorothy Brewster (1963), Jean Guiguet (1965), Herbert Marder (1968) - embora seu foco ainda esteja mais sobre a obra da autora e não sobre sua crítica. Na verdade, Desmond Pacey (1948), J. Delord (1954) e Mark Goldman

⁴ Na balbúrdia de debates partidários e em meio ao fervor crítico evangélico, uma bela nota dissonante estava fadada a não ser ouvida entre 1920 e 1950. SHARMA, V. *Virginia Woolf as Literary Critic: a Reevaluation*. New Delhi, Arnold-Heinemann Publishers Private Ltd., 1977. p. 13. Tradução nossa.

⁵ Vide quadro demonstrativo de suas publicações ao final deste texto.

(1965) são os estudiosos que realmente estão entre os pioneiros da análise de Virginia Woolf como crítica literária, pelo menos da reconstrução das bases de sua teoria crítica, a favor ou contra ela. Seus estudos também foram consultados para elaborarmos o nosso.

Na tentativa de contribuir um pouco para o esclarecimento dos objetivos de Virginia Woolf ao produzir crítica literária, busquei elementos no trabalho de Vijay Sharma e de Mark Goldman, a princípio, a fim de que me apresentassem a análise da obra woolfiana e me auxiliassem na escolha dos textos de Woolf sobre os quais deveria me deter mais. Os ensaios das duas séries de *The Common Reader*, *Three Guineas*, *The Death of the Moth and Other Essays*, *Granite and Rainbow*, *Women and Writing*, *A Room of One's Own*, *The Moment and Other Essays*, *The Captain's Death Bed and Other Essays* e *Collected Essays*, além das cartas e de partes de seus diários, foram os textos consultados para este projeto. Além disso, encontrei apoio em diversos ensaios a respeito de seu trabalho, que serão citados por todo o texto e estão listados na bibliografia.

Meu objetivo é descobrir por que a crítica contemporânea enfatiza tanto o feminismo em Virginia Woolf. Procuo a confirmação dessa afirmativa ou sua negação através dos textos críticos da autora e do apoio dos textos escritos sobre ela por autores que analisaram seu trabalho e não suas bandeiras, se é que ela realmente levantava bandeiras e defendia qualquer causa assim tão visceralmente.

Pretendo analisar as condições de possibilidade do feminismo de Virginia Woolf em função do momento sócio-econômico e cultural em que viveu e do qual foi um dos ícones. É muito importante lembrar que, por causa de sua formação e do panorama histórico da época, suas posições assumem um caráter extremamente ambíguo. Há, também, a oscilação da autora entre romancista e crítica, intelectual e leitora comum,

senhora de letras e feminista, crítica do gosto e proponente de uma nova estética literária, esnobe e vanguardista.

Há muitas autoras entre as feministas estudadas que abordam as contradições de Virginia Woolf às vezes condenando-a, às vezes elevando-a aos pilares de mentora do movimento feminista. Não podemos, porém, perder de vista que o movimento feminista por si mesmo não é estático. Cada crítica feminista deve ser lida sob a luz do momento em que foi formulada, pois o movimento não é homogêneo e, portanto, suas interpretações são, muitas vezes, conflitantes.

Entre as feministas cuja crítica consultamos, Laura Kranzler, Sue Roe, Michèle Barret, Toril Moi e Ellen B. Rosenman são autoras que esclareceram muitos aspectos da obra de Virginia Woolf, e que foram repetidamente lidas e questionadas durante minha busca por respostas.

Para compor meu *corpus*, minha escolha recaiu sobre as autoras que foram objeto dos comentários críticos de Virginia e o que ela disse a respeito delas, do trabalho delas e por quê. Posteriormente, mantive a opção pelo recorte feminino, embora o enxergue agora muito mais como estratégia de estudo do que como nuance especial da crítica woolfiana. Procurei estabelecer seus critérios estéticos a partir de seus textos críticos, busquei elementos que a influenciaram desde sua formação vitoriana até sua relação com o grupo de Bloomsbury, Freud e o momento histórico em que viveu.

Fica muito claro, a partir da análise de seus ensaios críticos, que Virginia Woolf busca a qualidade da obra sob a perspectiva do efeito que tal obra tem sobre o leitor, não sob o ponto de vista de que existem diferenças na escrita masculina e feminina. Busco apoio no conceito de androginia presente em toda a obra woolfiana e reitero as palavras de Carolyn Heilbrun, que argumenta em seu estudo sobre Virginia Woolf, *Toward a Recognition of Androgyny*, que androginia é

*“a condition under which the characteristics of the sexes, and the human impulses expressed by men and women, are not rigidly assigned.”*⁶

A formação vitoriana

Leslie Stephen e Julia Duckworth Stephen decidiram educar suas filhas em casa, como era o costume da época, dividindo a tarefa de ensinar-lhes o que era necessário. As aulas não ensinaram muito, pois seus pais não eram muito bons professores, segundo estudiosos de sua biografia, mas Virginia e Vanessa aprenderam tudo observando, cultivando a biblioteca de seu pai, renomado acadêmico de sua época e grande contador de histórias, e ouvindo as conversas dos adultos que freqüentavam sua casa⁷.

Além do embasamento teórico adquirido, estar subordinada a Leslie Stephen despertou em Virginia Woolf a voracidade pela leitura e pela experimentação, tanto quanto a naturalidade de apenas dizer que se gosta daquilo que realmente se gosta. Provavelmente vem deste princípio a insistência para que o leitor comum siga seus próprios instintos, use sua própria razão, e teça suas próprias conclusões a respeito de qualquer obra de arte. Este deve ter sido um dos maiores legados de Stephen, que segundo a própria Virginia, tinha uma certa maneira de desestabilizar reputações pré-estabelecidas e desconsiderar valores convencionais.

É muito importante considerar, porém, que Stephen tinha princípios religiosos muito fortes, embora não aceitasse nenhum tipo de subsídio

⁶ uma condição sob a qual as características dos sexos e os impulsos humanos expressos por homens e mulheres não são rigidamente determinados. HEILBRUN, Carolyn. *Toward a Recognition of Androgyny*. NY., 1973. p. 236. Tradução nossa.

⁷ Entre os amigos dos Stephen estavam Henry James, que se tornaria uma das maiores influências na obra de Virginia Woolf, Thomas Hardy, George Meredith, Charles Eliot Norton, Oliver Wendell Holmes e James Russell Lowell. Os jantares dos Stephen eram verdadeiros debates literários.

religioso na educação. Quando a religião passou a fazer parte dos currículos escolares, ele deixou a vida acadêmica. Também é necessário lembrar que Stephen desconsiderava valores convencionais quanto a princípios políticos. Ele professava valores democráticos, desde que tais valores não incluíssem os direitos das mulheres, no que diz respeito à vida delas fora do âmbito familiar. Em *Social Rights and Duties* (1896), Stephen escreveu:

*“The highest services of this kind [for a family to be well-knit and smoothly operative] are rendered by persons condemned, or should I say, privileged to live in obscurity.”*⁸

Um comportamento tão contraditório só poderia gerar muita indignação e revolta. Virginia Woolf tinha acesso a tudo e não podia realizar nada. Esta me parece a pior das prisões. Não seria leviano dizer que o embrião do princípio da androginia teria raízes na oposição à racionalidade vitoriana de seu pai e à sensibilidade submissa de sua mãe durante sua infância. De acordo com as idéias defendidas por Virginia Woolf, não devia ser muito fácil conviver com a submissão de um espírito tão criativo quanto o de sua mãe subjugado pelo raciocínio conservador de seu pai. O embrião da androginia pode ter germinado nas condições mais adversas, como uma tentativa de solucionar tal situação dolorosa e controvertida.

Em 1904, Leslie Stephen falece e liberta Virginia Woolf de sua tutela poderosa e sufocante. Não é só coincidência que seu primeiro ensaio tenha sido publicado nesse ano. Seu sofrimento durante o período

⁸Os maiores serviços deste tipo [a fim de que uma família seja bem estruturada e operacional] são executados por pessoas condenadas a, ou devo dizer, privilegiadas por viver na obscuridade. STEPHEN, Leslie. *Social Rights and Duties*. London, 1896, II, p. 245-46. Tradução nossa.

de ditadura paterna só foi conhecido a partir da leitura de seus diários, quase trinta anos depois. Em *A Writer's Diary* Virginia Woolf escreve:

“... *His life would have ended mine. (...)*
What would have happened? No writing,
no books: - inconceivable. ...”⁹

A partir da morte de Stephen, as irmãs Virginia e Vanessa passaram a freqüentar as reuniões promovidas por estudantes de Cambridge, amigos de seu irmão Thoby. Eles tinham um grupo de estudos preocupado em trocar experiências e buscar conhecimento. Aceitas pelo grupo e consideradas diferentes das outras moças da época, as irmãs tiveram acesso a tudo o que Cambridge poderia oferecer mais uma vez sem freqüentar os bancos escolares. Entre os ilustres membros do grupo que mais tarde seria o famoso Bloomsbury Group, estavam os cambridgianos Leonard Woolf, Clive Bell, Lytton Strachey, Thoby Stephen e Saxon Sydney Turner. Os outros membros do Bloomsbury foram Vanessa, Virginia, Adrian Stephen, Maynard Keynes, Duncan Grant, E.M. Forster, Roger Fry, Desmond e Molly MacCarthy.

O grupo estudava e discutia filosofia, estética, ética, e quaisquer outros temas que fossem de interesse, que despertassem a certeza de que quanto mais se conhece menos se sabe. A leitura de *Principia Ethica* de G.E. Moore e mais tarde das idéias de Sigmund Freud são com certeza ingredientes adicionados à obra de Virginia Woolf gradualmente, até que os experimentos com o “stream of consciousness”¹⁰ se tornassem familiares e palpáveis.

⁹(...) A vida dele teria acabado com a minha. (...) O que teria acontecido? Sem escrita, sem livros: inconcebível. (...) Woolf, V. *A Writer's Diary*. NY, HB&C, 1982, p. 138. Tradução nossa.

¹⁰ fluxo de consciência

A liberdade de expressão e de aprendizado em Bloomsbury, que fortaleceu o lado observador que Virginia desenvolvera nos jantares de sua infância, e a democracia aplicada permitiram que sua capacidade crítica fosse aguçada e posta em prática. A liberdade e o estímulo do Bloomsbury Group encorajavam a criação de todos, de acordo com sua própria metodologia. Em *A Writer's Diary* Virginia escreve a respeito de sua produção literária e crítica:

*“... I write what I like writing and there is an end on it. (...) I'm to write what I like; and they are to say what they like. ...”*¹¹

Talvez o tom subjetivo de conversa durante o jantar ou o ritmo de contadora de histórias por vezes assumido pela crítica em seus ensaios tenha sua origem nas noites em Bloomsbury e nas histórias da infância com Stephen. Esse tom lhe rendeu muitas críticas de contemporâneos como Q. D. Leavis, por exemplo, e de estudiosos como David Daiches (1924), Louis Kronenberger e Mark Schorer (1942), e Diana Trilling (1948), entre outros; e ainda o título de “High Priestess of Bloomsbury”¹², concedido pelo contemporâneo e amigo T.S. Eliot, que também acrescentou que sem ela o grupo teria se mantido amorfo ou marginal. Ele também comentou que com a morte dela todo um padrão de cultura se foi.¹³

A habilidade crítica de Virginia Woolf sempre foi influenciada por nomes que participaram de sua formação, assim como Moore e Henry James, de quem ela absorveu os princípios de criatividade como ação, e de seleção de uma obra de arte como um exercício de julgamento moral.

¹¹ ... Eu escrevo o que eu gosto de escrever, e há uma finalidade nisso. (...) Devo escrever o que gosto e eles devem dizer do que gostam. Id. Ibid., p. 44-45. Tradução nossa.

¹² a grande sacerdotisa de Bloomsbury. ELIOT, T. S. “Virginia Woolf”, *Horizon* 3, May, 1941 Tradução nossa.

O ato de criar não deveria ter metodologia definida ou regras a serem seguidas. Virginia Woolf ecoa as palavras de James em “The Art of Fiction”¹⁴ em seu ensaio “Modern Fiction”, de 1919:

*“The proper stuff of fiction does not exist; everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss.”*¹⁵

Assim como James, Virginia Woolf busca a estética da arte, a perspectiva do autor conjugada à experiência do leitor da obra. Ela busca a regeneração do romance de acordo com os princípios democráticos da criação artística enquanto expressão da experiência humana observada no mundo real, analisada e exposta através de personagens autônomas que assumem o controle de suas próprias vidas no romance, independentemente de qualquer escola literária.

A Criação Artística

Virginia Woolf nunca se filiou a nenhuma corrente teórica. Isto certamente contribuiu para o tipo de análise que sua crítica recebeu de seus contemporâneos. Ela construiu uma teoria própria baseada em sua percepção da mente humana e seu papel na criação artística. Tanto sua criação literária quanto sua abordagem crítica são baseadas na teoria da mente criativa.

¹³ Id. Ibid.

¹⁴ MILLER, Jr., James. *Theory of Fiction: Henry James*. NY: Lincoln, 1972

¹⁵ A matéria apropriada da ficção não existe; tudo é matéria apropriada de ficção: cada sentimento, cada pensamento, cada qualidade da mente e do espírito é utilizada. Nenhuma percepção é imprópria. WOOLF, V. “Modern Fiction”. In: *The Common Reader: First Series*. NY, HB&C, 1984. P. 154. Tradução nossa.

Sua visão sobre a vida era a de um processo fragmentado, uma coleção de momentos organizados em uma certa seqüência aleatória onde as dualidades tais como o externo e o interno, a realidade e a personalidade se conjugavam como no princípio chinês do Yin e Yang.¹⁶ A partir de sua maneira de ver o mundo, Virginia Woolf estabelece o papel do autor como alguém que deve estar preparado para absorver quaisquer impressões, sublimar sentidos, ler nas reações das pessoas sua essência e, finalmente, sintetizar e conjugar todas essas variáveis a favor de uma existência mais rica.

Uma das dificuldades de tal empreitada é o pouco conhecimento que se tem da mente humana e de como ela conjuga todas as variáveis da existência, embora dependamos dela impreterivelmente. Acrescentaria que, além desta problemática, o conceito de mentes andróginas, se não for bem compreendido, favorece interpretações errôneas do ponto de vista da autora-crítica. Segundo Virginia Woolf, um dos erros seria o favorecimento de um lado ou outro da mente a fim de se levantar bandeiras como desta ou daquela posição política ou a da crítica feminista militante, por exemplo. Ela discute as funções do lado masculino e do lado feminino do cérebro quanto à organização das idéias e não quanto à anatomia: a capacidade de lidar com o físico, o prático, “com a vida de jornais e de cafês” é parte da masculinidade do ser, enquanto que a capacidade de abstrair do concreto e analisá-lo subjetivamente é do lado feminino. Um lado depende do outro na mesma proporção e o ideal é mantê-los balanceados.

¹⁶ Segundo V. Sharma, em *Virginia Woolf as Literary Critic*, não seria leviano pensar que os poemas taoístas (o princípio Yin-Yang) influenciaram o conceito de realidade de Virginia Woolf. Também é interessante pensar no título *Granite and Rainbow* em função dessa dualidade. A verdade seria algo com a solidez do granito e a personalidade tão intangível quanto um arco-íris. De acordo com Harold Nicolson no ensaio “The New Biography”, publicado pelo *New York Tribune*, em 1927, a consciência

“The upper mind is but another name for the masculine, the specific or the rational part of the mind. Its function, no matter what its label, is that of a recorder and a reporter. It brings home facts, details and impressions that must be sorted out later. (...) The imagination, however, is but a function of the feminine, or the artistic mind (...) . Should a writer interfere with this activity of the female mind, the product will be an abortive affair. The modern writer has not fared too well because he has been too impatient to let things seep down into the very crevices of his being before he started writing.”¹⁷

Virginia Woolf critica autores que desenvolvem mais um lado do que o outro, pois sua obra acaba retratando realidades parciais da vida. Ela cita exemplos tanto de autores como de autoras que diminuem a amplitude de sua obra por não desenvolverem os dois lados de sua mente. A estética proposta por Virginia Woolf não é masculina ou feminina, ela busca a qualidade da obra literária enquanto representação da realidade do

do aspecto sólido das coisas e do etéreo assim como da verdade sobre o concreto e o subjetivo de uma pessoa são a base do pensamento de Virginia Woolf.

¹⁷ A “mente superior” não é nada além de outro nome para a parte masculina, científica ou racional da mente. Sua função, não importa qual seja seu rótulo, é a de um gravador e de um repórter. Ela traz fatos, detalhes e impressões para casa, que devem ser organizados mais tarde. (...) A imaginação, porém, não é senão uma função do feminino, ou da mente artística. (...) Se um escritor interferir nesta atividade da mente feminina, o resultado será um evento desastroso. O escritor moderno não tem tido muito sucesso porque tem sido muito impaciente para deixar as coisas penetrarem cada reentrância de seu ser antes de começar a escrever. SHARMA, V. Id. Ibid., p. 55-6, 58, 61. Tradução nossa.

corpo e do espírito. As duas partes do cérebro devem funcionar colaborativamente “before the art of creation can be accomplished.”¹⁸

O uso de expressões como “upper mind” e “under mind” deve ter contribuído para as análises equivocadas da posição de Virginia Woolf quanto à importância do masculino e do feminino, respectivamente, na criação literária. A valorização de um e de outro acontece no mesmo nível da apreciação do consciente e do inconsciente de Freud: não há hierarquia, mas sim cooperação.

A imaginação, para Virginia Woolf, é uma função do feminino, ou da mente artística. A capacidade de dar forma ao amorfo tem referências nas idéias de Coleridge sobre a imaginação – que dissolve, difunde, dissipa, e recria –, mas também busca subsídios na obra de Freud, embora o interesse dele no inconsciente fosse clínico e o de Virginia Woolf, funcional. A criação literária acontece quando o trabalho de campo de absorção da realidade já aconteceu e o processo digestivo e de reorganização dos elementos toma vulto e domina a mente. Em *A Room of One's Own*, Virginia Woolf descreve este processo e utiliza a figura do casal entrando no táxi a fim de alcançar seu objetivo comum. Ela percebe que a luta entre conceitos e a prática internalizada deles provavelmente faz com que nenhuma obra nasça inteira e sem falhas como fora idealizada pelo autor. Além desse aspecto, outro risco para a obra é a interferência abusiva de um lado ou de outro do cérebro. Segundo Virginia, o autor de seu tempo não atingia seu objetivo por falta de paciência, por não dar tempo suficiente para sua mente vagar por todas as possibilidades criativas antes de se lançar sofregamente à produção concreta de seu texto.

¹⁸ antes de a criação artística poder ser alcançada. “On re-Reading Novels,” *Collected Essays*, II, pp. 121-25 Tradução nossa.

A realidade deve ser analisada como processo ativo e não como fatos a serem retratados. O autor que não consegue enxergar a sobreposição multifacetada dos fatos na realidade torna-se pobre, como é o caso de Wells, Bennet e Galsworthy, autores eduardianos que se opunham radicalmente aos georgianos Forster, Lawrence, Strachey e Joyce, segundo a análise literária e o juízo de valor de Virginia Woolf¹⁹.

Se a arte é a representação da realidade sob o ponto de vista analítico da mente, não é difícil compreender a busca pela prosa poética tanto na obra de Virginia Woolf romancista como em seus critérios analíticos. A poesia por si só não tem liberdade suficiente para buscar as inconsistências da mente e o teatro lida muito mais com as reações que conseguimos expressar abertamente de um modo ou de outro. Virginia Woolf procurava a maneira de expressar todo o restante também. Daí sua busca pela revitalização do romance como forma de expressão completa e de representação fidedigna da realidade vivida tanto pelo lado concreto quanto pelo lado abstrato da mente.

É importante ressaltar que Virginia Woolf muitas vezes utilizava os termos VERDADE, VIDA e REALIDADE como se fossem sinônimos, embora suas afirmações por vezes tivessem determinado especificidades de um ou de outro termo. A verdadeira realidade é o significado de cada episódio, decisão, problema, cena. A realidade é a chamada natureza humana enquanto referência a personalidades de personagens e de autores que se interessam em desvendá-las. Daí sua consideração por autores como Tolstoy, Defoe, Austen e Sterne. Estes autores representavam a vida como ela é, e não só como a viam. Quando Virginia Woolf analisa obras como *Guerra e Paz*, *Madame Bovary*, *Tristram Shandy*, *Orgulho e Preconceito* entre outras, ela encontra personagens que são reais, não no

¹⁹ Virginia Woolf explica cuidadosamente sua opinião a respeito dos autores citados em seu ensaio "Mr Bennet and Mrs Brown".

sentido de que são representações de tipos existentes na vida real, mas no sentido de que têm personalidades que se alteram de acordo com a evolução dos fatos, do conhecimento adquirido, das experiências vividas. Virginia Woolf define em “Mr Bennet and Mrs Brown” cada personagem como alguém que

*“has the power to make you think not merely of itself,
but of all sorts of things through its eyes - of religion,
of love, of war, of peace, of family life, of balls in country
towns, of sunsets, moonrises, the immortality of the soul.”*²⁰

Ainda em “Mr Bennet and Mrs Brown”, Virginia Woolf estabelece a necessidade tanto do autor quanto do crítico em manter-se sempre atualizado, encarando a vida sempre a partir das mudanças nas relações humanas, que alteram, queiramos ou não, o curso das instituições e dos princípios - a natureza humana como um todo. Eis a base da crítica aos vitorianos, que enxergavam personagens como seres imutáveis: bons ou ruins, moralistas, amorais ou imorais. Ao prestigiar o processo contínuo da vida, os romances onde a narrativa é uniforme e as personagens não se modificam em função dos acontecimentos não são possíveis. Persistir no modelo convencional e ultrapassado de literatura era parodiar a realidade.

Este princípio também serviu de base para a crítica aos eduardianos, que utilizavam personagens como seus arautos na ilustração de conceitos pré-estabelecidos. Somente quando as personagens se debatem para sobreviver, dependendo das atitudes de um ou de outro como se fossem parte da vida real, é que o romance tem valor. A vida real

²⁰ [alguém que] tem o poder de nos fazer pensar não só nele, mas em todas as coisas que nossos olhos podem ver através dele - religião, amor, guerra, paz, vida em família, festas no campo, pores de sol, luares, a imortalidade da alma. “Mr Bennet and Mrs Brown”. *Collected Essays*, I, p.320. Tradução nossa.

das personagens não significa que elas são cópias de pessoas, mas sim protagonistas de uma estória que poderia acontecer com qualquer um. Na opinião de Virginia Woolf, George Eliot e Jane Austen são bons exemplos de autoras que se interessam pelas personalidades e atitudes de suas personagens, pelo que elas não dizem. São autoras que narram os fatos de acordo com sua percepção da realidade como processo. Suas personagens não são estáticas, elas se expandem, crescem para o leitor tanto no âmbito concreto quanto no subjetivo. É dada importância aos aspectos da verossimilhança, que introduzem a idéia de que, mesmo que o leitor jamais tenha conhecido alguém como tal personagem, os momentos vividos por ela não são impossíveis na vida cotidiana.

Virginia Woolf integra os conceitos de análise das artes plásticas à análise do texto enquanto forma artística. Ela utiliza termos como FORMA – o que se vê concretamente – e PERSPECTIVA – o que se descobre, a terceira dimensão –, assim como RITMO – a tessitura dos acontecimentos que define o tom da obra – e ESTILO – o melhor meio de se expressar o binário forma/perspectiva no ritmo apropriado.

Na estética de Virginia Woolf, as dualidades são a espinha dorsal - desde a formação de sua visão de mundo influenciada pelos poemas taoístas mencionados anteriormente. A emoção artística não deve ser separada da forma, a realidade existencial é contrabalançada pela verbalização dessa realidade, o concreto e o efêmero são conjugados de acordo com a perspectiva do autor que ingere, analisa, modela e reinventa os fatos. A forma dada a esse turbilhão de idéias não deve ser simplesmente linear, deve ser construída com requinte arquitetônico.

Virginia Woolf como crítica literária não prescreve, defende a substituição da formalidade tradicional pela arte genuína. Ela procura demonstrar o processo encerrado em todas as obras de valor e a vida como processo que aglutina todas as variações e transformações. Ela

acreditava que não havia fórmula para uma boa obra, nem regras imutáveis a serem seguidas pelos artistas. Portanto, nenhum experimento deveria ser descartado ou condenado. Em sua teoria, Virginia Woolf alinha a verdade da vida e as considerações estéticas. Porém, se a qualidade estética não fizer jus à qualidade da experiência narrada, a obra está fadada ao esquecimento. A obra deve ter a qualidade permanente da literatura. Virginia Woolf comenta em “Jane Austen”:

*“Think away the surface animation, the likeness to life, and there remains to provide a deeper pleasure, an exquisite discrimination of human values.”*²¹

Realidade, ficção e princípios estéticos

O leitor comum e sua crítica

Como expusemos anteriormente, Virginia Woolf mantém um sistema de crítica literária ajustado a sua posição clara em relação às artes de modo geral e baseado nos princípios da mente criativa, da natureza da realidade e da função do artista. A crítica contemporânea, injustamente a meu ver, lê seu trabalho privilegiando demais o ponto de vista sócio-econômico, o que a transforma em um poço de ambigüidades e contradições. Ela foi, sem dúvida, ambígua e contraditória em função de todas as variáveis que regeram o momento em que viveu e o meio em que se desenvolveu. O elemento sócio-econômico é importante, mas considerá-lo como único, ou principal, fator responsável pela postura dela

enquanto artista e crítica é, na minha opinião, muito simplista. A ambiguidade em Virginia Woolf passa pelo viés sócio-econômico e vai até o esteticamente correto de sua produção literária. Virginia Woolf discorda do crítico prescritivo²², valorizando a liberdade da mente criativa no desenvolvimento do processo de criação literária. Ela jamais se deixou absorver pela tirania da crítica acadêmica, que segundo ela homogeneizava as opiniões dos estudiosos envolvidos. Enquanto a maioria de seus contemporâneos compartilhava a visão acadêmica, ela tentava alinhar as atividades intelectuais com as necessidades do leitor comum²³. Ignorar a importância do ponto de vista do leitor comum, aquele que não escreve, em sua obra seria perder toda a dimensão de seu trabalho e, assim, a qualidade especial de sua crítica.

Há um ponto que aproxima Virginia Woolf de Matthew Arnold, embora o âmago de suas idéias seja essencialmente diferente: a atenção desinteressada da mente por todos os assuntos, pela arte meramente como arte. A crítica está incluída neste princípio enquanto se mantém além da visão prática das coisas, que em outras palavras significa além do bloqueio da fluência criativa por requisitos pré-estabelecidos por uma ou outra escola. Quando Virginia Woolf afirma que os leitores precisam de todo o conhecimento possível dos clássicos para compreender o arrojado dos autores contemporâneos, ela reitera a mesma sugestão feita por Arnold a respeito de poesia. Virginia Woolf vai mais longe, defendendo que o conhecimento dos clássicos fará do leitor comum um crítico melhor, capaz de desenvolver tanto uma perspectiva mais objetiva quanto uma discriminação mais clara do que considera boa literatura. O leitor

²¹ Ponha de lado a animação superficial, a semelhança com a vida, e fica faltando oferecer um prazer mais profundo, uma fina discriminação de valores humanos. "Jane Austen". *Collected Essays*, I, p. 148. Tradução nossa.

²² Embora a crítica contemporânea a descreva como tal em diversos artigos.

²³ Talvez o leitor desavisado, mencionado por alguns críticos modernos de Virginia Woolf, que procura algum tipo de auxílio simples, claro e direto para compreender a leitura que lhe é oferecida.

comum deveria buscar cultura e embasamento teórico nos clássicos para que enriquecesse sua capacidade de leitura crítica. Ela percebeu, todavia, que defender a intuição por si só não seria suficiente. Mesmo assim não prescreveu regras analíticas, somente o treino consciente da mente criativa a fim de torná-la educada, pronta para reconhecer a qualidade da obra literária. Sua definição de gosto como o produto de treino e cultivo intelectual, sujeito ao controle do conhecimento da tradição, reforça a afirmação anterior e facilita a compreensão do leitor como companheiro e cúmplice do autor. De certo modo, Northrop Frye endossa o que Virginia Woolf acreditava, quando afirma em sua “Polemical Introduction” que toda crítica avaliadora, em oposição à crítica descritiva, é indutiva por natureza. Ele afirma que Virginia Woolf simplesmente enunciou o que muitos vinham fazendo sem entender muito bem a natureza de sua atividade.

Um outro aspecto muito importante a ser mencionado, para que não tenhamos uma má interpretação da postura de Virginia Woolf diante da obra de arte, é a importância dada ao valor da obra de arte em si mesma. Virginia Woolf previne o leitor todo o tempo para que ele não confie no autor que não separa o ser humano que sofre, se angustia ou reage da mente criativa que escreve sobre a realidade e a vida. Sua crítica negativa a Charlotte Brontë a certa altura de seu trabalho está na impossibilidade de a autora, revoltada com as condições e acontecimentos da sociedade, interferir na continuidade da realidade de sua obra. O autor deveria ser um profissional sério e sincero, tanto quanto o bom crítico. A crítica válida é aquela espontânea, que floresce em salas de estar onde há um bom fluxo de idéias e opiniões que animam e alimentam a criatividade. Em outras palavras, tal crítica assume o importante papel social de vitalizar a cultura entre os leitores comuns, preocupados em expor opiniões formadas ao invés de primeiras impressões.

Então, a função da crítica para Virginia Woolf não é dar o veredicto imediato sobre a qualidade de uma obra, mas sim analisá-la cuidadosamente e compará-la com outras obras, tanto clássicas como da produção anterior do autor em questão. Diante da comparação, a pergunta a ser respondida seria a respeito de quanto aquela obra especificamente teria acrescentado ao conhecimento, à cultura como um todo. Acreditando nisso, podemos afirmar que o crítico, para Virginia Woolf, deveria ser eclético a fim de utilizar todo e qualquer método - ou inventar um - que abarcasse todas as possibilidades de criação literária. O ecletismo em um crítico seria a fonte de sua força.

Virginia Woolf visualizou antes de qualquer outro quem seriam os árbitros do bom gosto na arte contemporânea e estabeleceu caminhos para uma nova crítica literária. Sua importância como crítica encontra-se em seu pioneirismo e em sua coragem de manter-se fiel ao que acreditava, mesmo quando exposta ao turbilhão de idéias contrárias de seus contemporâneos.

A prática da crítica literária

Coincidentemente ou não, a atividade crítica de Virginia Woolf teve início no ano da morte de seu pai, 1904, com a publicação de sua primeira crítica em jornal. Somente vinte anos depois, com sua participação com a palestra “Character and Fiction”²⁴ em um evento promovido pela associação dos Heretics de Cambridge, é que Virginia Woolf foi reconhecida como crítica literária.

Virginia Woolf mantinha um trabalho disciplinado de pesquisa, preparação e produção de seus textos críticos. Foi em “Mr Bennet and Mrs Brown” que ela definiu seu manifesto estético e, a partir dele,

manteve-se fiel ao objetivo de educar e treinar o leitor comum a definir e ler boa literatura. Segundo Vijay Sharma, podemos agrupar os ensaios críticos de Virginia Woolf em categorias bem definidas: ensaios em que ela tenta recriar para o leitor comum uma época, um momento histórico, ou um retrato de artista – “The Strange Elizabethans”, “Sterne”; ensaios que pretendem promover a obra de um artista como um todo – “The Novels of E.M. Forster”, “Phases of Fiction”; ensaios que discutem as tendências da literatura enquanto arte e representação da realidade – “Mr Bennet and Mrs Brown”, “The Leaning Tower”, “The Narrow Bridge of Art”; ensaios que definem seus critérios analíticos e juízos de valor – “How Should One Read a Book”, “Letter to a Young Poet”.

A crítica de Virginia Woolf move-se entre a vida e a literatura e de volta para a vida real. É sua determinação inconsciente da integração destas duas que a afasta dos críticos puramente estéticos. Ela considera o significado parte da verdade encerrada na obra de arte. Sua crítica respeita valores pré-estabelecidos por sua própria fidelidade aos princípios em que acredita. É no poder de seus princípios bem definidos que se escora o contra-argumento às críticas sobre seu trabalho: como um ensaísta acidental poderia seguir critérios tão sérios e tão fortemente embasados na cultura contemporânea? A obra da autora demandava forma, uma estrutura narrativa, e sua crítica oferecia um plano consistente para a produção de boa literatura.

Um outro aspecto de seu trabalho é a preocupação dela em organizar seus ensaios de maneira que a leitura deles fosse útil e didática, senão quanto à qualidade das obras analisadas, pelo menos quanto à qualidade do texto artístico contido no ensaio teórico. Tomando *The Common Reader* como exemplo, os ensaios foram organizados de modo que o livro terminasse com a literatura moderna. Ela desenha a história

²⁴ rebatizada mais tarde como “Mr Bennet and Mrs Brown”

literária desde os gregos até seus contemporâneos, e inicia seu livro de ensaios com Chaucer e seu conceito de sensibilidade moderna.

Virginia Woolf sempre nos oferece sua crítica como uma semente. Se o solo for fértil, a semente germinará e as idéias florescerão. Se Virginia Woolf era diferente dos críticos de seu tempo, parcialmente era porque estabelecera seus próprios valores e, mais do que isso, era porque estava além de seu tempo. Virginia Woolf era eclética para desempenhar bem seu papel crítico. Utilizou abordagens diferentes para analisar trabalhos diferentes: desde as abordagens histórica e sociológica, a biografia dos autores e seus princípios morais, a teoria do inconsciente de Freud, a filosofia, a fortuna crítica do autor analisado, até o cânone tradicional.

Resumindo a crítica literária de Virginia Woolf em três itens principais, teríamos:

- a amplitude de seu conhecimento prévio é indiscutível, assim como o alcance de sua análise quanto às qualidades dos autores estudados;
- seu trabalho é controlado por teorias bem estabelecidas sobre literatura e crítica literária;
- sua crítica não se resume a analisar obras literárias e movimentos, mas procura formular teorias críticas e literárias mais abrangentes e verdadeiras. Ela não só as formula, mas demonstra sua aplicação prática e seu valor crítico.

Finalmente, Virginia Woolf crítica não defenderia o monopólio elitista da cultura, pois seu objetivo era a revitalização da arte. Quanto mais estreita a base cultural de um povo, mais insegura sua civilização. Virginia Woolf era uma humanista antes de mais nada, que confiava no bom senso do leitor crítico e responsável por seu próprio tempo. Sua

liberdade de pensamento e expressão lhe rendeu comentários favoráveis e negativos, como tudo o que é diferente do comum. Ela pretendeu trazer a literatura para mais perto da vida real, ou vice-versa. Talvez este seja o único ponto a ser criticado em sua obra: afirmar que qualquer pessoa teria acesso à bagagem cultural que ela carregava, pois as oportunidades que lhe foram dadas eram únicas. Sua formação, seu *status* social, sua condição financeira, sua situação privilegiada permitiram que ela refletisse sobre arte levando a arte em consideração.

Recortes da visão contemporânea

Virginia Woolf utiliza a imagem da mariposa e dos caçadores de mariposa diversas vezes em sua obra tanto crítica quanto literária. A mariposa representa o escritor criativo e seu discurso, que acabam aprisionados e destruídos pelo processo analítico da crítica que, por sua vez, serve tanto à tradição canônica quanto às necessidades do mercado das publicações.

Virginia Woolf estava envolvida no ramo de publicações, porém não apreciava medir suas palavras de acordo com os números do mercado editorial. Contudo, ela escrevia de modo profissional, e reagia amargamente em seus textos contra a má influência, entendida como tolhimento à criatividade artística, do crítico prescritivo sobre o artista criativo. Sua tendência de sugerir o estudo do cânone a fim de estabelecer parâmetros de qualidade literária foi mal interpretada. Se Virginia Woolf só encontrasse boas obras no cânone tradicional, sua obra experimental seria uma grande contradição. Como crítica, ela valorizava os grandes autores e sugeria que fossem consultados pelos novos artistas a fim de que encontrassem parâmetros para seu trabalho e desenvolvessem seu “bom gosto”. Ela acreditava na importância do conhecimento histórico e

na herança deixada por autores capazes de expressar a realidade vivida por suas personagens sem transformá-las em arautos imutáveis da vida cotidiana.

A partir de 1910, as idéias modernistas, a tensão que antecedeu o confronto armado e a oposição às idéias pré-estabelecidas do século anterior sacudiram as instituições e o comportamento. Virginia Woolf viveu as mudanças e passou a discutir a análise do texto através da análise da intenção do autor - o discurso literário é o palanque da personalidade do artista. Aqui encontramos mais uma das contradições em Virginia Woolf. Ela considera o escritor um indivíduo e valoriza aquele que consegue transcender objetivos pessoais e criar arte pela arte. Este ponto é claro quando Virginia Woolf compara Jane Austen, Emily e Charlotte Brontë - as duas primeiras foram capazes de retirar de cena suas próprias causas e deixar suas personagens agirem por si mesmas.

(...)“What genius, what integrity it must have required in face of all that criticism, in the midst of that purely patriarchal society, to hold fast to the thing as they saw it without shrinking. Only Jane Austen did it and Emily Brontë. (...)They wrote as women write, not as men write.

Of all the thousand women who wrote novels then, they alone ignored the perpetual admonitions of the eternal pedagogue - write this, think that.(...)”²⁵

²⁵ Que genialidade, que integridade foram necessárias diante de toda aquela crítica, no seio de uma sociedade puramente patriarcal, para ater-se ao modo como viam as coisas sem se amedrontar. Só Jane Austen e Emily Brontë fizeram isso... Elas escreveram como as mulheres escrevem, não como os homens. De todas as mulheres que escreveram romances naquela época, somente elas ignoraram as admoestações do eterno pedagogo – escreva isto, pense aquilo. *A Room of One's Own*, 1929, p.129-130. Tradução nossa.

A última foi mais apaixonada na defesa de seus princípios e por vezes deixou sua estória de lado para defendê-los.

(...) "But how would all this be affected by the sex of the novelist, I wondered, looking at Jane Eyre and the others. (...) it is clear that anger was tempering with the integrity of Charlotte Brontë as a novelist. She left her story, to which her entire devotion was due, to attend to some personal grievance. (...)"²⁶

(...) "In Middlemarch and in Jane Eyre we are conscious not merely of the writer's character, as we are conscious of the character of Charles Dickens, but we are conscious of a woman's presence - of someone resenting the treatment of her sex and pleading for its rights. (...)"²⁷

Por defender a independência das relações entre personagens e a habilidade do bom escritor de não utilizá-las como arautos de suas causas particulares, como os eduardianos faziam, Virginia Woolf critica a fraqueza de Charlotte Brontë ao se deixar envolver por sua própria revolta e escancarar suas reivindicações de justiça social e de gênero na voz de suas personagens. A crítica não se refere às idéias ou às reivindicações, mas ao fato de se utilizar a obra como veículo delas em detrimento do desenvolvimento da narrativa.

²⁶ Mas como tudo isso poderia ser afetado pelo sexo do romancista, eu me perguntei, olhando para *Jane Eyre* e para os outros. ... está claro que o ressentimento interferia na integridade de Charlotte Brontë como romancista. Ela abandonou sua estória, que merecia toda sua devoção, para ocupar-se de queixas pessoais. Id. *Ibid.*, p.127. Tradução nossa.

²⁷ Em *Middlemarch* e em *Jane Eyre* tomamos consciência não meramente da personalidade da autora, como conhecemos a personalidade de Charles Dickens, mas percebemos a presença de uma mulher, de alguém que resente o tratamento recebido por seu sexo e que luta por seus direitos. "Women and Fiction", *Granite and Rainbow*, 1958, p. 79. Tradução nossa.

A tensão mencionada acima entre autor empírico e autor implícito é bastante acirrada na discussão que Virginia Woolf faz sobre as autoras e as circunstâncias que envolvem sua produção artística. Tanto em “Women and Fiction” quanto em *A Room of One’s Own*, Virginia Woolf ataca a autora que não se mantém afastada e indiferente às diferenças entre os sexos e sua influência sobre sua vida . Segundo ela, o discurso polêmico sobre sexo, raça, gênero, por exemplo, empobrece a dimensão estética do texto, pois o externo interfere negativamente na qualidade e no desenvolvimento das personagens.

*(...)“The aloofness that was once within the reach of genius and originality is only now coming within reach of ordinary women. Therefore the average novel by a woman is far more genuine and far more interesting today than it was a hundred or even fifty years ago. (...)”*²⁸

É interessante ressaltar a esta altura que a própria Virginia Woolf foi criticada por demonstrar seu desgosto pelas condições das mulheres, por vezes rancorosamente, como em *The Three Guineas* (1938), conforme J.B. Bachelor expôs no artigo “Feminism in Virginia Woolf” (1968)²⁹:

(...)“There is no question that by contrast with A Room of One’s Own (in which lightness of touch is never quite lost) Three Guineas is a shrill and angry work. Women may be better off than they were before they gained the right to vote, the right to earn their own

²⁸ O distanciamento, que antes só se observava dentro dos limites da genialidade, agora está chegando ao alcance das mulheres comuns. Então, um romance mediano escrito por uma mulher é muito mais genuíno e interessante hoje do que há cem ou mesmo cinquenta anos atrás. “Women and Fiction”, *Granite and Rainbow*, p. 80 – 81. Tradução nossa.

²⁹ SPRAGUE, Claire, ed. *Virginia Woolf, A Collection of Critical Essays*. Eaglewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, Inc., 1971.

*livings, and the right to own their own property, but they still suffer intolerable disabilities and insults from the arrogant male.(...)*³⁰

Entre seus contemporâneos, Virginia Woolf encontrou a crítica mais declarada contra seu suposto feminismo em E.M. Forster, que admirava *A Room of One's Own*, por exemplo, mas percebia em *Three Guineas* que havia uma preocupação excessiva da autora com o status feminino “em uma época onde não havia mais razão para tanto”. Como vimos anteriormente, Forster é um autor voltado para o século XIX e preocupado com as mudanças do novo século, buscando refúgio nas paisagens bucólicas e nos comportamentos imutáveis da era vitoriana.

*(...)“Feminism inspired one of the most brilliant of her books - the charming A Room of One's Own; (...) But feminism is also responsible for the worst of her books - the cantankerous Three Guineas - and for the least successful streaks in Orlando. There are spots all over her work, and it was constantly in her mind. (...)*³¹

A própria Virginia Woolf se preocupava com o tom de seus textos e especificamente sobre *A Room of One's Own* ela demonstrou sua apreensão, ao escrever em seu diário em outubro de 1929:

³⁰ Não há dúvidas que em contraste com *A Room of One's Own*, cuja leveza está sempre presente, *Three Guineas* é um trabalho marcado por expressões contínuas de rancor. As mulheres podem estar melhor agora do que antes de obterem o direito ao voto, ao ganho de seu próprio sustento, à propriedade, mas elas ainda sofrem insultos do homem arrogante. “Feminism in Virginia Woolf”, Id. Ibid , p. 169-170. Tradução nossa.

³¹ O feminismo inspirou um de seus livros mais brilhantes – o charmoso *A Room of One's Own*. Mas o feminismo também é responsável pelo seu pior livro – o mal-humorado *Three Guineas* – e pelos detalhes menos bem-sucedidos de *Orlando*. Há mostras de seu feminismo em todo seu trabalho, ele estava sempre em sua mente. FORSTER, E. M. “Virginia Woolf”, 1942, Id. Ibid, p. 22-23.

(...) *“It’s a little ominous that Morgan (E.M. Forster) won’t review it. It makes me suspect that there is a shrill feminine tone in it that my intimate friends will dislike.(...)”*³²

Ela previa a falta de crítica séria, exceto a do tipo evasivo e jocoso,

(...) *“that the press will be kind and talk of its charm, and sprightness; 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 I will not be taken seriously. (...)”*³³

Ela também estava consciente de que poderia parecer irada a respeito do tema – como a crítica de Forster sobre *The Three Guineas* a descreve. Em carta a G.L. Dickinson, em novembro de 1930, ela escreveu:

*“... I’m glad that you thought it good-tempered - my blood is apt to boil on this one subject ... and I didn’t want it to. I wanted to encourage the young women - they seem to get fearfully depressed - and also to induce discussion ... there are numbers of things that could be said, and that aren’t. (...)”*³⁴

³² É de mau agouro que Morgan não vai resenhá-lo. Isto me faz suspeitar que há um tom feminino estridente nele de que meus amigos íntimos não gostarão. *The Diary of Virginia Woolf*, III, p.262. Tradução nossa.

³³ que a imprensa será gentil e falará de seu charme e vitalidade. Eu também serei atacada como feminista e insinuarão safismo. Receberei muitas cartas de mulheres jovens. Receio que não me levem a sério. Id. Ibid, p.262. Tradução nossa.

³⁴ Estou feliz que o considere bem humorado – meu sangue ferve quando discuto este tema... e eu não gostaria que isso acontecesse. Eu quero encorajar as jovens – que parecem ficar terrivelmente deprimidas – e também induzir discussões... há muitas coisas que deveriam ser ditas e não são. NICOLSON, Nigel, ed. *The Letters of Virginia Woolf 1929-1931*, Chatto & Windus, London, 1978. p. 106. Tradução nossa.

Virginia Woolf não aceitava ser parte de nenhuma escola ou instituição prescritiva, ela sempre mantinha seus próprios princípios. Embora ela defendesse todas as idéias incorporadas ao feminismo, tornar-se o símbolo do movimento não parece algo que a agradaria. Os olhos de seus contemporâneos estavam voltados para outras direções, ela sabia disso e nadava contra a corrente. A preocupação de Virginia Woolf quanto a ser levada a sério ou não parece pertinente quando lembramos de sua crítica a Charlotte Brontë. Ela temia cometer o mesmo erro, pois defendia os mesmos direitos veementemente.

Virginia Woolf se preocupava com a qualidade da arte e com as condições nas quais o autor produzia seu trabalho. Creio que sua eleição como autora feminista se origina na confusão entre a pessoa Virginia Woolf, que defendia os direitos dos cidadãos antes de sua categorização por gênero, e a autora, além da má interpretação do conceito de androginia veiculado pela crítica.

Neste ponto, faz-se necessário retornar à mariposa mencionada anteriormente. A mariposa é um ser andrógino que ambigualmente representa o projeto reiterado da alma dupla, da escrita neutra – nem masculina nem feminina – e suas contradições, a androginia, na obra de Virginia Woolf.

Em *The Death of the Moth*, Virginia Woolf se refere à mariposa sempre com palavras masculinas; em “Hours in a Library”³⁵ (1916), ela se refere ao leitor como essencialmente jovem, um homem comunicativo de curiosidade intensa, idéias e mente aberta. Ela continuamente se refere ao crítico, ao escritor e ao leitor com o pronome pessoal ele. De acordo com Laura Kranzler,

“ (...) It’s interesting, and provocative, that she continually refers

to the critic, writer and reader as “he”, presumably, she’s aligning herself with the masculine authoritative pronoun. (...)”³⁶

Enfrentamos uma armadilha contraditória novamente. Talvez o uso do pronome masculino HE seja fruto da convenção de utilizarmos as formas masculinas para generalizarmos uma ocupação. Aqui Virginia Woolf é criticada por não ser feminista, ao contrário do que vimos anteriormente, quando ela é criticada por ser excessivamente feminista. A contradição é favorável à crítica feminista, que logo analisaria tal fato como uma guerra interior de Virginia Woolf. Ela parece fazer ecoar, ao mesmo tempo, a ideologia do “highbrow scholar” que a força silenciosamente a livrar a passagem dele de sua presença em Oxbridge (*A Room of One’s Own*); a eleição do cânone; a tradição de opressão às mulheres construída pela sociedade patriarcal; seus próprios princípios estéticos enquanto parte da tradição literária dessa sociedade patriarcal; sua revolta pela lenta transformação das leis, usos e costumes responsáveis pelo silêncio das mulheres e pela indução da literatura feminina à produção de romances.

“ (...) Fiction was, and fiction still is, the easiest thing for a woman to write. Nor is it difficult to find the reason. A novel is the least concentrated form of art. A novel can be taken up and put down more easily than a play or a poem. George Eliot left her work to nurse her father. (...) a woman was trained to use her mind in observation and upon the analysis of character. She was trained to be a novelist and not to be a poet. (...)”³⁷

³⁵ *Granite and Rainbow*, p. 24

³⁶ É interessante, e provocativo, que ela se refira continuamente ao crítico, escritor e ao leitor como ele. Presume-se que ela concorde com o autoritarismo do pronome masculino. KRANZLER, Laura.

Virginia Woolf cita grandes autoras como Charlotte Brontë e George Eliot, mesmo criticando os efeitos da indignação da primeira, que está presente no discurso de suas personagens, como da resignação da segunda, assim como enaltece as autoras cujo distanciamento tornou possível a produção de grandes obras como *Pride and Prejudice*, de Jane Austen ou *Wuthering Heights*, de Emily Brontë.

Quando a autora ressalta o gênio de Jane Austen e de Emily Brontë, ela acrescenta a suas obras a força que precisaram ter para permanecer indiferentes ao escárnio, à censura e à falta de incentivo, ao reforço constante da afirmação de sua inferioridade de uma maneira ou de outra. Outras autoras sucumbiram, demonstrando sua derrota na escolha de temas, na autoconfiança ou na docilidade excessivas, adotando um ponto de vista sempre em relação à autoridade do outro - a relação de Jane Eyre e de Mr. Rochester exemplifica bem este ponto, embora pouco se saiba do relacionamento de Charlotte Brontë com a mente masculina, além das cortesias da sala de estar. Ele é fruto da imaginação de Charlotte e da interpretação que ela fazia da figura masculina na sala de estar. Segundo Virginia Woolf, se o ponto de vista se torna masculino demais ou feminino demais, resulta em colocações artificiais e conseqüentemente perde a integridade e a qualidade estética.

O que Virginia Woolf nos oferece a partir dessa argumentação é o princípio da androginia existente na mariposa. Em *A Room of One's Own*, ela declara que é fatal para qualquer um que escreve pensar em seu sexo:

“The Moth and the Moth-Hunter: The Literary Criticism of Virginia Woolf”, *The British Critical Tradition: a Reevaluation*, p. 94. Tradução nossa.

³⁷ “... A ficção era, e ainda é, o que há de mais fácil para uma mulher escrever. Nem é difícil encontrar a razão para tal. Um romance é a forma menos concentrada de arte. Ele pode ser deixado e retomado mais tarde mais facilmente do que uma peça ou um poema. George Eliot deixava seu trabalho para cuidar de seu pai. ... a mulher foi treinada a usar sua mente em observação e análise de caráter. Ela foi treinada para ser romancista e não poeta. “Women and Fiction”, *Granite and Rainbow*, p. 78-79. Tradução nossa.

*“(...) It’s fatal for anyone who writes to think of their sex. It’s fatal to be a man or a woman pure and simple; one must be womanly-man or man-womanly. It’s fatal for a woman to lay the least stress on any grievance; to plead even with justice any cause; in any way to speak consciously as a woman. And fatal is no figure of speech; for anything written with that conscious bias is doomed to death. It ceases to be fertilised.(...)”*³⁸

Segundo algumas críticas feministas, em nenhum momento devemos pensar que Virginia Woolf não vê diferenças nos modos de escrever feminino e masculino; pelo contrário, ela reforça diversas vezes que as autoras devem buscar sentenças sob medida para suas idéias e não utilizar formas masculinas para se expressar. Virginia Woolf constantemente se refere a sentenças femininas, a um modo de escrever inventado pelas mulheres para dizer o que elas pensam, mas ela não esboça nenhuma sugestão de como tal sentença deveria ser. Tal afirmativa me parece bastante contraditória se voltarmos ao conceito de androginia defendido por Virginia Woolf e a sua formação intelectual humanista. Laura Kranzler, em “The Moth and the Moth-Hunter: The Literary Criticism of Virginia Woolf”, reitera o princípio da androginia, dizendo que, diferentemente de homens que somente conceituam linearmente de modo a privilegiar experimentos de um ponto a outro, as mulheres podem expressar o que é dito e o que não é, articulando palavras, silêncio e movimentos ténues como o bater das asas da mariposa - cadenciado,

³⁸ É fatal para qualquer um que escreve pensar em seu sexo. É fatal ser um homem ou uma mulher pura e simplesmente. A pessoa deve ser uma mulher masculina ou um homem feminino. É fatal para uma mulher colocar a menor ênfase em qualquer tipo de ressentimento, advogar qualquer causa mesmo que justamente, falar conscientemente como uma mulher. É fatal não é figura de linguagem, pois qualquer coisa escrita tendenciosamente está fadada à morte. Cessa de ser fertilizada. *A Room of One's Own*, p. 181. Tradução nossa.

uniforme e seguro. *Emma*, de Jane Austen, é um ótimo exemplo deste poder de articulação do dito e do não dito, do poder de descrição de situações que são geradas ou resolvidas com um gesto ou um olhar.

Porém, Laura Kranzler separa em figuras masculinas e femininas o que Virginia Woolf define como duas partes do cérebro da mesma pessoa, independentemente de seu gênero. Jane Austen foi grande por ter sido capaz de extrair do concreto toda a análise do comportamento de suas personagens, o que as tornou reais, passíveis de quaisquer acontecimentos desde que relacionados à estória narrada e pertinentes à trama.

Para algumas outras feministas, porém, não é o gênero que faz com que textos de homens e mulheres sejam diferentes. As experiências de vida e o patrimônio de um e de outro são muito diferentes. Tanto quanto o são as experiências de vida e o patrimônio entre um homem sueco e um africano, ou entre um homem medieval e um moderno. Isso não implica dizer que haja um discurso feminino por natureza. Virginia Woolf dá alguns exemplos pungentes, como a hipótese de Tolstoy escrever *Guerra e Paz* sem sua experiência de soldado, ou a famosa dramatização do destino de Judith, a irmã fictícia de William Shakespeare, em *A Room of One's Own*.

Além da crítica histórico-social às diferenças de desenvolvimento financeiro, social e cultural concedidas a homens e mulheres pela sociedade, não parece haver outra diferença discutida em Virginia Woolf que defina uma hierarquia de qualquer tipo entre homens e mulheres, ou uma estrutura diversa de estilo.

Em “Women and Fiction”, Virginia Woolf observa “the immense effect of environment and suggestion upon the mind”³⁹, especialmente sobre a mente do artista. Ela reitera a importância do meio, comentando

que o fato de a mulher extraordinária, no sentido de diferente das outras, tornar-se ou não uma grande autora depende da mulher comum, das semelhantes:

(...)“It’s only when we know what were the conditions of the average woman’s life - the number of children, whether she had money of her own, if she had a room to herself, whether she had help in bringing up her family, if she had servants, whether part of the house work was her task - it is only when we can measure the way of life and the experience of life made possible to the ordinary woman that we account for the success or failure of the extraordinary woman as a writer.(...)”⁴⁰

Há mais uma dualidade woolfiana descrita aqui, na metáfora dos opostos: só conhecemos a luz porque há escuridão. Analisando o que sempre foi negado às mulheres, medimos o grande feito das mulheres que produziram, das autoras que foram capazes de sobrepujar o *status quo*.

Em *A Room of One’s Own*, Virginia Woolf inclui um grande leque de fenômenos que variam de escritos literários e históricos a teoria sociológica e crítica social; de escritores e suas obras a experiências pessoais.

De acordo com Francis Mulhern em *Virginia Woolf and Cultural Criticism*, porém, Virginia Woolf era uma intelectual de formação clássica, de ligações liberais e de posse de um senso crítico aguçado em

³⁹ o efeito enorme do meio e da sugestão sobre a mente. “Women and Fiction”, 1929. *Granite and Rainbow*, p. 77. Tradução nossa. Virginia Woolf tem consciência de que o meio é fundamental para o nascimento do gênero individual.

⁴⁰ Somente quando conhecemos as condições de vida da mulher comum – número de filhos, se ela tinha seu próprio dinheiro, se tinha um teto todo seu e ajuda para manter sua família, se ela tinha criados, se parte do trabalho doméstico era tarefa sua – é que podemos medir o estilo de vida e a experiência de vida que lhe era possível. Então é que explicamos o sucesso ou o fracasso da mulher extraordinária como escritora. Id. Ibid. p.77. Tradução nossa.

relação à realidade dos tradicionais privilégios masculinos e seus efeitos na sociedade, além de fazer parte de uma das castas mais ricas de seu tempo – provavelmente sua situação econômica embaçava seu poder de observação e dificultava sua leitura justa da produção das castas inferiores emergentes.

Virginia Woolf era um ser complexo, um e outro, pelo menos dois seres em um, com idéias próprias que se combinavam ou se contradiziam ou se travestiam em seus textos. Sob uma visão cética, Virginia Woolf propôs meios e objetivos para o fim da opressão das mulheres – dinheiro e um lugar para si mesmas, onde poderiam produzir seu próprio discurso sem interrupções. Na malha da discussão de gênero, esta é a proposta mais acertada a fim de que tais mulheres possam, a partir de seu trabalho neutro e profissional, compartilhar sua criatividade com homens que, por sua vez, tenham se permitido evoluir e deixado a envelhecida tradição patriarcal.

Não é fácil concordar que o fato de se ter posses seja um pré-requisito para a criatividade como alguns críticos das idéias de Woolf demonstraram que seria seu intuito. Virginia Woolf não afirma isso em nenhum de seus ensaios, ela enfatiza a necessidade de condições mínimas para que as pessoas possam fazer uso de sua criatividade. Segundo Francis Mulhern,

“ (...) the historical pattern of women’s cultural creativity confirmed so much, showing more strongly in areas where the means of production were cheap and unobtrusive (say, pen and paper), but little or not at all where more costly and imposing instruments were called for. (...) ”⁴¹

⁴¹ o padrão histórico da criatividade cultural feminina confirmou isso aparecendo mais fortemente em áreas onde os meios de produção eram baratos e discretos (leia-se caneta e papel), mas pouco ou nada

Todavia, na discussão da produção de classes e culturas, o materialismo de Virginia não possibilita a evolução da criatividade e do trabalho daqueles que emergem das classes trabalhadoras e da classe média em processo de aquisição de cultura. É importante lembrar que o humanismo que permeia toda a formação intelectual de Virginia focaliza seus esforços no sentido de tornar a arte acessível em termos de conhecimento, não em termos sócio-econômicos. Não pretendo afirmar que a cidadã Virginia Woolf não tivesse consciência plena das diferenças de classe e de suas implicações em seu projeto literário, mas a autora e crítica procurou estabelecer seu trabalho em outra dimensão, a da arte pela arte.

Para os marxistas, mais uma amostra da complexidade ambígua de Virginia Woolf é sua defesa da casta de highbrows, que existe em função de sua oposição à vitalidade física dos lowbrows e seu sarcasmo agressivo em relação aos middlebrows, classe intermediária e transformadora da ordem estabelecida, que demonstra, assim como ela própria, limitações na representação das classes mais pobres.

A teoria da intervenção do meio sobre o artista se baseia nesta categorização da sociedade, sendo as colocações sobre a prática estética de Virginia Woolf, portanto, evidentemente consideradas à margem da história e das mudanças sociais.

Virginia Woolf, afinal, justapõe idéias e ideais, tradição e modernidade. Sua crítica encoraja o andrógino – que, segundo Francis Mulhern,

“(...) both crowned Virginia Woolf’s feminism and capped it.

onde os instrumentos mais caros e indispensáveis eram necessários. MULHERN, Francis. *Virginia Woolf and Cultural Criticism*, Humanitas, SP, 1997, p. 14. Tradução nossa.

*In a single rhetorical gesture, she exposed the false assumptions of cultural universalism, but also moved contrariwise to secure them again, reimagining custom, the custom of her own class fraction, as liberation. (...)*⁴²

Acreditando na autonomia de suas posições sociais e históricas, Virginia Woolf estabeleceu princípios literários importantes que não deveriam ser obscurecidos pelas diferentes tendências da crítica literária.

Nem os marxistas e nem as feministas parecem ter compreendido que os objetivos da crítica woolfiana não eram militantemente sociais ou históricos. A meu ver, o desafio era redefinir as perspectivas da arte, o valor estético do romance como meio de comunicação das realidades concreta e virtual, além da defesa da formação do artista - a definição de um cânone próprio baseada no conhecimento de mundo do próprio artista. A formação da própria Virginia Woolf e sua vivência de Bloomsbury são argumentos fortes para a defesa desta idéia.

Bloomsbury

Uma definição para o grupo de Bloomsbury sempre depende da fonte que foi consultada e de seu relacionamento com sua estética ou

⁴² que tanto coroou o feminismo de Virginia Woolf quanto o bloqueou. Em um mesmo gesto retórico, ela expôs os falsos pressupostos do universalismo cultural, mas também fez o movimento inverso a fim de assegurá-los mais uma vez, reimaginando a tradição, a tradição de sua própria fração de classe, como liberação. Id. Ibid, p. 19. Tradução nossa.

seus membros. Nem mesmo as figuras mais marcantes do grupo concordam entre si sobre o que foi, ou mesmo se houve, de fato, o grupo de Bloomsbury.

Originalmente o grupo que se reunia tinha representantes de diversas áreas: os críticos de arte Clive Bell e Roger Frye, a pintora Vanessa Bell, o pintor Duncan Grant, o economista John Maynard Keynes, o jornalista e editor Desmond MacCarthy e Molly MacCarthy, o psiquiatra Adrian Stephen, o historiador Lytton Strachey, o assistente social Saxon Sydney-Turner, o escritor, editor e assistente social Leonard Woolf e a escritora e crítica literária Virginia Woolf, seu expoente mais celebrado. Alguns textos incluem o escritor e crítico literário E.M. Forster e Thoby Stephen, um dos irmãos de Virginia Woolf, e o contato do grupo com outros elementos de Cambridge.

Em sua autobiografia⁴³, Leonard Woolf escreveu que aquilo que o mundo chamava de Bloomsbury nunca existira, pois o termo era usado erroneamente para designar um grupo imaginário de pessoas com características e objetivos largamente imaginários também. Leonard reconhecia as influências do grupo como um todo feito de reações individuais e não comunitárias, como as influências exercidas sobre amigos que as compartilham mas reagem e as absorvem de maneiras muito pessoais. Ele também comentou a eleição de Virginia Woolf como rainha desse séquito imaginário que, de acordo com os observadores, vivia isolado em uma redoma estético-literária.

A própria Virginia, em “Old Bloomsbury”, definiu as origens do grupo com a mudança de endereço dos irmãos Stephen em outubro de 1904, logo após a morte de seu pai.

⁴³ WOOLF, Leonard. *An autobiography*, II: 1911 – 1969. NY, Oxford University Press, 1980. p. 9, 10, 244

Thoby decidiu continuar a encontrar seus amigos do Trinity College de Cambridge e iniciou os encontros às quintas-feiras. Leonard enfatiza em sua autobiografia que o Bloomsbury continuou sendo aquele grupo de amigos que se reunia uma vez por semana para conversar. Antes de se encontrarem em Gordon Square, o grupo de rapazes se reunia como uma sociedade secreta de leitura, o “Midnight Society”, que mais tarde tornou-se “Apostles” e, então, com o acesso das irmãs Stephen, Vanessa e Virginia, Bloomsbury.

Os ideais do grupo passariam por muitas transformações sob a influência de G. E. Moore e seu *Principia Ethica*, publicado em 1903. Os ideais de Moore, segundo Gillian Naylor, estão resumidos na seguinte citação do capítulo final de *Principia Ethica*:

*“By far the most valuable things, which we can know or can imagine, are certain states of consciousness, which can be roughly described as the pleasures of human intercourse and the enjoyment of beautiful objects.”*⁴⁴

A morte de Thoby Stephen em 1906 causou uma breve interrupção dos encontros, que logo recomeçaram. Em 1907, Vanessa Stephen e Clive Bell se casaram e trouxeram as artes plásticas para Bloomsbury, principalmente o que havia de mais moderno. 1910 foi o ano em que, segundo Virginia Woolf, o modo de enxergar o mundo mudou. Foi o ano da primeira exibição pós-impressionista, organizada por Roger Fry e

⁴⁴ De longe as coisas mais valiosas, que podemos conhecer ou imaginar, são certos estados de consciência que podem ser grosseiramente descritos como os prazeres das relações humanas e a apreciação de belos objetos. NAYLOR, G. ed. *Bloomsbury: The Artists, Authors and Designers by Themselves*. London: Octopus, 1990, p. 11. Tradução nossa.

Desmond MacCarthy. Virginia Woolf passou a encarar o mundo como uma grande pintura impressionista.

Todos os rapazes de Cambridge tiveram de se adaptar à presença feminina nas reuniões, embora mantivessem alto grau de formalidade a princípio. Segundo Virginia Woolf, dois momentos foram decisivos para o verdadeiro início de Bloomsbury como o conhecemos, formado de indivíduos autênticos e com liberdade de expressão: uma anedota de Lytton Strachey sobre uma mancha de tinta no vestido de Vanessa, que supostamente seria “sêmen?” – comentário que inauguraria a liberdade de discussão de temas sexuais em oposição à formação vitoriana tradicional de todos; e a descoberta de que a maior parte dos rapazes do grupo era homossexual, o que levou Virginia Woolf a refletir sobre suas próprias atitudes e postura, além de sua liberdade de comportamento.

Também em 1910, Duncan Grant e Adrian Stephen, participaram de uma demonstração popular do anti-militarismo emergente e da crescente desilusão com o imperialismo inglês. Nesta época, Leonard Woolf estava no Ceilão, de onde retornou em 1911. Bloomsbury já se tornara alvo de desaprovação popular, um centro de irradiação de idéias subversivas e incompreendidas, tanto social quanto esteticamente.

Durante a Primeira Guerra, o pacifismo de Bloomsbury foi amplamente demonstrado por seus participantes, que se tornaram opositores conscienciosos e ativos. Um panfleto anti-guerra produzido por Clive Bell, por exemplo, foi confiscado e queimado em 1915.

Para alguns, como Clive Bell, a guerra desintegrou o velho grupo de Bloomsbury; para outros, como Leonard, a morte de Lytton em 1932 desencadeou o princípio do fim. Para Virginia, o velho Bloomsbury acabou quando o grupo da Gordon Square foi assolado por Lady Otoline Morrell, que levou muitos dos membros do grupo para o glamour de uma

sociedade diferente, onde o poder do capital ditava as normas do bom gosto e das novas tendências.

Outras pessoas se juntaram aos antigos integrantes de Bloomsbury e a distinção entre o novo e o velho grupo nunca foi muito possível, mesmo porque havia pessoas que jamais se consideraram parte dele ou que nem gostariam de ser pensadas como tal. Leonard considerou como o novo Bloomsbury todos os antigos integrantes e os filhos de Clive e Vanessa: Quentin, Julian e Angelica, sendo Davis Garrett e Francis Birrel membros secundários, ou menos participantes que os anteriores.

De acordo com Quentin Bell, o grupo de Bloomsbury

*“can hardly be said to have had any common ideas about art, literature or politics. It had no body of doctrine, no code of conduct, no masters.”*⁴⁵

Segundo Raymond Williams,

*“The point was not to have any common – that is to say, general – theory or system, not only because this was not necessary – worse, – it would probably be some imposed dogma – but primarily, and as a matter of principle, because such theories and systems obstructed the true organising value of the group, which was the unobstructed free expression of the civilized individual.”*⁴⁶

⁴⁵ Dificilmente pode-se dizer que tenha tido idéias comuns sobre arte, literatura ou política. Não havia um corpo de doutrina, código de comportamento ou mestres. BELL, Q. *Bloomsbury*. London: Weidenfeld& Nicolson, 1986, p.12. Tradução nossa.

⁴⁶ A questão não era ter qualquer teoria ou sistema comum, quer dizer, geral, não só porque não era necessário – pior, – seria provavelmente algum dogma imposto -, mas primordialmente, e por questão de princípio, porque tais teorias e sistemas obstruíam o verdadeiro valor organizativo do grupo, que era, por sua vez, a expressão mais livre do indivíduo civilizado.” Williams, R. “The Bloomsbury Fraction”. *Problems in Materialism and Culture*. London: Verso, 1989, p. 165. Tradução nossa.

Curiosamente, Noel Annan descreve Bloomsbury como o herdeiro das idéias de seus ancestrais, embora eles as repudiassem naturalmente. Segundo Annan, é possível perceber no grupo

*“the old Evangelical ferment at work, a strong suspicion of the worldly-wise,
an unalterable emphasis on personal salvation and a penchant for meditation
and communion among intimate friends.”*⁴⁷

Virginia Woolf e E.M. Forster tiveram bisavôs no mesmo grupo de pensadores, o *Clapham Sect*, e a família de Fry era *Quaker*, assim como G.E. Moore e Maynard Keynes. S.P. Rosenbaum identifica quatro fontes que influenciaram a filosofia de Bloomsbury: o puritanismo, o utilitarianismo, o liberalismo e o esteticismo. Ele também afirma que

*“Bloomsbury modified their puritanism with atheism, their utilitarianism
with platonism, their liberalism with pacifism, and their aestheticism
with love.”*⁴⁸

Depois da Primeira Guerra, Bloomsbury era bastante popular entre os jovens, e bastante influente durante a década de 1920. Havia,

⁴⁷ O velho princípio evangélico, a forte suspeita do sábio-mundano, uma ênfase inalterada na salvação pessoal e uma tendência à meditação e à comunhão entre amigos íntimos. ANNAN, Noel. *Leslie Stephen: The Godless Victorian*. New York: Random House, 1984, p. 162. Tradução nossa.

⁴⁸ Bloomsbury redirecionou o puritanismo com seu ateísmo, o utilitarianismo com o platonismo, seu liberalismo com pacifismo, e seu esteticismo com amor. ROSENBAUM, S.P. “Virginia Woolf and the

igualmente influente, o grupo de críticos que desaprovavam a maneira Bloomsbury de descrever o mundo. Eles estavam, na sua maioria, centrados em Cambridge e trabalhavam com F.R. e Q.D. Leavis, publicando o periódico *Scrutiny*.

F.R. Leavis criticou duramente as memórias de Maynard Keynes, *My Early Beliefs*, utilizando expressões que demonstram muito do sentimento anti-bloomsburiano comum entre os críticos ingleses da década de 1920:

“Articulateness and unreality cultivated together; callousness disguised from itself in articulateness; conceit casing itself safely in a confirmed sense of high sophistication; the uncertainty as to whether one is serious or not taking itself for ironic poise: who has not at some time observed the process?”⁴⁹

O mesmo tom irônico, desaprovador e agressivo também foi utilizado contra Virginia Woolf em “Caterpillars of the Commonwealth Unite!”⁵⁰ por Q.D. Leavis, a respeito de *Three Guineas*.

Na década de 1930, as críticas aos artistas de Bloomsbury continuaram pouco amigáveis e no mesmo tom irônico dos Leavis. Em 1935, Frank Swinnerton descreveu Bloomsbury em *The Georgian Literary Scene* como “um grupo que incorporava a suposição de que seria superior ao restante da população britânica.”⁵¹

Intellectual Origins of Bloomsbury.” In: GINSBERG, Elaine e Laura Moss Gotlieb, eds., *Virginia Woolf: Centennial Essays*. Troy, New York: Whiston, 1983. p. 24. Tradução nossa.

⁴⁹ Articulação e irrealidade cultivadas juntamente; indelicadeza disfarçada na articulação; convencimento se encerrando a salvo em um senso confirmado de alta sofisticação; a incerteza sobre se alguém é sério ou não, considerando-se o equilíbrio irônico: quem não observou este processo pelo menos uma vez? LEAVIS, F.R. “Keynes, Lawrence and Cambridge” in *The Common Pursuit*. Harmondsworth: Pelican, 1970, p. 257. Tradução nossa.

⁵⁰ *Scrutiny* VII, 2, setembro, 1938

⁵¹ citado por MCNEES, Eleanor, ed. *Critical Assessments*. New York: Routledge, 1994, p. 335-6, vol. I

A crítica negativa a Bloomsbury, de que eles teriam se insinuado como formadores de opinião e reguladores de gosto na mídia britânica, persistiu durante décadas. Até mesmo de pessoas próximas do grupo viriam críticas duras como as do filho de Vita Sackville-West, Benedict Nicolson, em carta a Virginia Woolf, sobre a passividade do grupo diante das mudanças sociais do período entre guerras. Em sua resposta⁵², Virginia diz que em seus livros *The Common Reader*, *A Room of One's Own* e *Three Guineas* ela tinha feito tudo o que podia para alcançar um círculo mais amplo de leitores do que o pequeno grupo de pessoas especiais e cultas que sempre a leriam. Além disso, ela também menciona as palestras de Fry sobre arte, que tiveram enorme influência na sociedade da época.

Segundo Raymond Williams, embora o grupo possa ser considerado progressista em sua contestação do imperialismo e do colonialismo inglês, por exemplo, eles limitavam sua ação pela sociedade a uma obrigação moral, o que foi, provavelmente, a percepção de Nicolson ao questionar Bloomsbury. Diz Williams:

*“The point is not that this social conscience is unreal; it is very real indeed. But it is the precise formulation of a particular social position, in which a fraction of an upper class, breaking from its dominant majority, relates to a lower class as a matter of conscience: not in solidarity, nor in affiliation, but as an extension of what are still felt as personal or small-group obligations (...).”*⁵³

⁵² *The Letters of Virginia Woolf*. NICOLSON, N. e Joanne Trautman, eds., London: The Hogarth Press, 1977, vol. 6, p. 420

⁵³ A questão não é que essa consciência social seja irreal; ela é de fato muito real. Mas é a formulação precisa de uma posição social específica, na qual um segmento de uma classe alta, dissidente da maioria dominante, relaciona-se com uma classe inferior como um problema de consciência: não em solidariedade, nem afiliação, mas como uma extensão do que é ainda sentido como obrigações pessoais ou de grupo pequeno (...) WILLIAMS, R. “The Bloomsbury Fraction”, Op. Cit., p. 155. Tradução nossa.

O forte sentimento contra Bloomsbury influenciou a decisão de Leonard Woolf de publicar as cartas de Virginia Woolf e seu diário, além de permitir que Quentin Bell escrevesse a biografia dela. Em 1964, Leonard teria dito a Quentin que as brumas que envolviam Bloomsbury ainda não tinham se dissipado o suficiente para permitir que a biografia de qualquer membro do grupo tivesse qualquer chance com a crítica.⁵⁴

Em 1973, Quentin Bell publicou a biografia de Virginia Woolf e Carolyn Heilbrun escreveu *Toward a Recognition of Androgyny*, que contribuiu muito para o início de uma reavaliação da estatura de Virginia Woolf. Heilbrun escreveu que “admitir admiração pelo grupo de Bloomsbury ainda requer que se assuma uma postura defensiva ou apologética.”⁵⁵

O próprio Quentin, quando publicou *Bloomsbury* em 1986, declarou que o livro tinha sido publicado pela primeira vez em uma época em que o grupo “parecia estar morto e fedendo.” Ele ainda acrescenta que toda a crítica negativa a Bloomsbury estava centrada em Virginia, considerada pela sociedade crítico-literária inglesa como uma neurastênica “senhora de letras” cuja ficção era, na sua maior parte, incompreensível.

A hostilidade da qual o grupo de Bloomsbury foi vítima desde os anos 20 tem freqüentemente sido considerada resultado da desaprovação moralista de seu estilo de vida. Segundo Christopher Reed, o “desagrado provocado por Bloomsbury até hoje sugere que o grupo continua a representar algo que desafia os princípios pré-estabelecidos”.⁵⁶

⁵⁴ SPOTTS, Frederic. *Letters of Leonard Woolf*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1989, p. 535

⁵⁵ HEILBRUN, Carolyn. *Toward a Recognition of Androgyny*. New York, 1973, p. 115

⁵⁶ REED, C. “Bloomsbury Bashing: Homophobia and the Politics of Criticism in the 80’s” in *Genders* 11, outono de 1991, p. 58 - 80.

Raymond Williams explica Bloomsbury em termos da dissociação ideológica contemporânea entre a vida pública e a vida privada:

“Awareness of their own formation as individuals within a society, of that

specific social formation which made them explicitly a group and implicitly

a fraction of a class, was not only beyond their reach; it was directly ruled

out, since the free and civilized individual was already their founding datum.

Psychoanalysis could be integrated with this, while it remained an ahistorical

study of specific individual formations. Public policies could be integrated

with it, while they were directed to reforming and amending a social order

which had at once produced these free and civilized individuals but which

through stupidity or anachronism now threatened their existence and their

indefinite and generalized reproduction. The final nature of Bloomsbury as

a group is that it was indeed, and differentially, a group of and for the

notion of free individuals.. Any general position, as distinct from this special

assumption, would then have disrupted it, yet a whole series of specialized

positions was at the same time necessary, for the free individuals to be civilized. And the irony is that both the special assumption, and the range of specialized positions, have become naturalized – though now more evidently incoherent – in all later phases of English culture. It is in this exact sense that this group of free individuals must be seen, finally, as a (civilizing) fraction of their class.”⁵⁷

⁵⁷ A consciência de sua própria formação como indivíduos dentro da sociedade, daquela específica formação social que os fazia explicitamente um grupo e implicitamente uma fração de uma classe, não estava só além de seu alcance, ela era diretamente descartada, pois o indivíduo civilizado e livre era seu dado fundamental. A psicanálise poderia ser integrada ao grupo enquanto um estudo não histórico de formações individuais específicas. Políticas públicas poderiam ser integradas ao grupo, enquanto direcionadas para reformar e corrigir uma ordem social que produzira esses indivíduos livres e civilizados, mas que através da estupidez e do anacronismo ameaçava a existência destes mesmos indivíduos e de sua reprodução indefinida e generalizada. A natureza final de Bloomsbury como grupo é que, de fato, e diferencialmente, ele foi um grupo de indivíduos livres que defendiam a noção de indivíduos livres. Qualquer outra posição distinta desta suposição especial o teria destruído, embora toda uma série de posições especializadas fosse, ao mesmo tempo, necessária, a fim de que os indivíduos livres fossem civilizados. E a ironia é que tanto a suposição especial quanto a série de posições especializadas se tornaram naturais – embora agora mais evidentemente incoerentes – em todas as fases posteriores da cultura inglesa. É neste exato sentido que este grupo de indivíduos livres deve ser visto, finalmente, como uma fração (civilizadora) de sua classe. Op. cit. p.169. Tradução nossa.

De Bloomsbury para o mundo

O nome de Virginia Woolf é sempre associado à estética de Bloomsbury. Revendo o posicionamento do grupo em relação à sociedade, é muito simples concluir que o trabalho de Woolf não tem qualquer relação com posicionamentos sociais que efetivamente modifiquem o *status quo* de seu momento histórico.

A crítica em geral fez muito pouco até agora para questionar essa postura simplista, mesmo em face de comentários de contemporâneos da autora, como E.M. Forster, que criticava claramente suas tendências feministas, por exemplo. A maior parte dos críticos enfatiza os aspectos formais de seus textos de ficção e não analisa suas conexões com os ensaios críticos, que, segundo Herbert Marder, seriam verdadeiros tratados feministas⁵⁸.

Virginia Woolf foi claramente adepta da estética bloomsburiana de pureza da obra de arte, mas ela também se interessou profundamente pelas causas sociais, não no sentido em que tomamos o social atualmente, como militante, mas no sentido dos direitos do cidadão enquanto representante da humanidade, independentemente de sua origem, classe, ou orientação sexual. Há muita tensão entre os princípios humanistas que regiam as idéias de Virginia Woolf e sua postura enquanto membro da classe aristocrática dominante do início do século XX na Inglaterra. Isso determinou muitos aspectos negativos da crítica socio-politicamente engajada contra a veracidade das preocupações sócio-econômicas de Virginia Woolf, ou até mesmo da existência das mesmas. A autora teceu considerações sobre esses aspectos de modo e estilo muito pessoais. Sua ficção está longe de ser somente representante da arte, pois está

⁵⁸ MARDER, H. *Feminism and Art – A Study of Virginia Woolf*. Chicago: The University of Chicago Press, 1968, p.1

impregnada de uma crítica social latente que se revela no comportamento e nas palavras de suas personagens. Virginia Woolf era perfeitamente capaz de se tornar doutrinadora, pois sua formação moral estava sempre em conflito com sua consciência artística e, muitas vezes, a sobrepujava.

Parece-me justo sugerir que a espinha dorsal de toda sua produção – ficção, ensaios, artigos – seja um forte senso crítico de cunho humanista. Seu feminismo, por exemplo, deve ser compreendido no sentido mais amplo da palavra, ou seja, sua intensa consciência da identidade feminina e seu interesse pelos aspectos que envolvem a condição de ser mulher em um dado momento ou período histórico. O feminismo de Virginia Woolf não deve ser restrito, então, à simples “luta armada” pelos direitos das mulheres; ele é parte essencial de seu modo de ver o mundo como ele é e como ela acreditava que ele deveria ser, e de sua concepção de realidade.

O feminismo de Virginia Woolf contribuiu essencialmente para seu desenvolvimento artístico, enriquecendo sua ficção com metáforas sociais e psicológicas – como podemos ler nas verdades de Septimus ou em seu suicídio em *Mrs. Dalloway*, por exemplo. Seus princípios feministas promoveram a ponte entre a ficção e o mundo da crítica literária humanista e reformadora. De acordo com seus princípios, subjugar mulheres é um fator histórico decisivo, a chave da maior parte de nossos problemas sociais e psicológicos.

A sociedade ocidental sempre enfatizou o racionalismo, enquanto qualidade atribuída ao masculino, em detrimento da intuição, qualidade estabelecida como parte do feminino. Historicamente, os vitorianos – contemporâneos de Leslie Stephen, pai de Virginia Woolf – levaram esse unilateralismo radical ao extremo e o perpetuavam na diferença de educação que promoviam para seus filhos e para suas filhas. Rejeitando a possibilidade de conjugação das características em uma só mente, os

vitorianos também foram capazes de grandes barbaridades psicológicas – como a invenção do “anjo da casa”, por exemplo, mesmo enquanto alcançavam grandes avanços no conhecimento humano.

O meio em que Virginia Woolf foi educada por si só foi causa de suas posições e de seus questionamentos futuros: tirania paterna, supremacia masculina no Estado e rigidez intelectual dos meios de educação. Mais tarde, Virginia Woolf viria a afirmar que a virilidade excessiva nos governos teria sido responsável pela ascensão das ditaduras e pelos horrores das guerras.

Além disso, em âmbito familiar, a impopularidade do pai ou marido tirano e seu pensamento unilateral o tornavam um estranho isolado e temido, não necessariamente respeitado. Não é de se estranhar que Virginia Woolf estabelecesse que a única esperança estaria depositada na cooperação entre os sexos e que o grau de civilidade social estaria indexado à intensidade de tal cooperação. A totalidade e a integração da personalidade seriam o objetivo maior e o símbolo que Virginia Woolf utiliza para representar as condições ideais para o desenvolvimento da mente andrógina, na qual elementos masculinos e femininos mantêm perfeito equilíbrio. Tal preocupação não a afastou da visão prática e da representação da realidade, o que promove o embasamento de sua crítica a algumas escritoras do século XVIII. Woolf mantinha que a reforma social, utopicamente humanista e não militantemente marxista, seria um passo necessário para a criação de novos valores, mas a luta em tom amargo e ressentido por esses ideais faria com que as mulheres militantes perdessem seu verdadeiro objetivo e suas obras se tornariam simples panfletos de extravasamento daquela raiva secular e da angústia de sua situação secundária na sociedade. A reforma social da condição dessas mulheres era necessária porque as mulheres não poderiam crescer intelectual ou espiritualmente a não ser

que fossem livres para tal. Uma vez que elas fossem livres, os homens aprenderiam a superar sua unilateralidade.

Bernard Blackstone resumiu os princípios que permeiam o feminismo de Virginia Woolf, enfatizando as duas verdades que, segundo ele, existem para a autora: a verdade masculina da razão e a verdade feminina da imaginação:

*“... together, these truths make up what she calls reality. There are human beings who combine the male and female modes of perception more impartially than others; these are the artists, the poets and painters who mediate reality to us. They show us how neither the rational nor the intuitive can get on without the other...”*⁵⁹

Na seqüência de seu texto, Blackstone discute a caracterização de Virginia Woolf como feminista e comenta:

*“...Virginia Woolf has been called a feminist. ... But more truly we might call her an androgynist, because she puts the emphasis every time on what a man and woman have to give each other, on the mystery of completion, and not on the discussion of separate superiorities. ...”*⁶⁰

⁵⁹ juntas, estas verdades compõem o que ela denomina realidade. Há seres humanos que combinam os modos masculino e feminino de percepção com mais imparcialidade do que outros: são os artistas, os poetas e pintores que mediam a realidade para nós. Eles nos mostram como nem o racional nem o intuitivo podem prosseguir um sem o outro. BLACKSTONE, B. *Virginia Woolf*. London: British Council, 1952, p. 26. Tradução nossa.

⁶⁰ Virginia Woolf foi chamada de feminista. ... Mas, mais honestamente, poderíamos defini-la como androginista, porque ela enfatiza todo o tempo o que homens e mulheres deveriam se dar, o mistério da completude, e não a discussão da superioridade de um ou de outro. Id. *Ibid.* p. 26. Tradução nossa.

Nos anos que precederam o nascimento de Virginia Woolf, o status das mulheres inglesas já melhorara muito desde a Idade Média, embora seus direitos enquanto indivíduos ainda fossem extremamente limitados – desde a posse de bens e herança até o livre arbítrio na educação dos filhos ou nas próprias atividades. Se este fato por si só não comprova a afirmação de Virginia Woolf de que as mulheres sempre foram uma classe oprimida, ele pelo menos sugere que o Estado se dispunha a manter o uso e costume da tirania doméstica. O final do século XIX e começo do século XX foram um momento de mudanças sociais, ainda que parciais, pois o veto velado à completa liberdade da mulher ainda existia na sociedade patriarcal. A mulher vitoriana teve muitas oportunidades quando comparada a suas ancestrais, mas ainda era submissa a uma sociedade tradicionalmente patriarcal.

Patricia Stubbs afirma em *Women and Fiction* que:

“The bourgeois notion of the home and women’s role within it assumed

its extraordinary elevated position in Victorian ideology because it functioned as a retreat from the external world, where utilitarianism

and the mechanisms of competition, capital accumulation and profit,

made impulses such as compassion or human sympathy an uneconomical

luxury.”⁶¹

⁶¹ A idéia burguesa de lar e do papel da mulher dentro dele assumiu sua posição extraordinariamente elevada na ideologia vitoriana porque o lar funcionava como um refúgio do mundo externo, onde o utilitarismo e os mecanismos de competição, acúmulo de capital e lucro, fizeram de impulsos tais como

Além da própria rainha Vitória, mulheres como as irmãs Brontë, Florence Nightingale, Elizabeth Barrett Browning e George Eliot tiveram carreiras, ainda que repletas de dificuldades, demonstrando que a intelectual não estava mais condenada a morrer na obscuridade total e a talvez ser enterrada em uma encruzilhada qualquer, como a fictícia irmã de Shakespeare criada por Virginia Woolf em *A Room of One's Own* para simbolizar a mulher que tivesse qualquer dom literário no passado.

Quando Virginia Woolf nasceu, em 1882, as leis que garantiam o direito de propriedade às mulheres casadas foram outorgadas e um passo importante na jornada pela emancipação econômica feminina foi dado. Um dos itens previa que a mulher casada deveria estar habilitada a adquirir, gerir e desfazer-se, através de testamento, de qualquer propriedade pessoal como bem isolado, sem a intervenção de qualquer outro responsável.⁶²

Quatro anos mais tarde, as mulheres inglesas obtiveram, pela primeira vez, o direito de assumir a tutela dos filhos na falta do pai. Em 1891, o governo inglês decidiu que os maridos não teriam mais o direito de manter suas esposas em cativeiro ou aprisionadas de qualquer modo até que se submetessem a sua vontade. Embora as leis estivessem mudando, os usos e costumes ainda davam aos maridos grande poder e influência sobre as decisões de suas esposas. No início do século XX, quando Virginia Woolf já tinha dezoito anos, as mulheres britânicas eram livres tanto como cidadãs quanto como proprietárias, o que não significa que grande parte da sociedade tivesse condições de ter propriedades.

O movimento sufragista também foi muito popular entre as mulheres dessa época. Embora com objetivos diferentes, tanto as

a compaixão ou a solidariedade um luxo não-econômico. STUBBS, Patricia. *Women and Fiction*. London: Methuen & Co. 1981, p. 5-6. Tradução nossa.

⁶² Great Britain, *Parliamentary Papers, Bills: Public. Vol 4*, 1882, citado por MARDER, H. Op. Cit., p. 12.

operárias quanto as mulheres da classe média foram sufragistas. Com o voto, elas ganhariam o poder político que melhoraria sua condição econômica e as tornaria mais independentes e seguras na confrontação das leis e dos costumes. Enquanto os teóricos vitorianos reprimiam as mulheres com suas idealizações do anjo da casa, as feministas denunciavam a utilização da mulher enquanto ser capaz de satisfazer as necessidades sexuais masculinas e de reproduzir os usos e costumes da época.

As origens do movimento sufragista datam de 1792, com a publicação de *Vindication of the Rights of Woman*, de Mary Wollstonecraft. Mais tarde o movimento teve o apoio de William Lovett, com *The Chartist Movement* de 1838, o movimento da constituição que reivindicava o direito de voto para todos, entre outras propostas. A fase otimista e ativa do movimento aconteceu entre 1866 e 1870 com o recolhimento de assinaturas pró-sufragistas por Barbara Bodichon, Jessie Boucherette, Emily Davies e Elizabeth Garrett. Entre 1870 e 1905 destacou-se a aprovação da *Married Women's Property Act*, a lei de propriedade das mulheres casadas, que garantia alguns direitos de posse às mulheres casadas.

A partir de 1905 – quando Virginia Woolf já despontava no meio literário – as sufragistas promoviam eventos públicos para divulgação de sua causa e em busca de apoio.

A Primeira Guerra deslocou o foco das preocupações sociais, pois as ativistas passaram a trabalhar contra a guerra, o que de certo modo ajudou-as a conquistar, em 1918, o direito ao voto, ainda que restrito a proprietárias ou a esposas de proprietários, com trinta anos ou mais. As restrições mantiveram a maioria masculina de eleitores.

Foi um momento histórico de auge do movimento feminista, inspirado em uma série de personagens ficcionais importantes: Jane Eyre,

de Charlotte Brontë; Aurora Leigh, de Elizabeth Barrett Browning; Dorothea Brooke, de George Eliot; Tess of the d'Urbervilles, de Thomas Hardy; Nora, de Ibsen. Mais e mais pessoas enxergavam que, mesmo caladas, as mulheres não estavam necessariamente satisfeitas com seu quinhão da sociedade. As conclusões de Ibsen em *A Doll's House* (1879), por exemplo, são semelhantes às de Virginia Woolf, em *A Room of One's Own* (1929) – provavelmente Virginia Woolf leu Ibsen, mas não tenho evidências dessa leitura ou de influências que ela possa ter sofrido. Segundo Ibsen, há dois tipos de consciência: uma nos homens e outra completamente diferente nas mulheres. Eles não se entendem e na vida real a mulher é sempre definida e julgada pela lei e pelo entendimento masculino, como se ela fosse um outro homem e não a mulher que de fato é. Esta idéia contradiz o princípio de androginia defendido em *A Room of One's Own*, mas pode ter sido o embrião da meditação de Virginia Woolf sobre a necessidade de conjugar as consciências de modo a fazer com que suas diferenças possam somar-se e não digladiar-se.

A nova mulher, que passou a protagonizar os romances do início do século, está determinada a manter sua independência e liberdade de ação, mas geralmente se envolve emocionalmente com alguém e o desenrolar dos fatos é bastante previsível – o mesmo que acontecera com Jane Eyre, por exemplo, que, embora tivesse consciência de sua classe social e fosse financeiramente dependente só de si mesma, apaixonou-se pelo dono da casa em que trabalha, Mr Rochester, e vive o romance da heroína que contribui com seu “amor” para a resolução dos problemas do herói.

Entre outros autores contemporâneos desse momento histórico, Virginia Woolf leu e comentou H. G. Wells e, embora concordasse com seus sentimentos liberais e elevados, tinha reservas quanto a sua qualidade enquanto autor, como podemos ler em “Modern Fiction” em *The Common Reader* e em “Mr Bennet and Mrs. Brown” em *The*

Captain's Deathbed and Other Essays, pois Wells tendia à utilização da obra de arte como panfletagem ideológica, ainda que simbólica. Devemos nos lembrar que, embora estivesse determinada a fortalecer os direitos das mulheres, Virginia Woolf era igualmente, ou mais, comprometida com sua proposta estética e a formação de um leitor capaz de corroborá-la.

A bipolaridade que marca toda a obra de Virginia Woolf – a defesa dos princípios filosóficos humanistas versus a rigidez acadêmica da estética em vigor até o início do século XX – parece ser derivação da formação vitoriana impecável que a tornou capaz de questionar, discordar de e rejeitar as idéias de seu tempo sobre o que era apropriado ou não. A busca pela qualidade e beleza da obra de arte revelou toda a influência do pai sobre ela, sua própria carreira parecia repetir a dele.

Quanto mais profundo o estudo da trajetória de Virginia Woolf, mais os efeitos de sua educação vitoriana ficam claros. Todas as suas atitudes, incluindo o ideal de feminismo que se desenvolveu em sua vida, são relacionados com sua classe social e seu histórico familiar. A jovem Virginia Woolf leu toda a literatura inglesa disponível na biblioteca de Leslie Stephen. E suas primeiras impressões foram esboçadas sob os juízos de valor de seu pai.

Para muitos críticos, Leslie Stephen é retratado na ficção de Virginia Woolf no tirano Mr Ramsay. Dentro dos limites estabelecidos por seus princípios, Stephen fora um homem liberal, cuja atitude em relação às mulheres e à família demonstrou contradições interessantes. Stephen advogaria em favor das mulheres, mas nunca demonstrou entusiasmo diante da perspectiva de elas virem a fazer valer quaisquer direitos pelos quais elas lutavam. Enfatizando a dignidade e a importância do trabalho doméstico, ele tendia a ignorar ou minimizar a insatisfação das mulheres que deveriam executá-lo.

Leslie Stephen criou sua própria versão do anjo da casa⁶³, adorando a mulher como a melhor influência moral. Considerando a mulher como a maior responsável pela boa formação da família, a sociedade restringe sua liberdade de ação diante da priorização da família e reforça a convicção de que qualquer atividade diferente dessa não é tão apropriada ou de maior importância. É curioso que, mais de meio século depois, Robert Kurz mencione o amor e diagnostique afirmações que soam como comentários a respeito do “anjo da casa” vitoriano:

“A mulher, portanto, é responsável pela “dedicação afetiva”, de uma certa maneira pelo “trabalho amoroso” (...) Uma mulher com profissão ou politicamente ativa não se desvencilha das marcas sociais que lhe são imputadas pela cultura predominantemente masculina. Ela continua, em princípio, como responsável pela cozinha, pelos filhos e pelo “amor”, ou seja, nunca é levada a sério na economia ou na política.”⁶⁴

É necessário que o anjo da casa permaneça onde está a fim de que seus adoradores possam continuar a mantê-la presa no alto do pedestal. O pai vitoriano sempre declarou estar protegendo sua esposa ou filha do mundo, quando estava, de fato, cuidando da imagem que inventara para elas. O padrão era bem claro: era necessário acreditar na moralidade superior e na pureza das mulheres, na santidade da família, e na

⁶³ “Angel in the House”, o anjo da casa. Em seu ensaio “Professions for Women”, Woolf diz que antes que pudesse escrever precisaria matar o fantasma da feminilidade vitoriana que ditava que ela não deveria ser muito austera com os autores cujos livros resenhasse. A expressão anjo da casa se origina do título de uma série de poemas de Coventry Kersey Dighton Patmore (1823-1896), um amigo de Alfred, Lord Tennyson e de John Ruskin, que pretende expressar o ideal vitoriano do amor no casamento. “Angel in the House também é um peça de teatro de Eureka of the Ridiculous Theatrical Company, baseada nas vidas de Vanessa Bell e de Duncan Grant. Ela foi encenada pela primeira vez em New York, em 1993. Provavelmente Virginia teve acesso aos poemas de Patmore através da cópia da quarta edição, de 1886, que pertencia a sua mãe e fora presente do próprio autor, segundo HUSSEY, Mark. *Virginia Woolf - The Essential Reference to Her Life and Writings* New York: OUP, 1995, p. 5.

⁶⁴ KURZ, Robert. “O Eterno Sexo Frágil”, Caderno Mais: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09/01/2000

estabilidade do lar para a manutenção da sociedade vitoriana. Leslie Stephen se manteve fiel, pelo menos emocionalmente, a todo o *mis-en-scene* vitoriano e não acompanhou a evolução de seu tempo, mantendo até o final de sua vida a miniatura doméstica da tradicional política masculina. Com defêndia a “masculinidade” e desprezava a “feminilidade” da arte, ele encontrava grandes defeitos nas obras de autoras como as Brontë ou George Eliot que, segundo ele, criavam personagens masculinas que eram simplesmente mulheres travestidas. O problema inverso, personagens femininas criadas por autores a partir da imagem que os homens faziam das mulheres, parecia não existir.

Embora rejeitasse as idéias do pai, Virginia Woolf sempre teve dificuldades em descartar o legado emocional que ele deixara, incluindo os traços da severidade crítica vitoriana em seu próprio trabalho. Talvez a força da influência de Stephen também seja responsável pela quase ausência de sexualidade nas obras de ficção de Virginia Woolf, pois o nível moral da obra de arte estava diretamente ligado à sua qualidade estética na concepção do crítico vitoriano.

A sexualidade foi um aspecto marcante do período vitoriano, pois a ciência de Darwin corroborava o que a poesia de Patmore enaltecia: a natureza da mulher a reduzia a gerar e nutrir filhos e manter a atmosfera saudável da casa:

“While the woman was apparently ‘venerated’ within the mid-Victorian

home, at least as much as the Queen was in the nation as a whole, the pedestal

on which she was placed was a false one.. Women had to be ‘pure’: chaste

before marriage and 'modest' after marriage. Their sexuality was explicitly denied, and annual pregnancies guaranteed their dependence."⁶⁵

Na opinião de Herbert Marder, talvez porque a estética de Virginia Woolf seja sua maneira de reagir contra o princípio moralizador do pai, ela nunca pôde justificar seus interesses sociais, filosóficos, nem seus próprios valores estéticos ou sua posição real em relação à sexualidade.

Até mesmo a introdução do princípio da androginia sofre a influência de Stephen, pois a conjunção dos elementos masculinos e femininos na mente do artista é uma resposta ao princípio solidamente masculino ou feminino da arte tradicionalmente descrita.

O grupo de Bloomsbury, segundo Maynard Keynes, repudiava inteiramente a moralidade costumeira, as convenções e a sabedoria tradicional. Eles eram amorais no sentido de que não reconheciam qualquer obrigação moral ou qualquer sanção com a qual se conformar. Embora Virginia Woolf fosse parte do grupo, suas recaídas vitorianas a levavam a contra-sensos, como desencorajar homens que quisessem seguir carreiras artísticas ao invés de carreiras mais apropriadas para a manutenção da vida de uma família. Diz Clive Bell que

" ... Sometimes it seemed to me that Virginia had inherited from her immediate ancestors more than their beauty and intelligence. Every good Victorian knew that a young man should have a sensible

⁶⁵ Enquanto a mulher era aparentemente 'venerada' dentro da casa vitoriana, pelo menos tanto quanto a Rainha o era na nação como um todo, o pedestal em que ela foi colocada era falso. As mulheres tinham que ser puras: castas antes e modestas depois do casamento. A sexualidade delas era negada explicitamente, e as gravidezes anuais garantiam sua dependência. BRIGGS, Asa. *A Social History of England*. London: Penguin Books, 1985, p. 243. Tradução nossa.

profession, something solid and secure, which would lead naturally

to a comfortable old age and a fair provision for the children. In her

*head Virginia knew perfectly well that to give such advice to Lytton or Duncan was absurd; but Virginia, like the merest man, was not always guided by reason. ...*⁶⁶

A diferença entre Virginia Woolf e o restante do grupo de Bloomsbury estava em seu compromisso com o presente, que era influenciado por sua necessidade de preservação dos laços com sua formação vitoriana, o que cria grande parte da tensão encontrada em suas discussões críticas. A conjunção entre modernidade e tradicionalismo foi responsável pelo tom característico e fascinante de sua prosa. Seu objetivo era escrever textos que satisfizessem o totalitarismo filosófico representado por Stephen ao mesmo tempo que permanecessem fiéis às tendências defendidas pelo grupo de críticos ao qual pertencia. Portanto, paradoxalmente, seus textos deveriam contribuir para o bem estar da humanidade enquanto obras de arte autônomas, estratégias puramente estéticas na luta pela forma significativa. O cunho moralista de Virginia Woolf está mais evidente nos textos críticos, e a defesa estética em seus romances, embora nem uma tendência nem a outra estejam ausentes por completo em qualquer um de seus trabalhos.

1904 foi o ano em que Virginia Woolf publicou seus primeiros textos críticos, sendo encorajada pelo sucesso a tornar-se escritora de fato.

⁶⁶ Às vezes eu tinha a impressão de que Virginia não herdara somente a beleza e a inteligência de seus ancestrais imediatos. Todo bom vitoriano sabia que um jovem deveria ter um profissão sensata, algo sólido e seguro, que naturalmente resultaria em um velhice tranqüila e uma boa provisão para o futuro dos filhos. Virginia sabia que dar tal conselho a Lytton [Strachey] e a Duncan [Grant] era absurdo, mas Virginia, como o mais simples dos homens, não era sempre guiada pela razão. BELL, Clive. *Old Friends*. New York, 1957, p. 100. Tradução nossa.

À sua volta, a sociedade começava a enxergar o movimento feminista e os grupos sufragistas que tinham passado os pelo menos quarenta anos anteriores relativamente despercebidos. Com atuação mais ampla, o movimento se manteve vigoroso na luta contra as autoridades que evitavam a discussão sobre o voto feminino no parlamento. Durante muito tempo as reivindicações femininas ainda foram rejeitadas, mas nem sua existência e nem o heroísmo de suas defensoras podiam ser negligenciados.

Em 1912, ainda neste cenário, Virginia Stephen se casava com Leonard Woolf e terminava *The Voyage Out*, publicado em 1915. Já nesta época a saúde mental de Virginia Woolf era delicada e seus familiares a mantinham quase em estado vegetativo – sem grandes preocupações, com boa alimentação e muito descanso. O turbilhão de novidades, conflitos e ideais, além da força de criação, porém, não podia ser evitado.

Embora Virginia Woolf compartilhasse dos objetivos das militantes do movimento feminino, ela não compartilhava de seu entusiasmo político, pois a idéia de marchar em protestos ou participar de comitês em prol deste ou daquele movimento parecia fora de propósito – talvez por sua consciência de classe, talvez por sua saúde debilitada, ou as duas coisas. Segundo alguns críticos, como Q.D. Leavis e Herbert Marder, ela não se exporia nestes movimentos por ser, afinal de contas, uma “lady”, uma senhora da alta sociedade aristocrática e distante. Segundo Michèle Barrett,

“(...) it would be wrong to argue that Virginia Woolf ever subordinated her

conception of the integrity of Art to the overt expression of her political views,

*and indeed there is a real tension in her work between these two.*⁶⁷

A energia de Virginia Woolf era muito mais direcionada à descoberta das causas da tirania do que à eliminação dos abusos e da discriminação sofrida pelas mulheres no dia-a-dia, objetivo maior das militantes do movimento.

Parece-me necessário sempre ler a obra de Virginia Woolf como um todo contextualizado em sua história pessoal e no momento histórico do início do século XX. Além disso, sua atividade como feminista estava intimamente relacionada a sua atitude como artista. Quando desvendamos os detalhes e descrevemos as contradições da primeira, compreendemos a segunda.

A abordagem da questão mulheres e ficção por Virginia Woolf, sobre o que ela escreveu extensa e polemicamente, está enraizada em uma ampla teoria da literatura. Para ela, o escritor ou escritora é o produto de seu meio e de sua história e suas condições materiais são cruciais. Ela acreditava que as circunstâncias materiais em que um(a) artista vive exercem um efeito profundo nos aspectos psicológicos de sua literatura. Além disso, eles podem ser percebidos em sua natureza criativa. De fato, a análise da obra da própria Virginia Woolf só pode acontecer efetivamente contextualizada. Toda e qualquer discussão sobre seu desempenho enquanto crítica só será válida em função de sua história sócio-econômica-cultural.

⁶⁷ (...) seria errado argumentar que Virginia Woolf alguma vez subordinou sua concepção da integridade da arte à clara expressão de suas visões políticas, e de fato há uma tensão real em sua obra entre essas duas. BARRETT, M. (ed.). *Virginia Woolf: Women and Writing*. New York, Harvest, 1980, p. 22. Tradução nossa.

A ESTÉTICA DE
VIRGINIA WOOLF

A estética de Virginia Woolf

Faz-se necessária a análise dos textos críticos de Virginia Woolf a fim de estabelecermos o que denominamos “a estética de Virginia Woolf” em vários momentos deste trabalho. Escolhemos vinte e três de seus ensaios, publicados entre 1916 e 1940, para tentarmos definir os princípios estéticos que nortearam os juízos de valor da autora. Nossa escolha foi aleatória, embora os textos escolhidos tenham em comum a

preocupação de ensinar o escritor ou o leitor comum, e expor sua posição em relação às mulheres e sua visão de mundo.

Apresentamos as idéias principais que permeiam os textos e nos referimos a eles em ordem cronológica de publicação. Quando importante, para nossa discussão, também mencionamos algumas reações da crítica a respeito dos ensaios.

No ensaio “Charlotte Brontë” (*The Common Reader I*, 1916), Virginia Woolf compara os romances de Charlotte ao *Hamlet* de Shakespeare, no sentido de os dois autores serem capazes de criações universais que permitem apreciação contínua por diferentes gerações. Virginia acrescenta que Charlotte tem o poder de prender o leitor em *Jane Eyre*, embora sua própria voz não deixe de ser ouvida em nenhum momento nas falas das personagens. Virginia descreve a autora como a própria heroína de seu romance. Além de Shakespeare, Charlotte também é comparada a Hardy em termos de sua personalidade forte e de seu foco de visão, embora Charlotte não tente resolver os problemas do mundo que apresenta em suas obras. Mais tarde as idéias de “Charlotte Brontë” também foram incorporadas aos ensaios “Jane Eyre” e “Wuthering Heights”

A crítica mais significativa a Charlotte Brontë está em *A Room of One's Own*, quando Virginia menciona a quebra na seqüência de *Jane Eyre*, que a leva a concluir que Charlotte jamais conseguiria expressar sua genialidade enquanto falasse por suas personagens. Comparativamente, Virginia considera Emily Brontë uma autora maior, pois ela é capaz de manter-se distante do desenrolar do romance. Não há primeira pessoa na narrativa. Emily é um exemplo da impessoalidade na obra de arte, valor muito conceituado na estética proposta por Virginia Woolf.

No mesmo ano, 1916, “Hours in a Library” (*Granite & Rainbow*) foi publicado. Tendo o título emprestado de uma coletânea de ensaios de Leslie Stephen (1874, 1876, 1879), este ensaio se ocupa da busca pelos padrões a serem utilizados para avaliar as obras de autores contemporâneos. Virginia discute a importância de conhecer os clássicos e os autores de épocas anteriores a fim de se produzir boa literatura:

*“Whatever we have learnt from reading the classics we need now in order to judge the work of our contemporaries. (...) We owe a great deal to bad books.”*⁶⁸

A qualidade da obra de arte é proporcional ao quanto ela nos toca e a quanto ela demonstra o aprendizado do autor diante da vida e de sua herança.

Em 1919, Woolf publicou “Reading” (*The Captain’s Deathbed*), que revela profunda meditação sobre a leitura, o tempo, o corpo, a mudança e a morte. O texto é um ótimo exemplo da característica de Virginia de desrespeitar os limites entre os estilos crítico, autobiográfico e ficcional. Há uma leitora que folheia muitos livros em uma biblioteca e vagueia pelos diversos mundos que lhe são apresentados, mesclando o que lê ao que observa. A leitora reflete sobre a poesia inerente à cultura inglesa que se manifesta em cada canto do país. O ensaio é concluído com o pensamento na mudança sofrida pelo ato de ler desde o século XVII e na dificuldade de nos colocarmos no contexto da beleza da prosa, ou seja, em como é difícil manter o padrão do belo na arte sem qualquer mediação histórica, temporal ou sócio-econômica.

⁶⁸ Qualquer coisa que tenhamos aprendido com a leitura dos clássicos será necessária agora a fim de julgarmos as obras de nossos contemporâneos. (...) Devemos muito aos livros ruins. (*Granite and Rainbow*, p. 28) Tradução nossa.

Em 1921, Virginia Woolf publicou “George Eliot” e “Modern Fiction” (*The Common Reader I*). Em “George Eliot” Woolf descreve o romance *Middlemarch* como um dos poucos escritos para adultos. Virginia foi, segundo Gillian Beer⁶⁹, uma das poucas críticas que não ignorou os temas feministas do romance até os anos 70.

Woolf relata a vida de Eliot – desde a atmosfera religiosa de sua infância até o ostracismo a que ela se obrigou por causa de sua vida com George Henry Lewes, um homem casado – e suas circunstâncias, que, para ela, tiveram grande influência na obra da romancista. Virginia é solidária a George Eliot quando menciona a crítica que só enxergava a falta de charme de sua ficção, porém, repudia o fato de ouvir a voz da autora relatando sua própria vida e suas mágoas através de suas personagens.

Alison Booth⁷⁰, por sua vez, critica tanto Eliot quanto Woolf porque nem uma e nem a outra escaparam completamente das considerações deterministas de suas épocas, e cada uma expôs as implicações do patriarcado em sua ficção a sua maneira. Tanto Eliot quanto Woolf tinham a preocupação com a reforma do sistema que educava as mulheres e cada uma buscou soluções mais ou menos possíveis ou eficazes.

“Modern Fiction” é um ensaio mais estético do que crítico como “George Eliot”. A preocupação temática dele é, como na maior parte dos textos de *The Common Reader I*, como ler as obras do passado e relacioná-las à realidade contemporânea. Neste sentido, “Modern Fiction” é um manifesto do modernismo literário, onde Virginia já compara a geração dos eduardianos (Wells, Bennett e Galsworthy) a sua própria. Também é neste ensaio que Virginia afirma que não há progresso em

⁶⁹ BEER, Gillian. *Beyond Determinism*. Edinburgh: EUP, 1996, p. 135

literatura, só diferença. Então, as obras clássicas parecerem mais completas e de melhor qualidade que as contemporâneas é uma ilusão de ótica. Ela desenvolve o texto atacando o materialismo dos eduardianos, que se “ocupam do corpo e não do espírito”, o que seria sua diferença em relação aos georgianos (Woolf, Joyce, Lawrence, entre outros). Segundo Virginia, a vida escapa das mãos dos eduardianos porque eles não se interessam pelos caminhos tortuosos da psicologia humana. “Modern Fiction” e mais tarde “Mr Bennet and Mrs Brown” estabelecem os caminhos para “a nova estética do realismo psicológico”⁷¹, cujos exemplos mais claros são os próprios georgianos.

Em 1922, Woolf publicou “On Re-reading Novels” (*The Moment*), onde ela aborda a razão da qualidade duradoura dos romances de Jane Austen, das irmãs Brontë e de George Meredith. Virginia afirma que Percy Lubbock tentara responder a esta questão no ano anterior em seu *The Craft of Fiction* (1921), contribuindo para o avanço da linguagem da crítica do romance, embora ela discordasse dos métodos de suas análises, pois só focalizavam o concreto, o consciente do texto.

Como em quase todos os seus ensaios críticos, Virginia escreve como romancista e como leitora, sugerindo que a emoção poderia fazer os críticos perderem a visão unilateral do consciente. Ela acrescenta que os críticos deveriam observar como os romancistas contam histórias: a forma se tornaria a representação da relação correta das emoções entre si.

Ao final do ensaio, Virginia considera que Marcel Proust era um bom exemplo de autor que conduzia o romance nessa nova direção, e que os leitores deveriam ter sua função na criação do novo gênero do

⁷⁰ BOOTH, Alison. *Greatness Engendered: George Eliot and Virginia Woolf*. NY: Cornell University Press, 1992, p. 45

⁷¹ SCOTT, B.K. *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*. Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 623

romance, assim como os atores e a platéia contribuem para o desenvolvimento do drama.

“Mr Bennett and Mrs Brown” (*The Captain’s Deathbed*) foi publicado em 1923 com o título “Character and Fiction”. O ensaio foi uma resposta à crítica irônica e negativa de Arnold Bennett sobre *Jacob’s Room*. Em resumo, Bennett diz que *Jacob’s Room* é um exemplo de romance moderno cujas personagens não sobrevivem na memória do leitor porque a autora estava mais preocupada com detalhes de sagacidade e originalidade.⁷²

Além disso, Virginia Woolf retoma a oposição eduardianos x georgianos, utilizando-se da personagem Mrs Brown para representar a natureza humana, que deveria ser o maior propósito de um romance. Ela concorda com Bennett que a personagem é o que há de mais importante no romance, mas discorda profundamente da maneira como Bennett a explora no texto e da maneira como ele encara o significado da realidade. Virginia concluiu que sua divergência com Bennett sobre personagens estabelecia uma diferença profunda entre seus modos de ser e de encarar o mundo.

Virginia pondera que sua geração estava mais disposta a pensar nas personagens do que a anterior, e se interessava por elas porque o mundo sofrera modificações muito radicais naquele começo de século – Freud, por exemplo – que apontavam para a importância da representação da realidade inconsciente tanto quanto da consciente e visível.

É neste ensaio que Virginia afirma que o modo de ver o mundo se transformou em 1910. Foi o ano da primeira exposição pós-impressionista, da morte do rei Edward VII, dos movimentos sociais, dentre outros eventos. As expectativas das pessoas, os valores, os parâmetros tinham mudado e a transformação era tão clara que não se

podia mais ignorá-la. Assim como a arte, a vida deixa de ser clara, objetiva e previsível para assumir imagens fragmentárias, indiretas, subjetivas e totalmente novas, sem comparações.

Mais uma vez, Virginia mescla estilos diferentes quando especula sobre Mrs Brown, suas atitudes, seu comportamento, seus sentimentos e suas relações com outras pessoas. Woolf aproveita a estória e sua descrição de Mrs Brown para elaborar a comparação com o que seria da mesma estória se ela fosse narrada por Arnold Bennett ou outro eduardiano.

Ela aproveita a comparação das narrativas para discutir a importância da história do próprio romancista enquanto determinante do tipo de caráter que seria emprestado a Mrs Brown. Também afirma que a concepção de uma personagem depende da noção de realidade do autor.

Virginia termina o ensaio em tom otimista, considerando o momento literário o início de uma grande fase da literatura inglesa e incitando o leitor a nunca abandonar Mrs Brown, a personagem da ficção.

No mesmo ano, Woolf publicou “How it Strikes a Contemporary” (*The Common Reader I*). 1923 foi o ano da morte de Katherine Mansfield, cuja competição profissional com Virginia Woolf a fez refletir sobre o período fragmentado em que viviam e como o representavam. Segundo Virginia, a razão da fragmentação seria a ruptura brusca e radical de sua geração com seus antecessores. Ela também afirma que seus contemporâneos não contam mais estórias porque não acreditam nelas. O recado para os críticos é para que analisem o passado em relação ao futuro, pois os autores de seu tempo seriam meros instrumentos na proposta de uma estética que ainda não estava clara o bastante. Este é um ensaio sobre as dificuldades dos críticos em concordar sobre o valor do

⁷² BENNETT, Arnold. “Is the Novel Decaying?”, *Cassell's Weekly*, março, 1923.

trabalho de seus contemporâneos, assunto já debatido em “Hours in a Library”.

Também em 1923, Virginia publicou “Jane Austen” (*The Common Reader I*), onde define que a grandeza de Austen está em conhecer o mundo sem nunca ter se aventurado além de suas próprias fronteiras. Woolf admira o ritmo do discurso dos textos de Jane Austen, além da qualidade de suas sentenças. Virginia descreve Austen como uma mulher que tem emoções muito mais profundas do que as que deixa transparecer em seus textos – ela não fala por suas personagens – e argumenta que a riqueza de sua obra está no estímulo que dá ao leitor para interagir com suas personagens e preencher as lacunas do que não está explicitamente escrito.

Virginia especula no ensaio sobre como a arte de Jane Austen teria se desenvolvido se ela tivesse tido mais tempo para experimentar a vida além das fronteiras do âmbito doméstico. O mesmo tema é retomado em *A Room of One's Own*, quando Woolf discute as diferentes experiências de vida de homens e mulheres e as diferenças resultantes em suas obras – ela menciona Tolstoy e Austen entre outros. Talvez Austen tivesse

*“devised a method ... for conveying not only what people say, but what they leave unsaid.”*⁷³

“How Should One Read a Book?” (*The Common Reader II*) foi publicado em 1926. Virginia reitera seu conselho aos leitores para que sigam seus próprios instintos ao analisar uma obra de arte. Seu tom é o da romancista e não o da crítica, quando sugere que o leitor deveria tentar se colocar na posição do autor cuja obra ele lê. Então ela pondera que talvez

⁷³ inventado um método ... para transmitir não só o que as pessoas dizem, mas o que elas deixam de dizer. BARRET, M., ed. *Women and Writing*. New York: HB&Co, 1980, p. 120. Tradução nossa.

a maneira mais rápida de se entender o objetivo de um escritor seria escrever também. Tendo consciência da dificuldade de escrever bem, os leitores se tornariam mais aptos a compreender os grandes escritores. Em seu ponto de vista, leitores e romancistas são colaboradores, pois o julgamento dos primeiros sobre o trabalho dos últimos torna-se parte do processo de criação da obra de arte.

No mesmo ano Virginia Woolf publicou “Life and the Novelist” (*The Common Reader II*), continuando a discussão da arte do romancista. Ela descreve os dois processos envolvidos no ato de escrever neste ensaio: ter impressões sobre o mundo e, então, selecioná-las de modo que as experiências a partir das impressões possam ser transmitidas. Isto é interessante porque Virginia usa a figura do lado masculino do cérebro, o observador no café, e a do lado feminino do cérebro, que analisa e seleciona as impressões do primeiro a fim de transmiti-las ao leitor. Claramente, o princípio da androginia já estava em sua mente.

Este processo conjugado de observar, ter impressões, selecionar e reproduzir exige, segundo Virginia, muito mais habilidade literária do que o trabalho do crítico e, ao mesmo tempo, é o ponto que fascina o profissional de crítica literária.

Em 1927 foi publicado o ensaio “The Narrow Bridge of Art” (*Granite and Rainbow*), onde Virginia defende a primazia do romance moderno enquanto gênero literário. Ela acusa os críticos acadêmicos de só olharem para o passado e de deixarem as obras contemporâneas para os articulistas, sem que ninguém se preocupe com o futuro da arte. A visão de Woolf a respeito do que o romance do futuro deveria ser está bem exemplificada em seus próprios romances:

*“It will have something of the exaltation of poetry, but much of the ordinariness of the prose. It will be dramatic, and yet not a play.”*⁷⁴

Para Woolf, o romance é flexível o bastante para exprimir tudo o que os outros estilos exprimiram no passado, mas os romancistas deveriam expandir seus horizontes e interesses a fim de dramatizar o número extraordinário de percepções que ainda não foram expressas sem se deixar envolver pelos excessos do texto psicológico, ou seja, em sintonia com todos os aspectos do mundo real, intrínseco e extrínseco, mas distanciados de suas personagens enquanto narradores. As personagens deveriam ser independentes para gerir suas próprias relações com o mundo.

Ainda em 1927, Virginia Woolf publicou seu ensaio sobre o *Aspects of the Novel* de E.M. Forster, criticando-o por não tratar a ficção como forma de arte e por omitir qualquer consideração sobre a linguagem como meio da comunicação ficcional. Ela aproveita para demonstrar seu descontentamento e frustração em relação aos romancistas que aceitam uma concepção de vida que limite seu raio de visão criativa. Seu argumento no ataque a Forster é que a ficção deveria ser tratada como arte com tanta seriedade quanto a pintura, a música ou a escultura, e não simplesmente como uma forma de entretenimento social.

Em “An Essay on Criticism”, no mesmo ano, Woolf analisa *Men Without Women* de Ernest Hemingway. Sua primeira questão é a respeito da convencionalidade das personagens do autor e, em seguida, ela critica a posição de Hemingway quanto à consciência da sexualidade nos anos 20. Segundo Virginia, tanto quanto D.H. Lawrence e James Joyce, Hemingway demonstra uma virilidade excessiva em seus textos, que o

⁷⁴ Ele terá algo da exaltação da poesia, mas muito do corriqueiro da prosa. Será dramático, mas ainda assim não será uma peça teatral. (*Granite and Rainbow*, 23) Tradução nossa.

tornava muito desagradável para as leitoras. Ela acrescenta que estava utilizando o ensaio para

*“reveal some of the prejudices, the instincts and the fallacies out of which what it pleases us to call criticism is made.”*⁷⁵

Mais tarde, em *A Room of One's Own*, Virginia diz que um dos defeitos de uma obra de arte ruim seria exatamente o excesso de masculinidade ou de feminilidade permeando o texto e impedindo as personagens de se desenvolverem livremente.

Em 1929, Woolf publicou “Phases of Fiction” (*Granite and Rainbow*), onde ela continua seu trabalho na tentativa de estabelecer uma teoria abrangente da ficção. Neste ensaio, ela propõe que a leitura seja a do leitor comum porque, juntamente com o autor, ele cria e não se preocupa com nenhum critério pré-estabelecido. Ela já discutira a participação do leitor no processo criativo três anos antes em “How Should One Read a Book”.

“Phases of Fiction” é dividido em seções que categorizam os autores e identificam seu tipo de trabalho. O primeiro grupo é o dos *Truth Tellers* – Defoe, Maupassant, Tobias Smollet. Eles mantiveram estável a relação dos três elementos-chave do romance: Deus, o Homem e a Natureza e, por sua vez, contribuíram para a manutenção do mundo dos leitores dentro da perspectiva “apropriada”; o segundo grupo é o dos *Romantics* – Walter Scott, Stevenson, Anne Radcliffe – que, segundo Woolf, tinham falhas no desenvolvimento do romance, mas causavam uma emoção profunda e genuína no leitor; o terceiro grupo é o dos *Character-Mongers and Comedians* – Dickens, Austen, George Eliot –

⁷⁵ ... revelar alguns dos preconceitos, dos instintos e das falácias dos quais o que nos agrada chamar de crítica é feito. (*Granite and Rainbow*, 92). Tradução nossa.

que são exímios criadores de personagens, além de utilizarem o cômico e de enriquecerem sua obra com muitas estratégias de narrativa; o quarto grupo é o dos *Psychologists* – Henry James, Proust, Dostoyevsky. Neste grupo, ela retoma entusiasticamente a importância da origem do romancista e de sua cultura e critica novamente a excessiva utilização do psicológico em detrimento da civilização – o que ela denomina distanciamento ou impessoalidade diante do mundo em alguns ensaios; o quinto grupo é o dos *Satirists and Fantastics* – Thomas Peacock, Sterne – os quais ela compara com os *Psychologists*, dizendo que o *Satirist* não trabalha sob a opressão da onisciência, mas brinca com suas próprias idéias livre e ironicamente, mantendo seu senso de humor à tona, e não submerso nas profundezas do subconsciente; o sexto grupo é o dos *Poets* – Tolstoy, George Meredith, Emily Brontë, Thomas Hardy – cujos romances têm personagens dominadas pela impessoalidade, independentes do modo de pensar de seus inventores.

Virginia conclui que não há como tecer teorias sobre a ficção do futuro, pois o romance no século XX não tem referências estáveis. O único elemento comum dos romances de nosso tempo é o elemento humano. O romance, para Virginia Woolf, está sempre atrelado à concepção contemporânea da realidade, por isso tantas histórias parecem perder a relação com o presente depois de algum tempo e não nos dizem mais nada.

Virginia afirma que o romancista tem que, simultaneamente, manter-se impessoal diante da vida e trazer o leitor para o mais perto dela que for possível. Woolf define o romancista completo como sendo aquele que pode alcançar o equilíbrio entre as duas forças e que exerce controle sobre seus leitores, oferecendo alternativas para suas reações e alterando seu comportamento. Se o romancista não tiver este controle, sua obra terá significado somente enquanto for contemporânea.

A Room of One's Own, publicado em 1929, é iniciado com um MAS, como se a autora fosse alguém que observava uma discussão em andamento e de repente decidisse fazer um aparte e interrompesse o curso da conversa. Na verdade, Virginia Woolf interfere em uma discussão centenária sobre mulheres e produção artística, mulheres e sua posição histórica na sociedade.

Virginia Woolf escolhe criar uma narradora que terá mais liberdade do que ela mesma para expressar angústia, raiva, desgosto e sarcasmo diante da diversidade de aspectos discutidos, provavelmente porque ela tinha consciência da crítica pouco favorável ao tom claramente feminista assumido naquela obra. Do mesmo modo, a autora cria situações interessantes para demonstrar diferenças de pontos de vista – é o caso da narradora que perde o fio da meada de seus pensamentos quando um olhar de repreensão de um inspetor de alunos faz com que se lembre de que é mulher e de que não deveria estar utilizando a trilha reservada para homens em Oxbridge.

Aí ela introduz a dificuldade de se escrever qualquer tipo de texto que exija concentração ou trabalho ininterrupto por muito tempo para alguém que deve parar o que está fazendo a cada minuto para desenvolver uma tarefa qualquer. Ela menciona em “Women and Fiction” (p. 78), por exemplo, que Charlotte Brontë tinha que deixar o lápis de lado para descascar batatas. Este é um dos motivos da necessidade de se ter um cômodo, ao menos, com privacidade, e ganhos suficientes para se manter independentemente de família ou de qualquer outra relação social. Quantas idéias não foram perdidas por causa das interrupções nas salas de estar dos séculos passados, enquanto as mulheres treinavam a observação de pessoas, atitudes e comportamentos?

Ela reitera o título original de sua palestra, que pode ser discutido a partir das possíveis interpretações do binário “Mulheres e Ficção”: o que

são as mulheres; as mulheres e o que elas criam; as mulheres e a ficção que inventaram sobre elas. No primeiro caso, busca definições na biblioteca e no British Museum; no segundo caso, ela busca compreender mulheres como Aphra Ben, Margareth Cavendish, George Eliot, as Brontës, Jane Austen e desvendar seus trabalhos, mistérios e paixões; e no terceiro caso, busca o que se disse sobre as mulheres desde a Grécia antiga, passando pelos grandes poetas e Shakespeare – tantos deles disseram tantas incongruências sobre as mulheres que inventaram, do mesmo modo que Charlotte se perdeu em sua invenção de Mr. Rochester.

Neste ponto, vale introduzir sua discussão posterior da androginia como solução para grandes autores de ambos os sexos que criam personagens de sexo diferente dos seus e os travestem com a roupagem que acreditam ser a daquele gênero. Mesmo na imaginação de seus opostos, as mulheres saíram perdendo, pois sua experiência de vida, por mais rica que fosse, jamais seria tão rica quanto a de um homem. Woolf utiliza a figura da diferença de refeições nas escolas para homens, que é rica e sofisticada, e para mulheres, que é simplesmente um ato de sobrevivência, para simbolizar a diferença de oportunidades dadas para uns e outros.

As diferenças questionadas são basicamente relacionadas às diferenças de gênero. Ela questiona e condena o monopólio masculino na educação e na formação da cultura e da tradição. Além disso, adverte que o reforço negativo recebido pelas mulheres que tentavam realizar qualquer coisa sempre foi um instrumento poderoso de manutenção da ordem - assim como o poder financeiro e o abuso dele mantêm as classes mais pobres dominadas. A imagem da mulher usada como espelho que duplica o tamanho da imagem masculina refletida nela é forte, agressiva e verdadeira.

A vida das mulheres analisada deste ângulo se parece com a busca pelo direito de igualdade de todas as minorias raciais e culturais contra a minoria econômica que detém o poder.

Outra imagem forte utilizada por Virginia Woolf é a famosa dramatização da vida de Judith Shakespeare, que jamais seria grandiosa como o irmão se por ventura tivesse a mesma habilidade e seguisse o mesmo caminho. O mundo a teria engolido antes que ela pudesse compreendê-lo.

Virginia Woolf reforça a compreensão de seus princípios do ser de mente andrógina – como define o gênio de Shakespeare – e da mulher de posse de sua independência financeira e senhora de seu tempo e atividades capaz de produzir literatura. Ela não afirma que as condições sociais favoráveis por si só farão da mulher uma grande artista. O grande artista, homem ou mulher, é aquele que é capaz de fazer um recorte da vida cotidiana e de permitir que suas personagens transitem por ele, interajam, modifiquem-se e transformem seu mundo.

Há duas outras imagens muito fortes que mais uma vez reforçam a defesa da androginia. Homens e mulheres precisam um do outro a fim de enxergar em si o que só o oposto, o outro, pode enxergar. Woolf usa a figura da coroinha no alto da cabeça dos homens, que só pode ser reconhecida por eles a partir dos olhos de alguém que a descreva – as mulheres são parte integrante da unidade da mente masculina e vice-versa. A outra imagem é a do casal entrando no táxi - o homem-feminino e a mulher-masculina, a mente dupla. Uma mente andrógina independe do sexo de seu corpo e proporcionaria a sobrevivência de vítimas como Judith Shakespeare.

O tom leve, mas firme, de *A Room of One's Own*, é coroado com o final visionário, pela imagem dourada da evolução da sociedade de gêneros distintos para a idade da estética, onde vivem Judiths, Mary

Carmichaels, Margarets, entre outras mulheres comuns, satisfeitas e produtivas.

Em 1930, baseada em suas notas durante os encontros da *Women's Cooperative Guild*⁷⁶, Virginia publicou “Memories of a Working Women's Guild” (*The Captain's Deathbed*). De acordo com Jane Marcus, há duas versões deste ensaio de Woolf, sendo a primeira conhecida como “Life As We Have Known It”⁷⁷.

A princípio, Woolf escreveu que as reformas pretendidas pelas mulheres não importavam nem um pouco para ela, que as reformas “não tocariam um fio de cabelo de sua cabeça capitalista”. Além disso, escreveu que o próximo grande romancista ou poeta não viria da classe trabalhadora, mas considerou mais apropriado ater-se à consideração do mérito das mulheres na literatura.

Segundo Jane Marcus, nas duas versões do ensaio, Woolf reflete sobre si mesma e o fato de ser uma *outsider* naquele movimento, de não compartilhar da militância daquelas mulheres da classe trabalhadora.

Em “All About Books” (*The Captain's Deathbed*), publicado em 1931, Virginia se dedica aos ensaios publicados pela *Scrutiny* de F.R. e Q.D. Leavis a fim de descartá-los como produção erudita de professores universitários que homogeneizaram suas idéias e perderam qualquer senso de individualidade que podem ter tido um dia.

No mesmo ano ela publicou “Professions for Women” (*The Death of the Moth*), onde reflete sobre os caminhos abertos por mulheres como Fanny Burney, Aphra Behn, Harriet Martineau, Jane Austen e George Eliot, que possibilitaram sua profissão.

⁷⁶ Uma organização dentro da *Cooperative Wholesale Societies of Great Britain*, com a qual os Woolf mantiveram forte envolvimento a partir de 1913. De 1917 a 1921, Virginia Woolf organizou reuniões mensais do grupo em sua casa – Hogarth House –, para as quais ela convidava palestrantes. HUSSEY, Mark. *Virginia Woolf: The Essential Reference to her Life and Writings*. NY: OUP, 1995, p. 368.

⁷⁷ MARCUS, Jane. *Art and Anger: Reading like a Woman*. Columbus: Ohio State University Press, 1988, p. 118-9

Virginia afirma que escrever era a opção óbvia para as mulheres, pois não requeria investimentos altos ou instrutores e poderia ser praticada a qualquer hora e em qualquer lugar sem modificar a rotina da casa.

“Fiction was, as fiction still is, the easiest thing for a woman to write. Nor

is it difficult to find the reason. A novel is the least concentrated form of art.

A novel can be taken up or put down more easily than a play or a poem.”⁷⁸

Havia, porém, o já citado obstáculo do “anjo da casa”. Virginia Woolf descreve a luta das mulheres para escrever livremente e a necessidade de matar o “anjo da casa” a fim de poderem dedicar-se à literatura. O processo de destruição do “anjo da casa” demandava muito tempo e muita energia, que deveriam, segundo Virginia, ser dedicados ao texto e não aos fantasmas. Só a partir do momento em que o “anjo da casa” deixasse de atingir as mulheres é que elas conseguiriam manter o distanciamento necessário entre seu discurso e a fala de suas personagens.

Depois de discutir a atividade de resenhar textos literários, Virginia passa a descrever as dificuldades da escritora: ela não poderia escrever a verdade sobre si mesma. Ao refletir sobre a censura que atua sobre as mulheres e aquilo que podem dizer sobre si mesmas e sua sexualidade, Woolf diz que o futuro da ficção depende muito do quanto os homens podem ser preparados para suportar o discurso livre, tão prezado e defendido entre eles, nas mulheres.

Ela acrescenta que as mulheres que a estão lendo são aquelas que

“are able to, though not without great labour and effort, to pay the rent.

(...); the room is your own, but it is still bare. It has to be furnished; ; it

has to be decorated, it has to be shared. How are you going to furnish it,

how are you going to decorate it? With whom are you going to share it,

and upon what terms? (...)For the first time in history you are able to ask

them [the questions above]; for the first time you are able to decide for yourselves what the answers should be.”⁷⁹

Virginia conclui dizendo que as mulheres não são esposas, mães, empregadas, camareiras e cozinheiras por natureza, mas podem ser qualquer coisa que desejarem.

Em 1932, Virginia publicou “Craftsmanship” (*The Death of the Moth*), onde ela afirma que as palavras são o instrumento de trabalho do escritor, que as palavras

“like us to think, and they like us to feel, before we use them.(...) they

⁷⁸ A ficção era, como ainda é, a coisa mais fácil para uma mulher escrever. Nem é difícil descobrir o motivo. Um romance é a forma menos concentrada de arte. Um romance pode ser começado ou interrompido mais facilmente que uma peça ou um poema. (*Granite and Rainbow*, 78). Tradução nossa.

⁷⁹ ... são capazes, não sem muito trabalho e esforço, de pagar o aluguel. (...) o teto é todo seu, mas ainda está vazio. Tem que ser mobiliado, tem que ser decorado, tem que ser compartilhado. Como você vai mobiliá-lo, como você vai decorá-lo? Com quem você vai dividi-lo e em que termos? (...) Pela primeira vez na história vocês podem fazê-las [as perguntas acima]; pela primeira vez vocês são capazes de decidir por si mesmas que respostas dar. (*Women and Writing*, 63) Tradução nossa.

*also like us to pause; to become unconscious. Our unconsciousness is their privacy; our darkness is their light (...)*⁸⁰

Também em 1932, Woolf publicou “A Letter to a Young Poet” (*The Death of the Moth*), endereçada ao jovem poeta John Lehmann. Primeiramente, ela estabelece que não considera uma carta a melhor estratégia para se fazer uma boa crítica, pois seu estilo parece incitar à informalidade do discurso. Depois da introdução retórica, Virginia menciona o que os romancistas dizem sobre a facilidade dos poetas para produzir versos por causa da existência de tantas regras a seguir. Os romancistas, por sua vez, acreditam ser os pioneiros e os exploradores de um novo mundo, com regras e convenções ainda por estabelecer.

Ela introduz Mrs Gape, que parece ter a mesma função estratégica de Mrs Brown em “Mr Bennet and Mrs Brown”, representando a vida real, que, segundo Virginia, deveria ser incluída na poesia.

Em 1936, Woolf publicou “The Artist and Politics” (*The Moment*), onde questiona por que os artistas se interessam por política. Ela conclui que o interesse existe porque a arte é o primeiro “luxo” a ser descartado em tempos de crise e que o artista é o primeiro trabalhador que sofre. Ela aproveita para expressar seu sentimento sobre a sociedade que, quando em situação caótica – provavelmente ela se referia à guerra –, isola o artista e exige que ele use a arte a serviço do Estado ou que se dedique a “alguma função mais útil”.

1938 foi o ano da publicação de *Three Guineas*⁸¹, que, segundo Mark Hussey,

⁸⁰ ... gostam que nós pensemos e gostam que sintamos antes de usá-las; (...) também gostam que façamos uma pausa; que nos tornemos inconscientes. Nosso inconsciente é sua privacidade e nossa escuridão é sua luz (...). (*The Death of the Moth*, 207). Tradução nossa.

“established Virginia Woolf as a significant voice in the cause of pacifism.

The whole book is in the form of a letter to a barrister who has written asking

how war might be prevented.”⁸²

Disse Virginia Woolf que o mundo privado e o público são intimamente ligados e que as tiranias e servidão do primeiro são as tiranias e a servidão do segundo. Diante disso, ela dedicou muita atenção à questão da guerra e de como evitá-la lidando com a opressão das mulheres, tanto na vida pública quanto na privada. Ela via a opressão feminina como parte da cadeia de causas e efeitos que culminava em guerras.

Em sua discussão da condição feminina, Woolf analisa a imagem masculina de poder em contrapartida à imagem de subserviência feminina criada por este mesmo homem para a manutenção de seu *status*. O resultado é um grande paradoxo, pois na literatura as mulheres dominavam reis e guerreiros, enquanto na vida real eram submissas a qualquer um que exercesse a função de seus pais ou maridos. As mulheres da ficção diziam coisas sábias enquanto às reais mal era concedido o direito de aprender a soletrar seus nomes.

Ainda em *Three Guineas*, Virginia conclui que a Inglaterra tinha sido construída por homens para homens e as vilanias como a competitividade, a avareza e a guerra também eram criações masculinas. As mulheres não tinham capital nem poder, eram estranhas à realidade da

⁸¹ O dicionário Oxford explica que guinea é a moeda comum para uma taxa profissional e para uma inscrição em sociedade ou instituição; também para os preços obtidos pelas obras de arte e corridas de cavalos, e às vezes propriedades. Segundo Mark Hussey, guinea é um termo associado a luxos. Op. Cit., p. 285

guerra, mas eram chamadas a concordar com ela sob o argumento do patriotismo. Virginia pondera que o uso das palavras “nosso país” deveria ser cuidadosamente analisado pelas mulheres a fim de descobrirem o que isso de fato significava:

*“What does our country mean to me an outsider? To decide this she will analyze the meaning of patriotism in her own case. She will inform herself of the position of her sex and class in the past. She will inform herself of the amount of land, wealth and property in the possession of her own sex and class in the present – how much of “England” in fact belongs to her.”*⁸³

Virginia se interessava por qualquer coisa que pudesse acrescentar conhecimento ao mundo das mulheres, mesmo que fosse pouco e se referisse a uma parcela reduzida da sociedade: sua própria classe. Ela foi particularmente consciente das proibições que impediam o crescimento intelectual das mulheres. Em seus ensaios, sempre devota atenção às diferenças na educação de homens e mulheres, às diferenças de oportunidades e experiências de vida. Em seus ensaios sobre as autoras predecessoras, enfatizou que, a fim de adquirir um pouco mais de cultura e de conhecimento de mundo, elas tinham de transpor muitos obstáculos erguidos pela sociedade hostil.

⁸² estabeleceu Virginia Woolf como uma voz significativa na causa pacifista. Todo o livro está na forma de uma carta a um advogado que escrevera perguntando como a guerra poderia ser evitada. Id. *Ibid.*, p. 285. Tradução nossa.

⁸³ O que nosso país significa para mim, uma *outsider*? Para decidir isto, ela analisará o significado de patriotismo em seu próprio caso. Ela se informará da posição de seu sexo e de sua classe no passado. Ela se informará sobre a quantidade de terra, riqueza e propriedade em poder de seu sexo e de sua classe no presente – quanto da “Inglaterra” realmente pertence a ela. (*Three Guineas*, 107). Tradução nossa.

Aparentemente, o propósito de Virginia Woolf ao descrever o sofrimento e a revolta das mulheres era expô-lo, mais do que remediá-lo, utilizá-lo como base de sustentação para suas soluções.

Não tendo a oportunidade de crescimento cultural e espiritual garantida, restava às mulheres aprender com a abstinência, a pobreza, a castidade e o menosprezo. A pobreza das mulheres é um dos temas de *Three Guineas*, assim como de *A Room of One's Own*. Woolf discute a pobreza das feministas, das mulheres solteiras no século XIX e das mulheres da classe média inglesa de seu tempo, cujas posses por muito tempo não foram administradas ou dispostas por elas mesmas, mas por seus pais, irmãos ou maridos. Virginia acrescenta que, de acordo com seus princípios, toda a gama de queixas históricas tinha sido cristalizada na figura da propriedade e do dinheiro e que a conotação de pobreza assumira um significado muito mais abrangente que o usual.

Nem mesmo os horrores da guerra pareciam tão terríveis e centenas de mulheres seguiram Florence Nightingale em busca de funções em hospitais, nas plantações e nas fábricas de munição. Paradoxalmente, as mulheres que seriam as pacifistas, que não tinham posse de muito daquele país, encontraram na indústria da guerra a abertura do mercado de trabalho. No período pós primeira guerra, as profissões estavam disponíveis, mas raramente uma mulher conseguia se promover em qualquer uma delas. As restrições à independência financeira feminina ainda eram uso e costume e a liberdade era hipotética para a maior parte das pessoas. Não havendo independência econômica, jamais haveria força política para modificar o *status quo*: as únicas mulheres que gozavam de certa influência no passado, e no presente, eram aquelas que tinham lastro econômico sólido.

A argumentação em *Three Guineas* segue o ponto de vista político e sociológico: as mulheres sempre formaram uma classe separada; as

divisões entre os sexos são tão significativas quanto as diferenças entre as classes trabalhadora, média e aristocrática. O fato de as mulheres não terem poder político, por exemplo, tem sido encoberto pela crença de que não há distinção entre o poder da mulher e do homem enquanto cidadãos produtivos. Obviamente, antes de se corrigir uma injustiça, ela deve ser diagnosticada como tal.

Virginia compara a classe das mulheres à classe mais humilde de serviçais domésticos em termos da opressão sofrida e das oportunidades oferecidas. As mulheres, ela acrescenta, principalmente as feministas, são sujeitas a perseguições tão terríveis quanto a perseguição aos judeus e democratas pelos nazistas, ou ainda desprezadas como cidadãos das “classes minoritárias” como a dos homossexuais.

Em poucas páginas, Virginia descreve o cenário histórico bárbaro da vida das mulheres e das outras minorias. Ela condenou a cultura tradicional que ela mesma tinha recebido por não ser capaz de ultrapassar o grau de barbarismo, da civilização parcial e por preservar a eterna dominação de um lado e a servilidade do outro. Virginia também menciona a Igreja enquanto instituição que fortaleceu a estrutura dominador/ dominado e a gradação de tudo, inclusive das virtudes, estabelecendo os parâmetros aos quais as pessoas devem se moldar.

Toda a demonstração do cenário responsável pelo momento histórico em que vivia e sua discussão da divisão de classes podem ter sido responsáveis pelo tom esnobe lido em seu discurso sobre sua própria classe social. Todo o pedantismo masculino anterior e a gradação de tudo em função de seus próprios valores criticados parecem ser, contraditoriamente, assumidos pela autora em seu discurso social. Se os autores da classe média e da meritocracia se orgulham de suas classes e tiram vantagem delas, por que não a senhora Woolf, que se considerava uma *lady*, segundo E.M. Forster? Seu esnobismo, então, era mais fruto de

coragem do que de arrogância? Se ela pregava que a independência financeira era a chave para as oportunidades, ela não se culparia de sua condição privilegiada ou repudiaria as vantagens que sua vida lhe oferecia, ou ainda deixaria de mencioná-las.

O fantasma do patriarcado vitoriano reaparece em sua inabilidade de desprender-se de sua redoma social e cultural, ao mesmo tempo em que o desejo de destruir seu poder permeia seu trabalho. A sombra do poder paternalista atinge não só as instituições mais progressistas que pretendem se opor a ele como também as filhas que pecam em seu esnobismo e inabilidade de promover mudanças no modo de ver o mundo de sua própria geração e classe.

O feminismo de Virginia Woolf não se expressava politicamente, portanto. Seu senso estético, além de seu posicionamento social, a impedia de participar de movimentos militantes ou carregar bandeiras, a exemplo da militante Miss Kilman, de *Mrs Dalloway*, – mulher emancipada, que se mantém financeiramente e por essa razão pode dedicar-se ao movimento com tanta lealdade. Sua emancipação, porém, é ilusória, e a amargura diante de seus esforços pouco reconhecidos perverte sua natureza. Ela passa a se comportar como uma representante da sociedade patriarcal e sua visão de mundo passa a ser unilateral. A trajetória de Kilman é descrita desde seu trabalho como professora e seu ódio gratuito pelos alemães até sua conversão a uma religião de fanáticos que pregava o alcance da sabedoria através do sofrimento. Observamos que Virginia a caricaturiza. Tem-se a impressão de que a autora oscila entre a admiração pela sua causa, a compreensão de sua alienação e a ridicularização de seu comportamento.

Virginia acreditava que a essência do movimento feminista representava o melhor para a vida política inglesa. Ela reagiu ao uso do termo como rótulo de um grupo isolado e sugeriu sua abolição. As

feministas eram pessoas que lutavam contra a tirania e a opressão assim como os democratas lutavam contra as ditaduras.

Sua estratégia deveria ser, então, defender a cultura e a liberdade intelectual. As mulheres deveriam proteger-se da corrupção de seus ideais e cultivar suas oportunidades indiretamente até que tivessem erradicado toda a mágoa e o ressentimento que envenenavam seu relacionamento com os homens.

Segundo Virginia, o último baluarte da tirania patriarcal estava na mente feminina, na sua adesão aos modos de pensar alheios a sua natureza, na sua tentativa de ser exatamente como os homens ou completamente diferente deles, de um modo ou de outro, a sombra da referência deles. Virginia procurou contribuir para a exploração dos valores femininos muito além de advogar por direitos iguais e sua maior contribuição foi desvendar a qualidade essencial da experiência feminina onde ela difere da masculina. Essa seria a única maneira de libertar a mulher do fardo de sua feminilidade e de a tornar independente de seu sexo.

Woolf antecipou as reações adversas ao *Three Guineas* tanto de seus amigos:

*“I shan’t, when published, have a friend left”*⁸⁴

quanto da crítica:

*“I’m going to be beaten, I’m going to be laughed at, I’m going to be held up to scorn and ridicule.”*⁸⁵

E assim realmente aconteceu, embora ela tivesse recebido algumas cartas de apoio também. A crítica mais famosa ao *Three Guineas* foi

⁸⁴ Não terei, quando publicado, mais nenhum amigo. (*Letters*, VI, 218) Tradução nossa.

⁸⁵ Serei espancada, rirão de mim, serei exposta ao escárnio e ao ridículo. (*Diary*, V, 64) Tradução nossa.

“Caterpillars of the Commonwealth, Unite!”⁸⁶, onde Q.D. Leavis declara que enfatizando tanto sua classe, sexo e profissão, Virginia Woolf incitava ao esnobismo. Também critica a tentativa de Virginia de defender sua posição em relação à arte e ao domínio político. Q.D. já considerara *A Room of One's Own*

*“annoying enough ... but this book [Three Guineas] is not merely silly and ill informed, though it is that too, it contains some dangerous assumptions, some preposterous claims, and some nasty attitudes.”*⁸⁷

Ela acusou Virginia de utilizar uma dialética nazista em seu livro sem ter a convicção de uma nazista. Segundo Francis Mulhern, Q.D. não tinha mais nada a dizer e, embora Virginia Woolf fosse cega aos privilégios de sua classe,

*“Q.D. Leavis’ attack would be more sympathetic were not the terms and tone those of a far more myopic, truculently conformist femininity.”*⁸⁸

Segundo Mark Hussey, Woolf sentiu-se rejeitada por seus amigos, como conclui em seu diário:

*“I’m fundamentally an outsider... It’s an odd feeling, though, writing against the current.”*⁸⁹

⁸⁶ LEAVIS, Q.D. “Caterpillars of the Commonwealth, Unite!”, *Scrutiny*, setembro 1938

⁸⁷ irritante o suficiente ... mas este livro [*Three Guineas*] não é simplesmente tolo e mal informado, embora o seja também, ele contém alguns pressupostos perigosos, algumas reivindicações absurdas e algumas atitudes ofensivas. Id. *Ibid.*, p. 210-11.

⁸⁸ o ataque de Q.D. Leavis seria mais simpático se não fossem os termos e o tom os de uma feminilidade truculentamente conformista e muito mais míope. MULHERN, Francis. “English

Toda a crítica se baseia no fato de Virginia Woolf não ter consciência dos privilégios que sua posição social lhe proporcionavam. Segundo Zwerdling⁹⁰, Woolf era, de fato, diferente de seus amigos quanto à consciência de classe – que eles preferiam ignorar porque não tinham coragem de enfrentar o embaraço de certos radicalismos – como as idéias discutidas em *Three Guineas*, por exemplo.

Jane Marcus acredita que a honestidade de Virginia Woolf sobre a classe trabalhadora é sempre interpretada erroneamente como esnobismo.⁹¹ Por outro lado, Brenda Silver diz que aqueles que consideram *Three Guineas* como

*“a model for feminist politics without recognizing its exclusion of women other than those belonging to Woolf’s self-defined class ... reproduce Woolf’s own class blindness and bias.”*⁹²

Silver critica as feministas que ignoram o grupo fechado a que Virginia se refere como *daughters of educated men* (filhas de homens educados), a quem ela se dirige no texto, quando consideram *Three Guineas* uma representação de teoria feminista.

Reading” em Homi K. Bhabha, ed. *Nation and Narration*. NY: Routledge, 1990, p. 250-64. Tradução nossa.

⁸⁹ Sou fundamentalmente uma *outsider*... É um sentimento estranho, porém, escrever contra a corrente. (*Diary*, V, 189). Tradução nossa.

⁹⁰ ZWERDLING, A. *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley: University of California Press, 1986, p.233

⁹¹ MARCUS, J. Op. Cit., p.116

⁹² um modelo para uma política feminista sem reconhecer a exclusão de mulheres que não pertencem à classe definida pela própria Virginia ... reproduzem a cegueira e o viés de classe de Virginia Woolf. SILVER, Brenda. “The Authority of Anger: Three Guineas as a Case Study”. Em *Signs* VI, 1991, p. 340-70. Tradução nossa.

Mary Childers também considera essa especificação do receptor como um fator que impede o desenvolvimento de *Three Guineas* como uma teoria feminista. Para Childers, ser *outsider* para Virginia significa estar à parte da sociedade trabalhadora observando-a do alto e com superioridade.⁹³

Em 1940, “The Leaning Tower” (*The Moment*) é publicado e discute, a princípio, os perigos de se criar teorias, o que entre 1925 e 1930, principalmente, Virginia tentou produzir. Em seguida, ela focaliza a literatura do século XIX como inconscientemente dependente da classe social do autor. A sociedade do século XIX era rigidamente dividida em classes consideradas imutáveis e descritas como tal pelos autores da época, o que se torna claro para o olhar do século XX. Virginia estabelece que essa situação persiste até a Primeira Guerra, quando a classe média se destacou das massas por intermédio da renda e da educação. Autores da geração de W.H. Auden, de 1925 em diante, continuam a descrever o mundo de sua torre de privilégios, embora as mudanças radicais das primeiras décadas do século XX tenham desestabilizado a torre e forçado sua inclinação para a esquerda – o que nos remete para os movimentos das massas trabalhadoras e aos partidos de esquerda que as defendem.

Virginia Woolf inclui o trabalho de Freud no processo de mudanças, enquanto análise da consciência inglesa daquele momento, como tendo sido benéfico na libertação da literatura inglesa das amarras do século XIX.

Ela conclui o ensaio de modo visionário, anunciando uma sociedade sem classes definidas que induziria ao fim do romance como era concebido até então – a classe a que pertence o escritor não seria mais o parâmetro de sua criação artística.

⁹³ CHILDERS, M.M. “Virginia Woolf on the Outside Looking Down: Reflections on the Class of Women”. *Modern Fiction* 38, 1992, p. 62-80

Virginia também comenta as bibliotecas públicas como a chave para a democratização da literatura, mas adverte que com o acesso facilitado à leitura vem a obrigação de se tornar crítico, de criar juízos de valor próprios. Ela enxerga a esperança no futuro naqueles que conseguem estar fora da torre e dentro do território da literatura, onde podem mover-se livremente.

Ainda em 1940, Woolf publica “Thoughts on Peace in an Air Raid” (*The Death of the Moth*), no qual ela argumenta que a guerra é um evento masculino do qual as mulheres não deveriam participar. Ela acredita que o engajamento das mulheres na “luta mental” é a única maneira de se extinguir a guerra, definindo “luta mental” como pensar contra a corrente e não com ela.

Ela entende o hitlerismo como o desejo dominador e escravizante que vive no subconsciente dos homens e redefine, neste ensaio, não só o significado de gênero, masculino ou feminino, mas também o conceito de militância. Virginia acrescenta que o princípio que atribui aos homens a responsabilidade pela guerra e às mulheres a responsabilidade pela paz implica equiparar as “obrigações” de fazer guerras e de gerar filhos. Deste modo, Virginia não questiona só a guerra, mas a construção cultural dos eventos da guerra ou da geração de filhos, além das noções de masculinidade e de feminilidade na sociedade.

Curiosamente, setenta anos depois, o *Caderno Mais!* da *Folha de São Paulo* de 15 de outubro de 2000 publicou “A Nova Onda do Feminismo”, reforçando a função feminina de lutar contra a guerra e de ocupar-se do bem estar dos filhos, não necessariamente os próprios:

“Acontece nesta semana, em mais de cem países, a Marcha Mundial das Mulheres; movimento que expande suas reivindicações e se engaja no combate à fome e à violência e pelos direitos das crianças.”

No mesmo artigo, a psicanalista inglesa Juliet Mitchell responde por que se refere às feministas como se não fosse uma delas, o que acredito poderia bem ser uma resposta de Virginia Woolf:

“Suponho que causo essa impressão porque não acredito que alguém possa se identificar totalmente com uma posição. Diria que posso ter uma posição feminista em certas questões e não tê-la em outras. Não acredito, por exemplo, que a questão das mulheres é prioritária em todos os contextos. Há muitas ocasiões em que outras causas devem vir em primeiro, como, por exemplo, a das crianças refugiadas do Kosovo. Por outro lado, sou inteiramente feminista no sentido de que acho que há sempre uma questão sobre as mulheres, há sempre uma perspectiva de gênero em qualquer situação. Com a ressalva de que se essa perspectiva deve ser levada em conta, ela não é sempre necessariamente prioritária.

Para Woolf, em resumo, o bom texto deve ser impessoal do lado do autor, ou seja, o romancista não deve roubar a fala de suas personagens para defender seus próprios ideais, e cativante para o leitor, que deve se sentir à vontade para interagir com o texto. A criação das personagens deve levar a vida real em consideração e permitir que as relações humanas descritas sejam independentes da motivação intrínseca do autor. As personagens devem ter a liberdade de se desenvolver independentemente, de acordo com as situações que devem enfrentar.

Além disso, a obra de arte deve expressar a busca por uma realidade melhor, com a completude e o vigor de sentenças originadas na observação da vida real e na interpretação dos eventos selecionados pela mente criativa. Somente a fusão de todos os modos de ler a realidade é capaz de produzir textos que sobrevivem e sobrepujam o passar do tempo.

O romancista deve ser participativo na evolução do mundo fora da “torre inclinada”, não deve temer nadar contra a corrente e deve buscar apoio na história de seu ofício para não se permitir os mesmos erros que estereotiparam personagens e classes e transformaram obras de arte em meros panfletos reacionários ou subversivos.

ALGUMAS
FEMINISTAS LÊEM
WOOLF

Algumas feministas lêem Woolf

Devemos ressaltar, antes de introduzirmos a discussão das leituras feministas, que a crítica feminista deve ser colocada no contexto histórico do movimento feminista. Houve, ao longo da história, muitos altos e baixos no movimento, muitas interpretações e posicionamentos conflitantes. Conseqüentemente, a produção crítica feminista não é homogênea e as posições assumidas pelas muitas teóricas são distintas. Este fato corrobora a diversidade de opiniões a respeito da obra de Virginia Woolf que serão expostas a seguir.

Segundo Toril Moi⁹⁴, muitas feministas demonstram seu desapeço pela atitude de Virginia Woolf – talvez porque seu feminismo tenha sido muito mais abrangente do que algumas bandeiras fragmentárias já levantadas pelo movimento militante ou por causa de suas contradições enquanto membro da classe dominante. Moi acrescenta ainda que o fato

⁹⁴ MOI, Toril. *Sexual, Textual Politics: Feminist Literary Theory*. NY: HAWKES, T., ed., New Accents, Routledge, 1995.

de muitos críticos terem rotulado Virginia como uma esteta frívola e insignificante de Bloomsbury não a surpreende, pois a resistência a algumas posições da estética própria do grupo é quase tão famosa quanto o próprio grupo. A rejeição dos críticos é compreensível, mas o despreço das feministas requer mais atenção.

Elaine Showalter, em *A Literature of Their Own*⁹⁵, por exemplo, critica a falta de experiência de vida de Virginia Woolf transmitida em sua obra, principalmente porque, como membro da alta sociedade que era, Woolf jamais experimentara qualquer empecilho à carreira que uma autora comum experimentaria. Tanto Showalter quanto Adrienne Rich, famosas na década de 1970, são citadas por Ellen Bayuk Rosenman⁹⁶ por causa de sua posição:

*“... Other critics ... have complained that the elaborate narrative apparatus and “strenuous charm” of A Room of One’s Own deliberately evade confrontation. Rather than inspire women, the essay perpetuates inhibitions against female self-expression, particularly against female anger. In this view Woolf is guilty of maintaining a ladylike image in order to please men and protect herself when she should have expressed herself more directly and forcefully. More recently, Woolf has been criticized for her unconscious acceptance of her class privilege... , despite her deliberate attempts to critique class structure and imperialism. ...”*⁹⁷

⁹⁵ SHOWALTER, E. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press, 1977.

⁹⁶ ROSENMAN, E. B. *A Room of One’s Own: Women Writers and the Politics of Creativity*. NY: Twayne Publishers, 1995, p. 20.

⁹⁷ “... Outros críticos... reclamaram que o aparato narrativo elaborado e o “charme extenuante” de *A Room of One’s Own* deliberadamente evitam confrontos. Mais que inspirar as mulheres, o ensaio perpetua prevenções contra a expressão feminina, particularmente contra a raiva feminina. Nesta perspectiva Woolf é responsável por manter uma imagem de “lady” a fim de agradar aos homens e

Além disso, Showalter concorda com Q. D. Leavis e suas críticas a Virginia Woolf na *Scrutiny*. Disse Leavis em uma crítica a Virginia Woolf em setembro de 1938:

*“... Mrs. Woolf in fact can hardly claim that she has helped us to win us the right, etc. ... I feel bound to disagree with Mrs. Woolf’s assumption that running a household and family unaided necessarily hinders or weakens thinking. ... The activities Mrs. Woolf wishes to free educated women from as wasteful [sic] not only provide a valuable discipline, they serve as a sieve for determining which values are important and genuine and which are conventional and contemptible. ...”*⁹⁸

A definição de uma escrita feminista eficaz, para Showalter, reside na expressão da experiência pessoal contextualizada socialmente, no sentido marxista da palavra. Virginia Woolf perde pontos novamente, pois sua falha está, segundo Moi, na inabilidade no uso de instrumentos políticos de militância. Como muitos outros críticos, Showalter favorece o estilo realista burguês ou crítico, não se permitindo qualquer reconhecimento do valor modernista de Virginia Woolf.

proteger-se, quando ela deveria ter se expressado mais direta e enfaticamente. Mais recentemente, Woolf foi criticada pela aceitação inconsciente de seus privilégios de classe ..., apesar de suas tentativas deliberadas de criticar a estrutura de classes e o imperialismo. ...” ROSENMAN, E. B. Id. Ibid., p. 20. Tradução nossa.

⁹⁸ “... A senhora Woolf mal pode reivindicar que tenha nos ajudado a conquistar esse direito. ... sinto-me obrigada a discordar da colocação feita pela senhora Woolf que administrar uma casa e uma família sem nenhuma ajuda necessariamente atrapalhe ou enfraqueça o pensamento. ... As atividades que a senhora Woolf deseja para libertar as mulheres educadas de tanta inutilidade não só proporcionam uma disciplina valiosa como também servem de peneira para determinar quais valores são importantes e genuínos e quais são convencionais e desprezíveis. ...” LEAVIS, Q.D. Op. Cit., p. 210-11. Tradução nossa.

Showalter busca apoio em Lukács para sua crítica a Virginia Woolf e se apegua à definição de arte dele, na qual o crítico afirma que a divisão da personalidade humana completa em setores público e privado contribui para a mutilação do Homem, pois um lado não produz tudo o que é capaz sem o outro e vice-versa. A falta de representação da vida, tanto privada quanto profissional, das mulheres entre 1880 e 1920 como um todo, desconcerta alguns críticos e provavelmente coloca outros contra a crítica Virginia Woolf, que poderia talvez ter suprido esse vazio.

“... In one sense, Woolf’s female aesthetic is an extension of her view of women’s social role: receptivity to the point of self destruction, creative synthesis to the point of exhaustion and sterility. ...”⁹⁹

Patricia Stubbs, citada por Toril Moi, também critica Woolf pela falta de tentativas coerentes de criação de novos modelos, de novas imagens de mulheres.

Assim como Herbert Marder, Showalter e Stubbs criticam o fracasso woolfiano ao não conseguir exprimir seu feminismo em seu romances de modo mais claro e direto, o que é responsabilidade, pelo menos em parte, de seus princípios estéticos.

Aparentemente, a crítica de Showalter focaliza somente o sexismo em detrimento de outras tiranias – o capitalismo, o fascismo, o nazismo, entre outras. Sendo assim, ela não dá a Virginia Woolf nenhum crédito pela relação estabelecida entre sexismo e fascismo ou entre feminismo e pacifismo em *Three Guineas*.

“ ... *Three Guineas* rings false, its language, all too frequently, is empty sloganeering and cliché; the stylistic tricks of repetition, exaggeration, and rhetorical question, so amusing in *A Room of One's Own*, become irritating and hysterical. ... ”¹⁰⁰

Toril Moi apresenta alternativas para a leitura de Virginia Woolf, criticando Elaine Showalter, que espera que o texto sempre ofereça alguma segurança ao leitor e uma perspectiva coerente com a qual ele possa julgar o mundo – postura que parece reproduzir a atitude didática e doutrinadora dos vitorianos.

A experiência de vida reclamada por Showalter e por Q. D. Leavis seria uma rede complexa de estruturas conflitantes, que produz um sujeito e suas experiências, e não o contrário. Este princípio não representa as experiências do indivíduo, nem menos reais nem menos valiosas, mas demonstra que as experiências não podem ser compreendidas de outro modo além do estudo de seus múltiplos determinantes, dos quais o pensamento consciente é somente um, e um determinante potencialmente traiçoeiro. Se fizermos uma abordagem semelhante do texto literário, a busca pela unificação individual, pela identidade dos gêneros, ou pela identidade textual deverá ser extremamente redutora.

Showalter tem, na opinião de Moi, uma visão reacionária. Em função das críticas de Showalter a Virginia Woolf, Moi menciona a recusa de Woolf em se comprometer com esta ou aquela maneira de escrever em seus ensaios e romances; livre de quaisquer técnicas ficcionais a não ser as próprias, Virginia Woolf rompe também com a

⁹⁹ De certo modo, a estética feminina de Woolf é uma extensão de sua visão do papel social da mulher: receptividade ao ponto da própria destruição, síntese criativa ao ponto da exaustão e da esterilidade. SHOWALTER, E. Op. Cit., p. 296. Tradução nossa.

¹⁰⁰ *Three Guineas* soa falso. Sua linguagem, frequentemente, é formada por slogans e clichês vazios; os truques estilísticos de repetição, exagero e questões retóricas, tão divertidos em *A Room of One's Own*, se tornam irritantes e histéricos. Id. Ibid, p. 295. Tradução nossa.

linguagem simbólica , o que pode ser observado em muitos exemplos de sua ficção. A fragmentação ou desconstrução do texto, assim como das idéias expostas pela autora, mantém tudo como sempre foi, não há força política que mude posições nas batalhas das reformas sociais, mas há transformação de nossa consciência da natureza da luta – objetivo primeiro de Woolf, já mencionado quando discutimos o conflito entre seu feminismo e o das militantes sufragistas do fim do século XIX e começo do XX.

A grande diferença entre Virginia Woolf e as feministas que a atacam, a meu ver, está no objetivo delas, que ainda é defender as mulheres enquanto mulheres para se contrapor à opressão da sociedade paternalista, que rejeita as mulheres simplesmente por serem mulheres. Virginia Woolf se ocupava de expor o problema e de propor soluções, não de lutar corpo a corpo por elas.

Sob a luz da forma desconstruída do feminismo de Julia Kristeva, Moi contextualiza a androginia e mais uma vez discorda de Showalter, para quem a mente andrógina seria simplesmente uma fuga das identidades de gênero. Moi explica que a androginia seria o reconhecimento da natureza metafísica falsificada das definições de gênero, ou seja, se as definições foram estabelecidas por um dos gêneros, tradicionalmente responsável pela definição de parâmetros para qualquer comparação, como tal definição pode ser acolhida como fato real? Virginia Woolf não fugia das identidades de gênero porque as respeitasse, mas porque as rejeitava na própria essência de sua formação vitoriana. Ela compreendia que o objetivo feminista deveria ser o de desmontar as oposições binárias entre masculinidade e feminilidade, e não reforçá-las.

Citando Kristeva, Moi diz:

“ ... Kristeva flatly refuses to define 'woman': 'To believe that

one is a woman is almost as absurd and obscurantist as to believe that one is a man, Though political reality (the fact that patriarchy defines women and oppresses them accordingly) still makes it necessary to campaign in the name of women, ... she can only exist negatively, as it were, through her refusal of that which she is given ...

*It is an attempt to locate the negativity and refusal pertaining in the marginal in 'woman', in order to undermine the phallogentric order that defines woman as marginal in the first place.' ...*¹⁰¹

Moi também cita Carolyn Heilbrun, que define a androginia em seu *Toward Androgyny*, e discute a distinção entre androginia e feminismo, implicitamente excluindo Virginia Woolf do hall de feministas. Resumidamente, Heilbrun admite que atualmente é muito difícil distinguir entre os defensores da androginia e as feministas por causa da concentração do poder nas mãos dos homens e da falta de força política das mulheres. Ela se recusa, porém, a concluir que as feministas poderiam defender a androginia como solução de seus ressentimentos, como faz Virginia Woolf.

No caso de Virginia Woolf, questiona Moi, sua compreensão aguçada dos objetivos feministas teria impedido que ela tomasse partido das posições politizadas da crescente luta feminista? *Three Guineas* seria a resposta negativa. Virginia Woolf tinha consciência dos perigos tanto do feminismo liberal de classe média quanto do radical da classe

¹⁰¹ Kristeva se recusa terminantemente a definir 'mulher': 'Acreditar que alguém "é uma mulher" é quase tão absurdo e obscurantista quanto acreditar que alguém "é um homem", ... Embora a realidade política (o fato de o patriarcado definir as mulheres e oprimi-las de acordo) ainda torne necessária a campanha em nome das mulheres, ... ela somente pode existir negativamente, por assim dizer, através da recusa daquilo que lhe é dado: ... É uma tentativa de localizar a negatividade e a recusa inerentes à

trabalhadora e, conseqüentemente, sugeriu uma terceira opção baseada no equilíbrio dos gêneros na mente. Mesmo assim, sua defesa dos direitos das mulheres é mais forte e ela passa a integrar a militância, digamos, textual ou liberal.

Jane Marcus, feminista que se distancia dos pressupostos marxistas ou pós-estruturalistas, diz sobre Virginia Woolf, já na década de 1980:

*“... Writing for Virginia Woolf, was a revolutionary act. Her alienation from British patriarchal culture and its capitalist and imperialist forms and values, was so intense that she was filled with terror and determination as she wrote. A guerrilla fighter in a Victorian skirt, she trembled with fear as she prepared her attacks, her raids on the enemy. ...”*¹⁰²

Michele Barrett também analisa o trabalho de Virginia Woolf, focalizando o materialismo que estruturou a consciência feminina e que está presente no feminismo de Virginia Woolf. Em sua introdução a *Women and Writing*, Barrett afirma que :

*“...Virginia Woolf's critical essays offer us an unparalleled account of the development of women's writing, a perceptive discussion of her predecessors and contemporaries, and a pertinent insistence on the material conditions which have structured women's consciousness. ...”*¹⁰³

marginalidade da ‘mulher’, a fim de minar a ordem falocêntrica que define a mulher como marginal em primeiro lugar. MOI, T. Op. Cit., p. 163. Tradução nossa.

¹⁰² Escrever, para Virginia Woolf, era um ato revolucionário. Sua alienação da cultura patriarcal britânica e das suas formas e valores capitalistas e imperialistas era tão intensa que a enchia de terror e determinação quando ela escrevia. Guerrilheira numa saia vitoriana, ela tremia de medo enquanto preparava seus ataques ao inimigo. MOI, T. Op. Cit., p. 16. Tradução nossa.

¹⁰³ os ensaios críticos de Virginia Woolf nos oferecem um relato sem paralelo do desenvolvimento da escrita feminina, uma discussão perspicaz de suas antecessoras e de suas contemporâneas, e uma

Moi conclui que Virginia Woolf deveria ser mais bem analisada e acolhida pelas feministas de nosso tempo. Através dos anos ela já foi criticada por não ter sido suficientemente feminista, elogiada por sua crítica em detrimento de sua ficção, criticada por ter sido feminista demais, considerada uma autora de gênio sem confiabilidade crítica.

Algumas feministas diminuíram o impacto dos desafios de Virginia Woolf às instituições masculinas de seu tempo por causa de sua submissão, mais ou menos consentida, às categorias estéticas humanistas da hierarquia acadêmica tradicional, ato que a própria Virginia Woolf condenaria veementemente. Deste modo, a crítica feminista se coloca em posições que impossibilitam a leitura de Virginia Woolf como a autora progressista, genial e feminista que ela sem dúvida foi dentro de seu contexto histórico e sócio-econômico.

Por outro lado, existe a parte da crítica literária que desafia a facilidade com que Virginia Woolf, assim como todos os seus contemporâneos, estabelecia os critérios que qualificavam as obras que analisava de acordo com seus juízos estéticos particulares e através do discernimento crítico pessoal. Seria incorreto, porém, na opinião de Michele Barrett, reduzir a crítica de Virginia Woolf à mera exposição de opiniões pessoais, pois ela sempre levanta problemas sociais, políticos e históricos que contextualizam suas considerações estéticas. Além disso, para o leitor desinformado – o leitor comum - em busca de valores estéticos que sirvam de referências para suas leituras, os juízos de Woolf soam bastante convincentes e são atraentes pela simplicidade com que são apresentados.

insistência pertinente nas condições materiais que estruturaram a consciência das mulheres. BARRETT, M., ed. *Women and Writing*. Op. Cit., p.36

Quando introduz *Women and Writing*, Michele Barrett faz a mesma citação de Lady Winchilsea¹⁰⁴ que Virginia Woolf fez em “Women and Fiction”, e pondera que cinquenta anos depois de *A Room of One’s Own* – eu diria setenta anos depois – ainda nos deparamos com as mesmas questões que incomodavam Virginia Woolf e tantas outras:

“To write, or read, or think, or to inquire,
Would cloud our beauty, and exhaust our time,
And interrupt the conquests of our prime,
Whilst the dull manage of a servile house
Is held by some our utmost art and use.”

Lady Winchilsea¹⁰⁵

Durante sua vida, Virginia Woolf foi considerada o centro da literatura na Inglaterra por T. S. Eliot, foi uma das articulistas do *The Times Literary Supplement* e de outros jornais, foi considerada importante para o desenvolvimento do romance do século XX, teve sua vida entre os integrantes do grupo de Bloomsbury explorada de modo tão sensacionalista que a atenção dedicada a seu trabalho propriamente dito foi colocada em segundo plano por alguns críticos.

Depois de sua morte em 1941, seus textos teóricos foram ainda mais negligenciados. Muitos críticos de seus romances chegaram a enfatizar sua domesticidade e seu caráter feminino, como G. S. Fraser,

¹⁰⁴ Anne Finch, Countess of Winchilsea (1661-1720) viveu em Eastwel com seu marido em uma espécie de asilo político por conta própria depois da queda do duque de York. Ela escreveu muitos poemas bucólicos e discutiu muito a sorte das escritoras. Ela publicou *Miscellany Poems on Several Occasions, Written by a Lady*, em 1713.

¹⁰⁵ escrever, ou ler, ou pensar, ou questionar,
ofuscariam nossa beleza, e exauririam nosso tempo,
e interromperiam as conquistas de nossa juventude,
enquanto que o gerenciamento entediante de uma casa servil
é considerado por alguns nossa maior arte e utilidade.
BARRETT, M. Op. Cit p. 1. Tradução nossa.

por exemplo, que compara as habilidades de abstração filosófica de Virginia Woolf às de sua personagem Clarissa Dalloway.

Segundo Michele Barrett, tal comentário exemplifica a crítica que Virginia Woolf conhecia muito bem e que jamais seria feita a um autor. As reações adversas deste tipo de crítica tendenciosa sempre levaram autoras a trair-se por seu ressentimento, externando-o em seu trabalho e no comportamento defensivo. A consciência deste risco era tão aguçada em Virginia Woolf, que está presente em várias partes de seus diários:

“... I will here sum up my impressions before publishing A Room of One’s Own. It is a little ominous that Morgan won’t review it. It makes me suspect that there is a shrill feminine tone in it which my intimate friends will dislike. I forecast, then, that I shall get no criticism, except of the evasive jocular kind, from Lytton, Roger and Morgan; 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 am afraid it will not be taken seriously. Mrs. Woolf is so accomplished a writer that all she says makes easy reading... this very feminine logic... a book to be put in the hands of girls. I doubt that I mind very much... It is a trifle, I shall say; so it is; but I wrote it with ardour and conviction. ...”¹⁰⁶

Em 1920, Virginia Woolf comenta em *The New Statement* que

¹⁰⁶ Resumirei aqui minhas impressões antes da publicação de *A Room of One’s Own*. É de mau agouro que Morgan [E.M. Forster] não vá resenhá-lo. Isto me faz suspeitar que há um tom feminino estridente nele de que meus amigos íntimos não gostarão. Eu prevejo, então, que não terei críticas exceto as de tipo evasivo e jocoso de Lytton [Strachey], Roger [Fry] e de Morgan; que a imprensa será gentil e falará de seu charme e vitalidade. Eu também serei atacada como feminista e insinuarão safismo. ... Receio que não serei levada a sério. A senhora Woolf é tão talentosa como escritora que tudo o que diz se transforma em leitura fácil... esta lógica tão feminina... um livro para ser colocado nas mãos das

“...To account for the complete lack not only of good women writers but also of bad women writers I can conceive no reason unless it be that there was some external restraint upon their powers. ...”¹⁰⁷

Virginia Woolf considerava, então, a dificuldade de reconhecimento das mulheres como proprietárias ou como indivíduos financeiramente independentes, e ainda como pessoas com disposição e possibilidade de melhorar suas próprias condições. Barrett interpreta, mais recentemente, o mesmo efeito da falta de credibilidade e de condições sociais das mulheres, e as diferenças nas oportunidades oferecidas a homens e mulheres de diferentes classes sociais e em diferentes momentos históricos – fato discutido por Virginia Woolf tanto em *A Room of One's Own* como em *Three Guineas*. Até o final do século XVII somente as mulheres excêntricas e pertencentes à aristocracia, como a duquesa de Newcastle e Lady Winchilsea, por exemplo, podiam, ainda que clandestinamente, brincar com a escrita. Então Aphra Behn, a primeira mulher a ganhar seu próprio sustento escrevendo, abre o mundo da literatura para as mulheres da classe média, que poderiam alcançar algumas vantagens se tivessem acesso à educação. Quanto à classe trabalhadora, nem mesmo a educação lhe era oferecida ou possível. A forte consciência de Woolf quanto às diferenças das castas sociais é mostrada muito claramente em seu juízo de valores em relação à respeitabilidade de Aphra Behn, enquanto uma escritora que utilizava a arte para seu sustento, e à disponibilização da cultura para a massa trabalhadora. Sua posição conservadora é um eco claríssimo da formação

mocinhas. Duvido que me importe muito... Bobagem, eu direi; é isto; mas eu o escrevi com ardor e convicção. (*Diary* III, 262). Tradução nossa.

vitoriana discutida anteriormente, além de ser responsável pela má aceitação de Virginia Woolf pelos marxistas.

Virginia Woolf expunha sempre a manipulação das idéias pelos homens a fim de manter sua auto-concedida supremacia na vida, na ciência, na educação, na literatura, no gerenciamento doméstico e do Estado. A esteta Virginia Woolf discordava que o artista fosse produto de seu meio social, mas reforçava que a liberdade intelectual dependia da realidade material, que por sua vez definia o foco de visão do artista. Nos casos de Jane Austen, Charlotte Brontë e George Eliot, por exemplo, Virginia Woolf demonstra que a situação social delas determina, pelo menos parcialmente, a natureza de sua produção literária. Este argumento é construído cuidadosamente e exposto de forma alusiva e em estilo semi-ficcional. O estilo de Virginia Woolf, embora inusitado para a crítica literária, não diminui a lógica e a coerência dos elementos principais de uma teoria crítica feminista altamente sofisticada. Virginia Woolf discute as questões complexas da recepção dos textos femininos e considera a natureza da própria criação literária das mulheres enquanto controlada pelos padrões masculinos, além de analisar a imagem das mulheres enquanto personagens da tradição literária predominantemente masculina e existentes em função de sua relação com o masculino.

Os obstáculos enfrentados pelas autoras são muito poderosos, ainda que difíceis de definir, diz Virginia Woolf, ao tentar estabelecê-los em relação a seu próprio trabalho. Em *The Leaning Tower*, Woolf discute a importante diferença entre as obras das romancistas do século XIX e os textos mais politizados de suas contemporâneas georgeanas, que tentavam descobrir-se mais criticamente:

“... *By analysing themselves honestly, with help from Dr Freud,*

¹⁰⁷ Para explicar a falta tanto de boas escritoras quanto de más escritoras, não concebo nenhuma razão além de que houve alguma restrição externa a suas capacidades... BARRETT, M. Op. Cit., p. 6.

*these writers have done a great deal to free us from the nineteenth-century suppressions. The writers of the next generation may inherit from them a whole state of mind, a mind no longer crippled, evasive, divided. ...*¹⁰⁸

Segundo Michele Barrett, os ensaios de Virginia Woolf sobre as mulheres e sua ficção constituem uma análise concreta dos determinantes históricos da produção literária feminina porque demonstram o que elas podem produzir desde que tenham condições materiais e psicológicas para a criação literária. Por mais que a análise crítica de Virginia Woolf possa desagradar a uma crítica marxista, por exemplo, Barrett reitera que o trabalho de Woolf não deve jamais ser examinado a não ser à luz de toda sua obra – e não de modo fragmentado: ora a crítica ora a romancista –, pois a grande dificuldade em compreender a artista está nas posturas contraditórias assumidas pela esteta.

Há traços da ironia usual de Virginia Woolf em seus comentários sobre *Jane Eyre* e *Wuthering Heights* das irmãs Charlotte e Emily Brontë, respectivamente. A desvantagem de ser Jane Eyre está sempre em ser a governanta que se apaixona pelo patrão em um mundo onde há poucas governantas e poucas paixões. Por outro lado, ela critica o convencionalismo do isolamento no campo, as visões, o bucolismo romântico. Em *A Room of One's Own*, todavia, ela valoriza o poder de transcender a realidade, o maravilhoso no texto de Emily.

Virginia Woolf sempre discute a influência do meio na produção artística – ou na falta dela –, e ao mesmo tempo ela prega a arte pela arte, que tem por si só um valor quase místico – talvez venha daí a

Tradução nossa.

¹⁰⁸ Analisando-se honestamente, com a ajuda do Dr Freud, estas autoras prestaram um grande serviço libertando-nos das supressões do século XIX. As autoras da próxima geração podem herdar delas todo um estado de espírito, uma mente não mais aleijada, evasiva ou dividida. (*The Moment and Other Essays*, 149)

denominação “esotérico” dada ao grupo de Bloomsbury por alguns estudiosos.

Na dualidade artista-crítica Virginia Woolf determina o artista como o favorito. Ela utiliza a metáfora do mosquito bovino para simbolizar o reformador, o tempo todo ao redor de seu hospedeiro, fazendo-se perceber e combater, e a da borboleta para simbolizar o artista, que toca distante e levemente qualquer ponto concreto e logo o abandona em busca de novidades e/ou oportunidades diferentes. Em outras palavras, a reformadora será a autora que se ocupará das questões sociais e das soluções; de homens e mulheres não necessariamente em função um do outro, mas em relação aos encontros e desencontros de seus grupos, classes e raças. A artista transcenderá as relações pessoais e políticas e se ocupará de questões como nosso destino e o significado da vida. Virginia Woolf acreditava que a obra de arte perfeita deveria ser independente da intervenção do ressentimento e da amargura, assim como ela expõe quando discute o trabalho de George Eliot, de Elizabeth Barrett Browning e de Charlotte Brontë. Quando Jane Austen é analisada, e acredito estar aí a razão de sua escolha como a melhor romancista dentre as outras, Virginia Woolf explica que Austen não permite que qualquer sinal de sua formação e de suas condições sociais interfiram. Austen mantém-se à distância ideal para enxergar a obra de arte como um todo e não como instrumento de luta por qualquer princípio ou causa. Este fato a coloca nos patamares mais altos da escala de valores e de integridade artística de Virginia Woolf. Diz Michele Barrett:

“...Virginia Woolf, as is well known, argues for androgyny in a work of art. She believed that the writer should not allow an undue consciousness of being of one sex or the other to permeate her or his work. Although in works such as

Three Guineas she expresses anger and bitterness at the various ways in which women at her time and previously had suffered oppression, she constantly maintains the need, in literature at least, for the artist to stay serene and keep a sense of humour. It may very well be that this primary desire to retain the androgynous integrity of a work of art cuts across the feminist drive in her work. Those of us who have become used to explicit feminist polemic in creative writing may find this difficult to sympathize with, yet this argument remains an important tenet of her criticism. She admires Jane Austen for distancing herself from her own anger: ...”¹⁰⁹

Em seus romances, a própria Virginia procura apresentar questões relacionadas à causa feminista, sutilmente em diálogos e caracterizações, freqüentemente em tom irônico ou tendenciosamente cômico, talvez como estratégia para encobrir seu ressentimento e seu desejo de corrigir a sociedade.

Entre suas contemporâneas, Dorothy Richardson e Katherine Mansfield são as que mais se aproximam de Virginia Woolf na tentativa de romper significativamente com as convenções da literatura. Barrett apresenta o modo como Woolf demonstrou sua percepção do trabalho dessas autoras, não tanto a partir de sua forma e estilo, mas a partir da inserção de suas obras na tradição histórica. Virginia Woolf não as

¹⁰⁹ “... Virginia Woolf, como é bem sabido, defende a androginia na obra de arte. Ela acreditava que um autor não deveria permitir que uma consciência indevida de pertencer a um ou outro gênero permeasse seu trabalho. Embora em obras como *Three Guineas* ela expresse raiva e amargura para com os diversos tipos de opressão sofridos pelas mulheres de seu tempo e por suas ancestrais, ela constantemente mantém que é necessário, em literatura pelo menos, que o artista permaneça sereno e mantenha seu senso de humor. Pode bem ser que este desejo primordial da manutenção da integridade andrógina da obra de arte interfira no impulso feminista de seu trabalho. Aqueles de nós que já se acostumaram com as polêmicas feministas explícitas na escrita criativa podem ter dificuldade em se solidarizar com isso; contudo, esse argumento permanece um fundamento importante de sua crítica. Virginia Woolf admira Jane Austen por ela se distanciar de seu próprio ressentimento: ... BARRETT, M. Op. Cit., p. 20. Tradução nossa.

julgava como a qualquer outro artista da época, mas de acordo com sua contribuição à literatura de seu tempo a partir da tradição literária feminina que as antecederam. Virginia Woolf não se interessava em ressuscitar escritoras esquecidas, mantinha-se extremamente crítica em relação ao trabalho delas e se preocupava em analisar a produção feminina que se desenvolvia a partir de suas ancestrais. Seus critérios estéticos se mantinham sempre os mesmos e sua análise das obras era comparativa e procurava estabelecer uma tradição canônica feminina.

A tensão entre a função artística romanceada e a politização da artista e sua função militante permeia toda a obra de Virginia Woolf, que define o comportamento do artista politizado como preservação de si mesmo e da integridade de sua obra. A sociedade envolve os artistas em sua propaganda e seus interesses e faz uso da habilidade deles para vendê-los. Segundo Michele Barrett, tanto Virginia Woolf quanto E.M. Forster foram ativos no movimento pela liberdade de expressão do artista mesmo que ele não emprestasse seu discurso à sociedade.

Nunca ficou muito claro qual posição do artista Virginia Woolf defende: a do mosquito bovino ou a da borboleta. Seu principal argumento em *A Room of One's Own*, que explora os efeitos das condições materiais e ideológicas sobre o trabalho do artista, parece coincidir com a visão da sociedade que o vê como produto do meio em que vive. Em relação paradoxal com este ponto de vista está o ideal da liberdade de pensamento e a crença na transcendência da arte. Segundo Barrett, este pode ser o oxímoro mais atraente da obra de Virginia Woolf até hoje.

Em seu trabalho sobre *A Room of One's Own*, Ellen Bayuk Rosenman afirma que o ensaio de Virginia Woolf é muito mais que um marco histórico, embora seja difícil analisar sua estranha simbiose com as diversas manifestações feministas muitas vezes incompatíveis entre si.

Virginia Woolf insiste na qualidade de precursoras e de herdeiras das autoras, produtos daquelas que vieram antes delas na figura das grandes romancistas e de muitas outras escritoras anônimas, autoras de cartões, diários e biografias. Paradoxalmente, é a marginalidade que as transforma em exemplos a seguir, pois lhes permitiu emergir dos papéis tradicionais.

Uma das questões que Rosenman levanta em sua análise é: qual seria o significado de escrever como uma mulher escreve sem lembrar-se de que é mulher? Virginia Woolf tenta responder esta questão em *A Room of One's Own*,

“... I remembered that I had some grievances against her [Mary Carmichael]. She had broken up Jane Austen's sentence, and thus giving no chance of pluming myself upon my impeccable taste, my fastidious ear. ... Then she had gone further and broken the sequence – the expected order. Perhaps she had done this unconsciously, merely giving things their natural order, as woman would, if she wrote like a woman. ... she had certain advantages which women of far greater gift lacked even half a century ago. Men were no longer to her “the opposing faction”, ... Fear and hatred were almost gone, ... she wrote as a woman, but as a woman who has forgotten that she is a woman, so that her pages were full of that curious sexual quality which comes only when sex is unconscious of itself. ...”¹¹⁰

¹¹⁰ Eu me lembrei que tinha algumas diferenças com ela. Ela quebrara a sentença de Jane Austen, e deste modo não me dera chance de aproveitá-la com meu gosto impecável e meu ouvido exigente. ... Então ela foi além e quebrou a seqüência – a ordem esperada. Talvez ela tenha feito isso inconscientemente, simplesmente ordenando as coisas de modo natural, como qualquer mulher faria, se ela escrevesse como uma mulher. ... ela tinha algumas vantagens que mulheres de muito mais talento não tiveram até mesmo há cinqüenta anos atrás. Os homens não eram mais a “facção inimiga” para ela; ... O medo e o ódio tinham praticamente desaparecido, ... ela escrevia como uma mulher, mas como uma mulher que esqueceu que é mulher, de modo que suas páginas ficaram repletas daquela curiosa qualidade sexual que só aparece quando o sexo não é consciente de si mesmo. (*A Room of One's Own*, 91-3). Tradução nossa.

Discutindo o modo feminino de escrever, Toril Moi diz que

“One needs little recourse to theory to see that this kind of research

[focusing sex differences and similarities in language use] may quickly

lead to a dead end. (...)

It would seem that the pursuit of sex difference in language is not only

a theoretical impossibility, but a political error. The concept of difference

is theoretically tricky in that it denotes an absence or a gap more than any

signifying presence. (...) To see difference principally as the gap between

two parts of a binary opposition (as for instance between masculinity and

femininity) is therefore to impose an arbitrary closure on the differential

field of meaning.”¹¹¹

Moi continua sua explanação mais detalhadamente dizendo que:

¹¹¹ Uma pessoa precisa de poucos recursos teóricos para perceber que este tipo de pesquisa [focalizar as diferenças e semelhanças de gênero no uso da linguagem] pode rapidamente levar a um beco sem saída. (p. 153) (...) Pareceria que a busca pela diferença sexual na linguagem não é somente uma impossibilidade teórica, mas um erro político. O conceito de diferença é teoricamente capcioso no que denota uma falta ou uma lacuna mais do que uma presença significativa. (...) Enxergar a diferença principalmente como o espaço entre duas partes de uma oposição binária (como por exemplo entre masculinidade e feminilidade), é, portanto, impor um fechamento arbitrário no campo diferencial de significado. MOI, T. Op. Cit., p.153. Tradução nossa.

“As far as the study of sex differences in language goes, any analysis of isolated fragments (sentences) in literature, as for instance in the much quoted case of Virginia Woolf’s theory of the ‘woman’s sentence’, will warrant no specific conclusions whatever, since the very same structures can be found in male writers (Proust, for example, or other modernists). The only way of producing interesting results from such texts is to take the whole of the utterance (the whole text) as one’s object, which means studying its ideological, political and psychological articulations, its relations with society, with the psyche and – not least – with other texts.”¹¹²

Concomitantemente, Margaret Ezell também reflete sobre as colocações de Virginia Woolf quanto à história da tradição literária feminina a partir do silêncio e do sofrimento na Renascença e dos sinais vitais mais fortes de Aphra Behn no século XVIII.

Segundo Ezell, os critérios de julgamento do valor das autoras estudadas por Virginia Woolf são bastante específicos: publicação, uso

¹¹² Até onde o estudo de diferenças na linguagem vai, qualquer análise de fragmentos isolados (sentenças) em literatura, como por exemplo no caso muito citado da teoria da sentença feminina de Virginia Woolf, não garantirá qualquer conclusão específica, já que as mesmas estruturas podem ser encontradas em romancistas homens (Proust, por exemplo, ou outros modernistas). A única maneira de se produzir resultados interessantes a partir destes textos é considerar toda a produção (o texto todo) como nosso objeto, o que significa estudar suas articulações ideológicas, políticas e psicológicas, suas relações com a sociedade, com a psique e – não menos importante – com outros textos. Id. Ibid., p. 155-6. Tradução nossa.

dos gêneros e estilos e sucesso de público. Tais suposições foram reforçadas e se tornaram verossímeis a partir de *A Room of One's Own*, que se tornou porta-voz da autoridade conferida às idéias veiculadas nele por causa da fama que alcançou. Ironicamente, toda a produção feminina de textos religiosos, de aconselhamento e proféticos é excluída do levantamento da autora, que considera as cartas, diários e biografias em sua tentativa de organizar um cânone da literatura feminina.

Embora não publicados oficialmente, todos aqueles textos tinham mais prestígio em sua época do que na nossa ou na de Virginia Woolf e impor os padrões de nosso tempo para conferir-lhes qualidade parece injusto.

*“... And even if these kinds of writing never enjoyed the status of the epic poem, we might still question the wisdom of applying a traditional hierarchy of importance to women's writing given Woolf's emphasis on difference. To judge it [female production] by the same standards is to misread it. ...”*¹¹³

Os ensaios de Virginia Woolf sobre as autoras menores, assim como *A Room of One's Own*, se traem em sua sujeição aos padrões convencionais, até mesmo quando pretendem uma revisão deles. A ambivalência de Virginia Woolf quanto à duquesa de Newcastle e a Lady Winchilsea sugere, segundo Rosenman, que enquanto ela gostaria de reconhecer o desempenho feminino, onde quer que ele se manifestasse, permanece relutante em promover obras consideradas de segundo escalão

¹¹³ “... E mesmo que esses tipos de texto nunca tenham chegado a ter o mesmo *status* dos poemas épicos, poderíamos ainda questionar a sabedoria de aplicar uma hierarquia tradicional de importância aos textos femininos, dada a ênfase que Woolf coloca na diferença. Julgá-la [a produção feminina] com os mesmos critérios é lê-la de forma equivocada. EZELL, M.J.M. “The Myth of Judith Shakespeare: Creating the Canon of Women's Literature” *New Literary History* 21, 1990, p. 579-92. Tradução nossa.

CONSIDERAÇÕES

FINAIS

formal. Como Virginia Woolf reduziu o foco de seu trabalho arqueológico de busca de autoras, ela deve ter ignorado muitos textos pertencentes a atmosferas menos profissionalizadas. Ela teria subestimado a participação das mulheres na cultura antes do século XVIII.

Sendo assim, no binário esteta-feminista, a esteta falou mais alto e se manteve fiel à arte pela arte mesmo em detrimento da história feminina na literatura inglesa.

Considerações finais

O efeito da discussão na obra de Virginia Woolf é interessante, pois os problemas das mulheres são levados a sério embora as sociedades feministas sejam tratadas de modo irônico ou comicamente. Ao mesmo

tempo, o feminismo enquanto tema é muito forte para ser mantido somente como pano de fundo e controlado para não ferir os conceitos estéticos da autora. O resultado que fica é que a romancista parece ter falhado em resolver suas próprias incertezas e, portanto, em alcançar um ponto de vista coerente em relação a seu próprio feminismo.

Enquanto crítica, Virginia Woolf defendia que as obras de arte deveriam ser meios de comunicação daquilo que não poderia ser dito de outra maneira, ou seja, elas deveriam revelar as realidades escondidas de onde os problemas sociais afloram, sem comprometer-se com análises sociais muito elaboradas. Concomitantemente, como romancista, ela buscava as verdades da natureza humana escondidas nas experiências mais corriqueiras e desenvolvia romances cada vez mais fragmentários.

Ela queria, por exemplo, mostrar o mais precisamente possível, como um indivíduo em particular seria. Sua consciência dos problemas sociais está presente, mas diluída em muitos níveis de experiências diferentes. Suas personagens femininas sempre sofrem algum tipo de desvantagem enquanto que as masculinas gozam de certos privilégios; deste modo, ela representava as diferenças essenciais entre estas duas classes de pessoas.

Em 1928, as idéias de Virginia Woolf começam a ser organizadas em *A Room of One's Own*, que, do mesmo modo que *Orlando*, utiliza o bom humor e a excentricidade para atingir seus leitores. Principalmente *A Room of One's Own* foi escrito com total consciência dos perigos que envolvem as controvérsias, que sempre foram evitadas ao máximo. Mesmo assim, embora ela eliminasse qualquer tom estridente de sua crítica, seu compromisso com a causa feminista era sério e claramente defendido – o que lhe rendeu muitas críticas desfavoráveis de seus contemporâneos.

Como já disse, *A Room of One's Own* defendia o direito de posse das mulheres e de oportunidades para que perseguissem seus próprios interesses. Virginia Woolf inicia a discussão tentando descobrir por que as mulheres eram tão pobres, o que a leva a comentar a posição histórica das mulheres inglesas, tanto na sociedade quanto na literatura masculina escrita sobre elas. Uma das conclusões a que chega é que as mulheres não criaram grandes obras de arte porque lhes foi negado o direito de desenvolver-se intelectualmente. O único campo em que sua contribuição é substancial é a literatura – por razões muito simples: suas famílias podiam mantê-las longe dos bancos escolares, mas não podiam evitar que usassem papel e lápis nos momentos livres entre uma tarefa e outra. Este empreendimento teve implicações essenciais na obra de ficção de Virginia Woolf. A esta altura, tanto sua atitude quanto seu feminismo entram em conjunção quando ela afirma que os romancistas, principalmente as romancistas, sempre foram induzidos pelo preconceito masculino vigente a travestir-se de estilo e idéias masculinas sobre o mundo e sobre si mesmos. Segundo Virginia Woolf, a visão unilateral do mundo causa atrofia do espírito e, para que a criação artística aconteça, a fusão dos elementos masculinos e femininos deve existir. Idealmente, o artista deveria ter a mente andrógina e enxergar o mundo como a alegoria *Orlando*.

O tom jocoso e leve de *A Room of One's Own* e de *Orlando*, porém, torna-se mais sombrio a cada ano. As injustiças sociais e a guerra iminente não permitiam vãos livres. O feminismo de Virginia Woolf assume, então, a função de defender as mulheres das condições que lhe pareciam sinal de um perigo universal que crescia assustadoramente e assolava o mundo. O crescimento do fascismo horrorizava Virginia Woolf e ela discutia a situação de modo veemente. Em *Three Guineas*, um dos marcos de seu feminismo, ela discute a situação da Europa,

defendendo as oportunidades para as mulheres e se opondo às tiranias paternalistas representadas pelo fascismo.

“... the public and the private worlds are inseparably connected; ... the tyrannies and servilities of the one are the tyrannies and servilities of the other. ...”¹¹⁴

Este trecho de *Three Guineas* também é citado por Michele Barrett quando ela menciona a ligação entre a repressão política e intelectual do fascismo e a divisão exagerada das funções dos dois sexos, que resultou na concepção do homem como protetor da mulher e, conseqüentemente, nos conduziu ao militarismo e à belicosidade.

Neste momento, Virginia Woolf se aproxima ainda mais dos princípios das militantes feministas do começo do século, pois sua luta era pela mesma causa que os democratas e antifascistas seus contemporâneos lutavam. Então, o “teto todo seu” defendido nas duas primeiras décadas do século XX amplia-se na necessidade de uma formação real, e a ênfase na renda independente transforma-se no apelo por igualdade de condições e oportunidades no mercado de trabalho. A argumentação de Virginia Woolf apresenta um relato dos ressentimentos femininos e critica as instituições essencialmente masculinas – universidades, a igreja, o exército – que conduziram o mundo às guerras.

O clímax de sua crítica é a alegação de que o Estado fascista seria a apoteose da virilidade. Sua crítica tem nuances da severidade vitoriana e, de certo modo, seu tom é pedante, quando ela apresenta suas propostas para que as ‘filhas de homens educados’, essencialmente sem nenhum

¹¹⁴ os mundos público e privado são inseparáveis; ... as tiranias e a subserviência de um são as tiranias e a subserviência do outro. BARRETT, M. Op. Cit., p. 14. Tradução nossa.

poder de decisão ou posse, deixem de ser parte do lugar secundário imposto às mulheres e assumam a função de reorganizar o mundo.

Ela afirma que a exclusão das mulheres das lideranças governamentais ajudou-as na manutenção de sua superioridade moral e na possibilidade de empreender tal missão civilizadora. Mães e esposas desempenhariam uma função social essencial de formação – eco da voz de Leslie Stephen. A vida doméstica seria, de fato, uma profissão e a maternidade uma tarefa de alta importância, que, se deixasse de existir quebraria qualquer governo. Sendo assim, a militância feminista deveria pressionar governantes no sentido de conseguir que um salário fosse pago às mães e esposas. Seria uma recompensa do Estado pelos bons serviços prestados e um benefício para as duas classes, homens e mulheres, pois as mulheres deixariam de ser financeiramente dependentes e continuariam a se dedicar à formação da sociedade futura.

Em outras palavras, as profissionais deveriam, segundo Virginia Woolf, formar uma espécie de organização não-competitiva que se ocuparia de educar jovens a fim de alcançar a paz mundial. Ela assume que as mulheres são naturalmente pacifistas e deveriam se engajar na resistência passiva a todo e qualquer movimento bélico, reforçando, talvez, a crença nada feminista de Sir Ernest Wild, mencionada em *Three Guineas*:

“... He claimed that the great influence which women exerted over men always had been, and always ought to be, an indirect influence. Man liked to think that he was doing his job himself when, in fact, he was doing just what the woman wanted, but the wise woman always let him think he was running the show when he was not. Any woman who chose to take an interest in politics had an immense greater power without the vote than

*with it, but she could influence many voters. His feeling was that it was not right to bring women down to the level of men. He looked up to women, and wanted to continue to do so. He desired that the age of chivalry should not pass, because every man who had a woman to care about him liked to shine in her eyes. ...*¹¹⁵

Mas o ponto alto do feminismo de Virginia Woolf não estava em sintonia com o movimento feminista real, pois, quando *A Room of One's Own* e *Three Guineas* foram escritos, o ardor das militantes havia esfriado e o interesse público tinha os olhos voltados para a iminente conflagração de uma segunda guerra mundial. As filhas da Primeira Guerra, segundo uma publicação de época por volta de 1936, sabiam muito pouco sobre a vida antes da guerra e demonstravam uma forte hostilidade para com o termo feminismo e tudo o que imaginavam que ele significava. De certo modo, creio que o desgaste do termo gera o mesmo comportamento entre as mulheres deste final de século XX, que já enfrentaram o *baby boom*, a queima de sutiãs, a Segunda Guerra, outras guerras, as crises sócio-econômicas e o desemprego, a luta pela dignidade financeira e intelectual, entre outros.

A crise mundial do período entre guerras, como a de hoje, parecia tornar as reivindicações feministas triviais para a maior parte das pessoas – homens ou mulheres –, mas só confirmava para Virginia Woolf a importância do movimento das mulheres. A interpretação de Woolf dos fatos políticos, sociais e históricos sempre fora muito particular. A

¹¹⁵ Ele afirmava que a grande influência que as mulheres exerciam sobre os homens sempre tinha sido, e deveria continuar a ser, indireta. Os homens gostavam de acreditar que estavam fazendo alguma coisa por si mesmos quando, de fato, estavam fazendo simplesmente o que a mulher queria. Mas a mulher sábia sempre deixa que o homem pense que ele está no comando quando ele não está. Qualquer mulher que se interessasse por política tinha um poder muito maior sem o voto do que com ele, mas ela podia influenciar muitos eleitores. Ele acreditava que não era certo descer a mulher ao nível dos homens. Ele adorava as mulheres e queria continuar a fazê-lo. Ele gostaria que a era da cavalaria nunca deixasse de

posição das mulheres era um dos alicerces principais de sua tentativa de explicar os eventos contemporâneos dos anos entre 1920 e 1930, mas sua atitude derivava de sua militância sufragista latente do período pré primeira guerra. Ela nunca se permitira extravasar seus ressentimentos claramente em ações políticas. Diz E.M. Forster:

*“...In my judgement there is something old fashioned about this extreme feminism; it dates back to her suffragette youth of the 1910’s, when men kissed girls to distract them from wanting to vote, and very properly provoked her [Virginia Woolf’s] wrath. ...”*¹¹⁶

Em termos feministas, portanto, Virginia Woolf sempre demonstrou a intensidade, a susceptibilidade e a polaridade de uma pioneira, mesmo que em descompasso com o momento histórico ou com os avanços da militância.

Em suma, Virginia Woolf considerava a subjugação das mulheres causa e sintoma de um desequilíbrio fundamental da sociedade. Seu interesse se originava em seu ressentimento pessoal e chegava à consciência da responsabilidade pública. A desigualdade doméstica, de âmbito familiar, representava a versão da esfera política e os problemas da família refletiam os do Estado. A falta de totalidade foi um tema implícito em quase tudo o que ela produziu, e seus livros marcaram sua tentativa de reconciliar fato e imaginação, razão e intuição, homens e mulheres.

existir, pois cada homem que tivesse uma mulher para cuidar de si, gostava de brilhar diante dela. (*Three Guineas*, 15). Tradução nossa.

¹¹⁶ Na minha opinião, há algo antiquado neste feminismo extremo; ele data de sua época como jovem sufragista na década de 1910, quando os homens beijavam as garotas para fazê-las esquecer que queriam votar, e certamente provocavam o ódio dela [Virginia Woolf]. MARDER, Herber T. Op. Cit., p. 30. Tradução nossa.

Virginia Woolf demonstra em seus ensaios a consciência aguçada da mudança dos tempos. Em “Mr Bennet and Mrs. Brown”, de 1924, por exemplo, ela diz:

*“... All human relations have shifted – those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change, there is at the same time a change in religion, conduct, politics and literature. ...”*¹¹⁷

Tanto em sua ficção quanto em sua estética, Virginia Woolf inclui a crítica implícita das formas sociais, tendência diagnosticada por ela mesma em “Women and Fiction”:

*“... The change that has turned the Englishwoman from a nondescript influence,..., to a voter, a wage-earner, a responsible citizen, has given her both in her life and in her art a turn toward the impersonal. Her relations now are not only emotional; they are intellectual, they are political. ... and her novels naturally became more critical of society, and less analytical of individual lives. ...”*¹¹⁸

A crítica social começa nas condições em que as mulheres vivem, que refletem em sua criatividade, na administração de sua realidade, na educação de seus filhos, por exemplo. Quando Virginia Woolf discute as

¹¹⁷ Todas as relações humanas mudaram – entre patrões e empregados, entre maridos e esposas, entre pais e filhos. E quando as relações humanas mudam, ao mesmo tempo mudam a religião, o comportamento, a política e a literatura. (*The Captain's Deathbed and Other Essays*, 91-92) Tradução nossa.

¹¹⁸ As mudanças que transformaram a mulher inglesa de influência inócua,..., em eleitora, assalariada, cidadã responsável, a conduziram à impessoalidade tanto em sua vida quanto em sua arte. Suas relações agora não são somente emocionais; são intelectualizadas, são políticas... e seus romances naturalmente

romancistas do século XVIII, ela enfatiza a falta de privacidade das mulheres, cuja vida em âmbito doméstico era essencialmente social. Aos filhos era dado o direito de desenvolver a mente, e eles geralmente tinham seus próprios quartos. Às filhas era imposta a necessidade de estarem sempre à vista e disponíveis. Se um filho decidisse escrever, ele teria experiências interiores e exteriores a relatar; se uma filha decidisse escrever ela teria a sala de estar como atelier, cenário e provavelmente fonte de inspiração. Daí, segundo Virginia Woolf, a diferença de perspectiva, não de forma, entre a escrita de um e de outro: a autora desenvolveria os diversos pontos de vista sobre o mesmo objeto, enquanto o autor teria a oportunidade de buscar objetos diferentes e tecer conjecturas. Em *A Room of One's Own*, Virginia Woolf exemplifica esta idéia ao relatar as realidades de Tolstoy pelo mundo e de Charlotte Brontë entre a cozinha e a sala de estar.

As autoras, portanto, buscavam desesperadamente desenvolver idéias abstratas e descrever fatos além de suas emoções. Seu problema não era a falta de sentimentos, mas o excesso. A vida doméstica distinguiu-se pela supremacia do sentimento enquanto que a ciência distinguiu-se pela supremacia do intelecto. A função da mulher em sua redoma doméstica era a de discriminar os sentimentos mais sutis e ter a habilidade de ajustar as relações interpessoais a fim de manter a serenidade do ambiente do lar.

Em *Night and Day*, a heroína Katherine Hilbery luta para encontrar espaço para seu intelecto em sua vida doméstica. Ela tenta combinar a sabedoria de sala de estar de sua mãe com o conhecimento mais intelectualizado e impessoal. Esta luta engrandece a personagem, pois para Virginia Woolf a maior façanha seria a fusão da razão do mundo

se tornaram mais críticos da sociedade e menos analíticos das vidas de indivíduos. (*Granite and Rainbow*, 83) Tradução nossa.

exterior com a intuição da sala de estar. É importante ressaltar que o feminismo de Virginia Woolf implica o alargamento, não a rejeição, da sabedoria doméstica histórica e tradicionalmente cultivada pelas mulheres. Além disso, não era seu objetivo minimizar, como muitas feministas, as diferenças entre os sexos. Ela acreditava, porém, que a educação tradicional havia erguido uma barreira entre eles, excluindo as mulheres arbitrariamente dos campos de desempenho nos quais elas poderiam compartilhar do espaço masculino. Em âmbito familiar, o domínio feminino deveria ser restaurado e utilizado como fonte de influências civilizatórias e não como reforço do *status quo* – fato que diferencia a importância que Virginia Woolf atribui à mulher do lar da posição de seu pai em relação ao anjo da casa.

A influência da mãe como figura central na manutenção da estrutura familiar é tema recorrente em sua obra de ficção, nas personalidades de Mrs. Hilbery ou Mrs. Pargiter ou Mrs. Ramsay. Virginia Woolf via com fator central das relações entre homens e mulheres que os homens eram socialmente estéreis e que, sem a influência harmoniosa das mulheres, não haveria civilização.

Em *A Room of One's Own*, ela descreveu a busca masculina por estímulo e renovação de sua força criativa em seu relacionamento com as mulheres. Em *To the Lighthouse*, Lily Briscoe descreve seu sentimento em relação a essa busca masculina simbolizada por Charles Tansley.

Outro aspecto importante discutido sobre as relações entre homens e mulheres é a instituição do casamento, repellido pelas heroínas dos primeiros romances de Virginia Woolf, cuja visão dele era a da jovem vitoriana que vivenciara o confinamento e as tentativas frustradas de fuga daquela situação durante sua formação.

Em sua fase mais madura, Virginia Woolf descreve sua própria luta para libertar-se do fantasma da domesticidade da era vitoriana. Em

“Professions for Women” ela menciona o anjo da casa, origem ou oposto binário, a meu ver, da figura da louca no sótão que aparece em *Jane Eyre*, por exemplo, e é referência de Sandra Gilbert e de Susan Gubar mais recentemente (1979), em seu estudos feministas.¹¹⁹

A rejeição de Virginia Woolf à relação tradicional entre homens e mulheres é conflitante com sua veneração pela vida familiar e sua importância civilizatória. Ela via o casamento como uma instituição patriarcal abominável ao mesmo tempo que o considerava uma relação essencial em seu idealismo visionário. O casamento era, para ela, irreversivelmente associado à opressão e ao mesmo tempo a um profundo símbolo de comunhão.

Sua proposta para solucionar o problema do casamento é bastante incomum até mesmo para os padrões atuais. Ela sugeriu que o casal deveria ter comprometimento mútuo, mas cada um deveria ser responsável por seu próprio sustento e, provavelmente, por seu próprio espaço. A idéia desta sociedade, já defendida em *Night and Day*, parece um híbrido bem peculiar, algo entre o amor romântico e um contrato empresarial. O princípio de igualdade entre as partes deveria ser acompanhado, ou dependeria, de independência dos dois lados. A reforma do casamento, na opinião de Virginia Woolf, serviria como um meio de regeneração social.

A proposta de Virginia Woolf foi precedida pela experiência de Mary Wollstonecraft, precursora da luta das inglesas por igualdade. Wollstonecraft vivera nestes moldes com o filósofo Godwin, aplicando os princípios de igualdade e de liberdade. Quando Mary engravidou, eles decidiram se casar e abandonaram os “radicalismos” de sua teoria em função do bem estar do filho, embora tenham vivido seu contrato igualitariamente. A atitude de Virginia Woolf em relação a seu próprio

¹¹⁹ GILBERT, S. e Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. HB&J, Inc. Yale University Press, 1979

casamento parece refletir tanto a experiência de Wollstonecraft quanto as divagações das heroínas de seus romances.

Como feminista, Virginia Woolf almejava libertar-se dos destroços do passado, mesmo que isso significasse a quebra de suas raízes vitorianas. Portanto, seu desejo por reformas era acompanhado por um grande sentimento de perda. Por tudo isso, sua evolução feminista e filosófica pode ter sido reguladora de suas tendências experimentais e de sua sensibilidade estética.

Em suma, creio que podemos utilizar Virginia Woolf para estabelecer quem foi a autora e a crítica Virginia Woolf. Ela foi produto de seu meio e de sua história. Ela não poderia ter sido diferente do que foi em função da realidade em que estava inserida. Suas condições materiais foram essenciais para a realização de seu projeto estético. Se ela tivesse nascido em um outro momento, filha de outra classe social, todos os estudos divergentes sobre ela seriam muito diferentes ou talvez nem existissem.

Tanto sua natureza criativa quanto os elementos propostos em sua estética literária são fruto de sua visão de mundo e de sua relação ambígua com a realidade.

ANEXO

Anexo

Segue abaixo um quadro demonstrativo da seqüência interessantemente regular das publicações de Virginia Woolf, tanto em vida quanto póstumas:

FICÇÃO		CRÍTICA
1915	<i>The Voyage Out</i>	
1917	<i>The Mark on the Wall</i>	
1919	<i>Kew Gardens</i> <i>Night and Day</i>	
1922	<i>Jacob's Room</i>	
1924		<i>Mr Bennet and Mrs Brown</i>
1925	<i>Mrs Dalloway</i>	<i>The Common Reader: First Series</i>
1927	<i>To the Lighthouse</i>	
1928	<i>Orlando</i>	
1929		<i>A Room of One's Own</i>
1931	<i>The Waves</i>	
1932		<i>The Common Reader: Second Series</i> <i>Letter to a Young Poet</i>
1933	<i>Flush: a Biography</i>	
1934		<i>Walter Sickert: A Conversation</i>
1935	<i>Freshwater: a Comedy</i>	
1937	<i>The Years</i>	
1938		<i>Three Guineas</i>
1940	<i>Roger Frye: a Biography</i>	
1941	<i>Between the Acts</i>	
1942		<i>The Death of the Moth</i>
1947		<i>The Moment</i>
1950		<i>The Captain's Death Bed</i>
1953	<i>A Writer's Diary</i>	
1958		<i>Granite and Rainbow</i>
1965		<i>Contemporary Writers</i>
1966		<i>Selections from Her Essays</i>
1966/67		<i>Collected Essays (4 volumes)</i>
1973	<i>Mrs Dalloway's Party</i>	
1977	<i>The Pargiters</i>	
1982	<i>The London Scene</i>	
1986/94		<i>Essays (6 volumes)</i>
1989		<i>Early Essays</i>

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia da Autora

WOOLF, Virginia. *The Voyage Out*. New York: Harcourt, Brace & Co. s.d. (originally published in 1915 by Duckworth & Co., London)

_____. *Night and Day*. London: Penguin Books, 1992. (originally published in 1919 by Duckworth & Co., London)

_____. *Monday or Tuesday*. New York: Dover Thrift Editions, 1977. (originally published in 1921 by The Hogarth Press and Co., Inc.)

_____. *Jacob's Room*. New York: Signet Classic, Penguin Putnam Inc., 1984. (originally published in 1922 by The Hogarth Press and Co. Inc.)

_____. *The Common Reader: First Series*. New York: Harcourt, Brace & Company, 1984. (originally published in 1925 by The Hogarth Press and Co., Inc.)

_____. *Mrs Dalloway*. New York: HBJ Modern Classic, HBJ Publishers, 1990. (originally published in 1925 by The Hogarth Press and Co., Inc.)

_____. *Orlando*. Glasgow: Collins, 1986. (originally published in 1928 by The Hogarth Press and Co., Inc.)

_____. *A Room of One's Own*. New York: HB&Co. 1989. (originally published in 1929 by The Hogarth Press and Co., Inc.)

_____. *The Waves*. New York: HB&Co, s/d. (originally published in 1931 by The Hogarth Press and Co., Inc.)

_____. *The Second Common Reader*. New York: HB&Co, 1986. (originally published in 1932 by The Hogarth Press and Co., Inc.)

_____. *Flush: a Biography*. New York: HB&Co, 1983. (originally published in 1933 by The Hogarth Press and Co., Inc.)

_____. *Freshwater: a Comedy*. New York: HB&Co, 1985. (originally published in 1935 by The Hogarth Press and Co., Inc.)

_____. *Three Guineas*. New York: HB&Co, s/d. (originally published in 1938 by The Hogarth Press and Co., Inc.)

_____. *Roger Frye: a Biography*. New York: Harvest/ HB&Co, s/d. (originally published in 1940 by The Hogarth Press and Co., Inc.)

_____. *Between the Acts*. New York: Harvest/ HB&Co, 1970. (originally published in 1941 by The Hogarth Press and Co., Inc.)

_____. *The Death of the Moth and Other Essays*. WOOLF, Leonard, ed., New York: HB&Co, 1970. (originally published in 1942 by The Hogarth Press and Co., Inc.)

_____. *A Haunted House and Other Short Stories*. WOOLF, L., ed., New York: Harvest/ HB&Co, 1972. (originally published in 1943 by The Hogarth Press and Co., Inc.)

- _____. *The Moment and Other Essays*. WOOLF, Leonard, ed., New York: Harvest/ HB&Co, s/d. (originally published in 1947 by The Hogarth Press and Co., Inc.)
- _____. *The Captain's Death Bed and Other Essays*. WOOLF, L., ed., New York: Harvest/ HBJ, 1978. (originally published in 1950 by The Hogarth Press and Co., Inc.)
- _____. *Granite and Rainbow*. WOOLF, Leonard, ed., London: The Hogarth Press, 1958.
- _____. *Moments of Being*. SCHULKIND, Jeanne, ed., New York: HB&Co, 1985. (originally published in 1976 by HB&Co)
- _____. *Books and Portraits*. Lyon, Mary, ed., New York: Harvest/ HB&Co, 1977.
- _____. *The Diary of Virginia Woolf* (5 volumes). BELL, A. Olivier, ed., London: Penguin, 1979. (originally published in 1977 by The Hogarth Press and Co., Inc.)
- _____. *Women and Writing*. BARRET, Michellè, ed., New York: Harvest/ HB&Co, 1980.
- _____. *The Complete Shorter Fiction*. DICK, Susan, ed., New York: Harvest/ HBJ, 1989. (originally published in 1985 by HB&Co)
- _____. *The Letters of Virginia Woolf*, volume 1-6. NICOLSON, N. e Joanne Trautmann, ed., London: The Hogarth Press, 1977.

_____. *Virginia Woolf - A Passionate Apprentice: The Early Journals, 1897 - 1909*. LEASKA, Mitchell A. ed., New York, Harvest/ HBJ, 1992.

Bibliografia sobre a autora

ABEL, Elisabeth. *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

ANNAN, N. *Leslie Stephen: The Godless Victorian*. NY: Random House, 1984.

BEER, Gillian. *Beyond Determinism*. Edinburgh: EUP, 1996.

BELL, Clive. *Old Friends*. New York: Harcourt/ Brace, 1957.

BELL, Quentin. *Virginia Woolf: a Biography*. New York: Harvest/ HB& Co, 1974.

_____. *Bloomsbury Recalled*. New York: Columbia University Press, 1996.

BENNET, A . "Is the Novel Decaying?" *Cassell's Weekly*, março, 1923.

BLACSTONE, Bernard. *Virginia Woolf*. London, British Council, 1952.

BOOTH, Alison. *Greatness Engendered: George Eliot and Virginia Woolf*. New York: Cornell University Press, 1992.

- BRIGGS, A. *A Social History of England*. London: Penguin, 1985.
- CARAMAGNO, T. C. *The Flight of the Mind: Virginia Woolf's Art and Manic-Depressive Illness*. Los Angeles, CA.: University of California Press, 1992.
- CUNNINGHAM, M. *The Hours*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- DUSINBERRE, Juliet. *Virginia Woolf's Renaissance: Woman Reader or Common Reader?* Iowa: University of Iowa Press, 1997.
- EZELL, M.J.M. "The Myth of Judith Shakespeare: Creating the Canon of Women's Literature" *New Literary History*, 21, 1990, p. 579-92.
- FAND, Roxanne J. *The Dialogic Self: Reconstructing Subjectivity in Woolf, Lessing and Atwood*. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1999.
- FLEISHMAN, Avrom. *Virginia Woolf: a Critical Reading*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1975.
- FORSTER, E.M. "The Early Novels of Virginia Woolf," *New Criterion*, IV, 1926.
- FRASER, Kennedy. *Ornament and Silence: Essays on Women's Lives*. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1997.

- GILBERT, S. e Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*, HB&J, Inc., Yale University, 1979.
- GOLDMAN, Mark. *The Reader's Art: Virginia Woolf as Literary Critic*. The Hague, Netherlands: Mouton & Co. B.V., Publishers, 1976.
- HEILBRUN, Carolyn. *Toward a Recognition of Androgyny*, N.Y.: Knopf, 1973.
- HUSSEY, Mark. *Virginia Woolf: The Essential Reference to Her Life and Writing*. NY: OUP, 1995.
- KRANZLER, Laura. "The Moth and the Moth Hunter: The Literary Criticism of Virginia Woolf", in DAY, Gary, ed., *The British Critical Tradition: a Re-evaluation*. Macmillan, 1993.
- KURZ, Robert. "O Eterno Sexo Frágil", José Marcos Macedo, trad., *Ca-derno Mais! Folha de São Paulo*, 09/01/2000.
- LAURENCE, Patricia O. *The Reading of Silence: Virginia Woolf in the English Tradition*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- LEAVIS, F. R. *The Common Pursuit*. Harmondsworth: Pelican, 1970.
- LEAVIS, Q. D. "Caterpillars of the Commonwealth Unite!". *Scrutiny*, September 1938.
- LEHMANN, John. Trad. Isabel do Prado. *Virginia Woolf*. Jorge Zahar, ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1989.

- LEE, Hugh. ed., *A Cézanne in the Hedge and Other Memories of Charleston and Bloomsbury*. Chicago: Collins & Brown Limited. The University of Chicago Press, 1993.
- MARCUS, Jane. "Thinking Back Through Our Mothers". *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, London: Macmillan, 1981, p.1-30.
- _____. *Art and Anger: Reading like a Woman*. Columbus: Ohio State University Press, 1988.
- MARDER, Herbert. *Feminism and Art: A Study of Virginia Woolf*. Chicago: The University of California Press, 1968.
- MILLER, Jr., James. *Theory of Fiction: Henry James*. NY: Lincoln, 1972
- MOI, Toril. *Sexual-Textual Politics: Feminist Literary Theory*. New York: Routledge, 1995.
- McNESS, E., ed. *Critical Assessments*. NY: Routledge, 1994, vol. I.
- MULHERN, Francis. *Virginia Woolf and Cultural Criticism*. In: *Working Papers in British Studies 2*, São Paulo: Humanitas Publicações. DLM – FFLCH/USP, 1997.
- _____. "English Reading" in BHABHA, H. K., ed. *Nation and*

Narration. NY: Routledge, 1990, p. 250-64.

NAYLOR, Gillian, ed. *Bloomsbury: The Artists, Authors and Designer by Themselves*. London: Octopus, 1990.

NOBLE, Joan Russell, ed. *Recollections of Virginia Woolf by her Contemporaries*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1972.

REED, C. "Bloomsbury Bashing: Homophobia and the Politics of Criticism in the 80's" in *Genders* 11, outono de 1991.

REESE, Judy S. *Recasting Social Values in the Work of Virginia Woolf*. Cranbury, NJ.: Associated University Presses, 1996.

ROE, Sue. *Writing and Gender: Virginia Woolf's Writing Practice*. New York: Harvester Wheatsheaf, St. Martin's Press, 1990.

ROSEMAN, Ellen Bayuk. *A Room of One's Own: Women Writers and the Politics of Creativity*. New York: Twayne Publishers, 1995.

ROSENBAUM, S. P. "Virginia Woolf and the Intellectual Origins of Bloomsbury." In: GINSBERG, Elaine e Laura Moss Gotlieb, eds., *Virginia Woolf: Centennial Essays*. Troy, New York: Whisdon, 1983.

SCOTT, B. K., ed. *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

SHARMA, Vijay L. *Virginia Woolf as Literary Critic: A Reevaluation*.

New Delhi: Arnold-Heinemann Publishers Private Ltd., 1977.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own.: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press, 1977.

SILVER, Brenda. "The Authority of Anger: Three Guineas as Case Study", in *Signs* 6, 2, 1991, p. 340-70.

SPOTTS, F. *Letters of Leonard Woolf*. San Diego: HB&J, 1989.

SPRAGUE, Claire, ed. *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*. Eaglewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1971.

WILLIAMS, Raymond. "The Bloomsbury Fraction" in *Problems in Materialism and Culture*. London: Verso, 1980, pp. 148-169.

_____. *Culture and Society: 1780-1950*. New York: Columbia University Press, 1983.

WOOLF, Leonard. *An Autobiography: 1911 – 1969*. NY: OUP, 1980.

ZWERDLING, A. *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley: UCP, 1986.