

O FEMINISMO EM VIRGINIA WOOLF

JEFFERSON L. CAMARGO*

Toda a agitação da crítica literária feminista não acrescentou absolutamente nada de novo ao cânone. Jane Austen, George Eliot e Emily Dickinson não ganharam muito com as percepções do feminismo; Edith Wharton, Willa Cather, Virginia Woolf, Marianne Moore e Elizabeth Bishop também não devem sua condição canônica aos entusiasmos da crítica feminista contemporânea (Harold Bloom - Folha de S.Paulo - 27/11/94).

A crítica feminista de Virgínia Woolf pode ser dividida em duas grandes fases: primeiro, a que vai do final da década de 1970 a meados dos anos 80, e, segundo, a que vem sendo praticada até os dias de hoje. Na primeira fase, a obra da escritora era vista pelas lentes de uma politização - quase de um ativismo - daquilo que nela se julgava encontrar de feminista; para a crítica mais recente, que parte de uma perspectiva pós-estruturalista, os críticos tradicionais de Woolf cometiam o erro básico de fundamentar-se nos pressupostos de uma estética realista, com sua crença num eu autônomo oprimido por um determinado sistema social - como se o pensamento político de um escritor pudesse ser examinado como uma questão do conteúdo certo sendo representado dentro da **forma realista correta**. Em outras palavras, a primeira fase dos estudos feministas de Virginia Woolf teria errado devido a sua crença num eu autônomo oprimido por uma ordem social específica, e a passagem de uma crítica modernista (não feminista, praticada até o final dos anos 70) para uma crítica feminista

* Doutorando do Programa.

tradicional, teria sido um retrocesso exatamente pelo fato de ter aderido aos pressupostos de uma estética realista contra a qual, de resto, o próprio modernismo se definira.

Para a crítica feminista mais recente, portanto, deixaram de ter validade certas concepções consensuais que estavam na base dos estudos mais **antigos**: o pressuposto de que uma mulher pode falar em nome de todas as mulheres, e a crença em que a escrita feminista é capaz de produzir uma representação apropriada das vidas das mulheres.

Em seu livro *Virginia Woolf and Postmodernism* (Caughie, 1991, p.1-27), Pamela Caughie examina os argumentos que caracterizaram a crítica feminista de Woolf em seus primórdios, e defende uma leitura que resulte num melhor entendimento do feminismo detectável na estética modernista da escritora - ou seja, uma leitura que supere a oposição implícita entre as concepções estéticas e políticas da mesma. O objetivo, portanto, consiste em alterar o próprio modo como se concebe o discurso em prosa, e fazê-lo de tal modo que se elimine a compulsão de ver Virginia Woolf como porta-voz de qualquer tendência comportamental, ou mesmo literária. *There is no progress or decline in the novel, for there is no fixed 'core' against which to measure progress or decline* (Caughie, 1991, p. 6). Segundo Caughie, as abordagens da obra woolfiana podem ser feitas a partir do estabelecimento de um grande número de relações, pois a escritora não teria nenhum atributo que nos permitisse identificar, nela, uma **natureza essencial** - nem ela, nem qualquer outro escritor.

Ao apresentar os seus argumentos em forma de oposições (sobretudo a oposição masculino/feminino), a crítica feminista tradicional, que vai até meados dos anos 80, cometia o erro (na opinião de Caughie) de ignorar muita coisa que não se ajusta a dicotomias tão lapidares, e terminava por identificar grande parte da obra de Woolf com termos **nebulosos**, como, por exemplo, **ausência, silêncio, vazio**, etc. Estariam, portanto, incorrendo em erro tanto os críticos que analisavam a obra de Woolf enquanto modernista quanto aqueles que a estudaram em termos de sua **política feminista**. No primeiro caso, considerava-se que a escritora havia tentado, sobretudo a partir de *Jacob's Room* (Woolf, 1963) formas tradicionais ainda vigentes no século XIX (às quais aderiam os **materialistas** eduardianos), e, no segundo, Woolf costumava ser vista como alguém que se empenhara em libertar o romance das **formas patriarcais** estabelecidas pelos grandes escritores do sexo masculino, inclusive por um autor tão pouco convencional quanto D.H. Lawrence. Para um grupo, a escritora ataca o romance tradicional, por considerá-lo **arcaico**; para outro, ataca o eu

masculino, por considerá-lo despótico, unanimista e, como veremos, essencialmente belicoso.

Para a crítica pós-estruturalista, todos esses modos de ver e analisar partem de um equívoco fundamental: apresentam Woolf como uma pensadora e escritora preocupada com formas falsas de narrativa, consciência e instituições. Ao atacar o que via como falso, a escritora estaria revelando o verdadeiro, o essencial ou o natural, ou seja - sempre segundo a interpretação dessa crítica mais recente -, resvalando para abordagens que partiriam do pressuposto da existência de uma oposição necessária entre convencional e moderno, aparência e realidade, masculino e feminino,

(...) as if each term were coherent and stable, as if the novel, the self, or the world could be so simply polarized (Caughie, 1991, p. 5).

Para Caughie, essas abordagens não são problemáticas pelo fato de mostrarem que Woolf contestou formas narrativas tradicionais, o que certamente fez, mas por verem a escritora como se ela se movesse continuamente do falso para o verdadeiro, e do limitado para o abrangente... - uma perspectiva que terminaria por levar os adeptos de tal modalidade de crítica a ignorar tudo quanto não coubesse em suas dicotomias. Uma distância irrisória separa tal desajuste da falta de uma linguagem com a qual definir as conquistas do universo ficcional de Woolf, e o resultado disso verifica-se no uso, há pouco mencionado, dos termos **nebulosos** adotados pela crítica feminista que vai até meados da década de 1980. Nas palavras de Caughie:

Moreover, this kind of reading accepts certain novelistic features or values as normative. It seeks an exhaustive form, though nothing in this word is exhaustive (except, perhaps, God and Sunday Times).

(...) When we run into trouble defining a female for or a new language, as Woolf did and as some feminists do, it does not mean that differences between women's and men's literature do not exist or are not important, only that they are not rigid oppositions or clearly defined contrasts (p. 6).

Em síntese, seria preciso abordar a obra de Virginia Woolf em termos de um modelo dinâmico (e não dualista) para a narrativa. Essa crítica, armada da convicção de ter sofisticado os seus métodos de

abordagem da obra literária em relação a tudo que se fez antes, não nega o feminismo de Virginia Woolf, mas também não sai em busca de **provas** dos modos pelos quais este teria informado a sua obra; pelo contrário, parte da escrita e utiliza-a para questionar aquilo que, nela, se possa afirmar como feminista. Para tais críticas, existem diferenças entre a literatura escrita por homens e aquela escrita por mulheres, mas não se trata de diferenças centradas em rígidas oposições, nem em contrastes claramente definidos - é impossível descobrir a **forma apropriada do verdadeiro eu** ou das diferenças inatas entre os sexos, pois não há nada de estável contra o que determiná-las e avaliá-las.

A exemplo dos críticos modernistas (não feministas) dos quais discordam, muitas feministas estariam adotando a separação entre forma e conteúdo ao lerem os romances de Woolf em busca de significado e estilo, crítica social e poesia, concepções políticas e forma experimental. Esta separação leva a duas posturas igualmente condenáveis: extrair o **conteúdo político** do contexto estilístico ou fazer, mesmo que por um ato de força, com que este último se torne o veículo apropriado ao pensamento político de Woolf. Em outras palavras, para apresentarem os textos woolfianos como protótipos de uma escrita feminista seria preciso - e é o que fazem - admitir a idéia de que existe uma ligação necessária entre forma e conteúdo, ou que essas categorias possam obscurecer uma à outra em determinados momentos da obra de um autor.

Separar forma e conteúdo e aceitar alguma norma que reja a produção literária e a realidade são posturas que, do ponto de vista da crítica feminista pós-estruturalista, implicariam o pressuposto de que cada um dos termos dessas relações é estável e consistente. Considera-se fundamental examinar o modo mesmo como concebemos e usamos o discurso narrativo, ou seja, situa-se a ideologia dos textos woolfianos exatamente na sua prática textual. Ao incorporar algumas das conquistas do pensamento pós-estruturalista, essa crítica adota uma abordagem funcional da narrativa, em detrimento da abordagem temática ou estilística. Está voltada, portanto, para o estudo de estratégias lingüísticas específicas, e, em decorrência de sua preocupação soberana com as conseqüências dos usos da linguagem, ignora a atividade crítica daqueles para os quais, nos textos woolfianos, *politics is a matter of the right content being represented in the correct realistic form* (Caughie, 1991, p.1). A atenção dessa **nova crítica** deixa de incidir sobre o modo como as estratégias textuais revelam ou ocultam o significado do autor, e se volta para as funções que elas desempenham para os usuários em contextos específicos.

Tudo muito diferente, portanto, da abordagem feminista de pouco mais de uma década atrás, quando a maior parte dos críticos estava preocupada, por exemplo, com coisas como a dicotomia que julgava existir, na obra de Woolf, entre o universo masculino, factual e afirmativo, e o feminino, intuitivo e indeterminado. De um só golpe, vão para o limbo toda a crítica feminista produzida até o referido livro de Toril Moi, e, de certa forma, a totalidade da crítica que vai, aproximadamente, da década de 30 à de 70. Apesar do insignificante intervalo cronológico, as feministas pós-estruturalistas dos dias de hoje parecem ver a produção crítica anterior à sua própria como uma tentativa pré-histórica de encontrar **verdades** que não passam de equívocos decorrentes de leituras relativistas dos textos de Virginia Woolf.

Ao pretenderem pôr fim às oposições habitualmente associadas à obra de Woolf, esses críticos acabam por endossar outro tipo de oposição - aquele que se verifica entre duas escolas de pensamento feminista: de um lado, a corrente anglo-americana (liberal-humanista/ essencialista), e, de outro, a tradição francesa (desconstrutivista/ pós-estruturalista). Divergências à parte, porém, o escritor transforma-se em função contextual ou intertextual, e deixa de ser o determinante do texto. Essa institucionalização da objetividade nos leva a pensar, com Felperin (citando Genette), que

As the French structuralist Gérard Genette (...) put it, 'literature had been regarded for so long as a message without a code that it became necessary to regard it for a while as a code without a message'. That 'while' has prolonged itself to the point where it once again seems 'necessary', at least to some, to recover the 'message', assumed, as it usually is, to exist 'outside' literature in its formal, fictive sense (Felperin, 1987, p.15).

Todos esses modernistas de ontem transformados nos pós-modernistas de hoje, esses essencialistas com um pé na desconstrução, etc., etc., acabam por deixar a impressão de que as divergências entre eles não passam de um emaranhado de confusões - das quais, a propósito, fique aqui, única e exclusivamente, o registro.

Um exemplo das diferenças básicas entre a crítica feminista da fase inicial e aquela de extração pós-estruturalista é apresentado por Caughie ao comparar sua abordagem dos textos woolfianos em *Virginia Woolf and Postmodernism* com a de Jane Marcus, uma das pioneiras dos

estudos feministas de Virginia Woolf. Segundo Caughie, sua leitura dos referidos textos será feita seguindo a mesma linha de análise adotada para escritores como Kafka, Beckett, Robbe-Grillet e Sarraute, os quais, a exemplo de Woolf, *diverge from what we have come to characterize as modernist literature* (Caughie, 1991, p.19). Marcus, por sua vez, também compara Woolf a Kafka, Brecht, Proust e Benjamin, mas o faz com base em sua posição à margem da sociedade - enquanto judeus, homossexuais, marxistas, etc., para os quais a linguagem, a literatura e a cultura pertencem a uma instância que lhes é extrínseca, seja ela o Estado, o patriarcado ou a moral sexual vigente. Em sua leitura, afirma Caughie, esses autores são vistos a partir de sua posição dentro da história literária concebida como palimpsesto, e seus experimentos ficcionais são comparados em termos daquilo a que respondiam dentro dessa mesma história. Para a crítica pós-modernista (como Caughie se auto-intitula), não há como negar que tais respostas são ideológicas, estéticas e políticas, mas, pelas razões já esboçadas aqui, em momento algum ela defenderá a prioridade de posições ideológicas ou argumentos políticos:

On the contrary, I argue that Woolf's experiments with narrative forms and functions engender certain ideological assumptions and political strategies, and thereby enable a feminist ideology to take shape (Caughie, 1991, p. 19).

Num ensaio intitulado *Enchanted Organs, Magic Bells: Night and Day as Comic Opera* (Marcus, 1980, p.97-122), também de Jane Marcus, podemos encontrar mais um caso exemplar daquilo que, do ponto de vista de críticos como Caughie, seria desautorizado enquanto **crítica feminista ideológica** ou **leitura relativista**. Como diz o título do ensaio, Marcus interpreta *Night and Day* (Woolf, 1948) como ópera cômica; ao fazê-lo, porém, vê o romance como uma afirmação política e feminista. Woolf teria escrito seu segundo romance como uma paródia da *Flauta Mágica* de Mozart, e *Night and Day* seria, na verdade, uma versão feminista das estruturas, dos mistérios e das harmonias maçônicas usadas pelo compositor em sua ópera:

*(...) the search for order which impelled Eliot and Joyce to shape their feelings of despair in ancient mythological structures was the same impulse which drove Virginia Woolf to shape *Night and Day* around the initiation, quest,*

and journey myths of The Magic Flaute (Marcus, 1980, p. 11).

Para Marcus, a *Flauta Mágica* é a mais gloriosa afirmação de supremacia que o universo masculino já criou sobre si mesmo enquanto forma de civilização, e nessa ópera narra-se a história da transição do matriarcado para o patriarcado. Em *Night and Day*, ainda, o feminismo de Woolf estaria tão atuante quanto o **masculinismo** da maçonaria na *Flauta Mágica*. Trata-se, em síntese, de um ensaio brilhante, uma leitura ideológica que vai culminar na apreensão das formas com as quais o envolvimento de Woolf com as questões de política e moral são quase sempre identificadas, mas que seria desqualificado pela crítica pós-estruturalista como obra marcada por *rigid oppositions or clearly defined contrasts* (Caughie, 1991, p. 6). Alguns exemplos:

Night and Day celebrates, as classically its title suggests, the union of the eternal opposites, night and day, nature and reason, duty and freedom, man and woman (Marcus, 1980, p. 107).

Woolf attacks the fathers, as Mozart attacks the mothers. Her weapons are different from Ibsen's but they do the job. She has exorcised Victorian family ghosts without once mentioning syphilis. Her lack of sexual frankness seems to have disturbed some of her critics. But killing the Angel in the House was a revolution in itself; she left some work for the women who would come after her (Marcus, 1980, p. 115).

Aí estão, como se vê, as **dicotomias lapidares** não admitidas por Pamela Caughie e pela corrente crítica que ela representa.

Apesar de não termos tido acesso a um número minimamente razoável de obras do período chamado por Cayghie de *early feminist criticism*, o exame de uma bibliografia irrisória e as informações de segunda mão às quais tivemos que recorrer são suficientes para o desvendamento de um panorama extremamente positivo da atividade crítica desse período anterior àquele em que o feminismo pós-estruturalista situa a **redenção** dos estudos woolfianos do gênero. Através de um trabalho minucioso de pesquisa histórica e do estudo de manuscritos, a crítica feminista da década de 1970 a meados de 1980 produziu obras indispensáveis sobre Virginia

Woolf. Os romances e os ensaios, sobretudo *A Room of One's Own* (Woolf, 1963) e *Three Guineas* (Woolf, 1966) foram estudados à exaustão, e a grande contribuição de tal atividade crítica está no fato de ter levado ao reexame da imagem de Woolf enquanto representante máximo de uma estética fundamentalmente apolítica. Como dissemos, a Jane Marcus deve-se o trabalho pioneiro de ter apresentado Virginia Woolf sob uma nova perspectiva, ao compará-la a Kafka, Brecht e Benjamin. Mesmo para Pamela Caughie, o trabalho comparativo de Marcus deve ser aplaudido como *one of the most liberating functions of feminist criticism* (Caughie, 1991, p. 4), pois já fazia tempo demais que Woolf vinha sendo comparada exclusivamente a escritores como Joyce, Eliot, Proust, Lawrence, Forster e Conrad.

Por mais que as conheçamos apenas através de menções e análises de outros autores, as obras de crítica feminista anteriores ao livro de Toril Moi (*Sexual/Textual Politics: Feminine Literary Theory*. London: Methuen, 1985) não nos parecem merecedoras do descrédito com que Pamela Caughie as vê em *Virginia Woolf and Postmodernism*. Expressam as tensões dialéticas da vida e da obra de Woolf, e seu valor - que apenas inferimos, convém repetir - também se evidencia a partir de diferenças concretas que dividem os críticos (mesmo quando parece haver convergência de opiniões), o que sem dúvida constitui um sinal da riqueza de tais textos. Não é possível afirmar, portanto, que sejam partes de um mesmo diálogo, muito menos que repisem incessantemente a tecla das **rígidas oposições** ou dos **contrastos claramente definidos** nos quais Caughie insiste em seu livro. Trata-se mais de soliloquistas que, a partir de um mesmo palco, se voltassem para diferentes direções sem deixar de explorar, em profundidade e com posições críticas muito claras, as complexidades dos textos woolfianos. Nos momentos em que atenua o tom de sua crítica, Pamela Caughie deixa entrever que esses autores exploraram muitas facetas diferentes de Virginia Woolf: a grande escritora, a mulher, o espírito crítico penetrante e a crítica social, lado a lado com o conhecido mergulho nos recessos da mente.

Em termos gerais, as mais conhecidas obras feministas de Virginia Woolf são consideradas menos importantes do que os seus romances, pois tratam de questões históricas e práticas, passando à margem da questão permanente da vida e da arte. Já em *Virginia Woolf* (Forster, 1942, p. 23), obra de 1941, E.M. Forster atacava o suposto feminismo da escritora por considerá-lo responsável pelo **pior de seus livros**, *Three Guineas*, e pelo que havia de **pior** em *Orlando* (Woolf, 1980): Até mesmo em *A Room of One's Own* - cujo tom é bem mais leve do que o de *Three Guineas* -, Forster

julgava encontrar algo de **antiquado**, pois em 1929, ano da publicação do livro, a preocupação com a situação das mulheres seria *anacrônica*. Hoje, - e até mesmo ontem - a afirmação parece absurda, pois, em 1929, as mulheres estavam muito longe de terem conquistado um **status** minimamente digno. Vejamos, a propósito, alguns exemplos da condição feminina extraídos do ensaio *Feminism in Virginia Woolf*, de J.B. Batchelor:

Writing in 1934, [Winifred Holtby] complains that 'the economic slump has reopened the question of women's right to earn'. She points out that the promise of the 1928 Reform Act which gave the full franchise to women is unfulfilled, because the depression has provoked a wave of feeling against women as a potential threat to unemployed men, and they are still far from equality with men in the full sense of the word (Batchelor, 1971, p. 170).

Na verdade, *Three Guineas* talvez tenha sido a obra mais mal recebida de Virginia Woolf, inclusive pelos seus amigos de Bloomsbury. Para Maynard Keynes, o ensaio partia de um argumento tolo, e não havia sido bem escrito; para Quentin Bell,

What really seemed wrong with the book (...) was the attempt to involve a discussion of women's rights with the far more immediate question of what we were to do in order to meet the ever-growing menace of Fascism and war. The connection between the two questions seemed tenuous and the positive suggestions wholly inadequate (Bell, 1972, p. 205).

Os ataques mais violentos partiram de um grupo, o *Scrutiny*, liderado por Frank Raymond Leavis. No ensaio *Caterpillars of the Commonwealth Unite*, citado por Naremore, (Freedman, 1980, p. 244-45) a sra. Leavis, também crítica literária, afirma que Virginia Woolf era *silly and ill informed e quite insulated by class*, e que escrevera um ensaio (*Three Guineas*) caracterizado por *a deliberate avoidance of any argument* (p. 245).

Three Guineas, portanto, foi unanimemente considerada a menos admirável das obras de Virginia Woolf. O ensaio parte de uma estrutura em parábola, mas contém muitos dados extraídos de jornais e livros, e, segundo a maioria de seus críticos, Woolf não chegou ao equilíbrio desejável entre parábola e fatos. Os três guinéus do título simbolizam três decisões tomadas para ajudar a impedir os conflitos armados. A autora recebe uma carta na

qual uma sociedade criada por homens pede uma contribuição para impedir a continuidade das guerras. Em resposta, um simples silogismo: para alcançar tal objetivo é preciso que, primeiro, as mulheres tenham acesso à educação; depois, que adquiram independência material e espiritual através do acesso às profissões, e, por último, que lhes sejam oferecidas as condições de exercer o seu pacifismo e de ajudar os homens a livrar-se de seu espírito beligerante.

O primeiro guinéu, portanto, deve destinar-se à criação de uma nova escola, *young and poor, built not of carved stone and stained glass, but of some cheap, easily combustible material which does not hoard dust and perpetrate traditions*, e sem *chapels [or] museums and libraries with chained books and first editions under glass cases* (Woolf, 1966, p.33). Woolf mostra-se realmente irascível em sua análise da relação entre a humanidade e a guerra: trata-se, primeiro, de uma profissão; depois, de uma fonte de felicidade e emoção, e, por último, de um modo de dar vazão a qualidades essencialmente masculinas *without which men would deteriorate* (p. 8).

É preciso, também, que as mulheres tenham acesso às profissões, pois só assim conquistarão sua independência e poderão expor as opiniões que uma educação formal finalmente lhes permitirá ter. Portanto, o segundo guinéu deve ser dado em forma de *a subscription to a society to help the daughters of educated men to obtain employment in the professions* (p.41). A propósito, o ano mais importante de *The Years* (Woolf, 1974) não se acha inscrito no texto ao longo do qual acompanhamos a vida da família Pargiter de 1880 a 1918. Em seguida a esta última data, Woolf passa para *The Present Day*, deixando 1919 como uma fronteira não explicitada entre o velho e o novo. A importância de 1919 é evidente em *Three Guineas*, onde é inúmeras vezes citado como um divisor de águas na história da emancipação feminina; foi nesse ano que as mulheres foram legalmente admitidas às profissões.

Na opinião de Woolf, porém, esse fato serviu apenas para liberalizar a vida inglesa, sem alterá-la em essência. Por mais que a escritora atribuisse importância ao ano de 1919, ela também via o novo poder das mulheres com ironia, e, em, *Three Guineas*, chamou atenção para os riscos de elas serem admitidas, em igualdade de condições, a um sistema perverso:

Now that the Civil Service is open to us we may well earn from one thousand to three thousand a year; now that the Bar is open to us we may well earn 5,000 a year as judges,

and any sum up to forty or fifty thousand a year as barristers. When the Church is open to us we may draw salaries of fifteen thousand, five thousand, three thousand yearly, with palaces and deuneries attached. (...) When the Stock Exchange is open to us we may die worth as many millions as Pierpont Morgan, or as Rockefeller himself. (...) In short, we may change our positions from being the victims of the patriarchal system (...) to being the champions of the capitalist system (p.67).

O tom bem-humorado de tais observações não oculta a seriedade das convicções de Woolf. Ela admite que as mulheres que querem ir para as universidades podem ver os seus argumentos como preocupações exageradas com bagatelas, mas aconselha suas leitoras a refletir sobre as fotos de cadáveres e casas destruídas que o governo espanhol envia semanalmente aos jornais.

Por último, Woolf contribui com mais um guinéu para a sociedade organizada para impedir a deflagração de novas guerras, mas deixa claro que as mulheres só podem ajudar semelhante causa na condição de **outsiders**. Este terceiro capítulo de *Three Guineas* é o mais agressivo de todos, e, apesar da sugestão de que os sexos devem cooperar entre si, está repleto de ataques contra a sociedade dos homens. São abundantes os termos como **prostituted culture, harlotry, slave e adultery of the brain**. Oxford e Cambridge são condenadas pelas restrições impostas às **daughters of educated men**, e os pais são duramente criticados pela **fixação infantil** à qual submetem suas filhas. Aí está, talvez, a razão de *Three Guineas* ter sido mal recebido pela crítica inglesa: o livro, que nasceu da intenção de ser uma crítica da cultura e da civilização, está impregnado de **sound and fury**, e, numa obra assim irada, sobra muito pouco espaço para a crítica serena e bem-comportada à qual o público leitor estava habituado. A 11 de abril de 1938, a escritora fez o seguinte registro em seu diário, a propósito de *Three Guineas*:

But I wanted - how violently - how persistently, pressingly, compulsorily - I can't say - to write this book (p. 288).

E, quando ainda estava escrevendo o ensaio:

*And I'm so absorbed in **Two Guineas** - that's what I'm going to call it. I must very nearly verge on insanity I think,*

I get so deep in this book I don't know what I'm doing. Find myself walking along the Strand talking aloud (p. 268).

Como vimos, portanto, os três guinéus do título são oferecidos para a criação de uma escola feminina, para ajudar as mulheres em sua admissão às profissões e para impedir as guerras. Ao mesmo tempo, porém, Woolf chama atenção para o fato de que todas as sociedades antibélicas, todas as escolas e todas as profissões são irrelevantes, ou, pior que isso, são parte do problema. Antes da conquista de quaisquer objetivos edificantes e humanitários, a sociedade e os seus valores teriam que passar por uma transformação intrínseca.

Woolf viveu e escreveu entre duas grandes guerras, e o tom amargo de *Three Guineas* é evocativo da crise de nosso presente momento, quando se continua insistindo na **morte da poesia** (e de outras artes, sobretudo da pintura), e o conhecimento científico, triunfante, demonstra estar **também** a serviço do que existe de mais nefasto no poder. Enquanto livro manifestamente contrário à guerra, é possível que *Three Guineas* tenha o seu quê de antiquado, mas alguns dos conceitos nele expostos nada têm de anacrônicos; as falhas mais comumente apontadas talvez estejam em seu método, incapaz de apresentar os referidos conceitos conforme o princípio organizatório da parábola, bem como na falta do humor que impregna a *Room of One's Own* do princípio ao fim e lhe confere a conhecida **leveza de tom**.

Virginia Woolf sempre viu os seus textos **feministas** com certa desconfiança. Considerava-os de importância secundária, mas sentia-se compelida a escrevê-los:

And I opened this book in another train of mind - to record the blessed fact that for good or bad I have just set the last correction to Women and Fiction, or A Room of One's Own. I shall never read it again I suppose. Good or bad? Has an uneasy life in it I think: you feel the creature arching its back and galloping on, though as usual much is watery and flimsy and pitched in too high a voice (p. 144-45).

Não apenas os seus textos feministas eram vistos com ressalvas; na verdade, Woolf não gostava das feministas, e muitas das implicações do pensamento feminista inspiravam-lhe franca aversão. Em *Three Guineas*, o conceito de **feminismo** é explicitamente rejeitado por contrapor-se ao ideal

de uma irrestrita colaboração entre os sexos e implicar, na grande maioria das vezes, uma defesa ressentida da mulher. Em *Feminism in Virginia Woolf* (1971, p. 171), J. B. Batchelor afirma que, para a escritora, o ajuste crucial que se faz necessário às relações entre homens e mulheres não é uma questão de direitos, no sentido público do termo, mas sim de aceitação psicológica: é preciso que ambos os sexos reconheçam-se mutuamente em sua condição de indivíduos. Como exemplos da aversão de Virginia Woolf pelas feministas ativistas e pela atividade política organizada, Batchelor menciona, dentre outras, as caricaturas de Evelyn Murgatroyd, em *The Voyage Out* (Woolf, 1948), e de Julia Hedge, em *Jacob's Room*, além da relutante aceitação, por parte da escritora, de personagens como Peggy, a médica de *The Years*, e Mary Datchet, em *Night and Day*. Para Woolf, portanto, **feminista** é um termo obsoleto, e sua aversão é apresentada sem meias palavras em *Three Guineas*.

Ao oferecer o terceiro guinéu, Woolf afirma-se convicta de que, pela primeira vez na história inglesa, *an educated man's daughter* tem condições de oferecer dinheiro seu em defesa de uma causa nobre, e que o fato é *so momentous (...) in the history of civilization* que se torna imprescindível comemorá-lo. É preciso inventar uma nova cerimônia para tal ocasião, e Woolf apresenta uma sugestão:

What more fitting than to destroy an old word, a vicious and corrupt word that has done much harm in its day and is now obsolete? The word 'feminist' is the word indicated. (...) And a word without a meaning is a dead word, a corrupt word, (1966, p. 101).

A **solução final** é a cremação do cadáver, e, nos parágrafos seguintes, Woolf enfatiza o fato de valorizar a vida a despeito do sexo das pessoas. Depois de destruída a palavra **feminista** dissipam-se os ares turvos, e o que se vê são *men and women working together for the same cause* (p. 102).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATCHELOR, J. B. *Feminism in Virginia Woolf*, In: SPRAGUE, C. *A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1971.

- BELL, Q. *Virginia Woolf: A Biography*. 2 vols. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.
- BLOOM, H. Folha de S.Paulo, *Mais*, 27/11/94.
- CAUGHIE, P. *Virginia Woolf and Postmodernism*. Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- FELPERIN, H. *Beyond Deconstruction: The Uses and Abuses of Literary Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- FORSTER, E.M. *Virginia Woolf: The Rede Lecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1942.
- FREEDMAN, R., *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- MARCUS, J. Enchanted Organs, Magic Bells: Night and Day as comic Opera. IN: FREEDMAN, R. *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- MOI, T. *Sexual/Textual Politics: Feminine Literary Theory*. London: Methuen, 1985.
- WOOLF, V. *Jacob's Room*. Harmondsworth: Penguin Books, 1965.
- WOOLF, V. *Night and Day*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1948.
- WOOLF, V. *Orlando*. Frogmore: Triad/Panther Books, 1980.
- WOOLF, V. *The Voyage Out*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1948.
- WOOLF, V. *The Years*. Harmondsworth: Penguin Books, 1974.
- WOOLF, V. *A Room of One's Own*. Harmondsworth: Penguin Books, 1963.
- WOOLF, V. *Three Guineas*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1966.