



COMPANHIA DAS LETRAS

Mulheres e ficção

VIRGINIA WOOLF é hoje considerada uma das maiores escritoras do século XX, grande romancista e ensaísta, bem como figura de destaque na história da literatura como feminista e modernista. Nascida em 1882, era filha de um editor e crítico, Leslie Stephen, tendo sofrido fortes traumas na adolescência devido às mortes de sua mãe, em 1895, e da meia-irmã Stella, em 1897, que a deixaram vulnerável a colapsos nervosos pelo resto da vida. Seu pai morreu em 1904 e, dois anos depois, seu irmão predileto, Thoby, faleceu repentinamente de tifo. Junto com a irmã, a pintora Vanessa Bell, ela se relacionou com diversos escritores e artistas, tais como Lytton Strachey e Roger Fry, no que mais tarde ficou conhecido como o Grupo de Bloomsbury. Nesse meio, conheceu Leonard Woolf, com quem se casou em 1912 e fundou a Hogarth Press em 1917, responsável pela publicação das obras de T.S. Eliot, E. M. Forster e Katherine Mansfield, assim como das primeiras traduções de Freud. Woolf levou uma vida muito ativa entre amigos e familiares, trabalhando como revisora e autora, dividindo seu tempo entre Londres e Sussex Downs. Em 1941, temendo novo surto de doença mental, cometeu suicídio, afogando-se.

Após a publicação de seu primeiro romance, *A viagem*, em 1915, ela trabalhou no livro de transição *Noite e dia* (1919) até chegar ao romance altamente experimental e impressionista intitulado *O quarto de Jacob* (1922). A partir de então, sua produção ficcional tomou a forma de uma série de experimentos brilhantes e extraordinariamente variados, cada qual buscando um novo modo de apresentar a relação entre vidas individuais e as forças da sociedade e da história. Ela se preocupava em particular com a experiência das mulheres, não apenas nos romances mas também nos ensaios e nos dois livros de polêmicas feministas, *Um teto para todos* (1929) e *Three Guineas* (1938). Seus principais romances incluem *Mrs. Dalloway* (1925), *Ao farol* (1927), a fantasia histórica *Orlando* (1928), escrita para Vita Sackville-West, a visão extraordinariamente poética de As

ondas (1931), a saga de família *Os anos* (1937) e *Entre os atos* (1941). Todos esses romances foram publicados pela Penguin, assim como *Os diários de Virginia Woolf*, volumes I-V, seleções dos ensaios e contos, e *Flush* (1933), uma reconstrução da vida do spaniel de Elizabeth Barrett Browning.

LEONARDO FRÓES nasceu no Rio de Janeiro, em 1941. É tradutor, poeta, jornalista e crítico literário. Entre suas obras estão: *Língua franca* (1968), *Esqueci de avisar que ainda estou vivo* (1973); *Argumentos invisíveis* (1995), premiado com o Jabuti; e *Chinês com sono* (2005). Em 2015, publicou a coletânea *Trilha*, que reúne cinco décadas de sua poesia. Traduziu para o português, entre outros, William Faulkner, George Eliot e Virginia Woolf. É vencedor do prêmio Paulo Rónai de tradução da Biblioteca Nacional (1998) e do prêmio de tradução da Academia Brasileira de Letras (2008).

Virginia Woolf

Mulheres e ficção

Tradução de
LEONARDO FRÓES



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 2019 by Penguin-Companhia das Letras

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Penguin and the associated logo and trade dress are registered and/or unregistered trademarks of Penguin Books Limited and/or Penguin Group (USA) Inc. Used with permission.

Published by Companhia das Letras in association with
Penguin Group (USA) Inc.

REVISÃO

Ana Maria Barbosa

Angela das Neves

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Woolf, Virginia

Mulheres e ficção / Virginia Woolf ; tradução de Leonardo Fróes. — 1ª ed. — São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

ISBN 978-85-8285-092-3

1. Ensaios 2. Ficção inglesa. 1. Fróes, Leonardo. II. Título.

19-27585

CDD-823

Índice para catálogo sistemático:

1. Ficção : Literatura inglesa 823

Iolanda Rodrigues Biode — Bibliotecária — CRB 8/10014

[2019]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

www.penguincompanhia.com.br

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

Sumário

MULHERES E FICÇÃO

Mulheres e ficção	9
Ficção moderna	20
O leitor comum	30
Jane Austen	32
<i>Jane Eyre</i> e <i>O morro dos ventos uivantes</i>	46
Como se deve ler um livro?	54
Geraldine e Jane	68
“Eu sou Christina Rossetti”	88
Pensamentos de paz durante um ataque aéreo	97

Mulheres e ficção

O título deste artigo pode ser lido de dois modos: em alusão às mulheres e à ficção que elas escrevem, ou às mulheres e à ficção que é escrita sobre elas. A ambiguidade é intencional, porque o máximo de flexibilidade é desejável ao se considerar as mulheres como escritoras; é preciso deixar espaço para considerar outras coisas além de seu trabalho, já que esse trabalho foi tão influenciado por condições que nada tinham a ver com arte.

Mesmo a investigação mais superficial sobre a escrita das mulheres logo suscita uma porção de perguntas. Por que, por exemplo, não houve uma produção contínua de escrita feita por mulheres antes do século XVIII? Por que elas, nessa época, escreveram quase tão habitualmente quanto os homens e no desenvolvimento dessa escrita criaram, um após outro, alguns dos clássicos da ficção inglesa? Por que então sua arte assumiu a forma de ficção e por que isso, até certo ponto, ainda prevalece?

Basta pensar um pouco para ver que nós fazemos perguntas para as quais só iremos obter, como resposta, mais ficção. A resposta atualmente está fechada em velhos diários, afundada em velhas gavetas, meio apagada na memória dos antigos. É para ser encontrada nas vidas obscuras — nesses corredores quase sem luz da história onde figuras de gerações de mulheres são tão indistinta, tão instavelmente percebidas. Porque sobre as mulheres

muito pouco se sabe. A história da Inglaterra é a história da linha masculina, não da feminina. De nossos pais sempre sabemos alguma coisa, um fato, uma distinção. Eles foram soldados ou foram marinheiros; ocuparam tal cargo ou fizeram tal lei. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada além de uma tradição. Uma era linda; outra era ruiva; uma terceira foi beijada pela rainha. Nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e o número de filhos que tiveram.

Assim, se quisermos saber por que, num determinado momento, as mulheres fizeram isto ou aquilo, por que não escreveram nada, por um lado, e por que, por outro, escreveram obras-primas, é extremamente difícil dizer. Quem se debruçar em pesquisa sobre esses velhos papéis, virando a história pelo avesso para assim formar uma fiel imagem da vida cotidiana da mulher comum na época de Shakespeare, de Milton, de Johnson, não só escreverá um livro de enorme interesse como também fornecerá ao crítico uma arma que agora lhe faz falta. É da mulher comum que a incomum depende. Apenas quando soubermos quais eram as condições de vida da mulher comum — o número de filhos que teve, se o dinheiro de que dispunha era seu, se tinha um quarto para ela, se contava com ajuda para criar a família, se tinha empregadas, se parte do trabalho doméstico era tarefa dela —, apenas quando pudermos avaliar o modo de vida e a experiência de vida tornados possíveis para a mulher comum é que poderemos explicar o sucesso ou o fracasso da mulher incomum como escritora.

Estranhos intervalos de silêncio parecem separar um período de atividade de outro. Numa ilha grega, houve Safo e um pequeno grupo de mulheres, todas escrevendo poesia seiscentos anos antes do nascimento de Cristo. Mas as mulheres se calaram. Tempos depois, por volta do ano 1000, vamos encontrar no Japão certa dama da corte,

Shikibu Murasaki, que escreveu um romance imenso e belo. Mas na Inglaterra do século XVI, quando a atividade dos dramaturgos e poetas estava no auge, as mulheres ficaram mudas. A literatura elisabetana é exclusivamente masculina. Já no fim do século XVIII e no começo do XIX, voltamos a encontrar mulheres que escreviam — dessa vez na Inglaterra — com extraordinária frequência e sucesso.

As leis e os costumes, é claro, foram em grande parte responsáveis por essas estranhas intermitências de silêncio e fala. Quando a mulher era passível, como foi no século XV, de levar uma surra e ser jogada no quarto se não se casasse com o homem escolhido pelos pais, a atmosfera espiritual não era favorável à produção de obras de arte. Quando ela se casava sem seu próprio consentimento com um homem que desde então se tornava seu senhor e dono, “ao menos tal como as leis e os costumes o podiam fazer”, situação em que a mulher esteve na época dos Stuart, é bem provável que ela tivesse pouco tempo para escrever, e ainda menos incentivo. Em nossa era psicanalítica, estamos começando a nos dar conta do imenso efeito do ambiente e da sugestão sobre a mente. Também começamos a entender, com memórias e cartas para ajudar-nos, como o esforço necessário à produção de uma obra de arte é anormal e que abrigo e suporte para a mente o artista requer. A vida e as cartas de homens como Keats e Carlyle e Flaubert nos certificam disso.

Está claro assim que a extraordinária explosão de ficção no começo do século XIX na Inglaterra foi prenunciada por inumeráveis pequenas mudanças nas leis, nos costumes e nas práticas sociais. As mulheres do século XIX tinham algum tempo livre e certo nível de instrução. Escolher o próprio marido não era mais uma exceção, só para mulheres das classes altas. E é significativo que, das quatro grandes romancistas mulheres — Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë e George Eliot —, nenhuma teve filhos e duas não se casaram.

Entretanto, apesar de estar claro que a proibição da escrita foi então revogada, dir-se-ia haver ainda uma considerável pressão sobre as mulheres para escrever romances. Não há quatro mulheres mais diferentes pelo talento e caráter do que essas. Jane Austen nada poderia ter em comum com George Eliot; e George Eliot era o completo oposto de Emily Brontë. Todas, porém, foram treinadas para a mesma profissão; todas, ao escrever, escreveram romances.

A ficção era, e ainda é, a coisa mais fácil de uma mulher escrever. E a razão para isso não é difícil de encontrar. O romance é a forma de arte menos concentrada. É mais fácil interromper ou retomar um romance do que um poema ou uma peça. George Eliot parava de trabalhar para ir cuidar do pai. Charlotte Brontë trocava a pena pela faca de descascar batatas. E a mulher, vivendo na sala, em comum com as pessoas que a cercavam, era treinada para usar sua mente na observação e análise do caráter. Era treinada para ser romancista, não para ser poeta.

Mesmo no século XIX, uma mulher vivia quase exclusivamente em sua casa e em suas emoções. E esses romances do século XIX, embora sejam tão extraordinários, foram profundamente marcados pelo fato de as mulheres que os escreveram serem excluídas, por seu sexo, de certos tipos de experiência. É indiscutível que a experiência exerce grande influência sobre a ficção. A melhor parte dos romances de Conrad, por exemplo, caso ele não tivesse podido ser um homem do mar, iria por água abaixo. Retire-se tudo o que Tolstói sabia sobre a guerra, como soldado, e da vida e da sociedade, como um jovem rico cuja educação o habilitava a qualquer tipo de experiência, e *Guerra e paz* ficaria incrivelmente empobrecido.

Todavia, *Orgulho e preconceito*, *O morro dos ventos uivantes*, *Villette* e *Middlemarch* foram escritos por mulheres forçosamente privadas de toda experiência que não fosse a passível de ser encontrada numa sala de visitas da classe média. Nenhuma experiência em primeira mão da

guerra, da vida no mar, da política ou dos negócios era possível para elas. Até mesmo a vida emocional que levaram foi regida estritamente pelos costumes e leis. Quando George Eliot se aventurou a viver com George Lewes, sem ser casada com ele, a opinião pública se escandalizou. Tal foi a pressão que ela se isolou numa reclusão suburbana que inevitavelmente teve os piores efeitos possíveis sobre sua obra. Nunca convidava ninguém, como ela mesma escreveu, a não ser que a pessoa lhe pedisse, por vontade própria, para ir vê-la. No outro extremo da Europa, ao mesmo tempo, Tolstói estava levando a vida livre de um soldado, com homens e mulheres de todas as classes, sem que ninguém o censurasse por isso, de cujas vivências seus romances extraíram muito da surpreendente amplitude de visão e do vigor que têm.

Mas os romances de mulheres não foram afetados apenas pelo âmbito necessariamente estreito da experiência da autora. Eles mostram outra característica, pelo menos no século XIX, que pode ser vinculada ao sexo de quem escreve. Em *Middlemarch* e em *Jane Eyre*, mantemo-nos conscientes não só do caráter das autoras como do caráter de Charles Dickens e também da presença de uma mulher — de alguém que se ressentia do tratamento imposto a seu gênero e defende seus direitos. Isso confere à escrita das mulheres um elemento que está de todo ausente da escrita de um homem, a não ser que este venha a ser um negro, um trabalhador ou alguém por qualquer outro motivo consciente de alguma limitação. E isso, agente frequente de fraqueza, introduz uma distorção. O desejo de defender uma causa pessoal ou de fazer de uma personagem a porta-voz de uma insatisfação ou um ressentimento pessoal tem sempre um efeito de distração, como se no ponto para o qual a atenção do leitor é dirigida houvesse bruscamente dois alvos, em vez de um só.

O talento de Jane Austen e Emily Brontë nunca é mais convincente do que seu poder de ignorar tais clamores

e solicitações para seguir seu caminho sem se perturbar com zombaria ou censura. Mas era preciso ter uma mente muito poderosa e serena para resistir à tentação de irar-se. A chacota, a censura, a garantia de inferioridade de uma forma ou de outra, prodigalizadas às mulheres que praticavam uma arte, foram naturalmente a causa dessas reações. Vemos o efeito disso na indignação de Charlotte Brontë, na resignação de George Eliot. E o mesmo se encontra repetidas vezes na obra de escritoras menores — em sua escolha do assunto, em sua docilidade e autoafirmação antinaturais. A insinceridade aí se derrama, além do mais, de modo quase inconsciente. É em deferência à autoridade que elas assumem um dado ponto de vista. Eis que assim a visão se torna ou muito masculina ou feminina demais, perdendo sua integridade perfeita e, com isso, sua característica mais essencial como obra de arte.

A grande mudança que se alastrou pela escrita das mulheres, ao que parece, foi uma mudança de atitude. A mulher escritora deixou de ser amarga. Deixou de se indignar. Quando ela escreve, não está mais protestando e defendendo uma causa. Aproximamo-nos de uma época, se é que já não a atingimos, em que haverá pouca ou nenhuma influência externa para perturbar sua escrita. Ela será capaz de se concentrar em sua visão, sem distrações que venham de fora. O afastamento que esteve outrora ao alcance do gênio e da originalidade só agora está chegando ao alcance da mulher comum. Por isso um romance médio de mulher é muito mais autêntico e muito mais interessante hoje do que há cem ou mesmo há cinquenta anos.

Mas ainda é verdade que, antes de escrever exatamente como deseja, uma mulher tem muitas dificuldades a enfrentar. Antes de tudo há a dificuldade técnica — tão simples na aparência. Mas tão desconcertante, na realidade, que a própria forma da frase não é compatível com ela. É uma frase feita por homens; muito pesada, muito descosida, muito pomposa para uma mulher usar. Num

romance, porém, que cobre tão grande extensão de terreno, um tipo comum e usual de frase tem de ser encontrado para conduzir o leitor, cômoda e naturalmente, de um extremo a outro do livro. E isso uma mulher deve fazer por si mesma, alterando e adaptando a frase corrente até escrever alguma que tome a forma natural de seu pensamento, sem esmagá-lo nem distorcê-lo.

Mas isso, afinal, ainda é meio para um fim, e o fim só poderá ser alcançado quando a mulher tiver coragem para se sobrepôr à oposição e determinar-se a ser fiel a si mesma. Um romance, pensando bem, é uma exposição de mil diferentes objetos — humanos, divinos, naturais; é uma tentativa de relacioná-los uns aos outros. Em todos os romances de mérito, esses elementos diferentes são mantidos no lugar pela força da visão do autor. Mas eles seguem outra ordem também, que é a ordem a eles imposta pelas convenções. Como os árbitros das convenções são os homens, pois foram eles que estabeleceram uma ordem de valores na vida, e já que é na vida que em grande parte a ficção se baseia, também aqui, na ficção, em extensa medida, esses valores prevalecem.

É provável no entanto que, quer na vida, quer na arte, os valores de uma mulher não sejam os mesmos de um homem. Assim, quando se põe a escrever um romance, uma mulher constata que está querendo incessantemente alterar os valores estabelecidos — querendo tornar sério o que parece insignificante a um homem, e banal o que para ele é importante. Por isso, é claro, ela será criticada; porque o crítico do sexo oposto ficará surpreso e intrigado de verdade com uma tentativa de alterar a atual escala de valores, vendo nisso não só uma diferença de visão, mas também uma visão que é fraca, ou banal, ou sentimental, por não ser igual à dele.

Mas, quanto a esse ponto, as mulheres também estão passando a ser mais independentes em suas opiniões. Começam a respeitar suas próprias noções sobre valores. E

por essa razão o tema de seus romances começa a mostrar certas mudanças. Ao que parece, elas estão menos interessadas em si mesmas e, por outro lado, mais interessadas em outras mulheres. No começo do século XIX, os romances de mulheres eram em grande parte autobiográficos. Um dos motivos que as levavam a escrever era o desejo de expor o próprio sofrimento, de defender sua causa. Agora que esse desejo não é mais tão premente, as mulheres começam a explorar seu próprio sexo, a escrever sobre mulheres como jamais tinham escrito antes; pois claro está que mulheres na literatura, até bem recentemente, eram uma criação dos homens.

Aqui também há dificuldades a transpor, porque, se a generalização for cabível, não só as mulheres se submetem menos prontamente à observação do que os homens, mas seus modos de viver são também muito menos testados e examinados pelos processos comuns da vida. Com frequência nada resta de tangível do dia de uma mulher. Tudo o que ela cozinhou foi comido; os filhos dos quais cuidou já saíram mundo afora. A que então dar ênfase? A que ponto saliente há de agarrar-se a romancista? É difícil dizer. Sua vida tem uma característica anônima que desconcerta e intriga ao extremo. Pela primeira vez, essa região obscura começa a ser explorada na ficção; ao mesmo tempo, uma mulher tem também de registrar as mudanças nos hábitos e na mente das mulheres que decorreram da abertura das profissões. Tem de observar como sua vida está deixando de acontecer às ocultas; e descobrir que novas cores e sombras se mostram agora nelas quando são expostas ao mundo exterior.

Se tentássemos então sintetizar as características da ficção das mulheres no atual momento, diríamos que ela é corajosa; é sincera; não se afasta do que as mulheres sentem. Não contém amargura. Não insiste em sua feminilidade. Porém, ao mesmo tempo, um livro de mulher não é escrito como seria se o autor fosse homem. Essas características,

sendo bem mais comuns do que já foram, dão até mesmo a livros medíocres um valor de verdade, um interesse por sua sinceridade.

Em acréscimo a essas boas qualidades, há outras duas que ainda merecem ser discutidas. A mudança que transformou a mulher inglesa, de influência indefinida, flutuante e vaga que ela era, numa eleitora, numa assalariada, numa cidadã responsável, causou tanto em sua vida quanto em sua arte uma virada para o impessoal. Suas relações agora não são apenas emocionais; são intelectuais, são políticas. O velho sistema, que a condenava a olhar de esguelha para as coisas, pelos olhos ou pelos interesses do marido ou do irmão, deu lugar aos interesses diretos e práticos de alguém que tem de agir por si mesma, e não somente influenciar ações dos outros. Donde sua atenção ser desviada do centro pessoal, que a absorvia de todo no passado, para o impessoal, tornando-se seus romances naturalmente mais críticos da sociedade e menos analíticos das vidas individuais.

Pode-se esperar que o papel de mosca-varejeira do Estado, até aqui uma prerrogativa dos machos, agora também passe a ser exercido por mulheres. Seus romances tratarão das mazelas sociais e das soluções para elas. Seus homens e mulheres não serão totalmente observados na relação emocional que mantenham uns com os outros, mas sim por se juntarem e entrarem em conflito, como grupos e classes e raças. Essa mudança tem sua importância. Mas há outra mais interessante ainda para os que prefiram a borboleta à mosca — ou seja, o artista ao provocador reformista. A maior impessoalidade da vida das mulheres estimulará o espírito poético, e é em poesia que a ficção das mulheres permanece mais fraca. Elas serão levadas por isso a se absorver menos nos fatos e a não mais se contentar em registrar com espantosa acuidade os mínimos detalhes que caíam sob sua observação. Para além das relações pessoais e políticas, elas se voltarão para as questões mais amplas que o poeta tenta resolver — as do nosso destino e do sentido da vida.

É claro que a base da atitude poética se assenta em grande parte em coisas materiais. A observação impessoal e desapaixonada depende de haver tempo livre, de algum dinheiro e das oportunidades surgidas pela combinação desses dois fatores. Com dinheiro e tempo livre a seu dispor, naturalmente as mulheres se dedicarão mais do que até aqui foi possível ao ofício das letras. Farão um uso mais completo e sutil da ferramenta da escrita. Sua técnica será mais audaciosa e mais rica.

No passado, a virtude da escrita das mulheres estava muitas vezes na sua espontaneidade divina, como a do canto do melro ou do tordo. Não era ensinada; vinha do coração. Mas sua escrita também era, e com muito mais frequência, palavrosa e prolixa — mera conversa derramada em papel e deixada a secar em borrões e manchas. No futuro, desde que haja tempo e livros e um pequeno espaço para a mulher na casa, a literatura se tornará para elas, como para os homens, uma arte a ser estudada. O dom das mulheres será treinado e fortalecido. O romance deixará de ser o lugar onde as emoções pessoais são despejadas para se tornar, mais do que hoje, uma obra de arte como qualquer outra, com seus recursos e limitações explorados.

A partir daí, logo se chegará à prática das artes sofisticadas ainda tão pouco exercida por mulheres — à escrita de ensaios e críticas, de história e biografias. E isso também será vantajoso se tivermos o romance em vista; porque, além de a própria qualidade do romance melhorar, assim serão afastados os estranhos que foram atraídos à ficção por sua acessibilidade, enquanto tinham o coração em outro lugar. Assim o romance se livrará dessas excrescências de história e fato que, em nossa época, tornaram-no tão amorfo.

E assim, se nos for lícito vaticinar, as mulheres do futuro escreverão menos, mas melhores romances; e não apenas romances, mas também poesia e crítica e história. Ao dizer isso, por certo olhamos bem à frente, para aque-

la era de ouro e talvez fabulosa em que as mulheres terão o que por tanto tempo lhes foi negado — tempo livre e dinheiro e um quarto só para si.

Publicado pela primeira vez no número de mar. 1929 da revista *Forum*, de Nova York.