

OS LAÇOS LITERÁRIOS E POLÍTICOS QUE UNEM VIRGINIA WOOLF E JANE AUSTEN NA CONTESTAÇÃO DA SOCIEDADE PATRIARCAL

Juliana Pimenta Attie*
Maria Clara Pivato Biajoli**

RESUMO: Este artigo propõe um diálogo entre diferentes obras de Jane Austen e Virginia Woolf para debater a questão da tradição literária feminina e seu posterior apagamento pela crítica, e também o desenvolvimento de uma escrita única por Austen que a aproxima de Woolf. Além disso, questiona a visão tradicional que entende as duas autoras como apolíticas, mostrando que ambas entrelaçam situações cotidianas com posicionamentos sobre o contexto histórico-político em que viviam, em especial sobre a guerra e o papel da mulher na sociedade.

Palavras-chave: Escrita feminina. Política. Tradição. Virginia Woolf. Jane Austen.

Introdução

Uma das questões caras às obras de Virginia Woolf, seja em seus romances, contos, ensaios e até mesmo nos diários e nas cartas, é a temática da tradição feminina na literatura, ou melhor, a ausência dessa tradição, a qual, na perspectiva woolfiana, está intimamente ligada à forma da escrita. Enquanto os homens sempre contaram com modelos e referências, as mulheres apenas puderam conhecer fragmentos dispersos da vida pessoal de outras mulheres, muitas vezes trazidos pela ótica dos homens. Como a escritora explica no ensaio “Women and fiction”, publicado em 1929:

The history of England is the history of the male line, not the female. Of our fathers we know always some fact, some distinction. They were soldiers or they were sailors; they filled that office or they made the law. But of our mothers, our grandmothers, our great-grandmothers, what remains? Nothing but a tradition. One was beautiful; one was red-haired; one was kissed by a Queen. We know nothing of them except their names and the dates of their marriages and the number of the children they bore. (WOOLF, 1975, p. 76-77)

Para a autora, o fato de que “não sabemos nada sobre elas”, sobre nossas mães, avós e bisavós literárias, não é evidência da inexistência de uma tradição de mulheres na escrita, e sim do seu apagamento, uma vez que, durante muito tempo, muitas mulheres escreviam sob uma invisibilidade institucionalizada, utilizando pseudônimos masculinos ou simplesmente não assinando suas obras, como Woolf afirma em *A room of one's own* (2005): “Indeed, I would venture to guess that Anon, who wrote so many poems without singing them, was often a woman” (WOOLF, 2005, p. 49).

Nesse famoso ensaio, para além da questão central de que a mulher escritora precisa ter um espaço próprio e condições financeiras adequadas, Woolf insiste na necessidade de que esse espaço seja alicerçado em uma linhagem feminina na escrita: “For masterpieces are not single

* Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal de Alfenas, MG. Doutora em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara, com bolsa CAPES e período sanduíche de um ano na Pace University em Nova Iorque. Mestre em Estudos Literários também pela UNESP/Araraquara, com bolsa CAPES. Graduada em Letras Português/Inglês - Licenciatura pela mesma universidade. Autora de artigos nos periódicos *Antares*, *Itinerários*, *Miscelânea*, *Letras Escreve*, entre outros. E-mail: juliana.attie@unifal-mg.edu.br

** Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal de Alfenas, MG. Graduada em História e em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Mestre em História pela UNICAMP (bolsa FAPESP); Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP (bolsa CNPq), com doutorado sanduíche (bolsa CAPES) na Universidade McGill, Canadá. Pós-doutorado na Universidade de São Paulo (bolsa FAPESP). Autora de artigos publicados na revista *Persuasions Online*, da Jane Austen Society of North America, e no Brasil nas revistas *Palimpsestos*, *Hélade*, *Araticum*, *Fragmentum*, entre outras. E-mail: mariabiajoli@gmail.com

and solitary births; they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice” (WOOLF, 2005, p. 65). Em uma passagem carregada de peso simbólico para esta questão, a narradora caminha pelas estantes de uma biblioteca em busca dessa linhagem, construindo um percurso histórico, teórico e crítico da literatura produzida por mulheres que foi deixada de lado no cânone da época. Mesmo com alguns nomes como o de Jane Austen já estarem passando pelo processo de “canonização literária” no período em que Woolf escreve, é importante observar que esse processo não significava sua valorização como *mulheres* romancistas, mas apenas como romancistas, tendo seu gênero apagado em prol da (rara) genialidade de uma obra “neutra”.

Neste artigo, iremos abordar as seguintes questões a partir de um diálogo entre os escritos de Virginia Woolf e o de Jane Austen: em primeiro lugar, como a busca pela tradição feminina literária, por parte das duas escritoras, está sim conectada à valorização de outras escritoras predecessoras e contemporâneas suas, e principalmente a um olhar crítico, muitas vezes satírico, à tradição literária masculina, e ao desenvolvimento de um tipo de escrita próprio, indeterminado, fluido. Além disso, vamos também problematizar os rótulos de “neutralidade” e “universalidade” concedidos às obras de Woolf e Austen, os quais, ao mesmo tempo em que garantiram seu reconhecimento como “clássicos” da literatura inglesa, ofuscaram, na recepção de suas obras, sua preocupação com os acontecimentos de seus respectivos momentos históricos e seu posicionamento, como mulheres, a respeito de temas tradicionalmente vistos como “de homens”, em especial a política e a guerra.

Olhar para a Literatura ao seu redor

No século XIX, a posição de Jane Austen como parte de uma tradição de mulheres escritoras já havia sido apagada pelos seus primeiros biógrafos, membros de sua própria família, em uma tentativa de controlar sua imagem pública. A primeira biografia mais detalhada a seu respeito só foi publicada em 1870 por um de seus sobrinhos, James Edward Austen-Leigh. Antes disso, havia apenas o pequeno prefácio escrito por Henry Austen, irmão de Austen, para a publicação póstuma de *Persuasion* e *Northanger Abbey* em uma edição conjunta em 1818, e uma versão revisada desse mesmo texto para a republicação das obras completas de Austen em 1833 pelo editor Richard Bentley. Tanto Henry quanto James Edward cunharam a vida de Austen como pacata e rotineira, chamando-a de “singularly barren” (AUSTEN-LEIGH, 2002, p.09) ou fácil de ser relatada porque a irmã/tia não teria vivido nenhum grande evento. Obliteraram, assim, o principal acontecimento para qualquer escritor, a sua publicação. No caso de Austen, minimizaram a produção de seis romances e a publicação, em vida, de quatro. Escrevendo dentro da lógica apontada por Woolf em “Women and fiction”, como Austen não teve filhos e não se casou, logo concluíram que não haveria muitas informações relevantes sobre ela a serem passadas adiante.

Ademais, a crítica literária do século XX também embasou suas análises nesse silêncio, com efeitos duradouros. Apesar, por exemplo, das obras seminais *The Madwoman in the Attic*, de Sandra Gilbert e Susan Gubar, e *A Literature of Their Own*, de Elaine Showalter, que destacavam os efeitos perniciosos da “ausência” de uma tradição feminina e a busca por essa linhagem, Deborah Ross, em *The Excellence of Falsehood* ainda argumentava que o desenvolvimento do gênero do romance através das penas de Eliza Haywood, Charlotte Lennox, Fanny Burney, Ann Radcliffe e Jane Austen “is not exactly a ‘female tradition’ of the novel. Most of [these] writers (...) were less interested in literary sisterhood or daughterhood than in trying to make their own separate peace with critical authority.” (ROSS, 1991, p.12). Ela explica:

Haywood renounced the novel as practiced by Manley (...), Lennox attacked Haywood's morals, and Burney named only men as her literary ancestors in the preface of *Evelina*. When Radcliffe took up romance instead of the Burneyan novel of manners, Austen responded with a novel of manners that satirized Radcliffian Gothic." (ROSS, 1991, p.12)

Ainda que Ross reconhecesse o papel dessas autoras para o nascimento do romance moderno, uma participação consistentemente menosprezada nos livros de crítica literária acadêmica, sua análise esquecia que, mesmo discordando de suas antecessoras, essas autoras apoiavam-se sobre elas porque discordar não significava ignorar sua importância, nem suas potencialidades. No caso de Austen, de fato *Northanger Abbey* é um romance que satiriza o gótico de Ann Radcliffe, mas sua obra também é descrita como prazerosa e abertamente defendida no famoso desabafo da narradora que começa com a interjeição "Yes, novels!" (Austen, 2006a, p.30), uma passagem em que Austen faz questão de marcar uma tradição feminina ao nomear apenas romances escritos por mulheres - no caso, Fanny Burney e Maria Edgeworth - como obras exemplares. Além disso, é uma conclusão apressada tomar *Northanger Abbey* como uma crítica ao gótico em geral ou a Radcliffe em particular por conta dos erros de julgamento da heroína - inclusive porque ainda está sob debate se as percepções acertadas de Catherine Morland sobre o caráter da personagem de General Tilney, por exemplo, devem ser invalidadas porque foram mediadas por elementos góticos imaginários. A título de comparação, o personagem de Sir Edward Denham em *Sanditon* é descrito como "downright silly" (AUSTEN, 2006b, p.176) e se imagina um sedutor nos moldes de Mr. B e Lovelace, os "vilões", respectivamente, de *Pamela* e *Clarissa*. Ainda assim, nenhum crítico ousou declarar que Austen não apreciava Samuel Richardson por conta dos delírios dessa personagem.

Austen, portanto, não só tinha conhecimento das obras produzidas por outras mulheres, como parece ter feito um esforço para incluí-las em seus romances, reconhecendo uma linhagem feminina da qual fazia parte. Contudo, assim como discordar não é desprezar, um sentimento de pertencimento não pode ser confundido com aceitação acrítica. Ao contrário, suas cartas estão repletas de pequenos comentários em que vislumbramos sua opinião a respeito de suas antecessoras, entre críticas e elogios sarcásticos e ambíguos. Como afirma Isobel Grundy, Austen "from an early age ... read like a potential author. She looked for what she could use - not by quietly absorbing and reflecting it, but by actively engaging, rewriting, often mocking it." (GRUNDY, 2008, p.190)

É dessa relação ativa com a leitura que Austen vai produzir um tipo de escrita que a torna diferente, segundo Virginia Woolf, e que marca uma importante mudança que ditaria a escrita de muitas mulheres a partir do século XIX. De acordo com a narradora de *A room of one's own*, até então, a escrita das mulheres estava de certa forma atrelada aos preconceitos que as autoras sofriam e, portanto, traziam em si uma espécie de amargura, receio ou ainda necessidade de protesto. Jane Austen, por sua vez, possuía uma mente "sem impedimentos", tal qual Shakespeare. Isso não quer dizer que a autora não abordasse questões importantes relacionadas a seu gênero, ou ao contexto político e social de seu tempo. Ela o fez, mas sem ser panfletária ou trazer um texto carregado de sofrimento, o que, para Woolf, naquele momento, representaria uma espécie de liberdade na escrita de autoria feminina.

Here was a woman about the year 1800 writing without hate, without bitterness, without fear, without protest, without preaching. That was how Shakespeare wrote, I thought, looking at *Antony and Cleopatra*; and when people compare Shakespeare and Jane Austen, they may mean that the minds of both had consumed all impediments; and for that reason we do not know Jane Austen and we do not know Shakespeare, and for that reason Jane Austen pervades every word that she wrote, and so does Shakespeare. (WOOLF, 2005, p. 67)

Essa liberdade de Austen viria da constatação de que a escrita das mulheres não se encaixa na frase e na estrutura masculina, já que estas refletem o patriarcado. Assim, embora as mulheres romancistas dos séculos XVIII e XIX tivessem se deparado com o obstáculo da ausência de tradição feminina nos romances, algumas foram capazes de subverter o gênero e estabelecer sua própria tradição. É o caso de Jane Austen que “[...] looked at it and laughed at it and devised a perfectly natural, shapely sentence proper for her own use and never departed from it [...]” (WOOLF, 2005, p.76).

Esse processo pode ser claramente observado a partir de uma análise cuidadosa da Juvenilia de Austen, material sobre o qual Woolf também se debruçou, ou ainda antes. Na possível primeira (e curta) publicação de Austen, sua sagacidade em desconstruir gêneros e tradições e remodelá-las já se revelava. Uma carta enviada ao periódico *The Loiterer* no ano de 1789, produzido pelos seus irmãos James e Henry Austen durante um pouco mais de um ano em Oxford, muito provavelmente foi escrita pela jovem Austen com apenas 13 anos¹ e assinada como “Sophia Sentiment”:

“I am sorry, however, to say it, but really, Sir, (...) your subjects are so badly chosen, that they never interest one. – Only conceive, in eight papers, not one sentimental story about love and honour, and all that. (...) As for your last paper, indeed, the story was good enough, but there was no love, and no lady in it, at least no young lady; and I wonder how you could be guilty of such an omission, especially when it could have been so easily avoided. Instead of retiring to Yorkshire, he might have fled into France, and there, you know, you might have made him fall in love with a French *paysanne*, who might have turned out to be some great person. Or you might have let him set fire to a convent, and carry off a nun, whom he might afterwards have converted, or any thing of that kind, just to have created a little bustle, and made the story more interesting. (...) let us see some nice affecting stories, relating the misfortunes of two lovers, who died suddenly, just as they were going to church. Let the lover be killed in a duel, or lost at sea, or you may make him shoot himself, just as you please; and as for his mistress, she will of course go mad; or if you will, you may kill the lady, and let the lover run mad; only remember, whatever you do, that your hero and heroine must possess a great deal of feeling, and have very pretty names.” (Austen, 2006c, pp.361-362)

Já é sabido que a crítica ao sentimentalismo e aos clichês dos romances de sua época parece ser uma constante nos escritos de Austen, mas pode ter sido também o primeiro tema sobre o qual ela escreveu publicamente. A carta é uma reclamação de que o *Loiterer* vinha ignorando suas leitoras femininas e sugere então o que seria uma história, em sua opinião, que atenderia ao gosto delas. Como podemos observar, suas sugestões estão cheias daqueles eventos melodramáticos que faziam o sucesso do gênero sentimental e seu pedido, funciona, na verdade, como um riso ao absurdo. Obviamente trata-se de uma brincadeira que seus irmãos reconheceriam a partir de manuscritos que Austen estava escrevendo (e lendo para toda a família) na mesma época em que também satirizava as convenções do sentimentalismo. Ainda mais interessante é o nome da remetente, “Sophia Sentiment”. Sophia, com a associação moderna à filosofia, à ciência, ao racionalismo até, tem seu sobrenome “sentimento” - um adjetivo que altera o nome próprio, criando um paradoxo que parece adiantar em mais de vinte anos a oposição entre *Sense* e *Sensibility* no título do primeiro romance publicado de Austen, além de alfinetar o preconceito vigente de que todas as mulheres apreciavam essas convenções exageradas. Tanto essa carta quanto a Juvenilia nos mostram como Austen, desde muito cedo, foi uma leitora perceptiva e crítica, e as suas paródias possibilitaram que ela dominasse a linguagem do romance para criar o seu próprio estilo.

No ensaio “Jane Austen”, Woolf parte das críticas e comentários pejorativos direcionados a Austen a fim de, por meio de estratégias retóricas, desconstruí-los e trazer um novo olhar para a produção austeniana. A autora inicia sua reflexão exatamente pela Juvenilia,

discutindo *Love and Freindship*, uma pequena novela epistolar produzida por Austen por volta de 1790. Para Woolf, não se trata de apenas uma história que servia de divertimento para seus familiares sobre as emoções de duas amigas e suas desventuras pelos quatro cantos do Reino Unido, como alguns críticos observavam. O que Woolf enxerga nesse manuscrito é uma garota de quinze anos abordando temas que parecem mundanos ou banais à primeira vista, mas que, na verdade, “[s]he was writing for everybody, for nobody, for our age, for her own [...]” (WOOLF, 1984, p. 136). Ou, em outras palavras, costurado junto ao humor da sátira aos romances sentimentais e exagerados, Austen incluiu um retrato de sua época, uma análise do macro pelo micro, permeada por um posicionamento político e um complexo exercício de crítica literária.

A análise da *Juvenilia* reforça as palavras de Woolf de que Austen foi uma mulher que, desde cedo, soube quem ela era, como era o mundo a sua volta e seu papel nele: “Whatever she writes is finished and turned and set in its relation, not to the parsonage, but to the universe. She is impersonal; she is inscrutable” (WOOLF, 1984, p.136). Sua escrita, para Woolf, não é simplesmente carregada de sentimentos advindos de sua vida pessoal, ou de pessoas de seu círculo familiar; Austen mapeia a natureza humana e não deixa que as emoções a cubram de vergonha, culpa ou compaixão e a impeçam de exercer seu sarcasmo sobre diferentes tipos sociais.

Pode parecer, então, que estamos frente a uma contradição. Por um lado, Austen se coloca como mulher escritora e em diálogo com outras mulheres escritoras; por outro lado, sua escrita se destaca porque não se deixa limitar por essa característica e produz obras, segundo Woolf, universais. De que forma isso se diferencia da universalidade pretendida pela academia ao inseri-la no cânone literário inglês, que apaga o seu gênero? Voltando a *A room of one's own*, a narradora ressalta que, muitas vezes, as escritoras se viam na posição de, através de personagens, serem obrigadas a fazer algum protesto ou demanda relacionada ao gênero feminino. Jane Austen, de certa forma, resistiu às demandas de sua época sobre como deveria ser sua escrita, mas não deixou de tocar em importantes temáticas relacionadas a essa questão tão sensível, utilizando a ironia e o sarcasmo como sua forma de subverter a escrita masculina.

Ademais, é necessário problematizarmos a própria noção de que existem temas universais e neutros em termos de gênero porque o universal sempre foi, tradicionalmente, questões associadas ao masculino. Como postulado no ensaio de Woolf, “[...] since a novel has this correspondence to real life, its values are to some extent those of real life. But it is obvious that the values of women differ very often from the values which have been made by the other sex; naturally, this is so. Yet it is the masculine values that prevail. (WOOLF, 2005, p. 72-73, grifo nosso). A narradora comenta que, fora do âmbito do romance, enquanto assuntos corriqueiros como futebol e esportes, tidos como masculinos, são considerados relevantes, o mesmo não acontece com moda, por exemplo, que é um tema igualmente simples, todavia visto como algo de interesse puramente feminino e, portanto, inferior. Essa diferenciação extrapola a realidade e se inscreve na valoração das obras literárias e nas demandas que as escritoras tinham que enfrentar em seu ofício.

Esse tipo de crítica voltada a romances dos séculos XVIII e XIX parece esquecer que a maioria das autoras desse período tinham acesso majoritariamente ao ambiente doméstico - não necessariamente por sua escolha - e era a partir desse local que expressavam sua visão de mundo. Entretanto, esse olhar externo as percebiam como inferiores e faltantes por terem que escrever sob a sombra de ser “apenas uma mulher” ou de tentar ser “tão boa quanto um homem”:

She met that criticism as her temperament dictated, with docility and diffidence, or with anger and emphasis. It does not matter which it was; she was thinking of something other than the thing itself. Down comes her book upon our heads. There was a flaw in the centre of it. [...] It was the flaw in the centre that had rotted them.

She had altered her values in deference to the opinion of others. (WOOLF, 2005, p. 73)

Assim, Austen é relevante, entre outras questões, por mostrar que o privado é essencialmente público: os acontecimentos aparentemente banais dos seus romances são capazes de provocar profundas emoções e reflexões devido à forma orgânica como surgem na narrativa e também pelo que se revela nas entrelinhas. No ensaio “Jane Austen”, Woolf vislumbra que, se Austen tivesse vivido por mais tempo, “She would have devised a method, clear and composed as ever, but deeper and more suggestive, for conveying not only what people say, but what they leave unsaid; not only what they are, but what life is” (WOOLF, 1984, p. 145).

Nesse sentido, Woolf evidencia as estratégias de escrita e construção de enredo que diferenciam Austen de outros autores de sua época e a colocam como uma das precursoras dos romances de fluxo da consciência. O uso que Austen faz do discurso indireto livre - ou melhor, “free indirect thought” - constrói uma transição ambígua entre a fala da narradora e os pensamentos das personagens, sendo que essa indeterminação é uma das características mais marcantes de sua escrita. Segundo Janet Todd, o discurso indireto livre

is a technique on the cusp between speech and narratorial discourse; it is employed in passages, usually without quotation marks, which are not delivered as direct speech but which represents characters’ expression by employing their vocabulary, phrases, sentence structure, and idiomatic inflections. Direct and indirect speech, subjectivity and objectivity merge, and the narrator, allowing distance from the character, mimics his or her style. When it is used for the central consciousness, the reader both identifies with this consciousness and suspects it is not necessarily authoritative; what is delivered may be point of view rather than objective fact or a mixture of the two. (TODD, 2015, p.32)

Vejamos, por exemplo, a famosa cena em que Elizabeth Bennet observa o retrato de Mr. Darcy durante sua visita a Pemberley:

There was certainly at this moment, in Elizabeth’s mind, a more gentle sensation towards the original than she had ever felt at the height of their acquaintance. The commendation bestowed on him by Mrs. Reynolds was of no trifling nature. What praise is more valuable than the praise of an intelligent servant? As a brother, a landlord, a master, she considered how many people’s happiness were in his guardianship!—how much of pleasure or pain was it in his power to bestow!—how much of good or evil must be done by him! Every idea that had been brought forward by the housekeeper was favourable to his character, and as she stood before the canvas on which he was represented, and fixed his eyes upon herself, she thought of his regard with a deeper sentiment of gratitude than it had ever raised before; she remembered its warmth, and softened its impropriety of expression. (AUSTEN, 2006d, p.277)

O parágrafo inicia-se com uma explicação da narradora a respeito do que Elizabeth estava pensando e sentindo, mas logo essa voz é sobreposta quando passamos a ouvir os pensamentos de Elizabeth a partir da pergunta “What praise is...”. Depois, seus questionamentos íntimos parecem ser substituídos, em uma nova troca, pela voz da narradora em “as she stood before the canvas”, efetivamente encerrando essa breve entrada na mente da heroína. Essas duas transições - da voz da narradora para o pensamento de Elizabeth, e dela para a narradora novamente - são apresentadas em um fluxo contínuo, sem barreiras ortográficas, sem indicações de a quem pertence cada voz que ouvimos. Como observa Janet Todd, muitas vezes na narrativa de Austen “it is unclear whether a statement is comment or free indirect speech, whether it belongs to the narrator or a character; not everything can ‘be ascertained’” (TODD, 2015, p.33). Trata-se de uma técnica consciente de Austen e da qual ela

parecia ter um certo orgulho. Em carta para a irmã Cassandra em 29 de janeiro de 1813, Austen celebra a publicação de *Pride and Prejudice*, “my own darling Child”, reclama de alguns erros de tipografia e valoriza sua indefinição proposital na escrita: “There are a few Typical errors, – & a ‘said he’ or a ‘said she’ would sometimes make the Dialogue more immediately clear – but ‘I do not write for such dull Elves”” (AUSTEN, 2014, p.210). O poder dado ao não dito, àquilo que se esconde nas entrelinhas, é um aspecto inovador na escrita de Jane Austen e que a aproxima da escrita modernista, em particular, de Woolf, porque

She stimulates us to supply what is not there. What she offers is, apparently, a trifle, yet is composed of something that expands in the reader’s mind and endows with the most enduring form of life scenes which are outwardly trivial. (WOOLF, 1984, p. 138-139)

Dessa forma, reforçamos a percepção de Austen como precursora da narrativa de fluxo da consciência e, por isso, é “[...] Woolf’s ancestor, mother or grandmother, within the tradition of women’s writing” (BRIGGS, 2006, p.163).

Woolf, em seu tempo, dominou a “arte da sugestão” e objetivava trazer o indizível para seus textos, assim como a personagem Hewet de *The Voyage Out* afirmava sobre seu romance: “‘I want to write a novel about Silence,’ he said; ‘the things people don’t say. But the difficulty is immense”” (WOOLF, 2013, p. 241). O indizível e a sugestão marcam a produção woolfiana e vão ao encontro do que a autora constata em “Modern Fiction” (1984), de que o mais importante reside nos lugares mais obscuros da mente, no inconsciente. São estes momentos que ela chama de “não ser” que guiam a narrativa, isto é, os momentos que não são vividos de forma consciente, mas que compõem a maior parte do dia, como a autora descreve em *Moments of being* (WOOLF, 1985, p.70). Os mergulhos na consciência das personagens woolfianas se tornam carregados de sentido a partir das digressões e lembranças que trazem os momentos de não ser.

Para Woolf, Jane Austen equilibra esses momentos de consciência e inconsciência, o que a torna uma “romancista real”. Ao invés de olhar para os pequenos momentos do dia que são facilmente esquecidos pela memória porque fazem parte desse aspecto do “não ser” cotidiano, podemos perceber que a inconsciência toma proporções tão essenciais ao destino das suas personagens quanto os momentos de consciência. Em *Pride and Prejudice*, um dos principais motores dos conflitos entre Elizabeth e Mr. Darcy é exatamente a incapacidade de ambos de perceberem suas falhas e de exercer qualquer autocrítica sobre os aspectos inconscientes de seus caracteres que embasam suas diversas decisões e julgamentos. Esses aspectos passarão de “não ser” para “ser” apenas depois do primeiro pedido de casamento de Darcy a Elizabeth e da subsequente carta que ele escreve, ambos servindo como espelhos que forcem essas personagens a se reconhecerem como algo que não sabiam que de fato eram. Por exemplo, após a declaração de Darcy, Elizabeth afirma em sua recusa:

“You are mistaken, Mr. Darcy, if you suppose that the mode of your declaration affected me in any other way, than as it spared me the concern which I might have felt in refusing you, had you behaved in a more gentlemanlike manner.”

She saw him start at this, but he said nothing, and she continued:

“You could not have made the offer of your hand in any possible way that would have tempted me to accept it.”

Again his astonishment was obvious; and he looked at her with an expression of mingled incredulity and mortification. She went on:

“From the very beginning—from the first moment, I may almost say—of my acquaintance with you, your manners, impressing me with the fullest belief of your arrogance, your conceit, and your selfish disdain of the feelings of others, were such as to form the groundwork of disapprobation on which succeeding events have built so immovable a dislike; and I had not known you a month before I felt that you were

the last man in the world whom I could ever be prevailed on to marry.” (AUSTEN, 2006d, p.215)

É muito interessante que a passagem menciona diversas vezes a incredulidade e o choque de Darcy com as palavras de Elizabeth, através das quais ela revela sua verdadeira opinião sobre ele. Mas, principalmente, ela aponta para aspectos de sua personalidade que ele nunca reconhecera possuir, ou ser. No momento da reconciliação ao final do livro, porém, ele admite:

“I have been a selfish being all my life, in practice, though not in principle. As a child I was taught what was *right*, but I was not taught to correct my temper. I was given good principles, but left to follow them in pride and conceit. Unfortunately an only son (for many years an only *child*), I was spoiled by my parents, who, though good themselves (my father, particularly, all that was benevolent and amiable), allowed, encouraged, almost taught me to be selfish and overbearing; to care for none beyond my own family circle; to think meanly of all the rest of the world; to *wish* at least to think meanly of their sense and worth compared with my own. Such I was, from eight to eight and twenty; and such I might still have been but for you, dearest, loveliest Elizabeth! What do I not owe you! You taught me a lesson, hard indeed at first, but most advantageous. By you, I was properly humbled.” (AUSTEN, 2006d, p.409-410)

Da mesma forma, Elizabeth também precisa admitir que muito de sua opinião a respeito de Darcy também estava embasada em um ressentimento não reconhecido, em uma ilusão a respeito de si própria e nas mentiras contadas por Mr. Wickham. Após ler a carta que explica toda a história dos dois cavalheiros, Elizabeth passa por um momento de revelação e doloroso autoconhecimento para aceitar que certas características de sua personalidade, até então inconscientes, levaram-na ao erro:

She grew absolutely ashamed of herself. Of neither Darcy nor Wickham could she think without feeling she had been blind, partial, prejudiced, absurd. “How despicably I have acted!” she cried; “I, who have prided myself on my discernment! I, who have valued myself on my abilities! who have often disdained the generous candour of my sister, and gratified my vanity in useless or blameable mistrust! How humiliating is this discovery! Yet, how just a humiliation! Had I been in love, I could not have been more wretchedly blind! But vanity, not love, has been my folly. Pleased with the preference of one, and offended by the neglect of the other, on the very beginning of our acquaintance, I have courted prepossession and ignorance, and driven reason away, where either were concerned. *Till this moment I never knew myself.*” (AUSTEN, 2006d, p.230, grifo nosso)

A conclusão de sua reflexão, como visto, é marcada por essa transição entre o “não ser” e o “ser” sobre si mesma, quando afirma, “até esse momento, eu não me conhecia.” Mas a conclusão do romance também só é possível porque ambos passaram por esse processo, foram capazes de corrigir essas falhas – ou começar, ao menos – e se reencontraram em um novo nível de entendimento mais profundo sobre si e sobre o outro.

As obras de Virginia Woolf, por sua vez, mergulham mais profundamente nos momentos de “não ser” e, dessa forma, os eventos externos são narrados de maneira breve e lacunar, podendo expressar diferentes significados conforme a focalização da voz narrativa. Em outras palavras, muitas vezes é o olhar das personagens, carregados pelos momentos de “não ser”, que direciona o sentido dos acontecimentos. No romance *To the Lighthouse*, publicado em 1927, podemos ilustrar essa estratégia a partir da trajetória da pintora Lily em criar um retrato de Mrs. Ramsay. A jovem, amiga da família Ramsay, pinta um quadro da matriarca durante os dez anos em que se passa o romance. Ela não deseja seguir as regras estéticas realistas em voga na época, as quais eram valorizadas pelos personagens homens da casa. Por

essa razão, a artista é motivo de frequentes críticas, particularmente de Charles Tansley, um aluno de Mr. Ramsay, o qual repete insistentemente durante a primeira parte do romance: “Women can’t paint, women can’t write...” (WOOLF, 1981, p. 48).

Lily deseja capturar a essência de Mrs. Ramsay observando suas atividades rotineiras, mas enquanto está em sua presença na primeira parte do livro, não é capaz. É somente na última parte, quando a matriarca já está morta, que Lily consegue transpor seu olhar para a tela a partir do significado de sua ausência aos demais familiares. Esse momento coincide também com a resolução do conflito presente desde o início do romance, a ida ao farol, ação aparentemente banal que, todavia, simboliza, entre outras questões, as relações familiares e interpessoais focalizadas no romance, a efemeridade da vida e a imortalidade da arte. A representação elegíaca de Mrs. Ramsay na pintura de Lily é um triângulo púrpura, o que alude à estética pós-impressionista, a qual é reforçada pela frase da pintora ao completar sua obra de arte: “I have had my vision” (WOOLF, 1981, p. 209). A sentença também encerra o romance articulando o experimentalismo e o desafio aos padrões estéticos e de gênero presentes em ambas as obras, a pintura e o próprio romance.

Um outro aspecto importante que a atenção ao “não ser” traz à produção woolfiana é sua oposição aos acontecimentos ditos “históricos”, que são, tradicionalmente, considerados mais importantes. É o caso de outra personagem ligada às artes, Miss La Trobe, de *Between the Acts* (2000), a autora do *pageant*² que é apresentado no vilarejo onde ocorre o romance. Ao invés de produzir uma peça tradicional, como era feito todos os anos, relatando grandes feitos e engrandecendo personalidades da História inglesa - a maioria homens -, ela traz ao palco histórias de pessoas comuns, boa parte delas mulheres. Em alguns atos, cenas semelhantes às que vemos em romances de Austen são apresentadas, causando revolta do público que considera aquilo irrelevante. No final da peça, a autora força a plateia a se olhar diante de vários espelhos no ato “The present time, ourselves”, evidenciando a população fragmentada diante da ameaça da Segunda Guerra Mundial.

Assim, um ponto contraditório que o *pageant* de La Trobe evidencia é que, quando colocados diante de um acontecimento real e contemporâneo, no caso a iminência da guerra, não de forma documental, mas do modo como esse evento influencia suas vidas, as personagens se mostram indiferentes. Essa mesma indiferença é percebida no momento em que aviões de guerra cortam o discurso do Reverendo após a encenação e ninguém dá importância ao fato. Observamos, dessa maneira, a confluência do desejo de LaTrobe no *pageant* e Woolf no romance em trazer os momentos de não ser que se constituem, conforme mencionamos, como os mais importantes na vida e na arte.

Olhar para a História ao seu redor

A História oficial inglesa também é alvo da sátira de Austen em sua *Juvenilia*, em especial no pequeno *The History of England*, em que narra pequenas biografias de rei e rainhas em clara oposição aos autores mais renomados do período, como Oliver Goldsmith e até Edmund Burke. Quando a autora se intitula “a partial, prejudiced, and ignorant Historian” (AUSTEN, 2006c, p.176) na folha de rosto de seu manuscrito, parece estender os adjetivos àqueles autores com que dialoga, mostrando as inconsistências de seus relatos e chamando por uma leitura crítica. Woolf e Austen convergem, portanto, na desconstrução de modelos patriarcais na escrita literária e na escrita da História. Mas, assim como o seu reconhecimento de uma tradição literária feminina foi apagado pela crítica posterior, suas obras também sofreram com uma leitura cega para essas questões, que não percebia que as autoras se posicionavam sobre grandes questões de seus períodos. A tradicional ideia, por exemplo, de que seus romances são essencialmente intimistas impede a percepção de seus posicionamentos

políticos, de forma geral, ou de comentários a respeito de acontecimentos contemporâneos importantes, como a guerra.

Vale lembrar que, se Virginia Woolf viveu a experiência da Primeira e da Segunda Guerra Mundial, Austen viveu praticamente toda sua vida sob as Guerras Napoleônicas, mas demorou muito tempo antes que esses eventos fossem invocados nas análises de suas obras. Isso se deve à forma como elas foram enquadradas, após suas mortes, em certas categorias estilísticas ou de subgêneros do romance moderno que não permitiam um olhar mais amplo que abarcasse diversas questões tecidas em sua escrita. Nesse ponto, voltamos à questão levantada na seção anterior a respeito da escrita feminina e compreendemos que a recusa de Jane Austen em adotar os modelos masculinos sobre qual deveria ser o conteúdo e a forma do romance também corresponde a um posicionamento político. E esse é mais um ponto que aproxima Austen de Virginia Woolf pois, mesmo com os quase cem anos que as separam, a percepção da modernista como uma escritora política, especialmente nos romances e contos, só ocorreu por volta das décadas de 1970 e 1980 com o avanço dos estudos feministas.

No caso de Jane Austen, esse apagamento aconteceu quase imediatamente após sua morte e foi reforçado durante todo o século XIX. Como dito anteriormente, os esforços em comum de Henry Austen e, depois, de James Edward Austen-Leigh para manter uma imagem respeitável da irmã/tia foram responsáveis pelo enquadramento da autora como uma mulher doméstica, caseira, amante do campo, que escrevia de forma amadora apenas como divertimento. Suas obras estariam focadas apenas no retrato da vida real ordinária, sem exageros e, certamente, sem polêmicas. James Edward afirma categoricamente:

She was always very careful not to meddle with matters which she did not thoroughly understand. She never touched upon politics, law, or medicine, subjects which some novel writers have ventured on rather too boldly, and have treated, perhaps, with more brilliancy than accuracy. (AUSTEN-LEIGH, 2002, p.18)

A inclusão de “política” na lista das coisas que Austen não entendia é, no mínimo, curiosa. Se tomarmos os seus anos de vida (1775-1817), podemos começar a desconfiar dessa afirmação dado o peso de diversos acontecimentos históricos que marcaram o período. Em especial, a década de 1790 em toda a Europa foi marcada pela Revolução Francesa e seus desdobramentos, prolongados pelo menos até 1815 com a derrota final de Napoleão Bonaparte. De acordo com Gillian Russel, com exceção de apenas dois curtos períodos de trégua e paz, a Inglaterra esteve em guerra contra a França durante exaustivos 22 anos, um conflito considerado “The first truly ‘world’ war, fought in many theaters on both land and sea” (RUSSEL, 2012, p.261). Ademais, hoje sabemos que não houve nenhuma batalha em solo inglês, mas entre 1798 e 1803

invasion by Napoleon’s forces was felt to be imminent, the south coast was on full alert, the resources of the auxiliary home defense force, the militia, being augmented by volunteers, the first attempt at mass mobilization in British history. It is estimated that by 1804 around half a million men, consisting of regular soldiers, the militia, and the volunteers, were under arms in Britain. (RUSSEL, 2012, p.261)

Austen possuía laços pessoais diretos com esse esforço de guerra. Dois irmãos, Charles e Frank, faziam parte da marinha britânica, e Henry havia se alistado na milícia de Oxfordshire. Além disso, sua cunhada Eliza de Feuillide perdera o primeiro marido, um conde francês, para a guilhotina. Ainda assim, James Edward insiste três vezes em sua biografia que sua tia não se interessava sobre política ou acontecimentos públicos, não escrevia sobre eles em sua correspondência e, ao responder à pergunta de um admirador dos romances de Austen a respeito da visão política da autora, ele afirma não se lembrar de ter ouvido ela se pronunciar a respeito:

(...) my Aunt must have been a young woman, able to think, at the time of the French Revolution & the long disastrous chapter then begun, was closed by the battle of Waterloo, two years before her death—anyone might naturally desire to know what part such a mind as her’s had taken in the great strifes of war and policy which so disquieted Europe for more than 20 years—and yet, it was a question that had never before presented itself to me—and tho’ I have now retraced my steps on this track, I have found absolutely nothing!— (AUSTEN-LEIGH, 2002, p.173)

Apesar dessa insistência, parece absolutamente impossível que Austen não tivesse manifestado sua opinião sobre acontecimentos que tiveram um impacto tão grande e tão duradouro na Europa como um todo e, em um nível mais pessoal, nas vidas de sua família. Ao longo de todo o século XIX, porém, foi construída uma imagem de Austen como uma escritora inocente, que iria influenciar a crítica literária do século XX a valorizá-la exatamente por ter sido capaz de escrever obras apolíticas e a-históricas – em outras palavras, “universais”. Como afirma Mary Spongberg, “The disavowal of Austen as an author forged in the 1790s was critical to her placement in the canon” (SPONGBERG, 2012, p.277).

Os romances de Austen de fato não tratam diretamente da guerra ou da Revolução de maneira militante e panfletária, como muitos escritores seus contemporâneos fizeram, defendendo ou atacando a França. Esses escritores, como lembra Russel, fomentaram o nascimento de uma “Romantic war literature”, em alguns aspectos semelhantes aos textos produzidos durante e após a Primeira Guerra Mundial (p.268). Austen conhecia muitos deles e estava ciente dessa expectativa em relação aos romances publicados no período, porém riu dela ao comentar para sua irmã que *Pride and Prejudice* era “too light, bright and sparkling” (AUSTEN, 2014, p.212), dizendo

it wants shade; it wants to be stretched out here and there with a long chapter of sense, if it could be had; if not of solemn specious nonsense, about something unconnected with the story; an essay on writing, a critique of Walter Scott, or a history of Buonaparte, or anything that would form a contrast, and bring the reader with increased delight to the playfulness and epigrammatism of the general style. (AUSTEN, 2014, p.212)

Típico de Austen, o comentário satírico demonstra um certo orgulho em não oferecer temas mais sérios (“shade”), ou alguma baboseira pretensiosa – aqui, Napoleão Bonaparte é um dos exemplos. Esse não é um comentário de que nem nada sabia ou nem se interessava por política, mas sim de uma pessoa que dispensava propositalmente uma fórmula cansada para seguir seu caminho. E qual caminho era esse?

Em carta à sobrinha Anna Lefroy, que tentava escrever um romance, Austen aconselha:

The last chapter does not please us quite so well (...). Let the Portmans go to Ireland; but as you know nothing of the manners there, you had better not go with them. You will be in danger of giving false representations. Stick to Bath and the Foresters. There you will be quite at home. (AUSTEN, 2014, p. 280-281).

Da mesma forma como Austen pede à Anna que não escreva sobre as experiências que não teve, da mesma forma como ela mesma não foi junto com os Dixon para a Irlanda em *Emma*, ela não escreveu sobre batalhas. Isso não significa, porém, que não tenha escrito sobre a guerra, sobre política, sobre seu impacto na vida das pessoas comuns e, em particular, sobre a vida das mulheres. A abordagem de Austen é a guerra na sala de estar e a reflexão sobre o privado como público. Mas tanto a imagem popularmente divulgada hoje da escritora de histórias de amor quanto a da escritora clássica e universal da crítica literária tradicional atrapalham essa percepção. De que forma, porém, se explica a chegada de um batalhão da milícia à vila de Meryton em *Pride and Prejudice*, ou a fortuna adquirida pelo Capitão

Wentworth com a apreensão de navios inimigos em *Persuasion*, ou o silêncio ao redor da mesa de jantar quando Fanny Price faz uma pergunta a seu tio a respeito do tráfico de africanos escravizados em *Mansfield Park*?

É neste último romance que vemos Austen fazer um comentário pungente sobre a guerra. Henry Crawford, sobrinho de um alto almirante e herdeiro de propriedade e fortuna – em outras palavras, um *gentleman* – reflete com certa inveja a respeito da vida de William Price, irmão de Fanny que entrara para a marinha cedo na vida como uma das únicas possibilidades de carreira e que, depois de oito anos sem ver a irmã e viajar pelo mundo, vai visitá-la finalmente em Mansfield Park. Henry escuta encantado as histórias das aventuras de William:

He longed to have been at sea, and seen and done and suffered as much. His heart was warmed, his fancy fired, and he felt the highest respect for a lad who, before he was twenty, had gone through such bodily hardships and given such proofs of mind. The glory of heroism, of usefulness, of exertion, of endurance, made his own habits of selfish indulgence appear in shameful contrast; and he wished he had been a William Price, distinguishing himself and working his way to fortune and consequence with so much self-respect and happy ardour, instead of what he was! (AUSTEN, 2006e, p. 275-276)

Logo a ânsia de Crawford por esse heroísmo desaparece, suplantada pela satisfação de sua vida confortável, como Austen completa: “The wish was rather eager than lasting” (AUSTEN, 2006e, p.276). O comentário da narradora serve não só para indicar a personalidade inconstante de Crawford, um aspecto essencial no conflito final do romance, mas também a sua estupidez por invejar a guerra. Sua imaginação é embasada em uma visão romantizada de uma vida repleta de sofrimento e dor por parte dos homens que participam dessas batalhas, e por parte das mulheres que são obrigadas a ficarem em casa remoendo-se com preocupação. Para Crawford, ali havia glória e a verdadeira masculinidade, mas essa é a visão do observador externo inocente.

Como contraponto, o personagem de Capitão Wentworth em *Persuasion* revela as realidades cruéis da profissão ao comentar sobre seu primeiro posto de comando, quando assumiu uma velha embarcação chamada “Asp”:

"The Admiralty," he continued, "entertain themselves now and then, with sending a few hundred men to sea, in a ship not fit to be employed. But they have a great many to provide for; and among the thousands that may just as well go to the bottom as not, it is impossible for them to distinguish the very set who may be least missed."

(...)

Ah! she was a dear old Asp to me. She did all that I wanted. I knew she would. I knew that we should either go to the bottom together, or that she would be the making of me; and I never had two days of foul weather all the time I was at sea in her; and after taking privateers enough to be very entertaining, I had the good luck in my passage home the next autumn, to fall in with the very French frigate I wanted. I brought her into Plymouth; and here another instance of luck. We had not been six hours in the Sound, when a gale came on, which lasted four days and nights, and which would have done for poor old Asp in half the time; our touch with the Great Nation not having much improved our condition. Four-and-twenty hours later, and I should only have been a gallant Captain Wentworth, in a small paragraph at one corner of the newspapers; and being lost in only a sloop, nobody would have thought about me." Anne's shudders were to herself alone (...). (AUSTEN, 2006f, p.70-71)

A fala de Wentworth é marcada por referências ao contexto político do período. Como *Persuasion* é o único romance de Austen com indicação de datas precisas, sabemos que o capitão comandou o Asp após o término do seu noivado com Anne Elliot no ano de 1806 e antes do ano de 1808 quando assumiu outro navio. São anos importantes na história das Guerras

Napoleônicas – a nós, basta lembrar que a família real portuguesa fugiu para o Brasil nesse período escoltada pela marinha britânica – e Wentworth reconhece a sorte de ter lutado contra um navio francês e saído vitorioso, apesar dos custos à integridade do Asp, que quase afundou depois em uma tempestade. Sendo um navio pouco importante, ele sabe que nem ele nem seus homens teriam sido lembrados com a glória que a ingenuidade de Crawford imaginava. Essa mesma ingenuidade é novamente ridicularizada por Austen em *Sanditon* quando um personagem, Mr. Parker, batiza sua nova casa de “Trafalgar House”, em referência à famosa batalha naval, para depois arrepende-se pensando que, com o fim da guerra com a França, “Waterloo is more the thing now” (AUSTEN, 2006b, p.156). Em *Persuasion*, o único impacto sincero registrado sobre o comentário de Wentworth é a silenciosa reação de Anne, como era comum às mulheres, que acompanhara a carreira dele de longe pelos jornais, e seu tremor frente à real possibilidade de que ele poderia ter morrido naquela ocasião. Wentworth também comenta sobre a frieza da instituição da Marinha em si, ao enviar diversos homens para a guerra em uma embarcação sabidamente frágil, indicando, novamente, o pouco peso que a vida das pessoas reais tinha na realidade da disputa política por poder e supremacia para aqueles que tomavam essas decisões no conforto e segurança de suas escritaninhas - como faz o tio de Henry Crawford, o Almirante Crawford. Jane Austen, portanto, nunca escreveu nenhum tratado, ensaio ou carta sobre Napoleão Bonaparte, mas tinha muita consciência do preço cobrado a uma nação em uma guerra que durou mais de vinte anos e registrou seus questionamentos e incômodos em seus romances. Mais do que apenas contexto ou “pano de fundo” para as histórias amorosas entre herói e heroína, as referências à guerra aparecem para marcar o caráter, a inteligência, o valor e a sensibilidade de suas personagens, para o bem ou para o mal.

No caso de Woolf, é importante lembrar que ela foi uma das poucas mulheres que fizeram parte do *Bloomsbury Group*, cujas origens remetem a um ambiente estritamente masculino, nascido no âmbito da educação pública inglesa. A escritora e sua irmã Vanessa Bell, que não frequentaram a Universidade, entraram no grupo por intermédio de seus irmãos. O grupo defendia um posicionamento mais liberal e progressista em relação à arte, sexualidade, política, entre outras questões. Embora a relação de Woolf com os demais *Bloomsburies* tenha sido muito produtiva, como destaca Froula (2004), havia alguns pontos dissonantes, em especial no que se referia a assuntos políticos, os quais eram delineados, no grupo, pelo viés patriarcal. Diante disso, podemos conjecturar que, assim como vimos em Austen, a compreensão de Woolf como uma escritora apolítica se deve à visão limitada por essa perspectiva de seus contemporâneos, inclusive de pessoas bastante próximas a ela:

Leonard Woolf, her husband, wrote that she was "the least political animal that has lived since Aristotle invented the definition." Quentin Bell, her nephew and biographer, devoted scarcely a handful of pages to her political awareness in the first 400 pages of his two-volume biography, and remarked of her in the year 1934 (when she was fifty-two years old) that "as yet Virginia was not really worried about politics." (CARROLL, 1978, p.99).

Consoante Carroll, parte dessa visão pode ser resultante da forma depreciativa como a modernista se referia aos políticos e seus partidos. Todavia, a estudiosa sugere que essa atitude não significa que Woolf seja contra a política ou simplesmente alienada; muito pelo contrário, indica que ela se opõe ao “world of ‘politics as usual,’ and a rejection of the view that such a world deserves our attention and energies” (CARROLL, 1978, p. 100). O desprezo de Woolf se dirige aos sistemas de governo vigentes na sua época, porém a preocupação política sobre a forma como a sociedade se organizava sempre fez parte de suas obras. Conforme a estudiosa, “In Virginia Woolf’s writings, the ‘reality’ of society is always seen through the observations, words or reflections of individual human beings. This has led many critics to see her as ‘the

novelist of sensibility,' uninterested in the 'major events' of her era, standing 'apart from her age.'" (CARROLL, 1978, p. 103-104).

Carroll (1978) observa que o destaque dado ao experimentalismo nas obras woolfianas acabou por ofuscar as questões políticas levantadas pela autora. Entretanto, escritores modernistas homens que possuíam estilo semelhante a Woolf nem sempre foram rotulados como apolíticos. Dessa maneira, indagamos se a problemática não está no fato de que os temas que ela discute, como os papéis de gênero e a igualdade de direitos das mulheres não eram - e não são, ainda hoje, por alguns setores mais conservadores da sociedade - vistos como políticos, uma vez que não constituem o interesse do patriarcado.

Ainda assim, é inegável a presença, nas obras woolfianas, dos acontecimentos históricos mais importantes do início do século XX: as duas grandes guerras. Os conflitos são retratados por meio de personagens que vão para o *front*, como Septimus em *Mrs. Dalloway*, Jacob, em *Jacob's room*, Andrew, em *To the Lighthouse*, também por intermédio de uma espécie de presença paralisante e angustiante que surge em detalhes da narrativa, em referências a acontecimentos ou figuras históricas, ou ainda em relações intertextuais. Além disso, há ensaios que tratam de forma mais direta do assunto, como *Three Guineas* e "Pensamentos sobre a paz durante um ataque aéreo" – os quais serão discutidos a seguir. A questão é que, mesmo tratando de temáticas tidas como território masculino, ela o faz a partir da perspectiva feminina e, dessa forma, de acordo com Hussey (1991, p. 03) produz um olhar diferente sobre as guerras:

[...] it helps redefine our understanding of the nature of the war; and that from her earliest to her final work she sought to explore and make clear the connections between private and public violence, between the domestic and civic effects of patriarchal society, between male supremacy and the absence of peace, and between ethics and aesthetics

Interessa a Virginia Woolf mostrar as consequências devastadoras das guerras na vida dos indivíduos, além de destacar a violência patriarcal que fundamenta o conflito. Em "Pensamentos sobre a paz durante um ataque aéreo", ela assinala que, em se tratando das guerras, é preciso ir contra a corrente, pois esta "[...] flui ligeira e furiosa. Ela brota, num jorro de palavras, dos alto-falantes e da boca dos políticos" (WOOLF, 2019, p.124). Essas palavras trazidas pela corrente, como nos mostra o ensaio, não passam de um enredo mentiroso que deseja convencer a população de que são livres e estão lutando pela liberdade, quando, na verdade, todos são prisioneiros de uma tirania que não vem apenas do lado inimigo.

No mesmo ensaio, Woolf afirma que até lutar com as ideias, para as mulheres, é impossível, já que

Não há nenhuma mulher no ministério; nem em qualquer posição de responsabilidade. Todas as pessoas produtoras de ideias que estão em posição de fazer com que as ideias sejam eficazes são homens. Esse é um pensamento que desencoraja o ato de pensar e estimula a irresponsabilidade. Por que não enterrar a cabeça em um travesseiro, tapar os ouvidos e dar um basta a essa fútil atividade de produzir ideias? (WOOLF, 2019, p. 124).

De certa forma, ela responde às acusações que recebia de ser apolítica e alienada, pois, como pode a mulher participar de uma sociedade que não a considera como um membro importante?

É nessa esteira que se constrói o ensaio, ou carta-manifesto, *Three Guineas* (2006). A remetente é uma mulher que responde a uma carta de uma autoridade sobre como evitar a guerra, o que, na verdade, é um pedido hipócrita para conseguir apoio financeiro à guerra sob o pretexto de estar juntando esforços para evitá-la. A missivista, de forma irônica, inicia seu

texto dizendo que irá responder à carta após mais de três anos que a recebeu, observando que não o fez antes, pois, para ela, seria evidente que ela “se responderia”.

But one does not like to leave so remarkable a letter as yours—a letter perhaps unique in the history of human correspondence, since when before has an educated man asked a woman how in her opinion war can be prevented?—unanswered. Therefore let us make the attempt; even if it is doomed to failure (WOOLF, 2006, p. 05)

As longas reflexões contidas na carta buscam articular que o patriarcado responsável por fundar e sustentar a guerra é o mesmo que oprime mulheres e também homens que não estão na esfera do poder (um exemplo são os relatos e os poemas de Wilfred Owen, poeta que lutou e morreu na primeira guerra). Nessas reflexões, ela busca mostrar as incoerências do pedido tendo em vista a posição inferior - intelectual e econômica – em que as mulheres são colocadas: “Moreover, we both earn our livings. But . . . those three dots mark a precipice, a gulf so deeply cut between us that for three years and more I have been sitting on my side of it wondering whether it is any use to try to speak across it”. (WOOLF, 2006, p. 06)

A ironia dá o tom da carta-manifesto e funciona como uma estratégia retórica que desvela a hipocrisia da sociedade patriarcal, representada no destinatário fictício, que cria enredos de heroísmo para disfarçar seus interesses econômicos e políticos. O patriotismo evocado como justificativa da guerra não tem significado para a mulher, pois a exclui não apenas de posições importantes na sociedade, bem como nega direitos fundamentais como a educação. Dessa forma, para a autora da carta, a mulher é uma *outsider*:

Therefore if you insist upon fighting to protect me, or ‘our’ country, let it be understood, soberly and rationally between us, that you are fighting to gratify a sex instinct which I cannot share; to procure benefits which I have not shared and probably will not share; but not to gratify my instincts, or to protect either myself or my country. For,” the outsider will say, “in fact, as a woman, I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world” (WOOLF, 2006, p. 128-129)

A proposta da mulher como uma figura apátrida, que pertence ao mundo todo, à humanidade, mas que não pertence a nenhuma nação, separa-a da guerra e de demais conflitos de base nacionalistas/patrióticos. Reforça sua posição como observadora privilegiada, pois não é contaminada por sentimentos irracionais que levam a tais conflitos, e reitera, ironicamente, que de fato a solução para um mundo em guerra deveria ser de fato perguntada às mulheres.

Conclusão

Austen inicia o último capítulo de *Mansfield Park* dizendo: “Let other pens dwell on guilt and misery. I quit such odious subjects as soon as I can, impatient to restore everybody, not greatly in fault themselves, to tolerable comfort, and to have done with all the rest” (AUSTEN, 2006e, p.533). A narradora, admitindo-se como tal, parece rir da própria obra: depois de quarenta e sete capítulos marcados por um grande sofrimento da heroína Fanny Price, ironicamente diz que abandona tais temas (culpa e infelicidade) o mais rápido que pode, como se o romance que o leitor tem em mãos não tratasse longamente de tais assuntos “odiosos”, ou somente *en passant*. Austen faz aquilo que diz não fazer. Da mesma forma, quando afirmou, em carta ao sobrinho James Edward, que sua obra era construída apenas em um “little bit (two inches wide) of ivory on which I work with so fine a brush, as produces little effect after much labour” (AUSTEN, 2014, p.337), parece admitir a pequenez de seu universo, a pouca importância de sua escrita, a arte amadora e miniaturista de seus retratos. Mas nós agora

desconfiamos: Austen sabia que seu universo era grande, que sua escrita era poderosa, e que sua arte era profissional e abrangente. Isso nos provoca a procurar por essa grandeza que muitos olhares condescendentes, influenciados pelo seu sexo, não conseguiram enxergar. Essa grandeza se manifesta em muitos níveis: na nova forma de escrita proposta, no posicionamento consciente de seu papel como mulher romancista, na crítica afiada ao lugar da mulher em sua sociedade e nos seus posicionamentos políticos associados a esse lugar.

Woolf não apenas reconheceu a grandeza de Austen como produziu obras que contribuem ainda hoje para desvelar aspectos nas obras da antecessora obliterados pela crítica. Em *Orlando*, Woolf retoma a frase austeniana da seguinte maneira: “But let other pens treat of sex and sexuality; we quit such odious subjects as soon as we can” (WOOLF, 2007, p. 466-467). A sentença é proferida pela narradora logo após a protagonista Orlando ter se transformado em mulher, ou seja, um dos momentos de maior relevância do enredo e que dá corpo aos temas da androginia e dos papéis de gênero caros não apenas ao romance, mas à toda produção woolfiana. Ao supostamente negar a importância desse acontecimento, a narradora lança luz a uma estratégia discursiva que une ambas as autoras, a ironia, que atua na subversão na forma da escrita e no conteúdo.

Ademais, o recurso evidencia a crítica contundente das autoras às percepções de que apenas homens poderiam tratar de assuntos sérios e universais, restando às mulheres questões banais de apelo intimista. Nesse sentido, numa via de mão dupla, Austen trilhou caminhos na tradição literária feminina que seriam, anos mais tarde, enaltecidos e percorridos por Woolf, dando continuidade a uma linhagem de mulheres escritoras que escapa da visão patriarcal sobre a mulher, relacionada apenas ao casamento e à maternidade, problematizada por Woolf em “Women and fiction”, conforme mencionamos na Introdução deste artigo. O produtivo diálogo entre as autoras reforça, portanto, a literatura de autoria feminina também como um ato político frente às imposições de gênero que silenciam mulheres escritoras e contaminam a leitura de suas obras.

THE LITERARY AND POLITICAL BONDS THAT UNITE VIRGINIA WOOLF AND JANE AUSTEN IN THE QUESTIONING OF PATRIARCHAL SOCIETY

ABSTRACT: This article proposes a dialogue between different works by Jane Austen and Virginia Woolf in order to discuss the issue of female literary tradition and its subsequent erasure by critics, and also the development of Austen's unique writing style that brings her close to Woolf. Besides, it questions the traditional perspective that sees the two authors as apolitical, demonstrating that both intertwine everyday situations with stances about their historical and political context, especially about war and women's role in society.

Keywords: Female writing. Politics. Tradition. Virginia Woolf. Jane Austen.

¹ Peter Sabor, na sua edição de 2006 da *Juvenilia* (Cambridge Editions of the Works of Jane Austen), acrescentou uma explicação detalhada sobre o contexto da publicação da carta, os argumentos em favor da autoria de Austen e os argumentos contra. Em sua opinião, a análise do estilo da carta traz fortes indícios de que Austen seja sua autora. Cf.: AUSTEN, J. *Juvenilia*. (ed. Peter Sabor). Cambridge UP, 2006.

² Os *Historical Pageants* são encenações públicas, cujo tema pode remeter a um evento histórico específico ou períodos da história de um país. Na Inglaterra, aconteciam com muita frequência em vilarejos e cidades do interior e, muitas vezes, os atores dos pageants eram amadores. Foram bastante comuns especialmente na primeira metade do século XX. Mais informações: <https://historicalpageants.ac.uk/>.

REFERÊNCIAS

- AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey* (ed. Barbara Benedict e Deirdre Le Faye). Cambridge: Cambridge University, 2006. (a)
- _____. *Later Manuscripts* (ed. Janet Todd e Linda Bree). Cambridge: Cambridge University, 2006. (b)
- _____. *Juvenilia* (ed. Peter Sabor). Cambridge: Cambridge University, 2006. (c)
- _____. *Pride and Prejudice* (ed. Pat Rogers). Cambridge: Cambridge University, 2006. (d)
- _____. *Mansfield Park* (ed. John Wiltshire). Cambridge: Cambridge University, 2006. (e)
- _____. *Persuasion* (ed. Janet Todd e Antje Blank). Cambridge: Cambridge University, 2006. (f)
- AUSTEN, Jane. *Jane Austen's Letters*. (ed. Deirdre Le Faye). 4th edition. Oxford: Oxford University, 2014.
- AUSTEN-LEIGH, James Edward. *A Memoir of Jane Austen: and Other Family Recollections* (Oxford World's Classics, ed. Kathryn Sutherland). Oxford: Oxford University, 2002. Edição do Kindle.
- BRIGGS, Julia. The Conversation behind the Conversation: Speaking the Unspeakable. In: *Reading Virginia Woolf*. Edinburgh: Edinburgh University, 2006.
- CARROLL, Berenice A.. "To Crush Him in Our Own Country": The Political Thought of Virginia Woolf. *Feminist Studies*, v. 4, n. 1, p. 99-132, feb., 1978.
- FROULA, C. *Virginia Woolf and the Bloomsbury avant-garde: war, civilization, modernity*. New York: Columbia University, 2004.
- GRUNDY, Isobel. "Jane Austen and Literary Traditions" in COPELAND, Edward and McMASTER, Juliet (ed.) *The Cambridge Companion to Jane Austen* UK: Cambridge University, 2008, pp.189-210.
- HUSSEY, Mark. *Virginia Woolf and War. Fiction, reality and Myth*. New York: Syracuse University, 1991.
- ROSS, Deborah. *The Excellence of Falsehood: Romance, Realism and Women's Contribution to the Novel*. Lexington: The University of Kentucky, 1991.
- RUSSELL, Gillian. "The Army, the Navy, and the Napoleonic Wars". in: JOHNSON, Claudia L. and TUIE, Clara (ed). *A Companion to Jane Austen*. UK: Wiley-Blackwell, 2012, pp.261-271.
- SPONGBERG, Mary. "Jane Austen, the 1790s, and the French Revolution". in: JOHNSON, Claudia L. and TUIE, Clara (ed). *A Companion to Jane Austen*. UK: Wiley-Blackwell, 2012, p. 272-282.

TODD, Janet. *The Cambridge Introduction to Jane Austen*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University, 2015.

WOOLF, Virginia. Women and fiction. In: *Granite and Rainbow : Essays*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

_____. *To the Lighthouse*. Austin, London, New York, San Diego: A Harvest Book – Harcourt Inc., 1981.

_____. Jane Austen. In: *The Common Reader*. New York: A Harvest Book, 1984

_____. *Moments of Being*. New York: A Harvest Book, 1985

_____. *Between the acts*. London: Penguin Books, 2000.

_____. *A room of one's own*. Annotated and with an introduction by Susan Gubar. New York: A Harvest Book, 2005.

_____. *Three guineas*. Annotated with an introduction of Jane Marcus. Orlando, Austin, New York, San Diego, London: A Harvest Book – Harcourt, Inc, 2006.

_____. Orlando. In: *Selected works of Virginia Woolf*. Ware, Hertfordshire (EN): Wordsworth, 2007.

_____. *The Voyage Out*. London: Harper Collins, 2013. Edição do Kindle

_____. Thoughts on peace in an air raid. In: *As mulheres devem chorar... Ou se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo*. Organização e Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

Data de submissão: 31/05/2022

Data de aceite: 08/08/2022