



The 'Angel in the house' and the 'Hero': mulheres e guerras em *The years* e *Three guineas* de Virginia Woolf

Amanda Berchez^{1,2*} e Juliana Pimenta Attie¹

¹Universidade Federal de Alfenas, Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700, 37130-001, Alfenas, Minas Gerais, Brasil. ²Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho', Rod. Araraquara Jau, 1, 14800-700, Araraquara, São Paulo, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: amandaberchez@gmail.com

RESUMO. Dentre as diversas temáticas abordadas por Virginia Woolf ao longo de sua produção literária e ensaística, podemos situar a guerra como uma grande preocupação de seu projeto estético-literário. Houve várias ocasiões (como a palestra '*Professions for women*' ministrada em 1931) em que foi possível traçar, dentre os argumentos de Woolf para sua investida ao patriarcado, o seguinte ponto: como a guerra é pensada *por* e *para* homens. Esse arranjo é crucial para assimilar a concepção de *The years*, romance de 1937 que explorou as mudanças na vida das mulheres do final do século XIX ao início da década de 30 e cujo tratamento do motivo bélico tinha entre suas orientações o questionamento da 'vida dos grandes homens' tal como exaltada pela História. O objetivo disso era revelar os pilares da construção de todas essas narrativas de heroísmo: mulheres tendo de abaixar a cabeça e ajoelhar-se durante séculos, servindo de espelhos que refletiam duplamente as figuras daqueles homens. À vista disso, propomos uma leitura cujo recorte compreende as personagens de Eleanor e Rose Pargiter em *The years* visando a evidenciar o vínculo estreito, sobretudo, em termos político-ideológicos, entre servilismo feminino (e seus corolários) e articulação bélica masculina. Para essa trajetória, a autora já nos fornece respaldo teórico-metodológico com obras como *Three guineas* e outros ensaios, em que tal problemática foi mais explicitamente abordada. Como acabamos adentrando também sua vida pessoal, não podemos deixar de mencionar seu próprio conceito de *life-writing*, isto é, relativo a abordagens que bebem de fontes biográficas. Dos vários liames e domínios implicados nessa empreitada de leitura de que não se pode apartar ética e estética, devemos destacar: os desdobramentos domésticos e cívicos da sociedade patriarcal, a relação entre hegemonia masculina e inviabilidade de paz.

Palavras-chave: Virginia Woolf; literatura de autoria feminina; guerra; política; *life-writing*.

The 'Angel in the house' and the 'Hero': women and wars in *The years* and *Three guineas* by Virginia Woolf

ABSTRACT. Among the several themes addressed by Virginia Woolf throughout her literary and essayistic production, we can situate war as a major concern of her aesthetic-literary project. There were several occasions (such as the lecture '*Professions for women*' from 1931) when it was possible to trace one of Woolf's arguments for her attack on patriarchy: how war is thought 'by' and 'for' men. This arrangement is crucial for assimilating the conception of *The years*, a 1937 novel that explored the changes in the lives of women from the late 19th century to the early 1930's and which treatment of the war 'motif' had among its guidelines the questioning of the 'life of great men' as exalted by History. The objective was to reveal the pillars of the construction of all these narratives of heroism: women having to bow their heads and kneel for centuries, serving as mirrors that reflected gigantically the figures of those men. In light of this, we propose a reading which focus comprises the characters of Eleanor and Rose Pargiter in *The years*, aiming to highlight the close link, especially in political-ideological terms, between female servility (and its corollaries) and male warlike articulation. For this trajectory, the author herself provides us with theoretical-methodological support with works such as *Three guineas* and other essays, in which this problematic was more explicitly addressed. As we've delved into her personal life as well, we cannot overlook her own concept of *life-writing*, referring to approaches drawing from biographical sources. Of the many bonds and domains involved in this reading endeavor, which cannot separate ethics from aesthetics, we must highlight: the domestic and civic ramifications of patriarchal society, and the relationship between male hegemony and the unfeasibility of peace.

Keywords: Virginia Woolf; female authorship; war; politics; *life-writing*.

Received on December 23, 2023.

Accepted on April 12, 2024.

Introdução

O mundo público e o privado estão inseparavelmente conectados; [...] as tiranias e servilidades de um são as tiranias e servilidades do outro (Woolf, 2015, p. 260)¹.

A guerra se apresenta no projeto estético-literário de Virginia Woolf, ao mesmo tempo, enquanto robusto *leitmotif* e grande preocupação. Suas experiências para com ela são muitas: as duas Guerras Mundiais cujas angústias permearam sua vida, além de sua inquietação com outros episódios de conflito, como Guerra Civil Espanhola. Tais vivências lhe deram propriedade para disso tratar, apesar de elas não terem sido na condição de testemunha integral, que, para Primo Levi (2016), é aquele que conheceu, às últimas consequências, o horror de que o ser humano é capaz, os impactos disso tudo, e não conseguiu diretamente retornar. Ao lermos as obras woolfianas, sentimo-nos impelidas a revisitar, interrogar e reformular, na jornada que elas nos proporcionam, a instituição bélica e sua natureza, apontando a falta de sentido (noutras palavras: um sentido orientado pelo arbítrio masculino) inerente à sua estrutura. E foi o *life-writing* de Woolf permitiu que fossem analisadas experiências complexas, questionadas normas sociopolíticas, desenvolvidas perspectivas sobre arte, humanidade *etc.*, tudo baseado em sua própria resiliência. Assim, falar árdua e abertamente disso, aqui, tem como intento e esperança de que realidades cruéis, especialmente com a mulher, não voltem a se repetir, postos os tenebrosos eclipses que deixam a humanidade no escuro de tempos em tempos.

E, aproveitando o tópico do arbítrio masculino, devemos assinalar que os eventos mundiais transcorridos até e durante a década de 1930 foram decisivos para a incisividade na crítica de Woolf ao patriarcado e à guerra. Em janeiro de 1931, por exemplo, ela ministrou uma palestra denominada ‘*Professions for women*’ na National Society for Women’s Service de Londres. Nela, meditou sobre suas experiências como escritora, relacionando-as à personalidade da compositora Ethel Mary Smyth, em destaque seu desbravar feminino, inclusive enquanto sufragista. Dessa fala sua, Woolf desdobrou nos anos seguintes a complexa a gênese do romance, que se fixou como *The years* (Woolf, 1937), e do ensaio *Three guineas*. Vale destacar que, no dia anterior à palestra, ela registrou em seu diário a inspiração para a criação desses livros que seriam publicados em 1937 e 1938:

Neste momento, enquanto tomava banho, concebi um livro totalmente novo – uma sequência de *Um teto todo seu* – sobre a vida sexual das mulheres: a ser talvez chamado *Profissões para Mulheres* – Deus, que emocionante! Isso surgiu do meu texto que será lido na quarta-feira para a sociedade de Pippa (Woolf, 1982, p. 6)².

Nesse ínterim, ela se debruçou a uma recuperação bibliográfica de cunho histórico na finalidade primordial de engendrar uma obra que comportasse a alternância entre estética romanesca e apreciação crítico-denunciativa em forma de ensaio, de modo a aventar, além de revisões do passado, também reflexões sobre o próprio código ficcional que, por muito tempo, dele tratou em detrimento/favorecimento de uns e outros aspectos, a prevalência do homem nas convenções político-sociais pelos séculos sendo uma delas. O esboço veio, em 1933, designado *The partigers: a novel-essay* (1992c), numa estrutura em que a parte ensaística precedia a literária. Devido ao teor propagandístico que ali sobressaía e de que a autora desgostava, ela optou por declinar os ensaios e, mesmo assim, o conjunto ainda encerrava mais de setecentas páginas. Devido a isso, se deparou com os embaraços implicados na tarefa de fazer aquele romance publicável em somente um volume, motivo pelo qual sucederam vários cortes.

As seções de ensaio não foram descartadas e se tornaram o substrato embrionário da obra que viria a ser trabalhada e estabelecida como *Three guineas* (Woolf, 2015). Em 1937, finalmente veio *The years* (Woolf, 1937), o laborioso resultado do desígnio de retomar a supradita palestra de 1931 e explorar ficcionalmente as mudanças transcorridas nas vidas das mulheres até a década de 1930. A nova rota de *Three guineas* (Woolf, 2015) infelizmente ganhou força com a estrondosa guinada de Hitler num mundo supostamente civilizado. Saiu em 1938 como protesto contra a vaidade e o furor masculinos, a fim de instigar o sentimento popular, levantar objeções. Nas palavras de Woolf numa missiva em resposta a Philippa Woolf, datada de 1939, *Three guineas* (2015) foi esboçado para ser “[...] um panfleto para deixar as pessoas irritadas [...]” e “[...] dizer coisas irritantes” (Snaith, 2000, p. 154)³. Mas a recepção foi outra, muito menos feliz do que o esperado. Vita Sackville-West, por exemplo, acusou a obra de beirar a “[...] desonestidade [...]” por conter “[...] argumentos

¹ Original: “The public and private worlds are inseparably connected; [...] the tyrannies and servilities of one are the tyrannies and servilities of the other” (Woolf, 2015, p. 260).

² Original (diary entry of January 20th, 1931): “I have this moment, while having my bath, conceived and entire new book - a sequel to a *Room of One's Own* [...] Own - about the sexual life of women: to be called *Professions for Women* perhaps - Lord how exciting! This sprang out of my paper to be read on Wednesday to Pippa's society” (Woolf, 1982, p.170).

³ Original: “[...] a pamphlet to make people angry [...]” e “[...] say irritating things” (Snaith, 2000, p.154).

enganosos [...]” (Desalvo & Leaska, 1985, p. 413)⁴, acusação essa que teve, como outras também tiveram, efeitos profundos em Woolf. O que veio com a apaixonada intenção de ser uma queixa sobre a guerra e os homens que a compõem se transformou, então, em motivo de raiva, dor, consternação e arrependimento para ela.

A escrita sobre um tema guarda-chuva, ao mesmo tempo, tão delicado e com tanta urgência de que fosse discutido fez, pela vereda contrária, com que ela sentisse ignorada e, assim, irrelevante. Haja vista a queda registrada em seu público-leitor, que não aceitou ela ter se atrevido a abordar a guerra. Logo, a exaustão e a insuficiência experienciadas em relação à escrita, a cristalização daquilo contra o que tentou lutar via arte e a sensação de impotência em face das terríveis recepções de *The years* (Woolf, 1937) e *Three guineas* (Woolf, 2015), tudo isso ajudou a tonalizar negativamente os anos que antecederam sua morte: “O suicídio dela no início de 1941 pode ser interpretado como um ato de desespero racional – como o de Septimus Smith – diante do que torna a vida ‘intolerável’” (Hussey, 1991, p. 12)⁵.

Feitas tais observações iniciais, e tendo em conta, como colocado em *A room of one's own* (Woolf, 2015), que as obras retomam e fazem crescer umas às outras, formando uma grande rede de iluminação mútua, nossa proposta é fazer uma leitura, com certa ênfase às personagens de Eleanor e Rose Pargiter em *The years* (Woolf, 1937), que evidencie o vínculo estreito, sobretudo, em termos político-ideológicos, entre servilismo feminino (e seus corolários) e articulação bélica masculina. Para tanto, encontramos respaldo teórico-metodológico na obra *Three guineas* (Woolf, 2015), principalmente, e em outros ensaios da autora, em que tal problemática foi formalmente abordada. De acordo com Froula (2005), *Three guineas* preenche as lacunas e os silêncios presentes na narrativa *The years*, os quais evidenciam que o ato de culpabilizar as mulheres e inferiorizá-las faz parte da construção das bases da sociedade patriarcal.

Nesse sentido, dos vários liames e domínios implicados nessa empreitada de leitura de que não se pode apartar ética e estética, ressaltamos: os desdobramentos domésticos e cívicos da sociedade patriarcal e a relação entre hegemonia masculina e inviabilidade de paz. Ademais, como afirma Allen (2010), o léxico relacionado às guerras esteve presente desde o início do primeiro conflito nos diários e cartas da autora de maneira mais evidente. Essa linguagem, para além de descrever o período em que vivia, quando transposta para os ensaios relacionados à guerra, pode ser compreendida como a arma utilizada por Woolf para combater a guerra por meio de uma nova forma de se comunicar. Assim, na esteira de Hussey (1991) – e de outros teóricos e outras teóricas cujas análises discutiremos ao longo do artigo –, enxergamos, na obra de Virginia Woolf, um programa de teorizações sobre a guerra, o que, por consequência, faz da autora uma teórica no assunto. Nosso primeiro passo, para tanto, é ir ao encontro de discussões caras à sua fortuna crítica (sobretudo, no espectro temático compreendido, *i. e.*, feminista/bélico) interessantes tanto à assimilação do leitor como aos nossos propósitos nessa trajetória ora traçada.

Impraticabilidade de uma arte a-histórica e apolítica

Parece-me um disparate, em uma época como a nossa, pensar que se pode evitar escrever sobre tais assuntos [totalitarismo/assuntos de guerra]. Todos escrevem sobre eles de uma forma ou de outra. É simplesmente uma questão de que lado se toma e qual abordagem se segue (Orwell, 2005, p. 8)⁶.

Antes de *The years* (Woolf, 1937), mas também na fulcral década de 1930, Woolf publicou *The waves* (2019c), obra na qual já se evidenciava sua tentativa de revisionismo histórico, dada essa construção da História como sendo dedicada às vidas dos ‘grandes homens e seus feitos’, ou seja, aos heróis e(m) seu heroísmo, deixando à parte, como insignificantes, as vidas, por exemplo, das mulheres e de outros empurrados para as margens, questões que a autora explora especialmente em *A room of one's own* (Woolf, 2015) e ‘*Women and fiction*’ (Woolf, 1992c). É bem como expôs Perrot (2017, p. 198): “Trabalhadora ou ociosa, doente, manifestante, a mulher é observada e descrita pelo homem. [...] ela tem dificuldade em se fazer ouvir pelos seus camaradas masculinos, que consideram normal serem seus porta-vozes”. Em *Three guineas* (2015), Woolf se aproveitou desse empurrão exatamente para manifestar o juízo de que as mulheres, como marginalizadas, estavam muito melhores posicionadas para lograr visões mais amplas desta sociedade masculinamente conduzida e dos porquês de seus fracassos, de tal maneira que sentiram precisar recorrer à guerra, falhando também graças a esta.

⁴ Original: “[...] dishonesty [...]” por conter “[...] misleading arguments [...]” (Desalvo & Leaska, 1985, p. 413).

⁵ Original: “Her suicide early in 1941 might be read as an act of rational despair – like Septimus Smith’s – in the face of what makes life ‘intolerable’” (Hussey, 1991, p. 12).

⁶ Original: “It seems to me nonsense, in a period like our own, to think that one can avoid writing of such subjects [totalitarianism/war subjects]. Everyone writes of them in one guise or another. It is simply a question of which side one takes and what approach one follows” (Orwell, 2005, p. 8).

Recordemos de que Woolf integrou o *Bloomsbury group*, que não podemos dizer ter sido uma organização, um movimento (ou integrante de um) autoconsciente, até por não dispor de manifesto; antes, era “[...] um grupo de amigos, unidos por laços de casamento e afeto [...]” e que enfatizava “[...] relações pessoais” (McNeillie, 2010, p. 3)⁷. Uma característica do grupo, que também nos ajuda a pensar a poética woolfiana, está numa concepção de Arte que não declinava o viés político, o que não faz dele caudatário, portanto, do esteticismo inglês do fim do século XIX. Suas origens reportam-se à era vitoriana, e sua formação se deu por entre a classe média alta britânica, justamente à qual pertenciam as principais personagens da literatura da autora em jogo. Conforme observa McNeillie (2010), o grupo nasce da *Cambridge Conversazione Society* ou *Apostles*, sociedade da qual apenas homens podiam participar e que surge no ambiente da universidade pública inglesa. Donde nos deparemos, em Briggs⁸ (2010, p. 77), com a nota de que as vidas dos integrantes da extensa família central de *The years* não eram “[...] inconfundivelmente diferentes das da própria família de Woolf [...]”. A possível explicação para tanto era: “[...] 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” (Woolf, 2019a, p. 12). O grupo veio como parte discrepante e humanizadora de tal classe em função dos questionamentos a ela dirigidos, muito embora, para fazê-lo, se desfrutasse de prerrogativas de toda sorte, até mesmo de certa superficialidade que era dela própria: “O privilégio e a frivolidade na vida pública podem sempre ser uma visão provocadora” (McNeillie, 2010, p. 3)⁹. Tinham-se por sérios, mas não demais.

Apesar de ter seu nome filiado ao grupo (e ser dele seu expoente), Woolf mantinha sua posição inflexível contra particularidades suas, como o racionalismo e o patriotismo – termo esse avizinjado a ‘patriarcado’, como nos lembrou McNeillie (2010). Froula, (2005), da mesma forma, observa que nem sempre Woolf se alinhava ao pensamento do grupo em especial no que se referia a papéis de gênero. Ainda assim, partia da crítica do grupo em relação ao sistema de classes e ao imperialismo para reforçar seu argumento da urgência da participação feminina na vida pública. Para a estudiosa, “Virginia Woolf enquadrava o movimento das mulheres como uma vanguarda na luta pela liberdade, paz e direitos de todos dentro do projeto inacabado da modernidade” (Froula, 2005, p. xii)¹⁰.

Tal posicionamento, destoante do grupo, está no centro de *Three guineas*, que se envereda por uma abordagem mais direta e radical de problemáticas graves, o que explica a alcunha ‘polêmica’ de caráter feminista, mas, ainda assim, pacifista conferida a essa obra. Em sua visão, suscitava-se o seguinte: de que adianta se valer da agressividade no combate aos abusos cometidos contra mulheres em sendo este o elemento que se reprovava? Todavia, foram várias as ocasiões que revelaram o preço alto da pacificidade, da não intervenção, basta vermos as vidas de estimados seis milhões de judeus europeus tiradas na Segunda Guerra. Indagações as quais, delas estando Woolf demasiado ciente, permearam sua obra, especialmente o referido ensaio.

Costurando as últimas indicações feitas, tiramos que, assim como Orwell (do que é possível brevemente notar a partir do excerto que abriu esta seção, também em atenção ao fato de ele ter lutado na linha de frente da Guerra Civil Espanhola), e como já vínhamos pontuando, Virginia também foi acometida por impulsos a se situar quanto às disfóricas ocorrências globais da década de 1930 (como a instauração de políticas fascistas segundo expúnhamos) e, assim, escrever sobre isso. Ela urdiu um ensaio de título ‘*Why Art today follows politics*’ (Woolf, 2008) para o jornal comunista *Daily Worker* ao fim de 1936, precisamente o ano em que iniciou a Guerra Civil Espanhola, no qual fixou a urgência da assunção de posições e deveres políticos firmes, antiautoritárias, por parte dos artistas.

Que o escritor está interessado em política não precisa ser dito. Cada lista de editoras, quase todos os livros que agora são publicados, trazem prova de tal fato. O historiador hoje não está escrevendo sobre a Grécia e Roma do passado, mas sobre a Alemanha e a Espanha do presente; o biógrafo está escrevendo as vidas de Hitler e Mussolini [...]; o poeta introduz o Comunismo e o Fascismo em sua poética; o romancista passa das vidas privadas de seus personagens para seus contextos sociais e suas opiniões políticas (Woolf, 2008, p. 213)¹¹.

⁷ Original: “[...] a group of friends, held together by ties of marriage and affection [...]” e que enfatizava “[...] personal relations” (McNeillie, 2010, p. 3).

⁸ Original: “[...] unrecognisably different from Woolf’s own [...]”. (Briggs, 2010, p. 77).

⁹ Original: “Privilege and frivolity in public life may always make a provoking sight” (McNeillie, 2010, p. 3).

¹⁰ Original: “Virginia Woolf framed the women’s movement as an avant-garde in the struggle for freedom, peace, and the rights of all within modernity’s unfinished project” (Froula, 2005, p. xii).

¹¹ Original: “That the writer is interested in politics needs no saying. Every publisher’s list, almost every book that is now issued, brings proof of the fact. The historian today is writing not about Greece and Rome in the past, but about Germany and Spain in the present; the biographer is writing lives of Hitler and Mussolini [...]; the poet introduces Communism and Fascism into his lyrics; the novelist turns from the private lives of his characters to their social surroundings and their political opinions” (Woolf, 2008, p. 213).

Woolf sabia que guerra e civilização não podiam coexistir. Foram vários os efeitos bélicos bem conhecidos por ela, em tendo já padecido de privações e perdas mesmo antes da deflagração da Segunda Guerra em 1939, como a trágica morte de seu sobrinho Julian Bell em 1937. Este, em apoio ao movimento antifascista, se alistou como motorista de ambulância na Guerra Civil Espanhola e teve seu pulmão atingido por estilhaços de uma bomba quando, durante a batalha de Brunete, se encaminhava para uma Unidade Médica Britânica anexada às Brigadas Internacionais. Woolf também assistiu à demolição do que havia sido seu lar em Londres, e o que restou dali foram lembranças de um mundo menos descivilizado: “Certamente, ela temia as bombas explodindo do lado de fora de sua janela, deixando cacos de vidro e gritos quebrados onde antes tantos livros ganharam vida. Privadamente” (Leaska, 1992, p. 195)¹². E, por falar nisso, a semiótica da guerra em sentido privado (ou interno) era também estarrecidora para ela, já que evocava que leitores de outrora, aos montes nos compartimentos da London Library, se transformariam em seres, senão cruéis e bárbaros, ariscos e desesperados, desligados da arte e sua propriedade humanizadora - noutras palavras, desligados dela. Todavia, a angústia oriunda dessas ameaças do mundo externo se converteu em combustível para seu mundo interno, seu ímpeto criativo.

Para Woolf e Orwell, de forma alguma se pode falar em divórcio/independência (de qualquer modalidade) de/da/do artista perante a sociedade. Intencionada ou não, a alienação poria em risco sua própria sobrevivência e a da sua arte, afirmou Woolf (2008). A necessidade dessas manifestações, a importância e a urgência desses argumentos, tudo isso torna-se ainda mais acentuado ao lembrarmos da recepção lastimável de *Three guineas* (Woolf, 2015), do recorrente julgamento de *The years* (Woolf, 1937) como “[...] seu ‘romance fracassado’ [...]” (Leaska, 1992, p. 193)¹³, bem como do fato de que ela foi uma autora que teve sua vida pessoal e sua carreira prejudicadas pela aversão tanto crítica como popular a que uma mulher discutisse abertamente as premissas falhas e as consequências da guerra. Para fins de comparação, Orwell obteve certo reconhecimento inicial no primeiro livro em que tratou do socialismo, *The road to wigan pier* (Orwell, 1937, mesmo ano de *The Years*), e tem reputada entre suas melhores composições justamente uma em que refletiu sobre as experiências adquiridas na Guerra Civil Espanhola, *Homage to Catalonia* (Orwell, 1938, mesmo ano de *Three Guineas*). Ou seja, muito se pode dizer sobre o fato de ele ser qualificado rapidamente como escritor de guerra e ela, não.

Froula¹⁴ (2005, p. 260) observa que o argumento de *Three guineas* de que “[...] a psicologia institucionalizada de dominância e submissão que molda as relações entre os sexos no continuum privado/público apresenta semelhanças fundamentais com a psicologia de grupo do fascismo e da guerra [...]” apresenta uma radicalidade essencial à compreensão não apenas da guerra enquanto reflexo e instrumento da dominação patriarcal, bem como da própria organização da sociedade inglesa e suas instituições estruturadas de tal forma a excluir as mulheres da esfera pública e política. A estudiosa também comenta a recepção equivocada da obra, ao que acrescentamos que, possivelmente, seja o temor a essa radicalidade a razão para as críticas negativas em relação ao ensaio.

Por isso, no ensaio de 36, Woolf salientou um motivo-pilar a sua investida (se quisermos, à raiva) ao patriarcado e que é fulcral à argumentação de *Three guineas*: como a guerra é pensada ‘por’ e ‘para’ o homem: “Aqui estão, de imediato, três razões que levam o seu sexo a lutar: a guerra é uma profissão; uma fonte de felicidade e excitação; e também é uma saída para qualidades masculinas, sem as quais os homens deteriorariam.” (Woolf, 2014, p. 140)¹⁵. Ou seja, de uma preocupação com o estatuto de instituições como história e política, em suas produções, consolidou-se a proposta de desconstruir (ou, ao menos, descentralizar) os significados masculinos de identidade e autoridade, o culto aos ‘heróis’ e seus efeitos, a que é possível vincular “[...] a ascensão dos grandes ditadores fascistas Hitler e Mussolini, homens cujas fantasias pessoais de destruição e vingança agora ameaçavam o futuro da própria civilização” (Briggs, 2010, p. 83)¹⁶.

Importante ressaltar que essa proposta de desconstrução não se dá apenas nas temáticas problematizadas por Woolf, mas também em sua escrita. A escritora, ao evitar o tom professoral e unilateral em seus ensaios e partir para um modo conversacional, “[...] ofereceu uma maneira de envolver seus leitores enquanto

¹² Original: “Certainly she feared the bombs exploding outside her window, leaving shards of glass and broken walls where once so many books had come to life. Privately” (Leaska, 1992, p. 195).

¹³ Original: “[...] her ‘failed’ novel [...]” (Leaska, 1992, p. 193).

¹⁴ Original: “[...] institutionalized psychology of dominance and submission that shapes relations between the sexes on the private/public continuum bears fundamental similarities to the group psychology of fascism and war [...]” (Froula, 2005, p. 260).

¹⁵ Original: “Here, immediately, are three reasons which lead your sex to fight; war is a profession; a source of happiness and excitement; and it is also an outlet for manly qualities, without which men would deteriorate.” (Woolf, 2014, p. 140).

¹⁶ Original: “[...] the rise of the great fascist dictators Hitler and Mussolini, men whose personal fantasies of destruction and revenge now threatened the future of civilisation itself” (Briggs, 2010, p. 83).

simultaneamente evitava uma postura autoritária em seus escritos”, segundo Allen (2010, p. 88)¹⁷. Em *Virginia Woolf and the politics of language* (Allen, 2010), a pesquisadora comenta o tom dialógico dos ensaios de Woolf e analisa mais detalhadamente *Thoughts on peace in an air raid* (Woolf, 2014), texto que apresenta, de modo mais condensado, temas presentes também em *Three guineas*, como o fascismo e a ausência da participação de mulheres na política como estratégia de dominação por parte do patriarcado. O ensaio, construído a partir do diálogo com outras vozes em forma de cartas e conversas externas a ele, traz uma argumentação mais aberta e livre, que, conforme Allen (2010, p. 88)¹⁸, “[...] servem para resistir à pureza, à totalidade e à certeza dos modos de expressão patriarcais/fascistas”. Em outras palavras, a estética modernista, da qual Woolf é expoente, que entende forma e conteúdo como indissociáveis, se mostra em seus contornos políticos. Essa indissociabilidade é reforçada pela própria escritora em obras como *A room of one's own* (Woolf, 2015), ao discutir a impossibilidade de as romancistas produzirem suas obras a partir de modelos masculinos de escrita. Allen (2010) aponta ainda que essa estrutura promove uma relação com o leitor na qual os significados e as interpretações não se esgotam ao final do texto, ultrapassando fronteiras temporais e espaciais, reforçando, assim, a atualidade do pensamento de Woolf.

A room of one's own (2015) e *Three guineas* (2015) são escritos em que Woolf ofereceu seu próprio exame sobre a violência patriarcal, indo ao encontro, para tanto, de princípios oriundos da psicanálise freudiana e das doutrinas fascistas. A homologia com recorte na psicanálise e no fascismo é estabelecida, particularmente, pela correspondência entre o patriarca e o ditador. Ambos, por exemplo, usam do argumento de distinções anatômicas para defender uma hierarquia de gênero em que as mulheres são tidas como geneticamente defeituosas e inerentemente inferiores, o que, para Woolf, é sintomático de uma profunda ansiedade sexual masculina. Tanto por isso a autora acredita que as ‘tirânias’ e os ‘servilismos’ que ressoam dos mundos público e privado satisfazem essa obsessão do Homem por domínio. A narradora de *Three Guineas* também expõe que as mulheres vitorianas, ao se levantar contra “[...] a tirania do Estado patriarcal [...]”, pavimentaram a luta contra “[...] a tirania do Estado fascista [...]” (Woolf, 2015, p. 303)¹⁹. Para ela, masculinidade não passa de um construto social que, visceralmente conexo a premissas autoritárias, serve de chave de vazão à violência e ao terror. Por isso, questionar o fascismo implicaria questionar toda a [i]lógica patriarcal que, desde sempre, a amparou. Como Antígona, sem medo do bicho-Homem e guiando-se por aquilo que, do posto de *outsider* (noutras palavras, uma pessoa impossibilitada de acessar o cerne, relegada às margens), apreende como o mais politicamente acertado (ou o menos politicamente despropositado), Woolf segue rumo a esse(s) questionamento(s).

Impaciência ao enredo falacioso do herói de guerra e seu anjo do lar

“A guerra é para o homem o que a maternidade é para a mulher” (fala de Mussolini citada em Iodice, 2018, p. 36)²⁰.

Há pouco comentamos a força que ganhou a voz feminista analítica e de denúncia de Woolf nos anos 1930. Germe disso já podia ser localizado, por exemplo, na figura de Lily Briscoe em *To the lighthouse* de 1927 (Woolf, 1992a), de costumes contrastantes aos da família Ramsay. Incipientemente, tal personagem epitoma a negativa da autora ao ideal vitoriano de mulher, a saber, sua correspondência a um complexo de atributos, condutas e papéis etc. socialmente constituídos e julgados como desejáveis. Esse complexo – associado ao casamento, seu engenho por excelência – configurava-se como que singular opção para que a uma mulher não fosse imputado o selo de fatalidade. Isto é: para que ela não fosse acusada de *femme fatale* ao invés de *femme couverte*, condição de uma mulher casada sob proteção e influência do marido, equivalida a propriedade sua. Nisso consistia a noção de ‘*angel in the house*’, figura retirada do poema homônimo de Covent Patmore e que dá corpo ao debate empreendido no ensaio ‘*Professions for women*’. A narradora do ensaio descreve a batalha que deve ser empreendida com o ‘anjo’ para que as mulheres possam viver e se expressar livres das opressões impostas a elas pelo patriarcado: “Era ela [o anjo] que costumava se pôr entre mim e minha folha de papel quando escrevia resenhas. Era ela que me incomodava e me fazia perder tempo e me atormentava tanto que, por fim, a matei” (Woolf, 2019b, p. 30).

Tais perspectivas são também debatidas em *Women and fiction* (Woolf, 1992c), o manuscrito de 1929 idealizado a partir de trabalhos com os quais a autora teve contato em 1928 e que depois culminou em *A room*

¹⁷ Original: “[...] offered a way to engage her readers while simultaneously avoiding an authoritative stance in her writings” (Allen, 2010, p. 88).

¹⁸ Original: “[...] serve to resist the purity, totality and certainty of patriarchal/fascist modes of expression” (Allen, 2010, p. 88).

¹⁹ Original: “[...] the tyranny of the patriarchal state [...]”; “[...] the tyranny of the Fascist state” (Woolf, 2015, p. 303).

²⁰ Original: “War is to man what maternity is to a woman” (fala de Mussolini citada em Iodice, 2018, p. 36).

of one's own (Woolf, 2015). O estímulo para tanto veio também do fato de que esses trabalhos questionavam a ausência das mulheres no cânone inglês, o que foi endossado por Woolf em sua denúncia ao tratamento inferiorizado costumeiramente conferido ao gênero e em intercessão a favor de seus direitos:

De fato, se a mulher não tivesse existência a não ser na ficção escrita por homens, alguém poderia imaginá-la como uma pessoa da maior importância; muito variada; heroica e vil; esplêndida e sórdida; infinitamente bela e extremamente hedionda; tão grandiosa quanto um homem, se poderia pensar até melhor que ele! Mas essa é a mulher na ficção. Na realidade, [...] ela era trancada, espancada e jogada pela sala. [...] Na imaginação, ela é de suma importância; na prática, é completamente insignificante. Ela permeia a poesia de capa a capa; é tudo menos ausente da história. [...] na vida real, mal podia ler, mal sabia soletrar e era propriedade de seu marido (Woolf, 2015, p. 79).

Couverture foi um padrão, às últimas consequências, de pleno eclipse feminino, um atestado de insuficiência da mulher, de impossibilidade de sua existência *per se*, muito menos de celebração de ações/contratos de qualquer tipo como ser político independente. Nesse esquema (que, inclusive, vemos reproduzido pela relação entre Mrs. e Mr. Ramsay ainda em *To the lighthouse* (Woolf, 1992a), Woolf assinalou que às mulheres coube, por todo esse tempo, o ato de se diminuir para que, assim, se fizessem crescer os homens (ou, noutras palavras, não se espera delas que os ofusquem): “As mulheres serviram todos esses séculos como espelhos possuindo o poder mágico e delicioso de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural. Sem esse poder, provavelmente a Terra ainda seria pântano e selva” (Woolf, 2005, p. 35)²¹. Segundo Dottin-Orsini (1996), deu-se que aquelas mulheres que não cabiam nessa equação sufocante de domesticidade foram sentidas como deveras perigosas, como facilitadoras do Diabo (numa lógica em que a semelhança à Virgem Maria judaico-cristã seria condução ao Paraíso), donde a representação de uma suposta malignidade feminina tenha chegado ao seu auge no fim do século XIX.

Coincidentemente, o fim desse século foi também quando nasceu Virginia Woolf (ano de 1882, precisamente) e quando *The years* (Woolf, 1937), cujos capítulos têm datas como títulos, se inaugura, tanto que o primeiro é inscrito sob “1880”. Por falar em título, antes de que *The years* (Woolf, 1937) se estabilizasse, foram outros oito títulos provisórios: *The pargiters, here and now, Music, dawn, sons and daughters, Daughters and sons, ordinary people* e *The caravan*. Por esse ângulo, vale apontar também que, apesar de não ter atingido o resultado originalmente planejado por Woolf, *The pargiters* (Woolf, 1992), *A novel-essay* representou para ela uma oportunidade para experimentação em termos formais e temáticos, pois o pretendido enlace de ensaio e ficção foi o ensejo encontrado para exercer suas faculdades inventivas e analíticas simultaneamente. Assim, pôde orquestrar os destinos das personagens via um sistema de expressão em que transitava por recursos como a dramatização poética e o cruzamento de complexos símbolos e metáforas amiúde interrompidas, ao mesmo tempo em que tratava de uma miríade de matérias de peso, como feminismo, educação, política e sexo. Não à toa, o produto final de *The years* seja “[...] um exemplar notável na ficção em que fato e sentimento estão em conflito mortal” (Woolf, 1977, p. xv)²². Por isso, uma questão que buscamos arrazoar é: como se deu a amálgama de fatos históricos e afetos prementes, elementos entre os quais, muitas vezes, são talhados abismos quase que intransponíveis?

Logo de início, nos deparamos com a introdução ao Coronel Abel, o patriarca da família Pargiter, numa relação extramarital secreta enquanto sua esposa perece em casa solitária. O que já deixa explícito que uma vida de devoção conjugal e à maternidade, mesmo dentro dos moldes vitorianos, não é para a mulher garantia de receber de volta um tratamento à base de dignidade, respeito, segurança etc. Muito pelo contrário: a abnegação instaurada pelo sentimento parece culminar, como vemos pela Mrs. Ramsay – em *To the lighthouse* (Woolf, 1992) – e pela Mrs. Pargiter – em *The years* (Woolf, 1937) –, no esgotamento feminino na tenção de administrar egos masculinos debilitados. A presença de figuras como essas duas últimas citadas nos leva, aliás, à constatação da assiduidade da “mãe vitoriana” no conjunto romanesco de Woolf. Conectando as últimas assertivas, apontamos a perspicaz escolha do nome da família que protagoniza *The years*, com sentido pendendo para ‘caiação/ocultação’, posto que *pargeting* se refere à camada ornamental colocada sobre as paredes externas de uma casa – “[...] uma espécie de cobertura literal” (Briggs, 2010, p. 78)²³.

Em outras palavras, para prosseguirmos esta jornada, devemos dizer que tomamos *The years* (Woolf, 1937) como transmissão da vida da família Pargiter a partir de seu crescimento na era vitoriana e suas movimentações (boa parte das vezes, obscuras) como se numa partida de xadrez. Particularmente em função

²¹ Original: “Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size. Without that power probably the earth would still be swamp and jungle” (Woolf, 2005, p. 35).

²² Original: “[...] a remarkable specimen in fiction where fact and feeling are in deadly conflict [...]” (Woolf, 1978, p. xv).

²³ Original: “[...] a kind of literal cover-up” (Briggs, 2010, p. 78).

das restrições de gênero (insistimos, sobretudo, na questão feminina do ‘*Angel in the house*’ para superprojeção do ‘*Hero*’) e do quadro econômico que a matizaram, uma de nossas hipóteses é de que seus membros acabaram se tornando e atuando eles próprios como ‘*pargeters*’ [i. e., ocultadores, agentes da cobertura]. Assim também aconteceu com Woolf. Como lidar com a pressão de sua ancestralidade vitoriana, como não ser sufocada por ela? O senso comum poderia entender o próprio ato de ousar escrever sobre restrições e tabus circunscrevendo a figura da mulher por gerações como refutação da existência dessas restrições e tabus na medida em que fossem formalizados. Mas, por outro lado, se não sistematizasse essas repressões, Woolf tampouco seria capaz de desvendar suas sequelas imobilizadoras na mente e no corpo das mulheres.

Tanto por isso, Hussey (1991, p. 10) faz a seguinte inferência²⁴, que muito interessa aos nossos planos: “A ficção de Woolf é, no entanto, uma espécie de cavalo de Troia. As conexões entre a supremacia masculina e a guerra raramente são explícitas”. *The years* (Woolf, 1937) é um desses quadros pintados por Woolf em que estão representadas as posições de autoridade e poder ocupadas pelos homens e graças às quais eles podiam agir como quisessem, sem precisar se importar com possíveis consequências. Um dos cenários *par excellence* em que eles exercitavam essas posições foi a guerra, tópico de que Woolf também dispôs como elo para versar sobre as opressões que reverberam entre a esfera privada e a pública, como exposto na epígrafe que abriu este estudo. Potencializado pelo coeficiente bélico, o impacto desse mecanismo patriarcal se prolonga dos pequenos e mais simples detalhes aos mais solenes segmentos da vida humana em *The years* (Woolf, 1937), e reproduzir isso foi um grande objetivo e desafio esteando sua composição.

A incompletude dos diálogos é uma das maneiras pelas quais o romance alude à violência presente na guerra, na medida em que as conversas como as que se desenrolam durante o ataque aéreo se apresentam sob fragmentos. Outra entre as manifestações é o abuso sexual. O revoltante episódio de um homem com cicatrizes na face molestando a pequena Rose denota que Woolf, horrorizada e desacreditada nos rumos da humanidade, esteve ciente da ascensão da cultura de violência em massa que vai além das trincheiras.

‘O inimigo!’ Rose gritou para si mesma. ‘O inimigo! Bang!’ ela gritou, puxando o gatilho de sua pistola e olhando-o diretamente no rosto enquanto passava por ele. Era um rosto horrível: branco, descascado, cheio de marcas de varíola; ele a encarava maliciosamente. Ele estendeu o braço como se fosse pará-la. Quase a pegou. Ela passou correndo por ele. [...] De repente, enquanto passava pelo poste de luz, ela viu o homem novamente. Ele estava encostado no poste, e a luz do lampião a gás vacilava sobre seu rosto. Quando ela passou, ele sugou os lábios para dentro e para fora. Ele fez um ruído de miado. Mas não estendeu as mãos para ela; elas estavam desabotoando suas roupas (Woolf, 1937, p. 29)²⁵.

Em tendo condições análogas moldado a infância de Woolf, como veremos, e em atenção à insatisfação por ela deliberadamente demonstrada no processo de composição e na recepção de *The years* (Woolf, 1937), esse romance também nos põe para refletir sobre a extensão até a qual a autora também precisou agir sobre si mesma como uma ‘*pargeter*’ para poder [sobre]viver tanto em termos pessoais quanto profissionais, em tendo necessitado de uma fatigante coragem moral a fim de obter (in)fluência artística. Aos seus próprios olhos, ela já não havia produzido, ao menos, dois fracassos, dadas as queixas raivosas e indignadas sobre *Three guineas*, bem como o fiasco mascarado com adulação inútil para *The years* (Woolf, 1937)? A frustração com *The Years* foi ainda pior pelo fato de que, nele, fomos convidados a conhecer contexto semelhante àquele do qual veio a autora.

Similarmente a Rose, Woolf sofreu agressões sexuais em sua infância e adolescência. Ainda pior é o fato de elas terem vindo da instituição familiar, que deveria supostamente protegê-la. A autora foi abusada sexualmente por dois meios-irmãos mais velhos: Gerald Duckworth, quando tinha de 5 para 6 anos, e George Duckworth, quando era adolescente. Como resultado, essas experiências incestuosas lhe renderam traumas mentais duradouros, incluindo entorpecimento e distância emocionais, auto-hipnose e dissociação (Terr, 1990).

Certa vez, quando eu era bem pequena, Gerald Duckworth me colocou sobre ele e, enquanto eu estava ali sentada, ele começou a explorar meu corpo. Lembro-me da sensação da mão dele passando por baixo das minhas roupas; indo com firmeza e constância, descendo cada vez mais. Lembro-me de como esperava que ele parasse; como eu me enrijeci e me mexi quando sua mão se aproximou de minhas partes íntimas. Mas não parou. A mão dele explorou minhas partes

²⁴ Original: “Woolf’s fiction is, though, a kind of Trojan horse. The connections between male supremacy and war are rarely explicit” (Hussey, 1991, p. 10).

²⁵ Original: “‘The enemy!’ Rose cried to herself. ‘The enemy! Bang!’ she cried, pulling the trigger of her pistol and looking him full in the face as she passed him. It was a horrid face: white, peeled, pock-marked; he leered at her. He put out his arm as if to stop her. He almost caught her. She dashed past him. [...] Suddenly, as she passed the lamp-post, she saw the man again. He was leaning with his back against the lamp-post, and the light from the gas lamp flickered over his face. As she passed he sucked his lips in and out. He made a mewling noise. But he did not stretch his hands out at her; they were unbuttoning his clothes” (Woolf, 1937, p. 29).

íntimas também. Lembro-me de ter ficado ressentida, de não ter gostado - qual é a palavra para um sentimento tão estúpido e confuso? Devo ter sido forte, uma vez que ainda me lembro (Woolf, 1985, p. 69)²⁶.

A oração proferida pelo narrador de *The Years* “O jogo acabou” (Woolf, 1937, p. 28)²⁷ pode ser indício do fim precoce da infância e do rompimento com o imaginário e as vivências associados a ela, além de que pode funcionar para Woolf tanto quanto para Rose. Também é digno de nota que as personagens de Woolf apresentam sintomas que ela mesma teve ao longo de sua vida. Eleanor Pargiter, por exemplo, aplica técnicas auto-hipnóticas para se acalmar, como quando conta e observa uma teia de aranha em meio a um ataque aéreo:

A qualquer momento uma bomba poderia cair. Havia um silêncio absoluto. [...] Um, dois, três, quatro, Eleanor contava. A teia de aranha balançava. “Essa pedra pode cair”, ela pensou, fixando-se em uma certa pedra com os olhos. Então um tiro ecoou novamente. Estava mais fraco - mais distante (Woolf, 1937, p. 314)²⁸.

Adaptando o que a autora assevera em *Three Guineas* para Eleanor, essa personagem observa o mundo masculino da guerra “[...] do limite da casa privada” (Woolf, 2015, p. 176)²⁹. Já Kitty Malone se anestesia ao escutar o som de um trem: “O som do trem tornou-se mais alto na escuridão; seu rugido, sua vibração, pareciam cair em um ritmo regular de som, revolvendo em sua mente, desenrolando seus pensamentos” (Woolf, 1937, p. 292)³⁰.

Esses exemplos nos ajudam a vislumbrar como esse sistema de predominância e imunidade masculinas afetam negativamente as vidas de meninas e mulheres mais velhas, como mostrou a história de Rose, com só dez anos quando se deu o asqueroso encontro com a depravação além dos muros de Abercorn Terrace. O choque do evento produziu nela um sentimento de vergonha tão intenso que não conseguiu sequer articular algo sobre isso, até porque estava instalada numa esfera de repressão sexual feminina em que virtude e castidade tinham o mesmo significado:

‘O que a tem mantido acordada?’, ela perguntou. Rose bocejou novamente; mas era mais um suspiro do que um bocejo. Ela não podia contar a Eleanor o que tinha visto. Sentia uma profunda sensação de culpa; por algum motivo, precisava mentir sobre o rosto que tinha visto (Woolf, 1937, p. 42)³¹.

Esse excerto exhibe a displicência derivada de um cenário em que normas de decoro, por exemplo, forcem o silenciamento e a negligência de questões de extrema relevância para o bem-estar da mulher. Não à toa que Rose, depois de crescida, tenha se transformado numa espécie de herege política, de modo a incorporar como que uma resistência ao padrão patriarcal que, centralizando o homem, só deixava duas opções para a mulher. Essas míseras opções podem ser ilustradas pelas duas irmãs em *TY*: o plano superior com o anjo, tal como foi Eleanor, e o inferior com o monstro-demônio, como foi Rose. “Rose teve a coragem de suas convicções. Ela foi para a prisão. E eu brindo a ela!” (Woolf, 1937, p. 439)³².

Não importa se falando ou nos calando, seremos tidas por ou tornadas doentes. O rótulo da doença, entretanto, não impediu Woolf de falar. Sua literatura não poupou o ‘herói’ de ser soterrado pela ‘deusa’. Ainda assim, para que desse a conhecer os maus-tratos, excessos, agravos etc. a que as mulheres estão sujeitas desde tenra idade, ela teve de revisitar memórias de infância de desamparo tornadas novamente vivas e ameaçadoras, pagando, para tanto, com um imenso desgaste emocional que, mais tarde, lhe custaria a vida. Sem escapatórias sadias, sem finais felizes.

Homens à guerra, mulheres aonde?

A composição de *The years* (Woolf, 1937) lembra a de uma crônica familiar. Como exibimos na epígrafe da introdução (um excerto de *Three guineas*), Woolf admitiu a íntima conexão entre o mundo público e o privado, pois as agressões acontecidas (nomeadamente, com as mulheres) em uma não somente tornam possível a beligerância viril como se estendem a ela. Uma demonstração disso está em que a manutenção do status

²⁶ Original: “Once when I was very small Gerald Duckworth lifted me onto this, and as I sat there he began to explore my body. I can remember the feel of his hand going under my clothes; going firmly and steadily, going lower and lower. I remember how I hoped he would stop; how I stiffened and wiggled as his hand approached my private parts. But it did not stop. His hand explored my private parts too. I remember resenting it, disliking it - what is the word for so dumb and mixed a feeling? It must have been strong, since I still recall it” (Woolf, 1985, p. 69).

²⁷ Original: “The game was over” (Woolf, 1937, p. 28).

²⁸ Original: “At any moment a bomb might fall. There was dead silence. [...] One, two, three four, Eleanor counted. The spider’s web was swaying. That stone may fall, she thought, fixing a certain stone with her eyes. Then a gun boomed again. It was fainter - further away” (Woolf, 1937, p. 314).

²⁹ Original: “[...] from the threshold of the private house” (Woolf, 2015, p. 176).

³⁰ Original: “The sound of the train became louder in the darkness; its roar, its vibration, seemed to fall into a regular rhythm of sound, raking through her mind, rolling out her thoughts” (Woolf, 1937, p. 292).

³¹ Original: “What’s been keeping you awake?” she asked. Rose yawned again; but it was a sigh rather than a yawn. She could not tell Eleanor what she had seen. She had a profound feeling of guilt; for some reason she must lie about the face she had seen” (Woolf, 1937, p. 42).

³² Original: “Rose had the courage of her convictions. Rose went to prison. And I drink to her!” (Woolf, 1937, p. 439).

triumfante do Coronel Abel Pargiter, após sua esposa sucumbir em casa em sua ausência (dada a condição militar e extraconjugal em que se encontrava), se deu justamente pela resignação doméstica de sua filha Eleanor. Enquanto ela sentiu o peso de cuidar de uma casa (uma família) estando sua mãe adoecida – “Ela colocou a mão na cabeça. Todos os problemas foram colocados sobre ela, é claro.” (Woolf, 1937, p. 45)³³ –, seu pai, por outro lado, conjecturava, planejava o que fazer depois da morte da esposa, parecendo a própria vida dessa (e o que, da relação com ela, criaram juntos, como a família de sete filhos) gerar desconforto para ele, ainda mais se levada em conta a relação dele com a amante Mira. Até que a morte os separe, é claro, mas tomara que ela chegue e leve Rose Pargiter (mãe) logo!:

Um dia desses – esse era seu eufemismo ao tempo após a morte de sua esposa – ele pensou em desistir de Londres e viver no campo. Mas então havia a casa; então havia as crianças; e também havia [...] seu rosto mudou; tornou-se menos descontente; mas também um pouco furtivo e inquieto (Woolf, 1937, p. 4)³⁴.

À guisa de Briggs (2010), apontamos a paridade de sentimentos como a ira e o sequele medo que prorrompem e continuam se propagando no âmbito doméstico com a cólera ‘pelida’ que desperta o apetite para guerra e conduz, criando condições, a ela. “Assim, todas as armas com as quais um homem educado pode impor sua opinião estão ou além de nosso alcance, ou tão próximas dele que mesmo se as usássemos mal poderíamos causar um arranhão sequer” (Woolf, 2015, p. 167)³⁵. Por falar em ‘*educated man*’, Woolf, a despeito de nunca ter frequentado uma escola formalmente, depreendeu os laços patriarcais íntimos que atam educação a guerra. Mas o pudor masculino não previa do porte de escritora uma expressão tão honesta sobre os fenômenos do mundo – pelo menos, não tão honesta quanto poderia fazê-lo o homem sobre os eventos, as coisas, os trejeitos próprios do Homem. Woolf desafiou este entrave, pedindo a nós que observássemos a autoridade e o controle masculinos mais de perto, que investigássemos determinados sintomas encobertos de polarização sexual, que víssemos como eles afetaram diretamente as mulheres inglesas do fim do século XIX em diante, em suas mais graves decorrências até os menos perceptíveis detalhes.

Considerando que o casamento até o ano de 1919 [...] era a única profissão aberta para nós, a enorme importância do vestido para uma mulher dificilmente pode ser exagerada. [...] Mas seu vestido, em sua imensa elaboração, obviamente tem outra função. Ele não apenas cobre sua nudez, satisfaz a vaidade e cria prazer para o olhar, mas também serve para anunciar o status social, profissional ou intelectual de quem o usa (Woolf, 2015, p. 179)³⁶.

O exagero de cuidado com o detalhe pode ser demonstrativo de um *taedium vitae* devido à restrição das perspectivas de se ser, estar e atuar no mundo. Na sala dos Pargiter, acompanhamos jovens que, mesmo sadias, se encontram rigorosamente confinadas e, por conta disso, impossibilitadas de se projetar intelectual e sexualmente por exemplo, donde tenham ocupações mais frívolas, como cuidar de chaleiras e espiar rapazes desconhecidos pela janela. A dúvida mais básica suscitada por Woolf é: por que essas meninas não estão livres para explorar seu redor, disponíveis para desempenhar trabalhos sociopoliticamente significativos, desimpedidas de conquistar seu próprio dinheiro e sua independência? A resposta que a autora ofertou em *Three Guineas* é bem direta e contundente: pelo fato de terem sido vetadas a essas meninas e mulheres as oportunidades de acessar espaços em que pudessem receber educação sólida, quaisquer ocupações formais/profissões estariam fechadas para elas. Portanto, não haveria vias pelas quais as mulheres pudessem intervir criticamente no mesmo universo que as manteve enclausuradas, até porque um objetivo dessa clausura é conservá-las cognitivamente abestalhadas e ensimesmadas no intuito de que a soberania masculina siga vingando. Um tanto irônica, a narradora de *Three Guineas* usa da dedução feita a partir desse falho esquema para se afirmar incapaz de prover um caminho plausível ao homem que lhe pediu recomendações para acabar com a guerra.

Que as filhas de homens educados então não devem dar a seus irmãos nem a pena branca da covardia nem a pena vermelha da coragem, senão absolutamente nenhuma pena; que elas devem fechar os olhos brilhantes que derramam influência, ou deixar esses olhos mirem outro lugar quando se discute a guerra — esse é o dever para o qual as pessoas de fora (*outsiders*) se treinarão em tempos de paz antes que a ameaça da morte torne o raciocínio inevitavelmente impotente (Woolf, 2015, p. 314)³⁷.

³³ Original: “She put her hand to her head. All the worries were put on her of course” (Woolf, 1937, p. 45).

³⁴ Original: “One of these days – that was his euphemism for the time when his wife was dead – he would give up London, he thought, and live in the country. But then there was the house; then there were the children; and there was also [...] his face changed; it became less discontented; but also a little furtive and uneasy” (Woolf, 1937, p. 4).

³⁵ Original: “Thus all the weapons with which an educated man can enforce his opinion are either beyond our grasp or so nearly beyond it that even if we used them we could scarcely inflict one scratch” (Woolf, 2015, p. 167).

³⁶ Original: “Since marriage until the year of 1919 [...] was the only profession open to us, the enormous importance of dress to a woman can hardly be exaggerated. [...] But your dress in its immense elaboration has obviously another function. It not only covers your nakedness, gratifies vanity, and creates pleasure for the eye, but it serves to advertise the social, professional, or intellectual standing of the wearer (Woolf, 2015, p. 179)³⁶.”

³⁷ Original: “That the daughters of educated men then should give their brothers neither the white feather of cowardice nor the red feather of courage, but no feather at all; that they

Assim, enquanto ao homem cabia gerir e retroalimentar o teatro de marionetes no espaço do qual fazia desde a administração do próprio patrimônio material até a decisão sobre o destino das vidas e das mortes alheias, as alternativas restantes para uma mulher como as da família Pargiter, além de pouquíssimas, não eram maleáveis. O rumo menos arriscado para ela era aquele em que reprimisse instintos e tonalidades pessoais a fim de assimilar o célebre paradigma de virtude, esperando pelo dia em que seu salvador pusesse “[...] uma aliança de casamento em seu dedo, para canalizar toda sua paixão, pelo resto de suas vidas casadas, exclusivamente para ele” (Leaska, 1992, p. viii)³⁸. A saber: a vida de uma mulher em toda sua potencialidade orbitando em torno de Homens. Imperiosamente, essa órbita implica e é implicada por repressões de várias categorias, e o elemento reprimido, conforme nos conta o sistema de pensamento freudiano, é passível de manifestação violenta, como sob a forma de rivalidade feminina, incomunicação, distorções, mentiras e ataques de culpa. Mas não nos esqueçamos de que, na batalha interior entre anjo do lar e demônio político-público, para que o anjo prevaleça, o demônio deve ser calado e enjaulado.

A fachada de compostura e recatamento é tão só um componente dessa arquitetura concebida e colocada em prática por homens que há muito já se foram, mas tiveram suas tradições implementadas e perpetuadas por outros homens mediante a guerra, pela lei, na academia e por outros tantos exercícios de poder, sempre na exigência de que as mulheres obedecessem, servissem, se mantivessem ‘calmas’. Exemplo mais dissimulado disso em *The Years* é Edward Pargiter, irmão de Eleanor e Rose, a quem é concedida a prerrogativa de ir para uma universidade. Essa prerrogativa, aliás, está compreendida no regime ideológico que inculcou desde cedo nos jovens a noção de que suas principais incumbências na vida eram salvar, incorporar, transmitir os mesmos valores morais que os moldaram e corroborar os impulsivos e duradouros vínculos de ‘companheirismo’ masculino:

Nenhuma outra influência [...] produziu um crescimento tão grande das virtudes mais severas e robustas – fortaleza, autoconfiança, intrepidez: devoção ao bem comum: prontidão para a ação unida e autossacrifício. [...] Quando a guerra começou, portanto, a ideia de se alistar no exército veio naturalmente para homens desta classe: mais naturalmente, provavelmente, do que para homens de classes sociais mais baixas. Esses homens naturalmente se viam como potenciais oficiais, já que sua educação e criação foram projetadas para prepará-los para posições de autoridade (Reader, 2015, p. 130)³⁹.

Woolf entendeu a instituição universitária como uma bolha no interior da qual os homens favorecidos, os únicos que podiam dela desfrutar, vieram por anos treinando suas cabeças para se beneficiar mediante vaidade, afiando suas línguas na zombaria de valores verdadeiramente humanos: “[...] uma cidadela concebida para preservar o brilho e o esplendor da imagem masculina” (Leaska, 1992, p. x)⁴⁰. O que ajuda a elucidar a ideia defendida em *Three Guineas* de que uma educação absolutamente incentivada e adquirida tão só por Homens, em sendo conjuntura propícia para cultivar a jactância e a crença de superioridade do gênero, os ejetava a feitos tipicamente masculinos como a guerra: “A criação e a educação dos homens das classes altas os predispunham a se voluntariar ao serviço ativo.” (Reader, 2015, p. 133)⁴¹. Como amostra de que a educação tanto não era direcionada para mulheres, assim como de que a inviabilização do seu acesso a ela era uma forma de preservá-las em estado de subalternidade e desvantagem, temos em *The Years* a personagem de Lucy Craddock, que renunciou a uma vida com mais conforto (residência, comida, aquecimento etc.) por ter se dado a chance de um intelecto mais aprimorado: “[...] ela chegou às vilas vermelhas baratas que seu pai detestava tanto ao ponto de sempre dar uma volta para evitá-las. [...] era em uma dessas vilas vermelhas baratas que a Srta. Craddock vivia” (Woolf, 1937, p. 67)⁴². Mulheres reduzidas a viver na pobreza porque trabalhos tão importantes, como o com a mente, conforme se entendia, jamais podiam ser realizados por elas.

O revoltante disso está em que, segundo os registros que temos, uma escolha assim (entre liberdade e bem-estar) não precisou ser feita por um homem tão só por conta de seu gênero. Talvez ainda mais revoltante seja perceber que foi nesses mesmos centros de alegados conhecimento e aprendizagem que se agarrou firmemente e se consolidou:

should shut the bright eyes that rain influence, or let those eyes look elsewhere when war is discussed — that is the duty to which outsiders will train themselves in peace before the threat of death inevitably makes reason powerless” (Woolf, 2015, p. 314).

³⁸ Original: “[...] a wedding ring on her finger, to canalize all her passion, for the rest of their married lives, solely upon him” (Leaska, 1992, p. viii).

³⁹ Original: “No other influence [...] has produced so great a growth of the sterner and more robust virtues – fortitude, self-reliance, intrepidity: devotion to the common weal: readiness for united action and self-sacrifice. [...] When war broke out, therefore, the idea of joining the army came quite naturally to men of this class: more naturally, probably, than to men lower in the social scale. Such men naturally thought of themselves as potential officers, since their education and upbringing had been designed to fit them for positions of authority” (Reader, 2015, p. 130).

⁴⁰ Original: “[...] a citadel designed to maintain the glow and the glitter of the masculine image” (Leaska, 1992, p. x).

⁴¹ Original: “The upbringing and education of men in the upper classes predisposed them to volunteer for active service” (Reader, 2015, p. 133).

⁴² Original: “[...] she came to the cheap red villas that her father disliked so much that he would always make a round to avoid them. [...] it was in one of these cheap red villas that Miss Craddock lived” (Woolf, 1937, p. 67)⁴².

[...] a crença de que as mulheres devem ser castas; de que as mulheres poderiam ser trabalhadoras, mas não capitalistas; de que as mulheres foram criadas por Deus para fornecer ao homem calma simpatia; de que uma mulher que acidentalmente deixasse cair sua luva cometia um flerte sem pudor; de que a mulher mais inteligente era intelectualmente inferior ao homem mais baixo (Leaska, 1992, p. x)⁴³.

Craddock é professora de Kitty, filha de um dos mestres universitários. Poderia se pensar que esse parentesco fosse capaz de destravar algumas portas na seara da educação; pelo menos, foi isso que cogitou tal professora: “‘Quando eu tinha a sua idade,’ continuou a Srta. Craddock, fazendo valer seu papel como professora, ‘eu teria dado meus olhos para ter as oportunidades que você tem, para conhecer as pessoas que você conhece; para saber das coisas que você sabe’” (Woolf, 1937, p. 69)⁴⁴. Porém, o capítulo ‘1880’ nos sinalizou que não foi bem assim. Kitty foi instruída a estar entre homens eruditos não para se desenvolver com[o] eles, mas para ajudar, por exemplo, na manutenção da casa enquanto acontecesse algum chá: “Tinha sido uma quinta-feira no seu pior, ela refletiu; compromissos de manhã; almoço com pessoas; universitários para o chá; e um jantar à noite” (Woolf, 1937, p. 64)⁴⁵. Como de outras jovens da época, esperava-se dela que sufocasse opiniões e desejos, suportasse o fardo de seu gênero de maneira submissa, negligenciasse seus interesses para agradar homens ‘instruídos’ em ridícula disputa por sua atenção, como Edward: “Todos eles pensam que sabem de tudo, pensou Kitty, sorrindo para o ar de informação reservada dele” (Woolf, 1937, p. 196)⁴⁶. Isso pode ser ilustrado também pelo episódio com o Dr. Andrews, o ‘*Old Chuffy*’, aquele que Craddock denomina “o maior historiador de sua época” (Woolf, 1937, p. 69)⁴⁷. Apesar de ter seu amor por História reiterado diversas vezes, Kitty revelou que, quando na presença desse senhor, não era isso que estava em jogo: “‘Bem, ele não fala sobre história comigo,’ disse Kitty, lembrando-se da sensação úmida de uma mão pesada em seu joelho.” (Woolf, 1937, p. 69)⁴⁸. Até porque a compleição pela qual Dr. Andrews se sentia atraído bate com a descrição entregue por Edward de Kitty em indireto livre: “Pois, se alguma vez alguma moça se manteve íntegra, viveu, riu e respirou, essa foi Kitty [...]” (Woolf, 1937, p. 54)⁴⁹, e “Chuffy gostava que as mulheres fossem pequenas e vivazes” (Woolf, 1937, p. 60)⁵⁰. Tirando a parte física própria de uma mulher, não sobrava muito para Kitty, pois então ela que cedesse e se curvasse. Seu próprio pai já lhe advertira: “A natureza não te destinou a ser uma estudiosa, querida.” (Woolf, 1937, p. 86)⁵¹. O que mais poderia lhe apetecer senão um futuro para desfrutar dos domésticos prazeres que seu gênero e sua classe honrosamente ofereciam? Nem sua mãe conseguia entendê-la.

Ironias à parte, à vista de tudo isso, vemos a todo vapor um sistema cujos membros encarnam coletivamente a autoridade patriarcal. Vemos repercutir aquilo que precursores ditaram no passado, mas vale no presente e se multiplicará ainda no futuro. Um conjunto de regras pelas quais eles, procedendo como quiserem, delimitam o campo de potência e operação das mulheres em vários níveis, sobretudo pela redução de seu estar-aí no mundo a estereótipos mutuamente excludentes: o anjo e o monstro. Definições essas que não dão conta do âmago dessas mulheres, tampouco dialogam com o que elas almejavam ser em sociedade. Eleanor autônoma, Kitty intelectual, Rose criativa e feliz: quantas delas não haveria por aí? Existir nos moldes masculinos dessa sociedade, contudo, exigia delas uma poda cabal de si mesmas, de sua inventividade, sua autossuficiência, sua independência. Woolf clamava que compreendêssemos como, para os homens conseguirem fazer guerras e demais bizarrices masculinas afora, as mulheres necessitavam estar cativas. E declinou a solicitação de congratulação que eles tiveram o atrevimento de fazer com a alegação de proteção. Em adesão ao apelo de Woolf, despedimo-nos reivindicando que os absurdos e horrores que eles tanto praticaram quanto ainda praticam sejam assinados sob os próprios nomes deles. Nada disso cabe a nós. Sempre foi sobre eles mesmos.

⁴³ Original: “[...] the belief that women must be chaste; that women could be laborers but not capitalists; that women were created by God to provide man with restful sympathy; that a woman who accidentally dropped her glove was a shameless flirt; that the cleverest woman was intellectually inferior to the lowest man” (Leaska, 1992, p. x).

⁴⁴ Original: “‘When I was your age,’ Miss Craddock continued, remembering her role as teacher, ‘I would have given my eyes to have the opportunities you have, to meet the people you meet; to know the people you know’” (Woolf, 1937, p. 69).

⁴⁵ Original: “It had been Thursday at its very worst, she reflected; sights in the morning; people for lunch; undergraduates for tea; and a dinner-party in the evening” (Woolf, 1937, p. 64).

⁴⁶ Original: “They all think they know everything, Kitty thought, smiling at his air of private information” (Woolf, 1937, p. 196).

⁴⁷ Original: “[t]he greatest historian of his age” (Woolf, 1937, p. 69).

⁴⁸ Original: “‘Well, he doesn’t talk history to me,’ said Kitty, remembering the damp feel of a heavy hand on her knee.” (Woolf, 1937, p. 69).

⁴⁹ Original: “For if ever a girl held herself upright, lived, laughed and breathed, it was Kitty [...]” (Woolf, 1937, p. 54).

⁵⁰ Original: “Chuffy liked ladies to be small and vivacious” (Woolf, 1937, p. 60).

⁵¹ Original: “Nature did not intend you to be a scholar, my dear” (Woolf, 1937, p. 86).

Considerações finais

Muito embora a crítica tenha se dividido e, por vezes, acusado *The years* (Woolf, 1937) de uma espécie de mornidão político-ideológica, talvez como resíduo da complicada gênese que facultou maior ardor analítico para *Three guineas*, é possível, por outra ótica, entender esse romance como retomando e representando vários dos argumentos apresentados na fala de 1931. Vemos ampliada e ecoada em Rose Pargiter, por exemplo, a moção que a princípio irrompeu na personagem da inconforme e não vergável Lily Briscoe de *To the lighthouse* (Woolf, 1992), assim como a denúncia às tensões e opressões que eclodiam entre paredes, no ramerrão familiar, de que eram alvo as muitas senhoras Ramsay afora – a senhora Pargiter e a filha Eleanor (nitidamente, de modos diferentes) sendo provas disso. A representação em si mesma – em particular, se olharmos para essa classe média alta trazida à baila e a falta de engajamento dela característica – já é um posicionamento político reprovador. Não é porque não tem tom propagandístico, homilético, didático etc. que a escrita de Woolf não tenha envolvido história, política, feminismo.

De fato, como já mencionamos, podemos entender a negação de reproduzir as estratégias discursivas patriarcais justamente como o modo de Woolf unir forma e conteúdo, estética e a luta feminista neste caso. Os desafios que as personagens femininas de *The years* (Woolf, 1937) enfrentam, ganham voz e corpo em *Three Guineas* de tal modo que jamais seria possível no contexto da família e da sociedade do romance. Isso porque levantam temáticas que até hoje pautam as discussões feministas, tais como participação das mulheres na universidade, no mercado de trabalho e na política, assédio sexual e moral, direitos reprodutivos, entre outros. Conforme observa Froula (2005, p. 284)⁵²: “Opondo-se a toda tirania e violência coletiva, o feminismo visionário e ilimitado de *Three Guineas*, em subversão, abre caminho para as políticas de aliança do feminismo contemporâneo”.

Por falar nisso, a progressão do tempo em *The years* (Woolf, 1937) também pode ser traduzida no âmago da família Pargiter, em face da transição de vidas que, oprimidas e esteadas em princípios vitorianos em Abercorn Terrace, se despediram mostrando-se menos obstruídas, com os irmãos (*brothers, sisters, cousins*) em independência, mas em constante contato; com a particularidade de esse contato proporcionar também discussões sobre a constituição do passado e o estatuto do presente. Se não fosse por esses revisionismos, jamais teria havido na circunstância dessa família espaço para uma personagem como Nicholas Pomjalovsky, que, não obstante os fatos de a ela não pertencer e ser homossexual, foi aceito e estimado por Sally, Maggie e Eleanor. Isso significa que os relacionamentos (máxime no contexto pós-guerra, inclusos os femininos) se configuraram, de maneira geral, em maior abertura e tolerância, sem que para isso houvesse necessariamente constrangimentos, coerções, sacrifícios (de interesse, identidade, bem-estar etc.) no plano do indivíduo ante o coletivo. Tanto por isso enxergamos a Eleanor de 55 anos, após seu pai ter falecido (conforme soubemos de 1911), finalmente em liberdade, tendo conseguido, por exemplo, realizar viagens para a Espanha e a Índia, ou seja, contrair os próprios compromissos (como almoços e jantares com pessoas segundo sua disposição), assumir atribuições ‘por’ e ‘para’ si, agir de acordo com sua vontade, enfim, reaver o controle sobre sua vida, dela tomado nas dependências de sua família (em particular, em benefício da figura masculina do pai Abel).

Assim o sendo, ponderamos uma entre as [senão propostas formais, no mínimo,] várias façanhas da Arte de Woolf, com ênfase especial a *The years* (Woolf, 1937), como sendo ‘rever’ o que se apresentou por passado, contar e fazer constar aquilo que a História (‘grosso modo’, prismada, refletida, escrita sob o ângulo hegemônico dos Homens) escolheu deixar de fora: as visões e percepções de quem os séculos de engrandecimento masculino obrigaram a olhar para baixo, ou seja, o que e como é ser mulher, até que ponto se permitiu que elas conhecessem, experimentassem, o que recebem de seu entorno e a ele devolvem, como elas procedem e atuam para com os seres, as coisas do mundo e o próprio mundo. Nesse sentido, a Literatura parece ter-lhe vindo como forma e procedimento para um ‘libertar-se’ das imposições do que se conforma como *a man’s world*, é sobre Woolf poder dar ao conhecimento o feminino, dissociado dos estereótipos patriarcais do gênero, e suas verdadeiras potências a partir da experiência feminina.

A questão não é que a mulher não estivesse no poético; sabemos desde os clássicos que ela esteve. Mas, até pouco tempo, resistiu-se a variações no literário. Uma Safo para oito líricos. Afinal, de que adiantam [ou melhor, será que adiantam?] mulheres em autoridade, autonomia e afirmação? Já que tocamos em Antiguidade, que dela venham os exemplos: foram várias as Helenas, molas propulsoras do conflito entre homens e estados por servir ao belo; Andrômacas e Penélopes, (sobre)vivendo como podiam no aguardo,

⁵² Original: “Opposing itself to all tyranny and collective violence, *Three Guineas*’ visionary, unbounded feminism under-erasure paves the way for contemporary feminism’s alliance politics” (Froula, 2005, p. 284).

resguardo, ao comando, sob asilo, à sombra de seus esposos; várias as Medeias e Calipsos, feiticeiras, arautos do perigo, arrebatadas por insanas paixões; Cíntias, Délias e Corinas, escopos de amores inconvenientes. Afora as Lucrécias concretas, forçadas à (auto)punição por serem os complementos ideais dos crimes de abuso contra elas mesmas (!), ou, noutras palavras, pelo crime de serem, simplesmente, mulheres. Isso tudo num grande campo de Narcisos, que contemplavam só a si. Ou seja: a fórmula que imperou e tudo ordenou foi a da mulher e sua existência em função do homem. Pouco se leu delas por elas mesmas. Estariam elas confinadas à interpretação dialética de ameaça-satisfação do homem? É só a isso que (se) prestam?

Deixada a representação feminina nas mãos dos Outros, a resposta tende ao sim. Libertas dessas mãos cerceadoras, de que são capazes as mulheres? A nós, ensinam *The years* (Woolf, 1937) e *Three guineas* sobre uma enorme revolução e, principalmente, de que há meios inteligentes de fazê-la, que rejeitam qualquer possibilidade de perseguições, atrocidades, agressões, tiranias, injustiças entre e para com nossos pares. Aprendemos com essas obras que, independentemente do pano de fundo, guerras não são início, meio nem fim. Nada nunca é pretexto para guerra. E de que ainda temos tempo para contrariar, se quisermos, e na cena de uma coletividade consciente, em diálogo e respeito a diferenças, a predição aristotélica de que os homens são (porque querem sê-lo) os piores de todos os animais.

Referências

- Allen, J. (2010). *Virginia Woolf and the politics of language*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.
- Briggs, J. (2010). The novels of the 1930's and the impact of history. In *The Cambridge companion to Virginia Woolf*. (p. 70-88). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Desalvo, L., & Leaska, M. (1985). *The letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*. New York, NY: William Morrow and Company.
- Dottin-Orsini, M. (1996). *A mulher que eles chamavam de fatal*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco.
- Froula, C. (2005). *Virginia Woolf and the Bloomsbury avant-garde: war, civilization, modernity*. New York, NY: Columbia University Press.
- Hussey, M. (1991). *Virginia Woolf and war*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- Iodice, E. (2018). Lessons from History: The Startling Rise to Power of Benito Mussolini. *The Journal of Values-Based Leadership*, 11(2), p 15-45.
- Leaska, M. A. (1992). The death of a novelist. *The Arts in Psychotherapy*, 19(1), 193-199.
- Levi, P. (2016). *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro, RJ: Paz & Terra.
- McNeillie, A. (2010). Bloomsbury. In S. Sellers, *The Cambridge companion to Virginia Woolf* (p. 1-28). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Orwell, G. (1951). *Homage to Catalonia*. London: Secker & Warburg.
- Orwell, G. (2001). The road to Wigan pier. In *Reading Fiction: Opening the text* (p. 126-131). London, UK: Palgrave.
- Orwell, G. (2005). *Why I write*. London: Penguin Books.
- Perrot, M. (2017). *Os excluídos da história* (D. Bottmann, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Paz & Terra.
- Reader, W. (2015). *'At duty's call': a study in obsolete patriotism*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Snaith, A. (2000). 'Three guineas' letters. *Woolf Studies Annual*, 6(1), p. 1-12.
- Terr, L. (1990). Who's afraid in Virginia Woolf? Clues to early sexual abuse in literature. *The psychoanalytic study of the child*, 45(1), 533-546.
- Woolf, V. (1937). *The years*. London, UK: The Hogarth Press.
- Woolf, V. (1982). *A writer's diary: Being extracts from the diary of Virginia Woolf*. Edited by Leonard Woolf. New York, NY: Harcourt.
- Woolf, V. (1985). A sketch of the past. In *Moments of Being* (A collection of autobiographical writing). Edited by Jeanne Schulkid. Harcourt Brace.
- Woolf, V. (1992a). *To the lighthouse*. London, UK: Palgrave Macmillan.
- Woolf, V. (1992b). *The Pargiters*. New York, NY: The New York Public Library.
- Woolf, V. (1992c). *Women and Fiction* (Manuscript version of *A room of one's own* - edited by S. P. Rosenbaum). New Jersey: Wiley-Blackwell.

- Woolf, V. (2008). Why art today follows politics. In D. Bradshaw, *Selected essays* (p. 245-248). Oxford, UK: Oxford University Press.
- Woolf, V. (20014). Thoughts on peace in an air raid. In V. Woolf, *Virginia Woolf: essays on the self* (p. 126-142). Widworthy Barton, Honiton, Devon: The Notting Hill Editions.
- Woolf, V. (2015). *A room of one's own & Three guineas*. Oxford, UK: Oxford World's Classics.
- Woolf, V. (2019a). *Mulheres e ficção* (L. Fróes, Trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Woolf, V. (2019b). Profissões para mulheres. In V. Woolf, *As mulheres devem chorar ou... se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo* (T. Tadeu, Trad.). São Paulo, SP: Autêntica.
- Woolf, V. (2019c). *The Waves*. London, UK: Penguin Classics.