

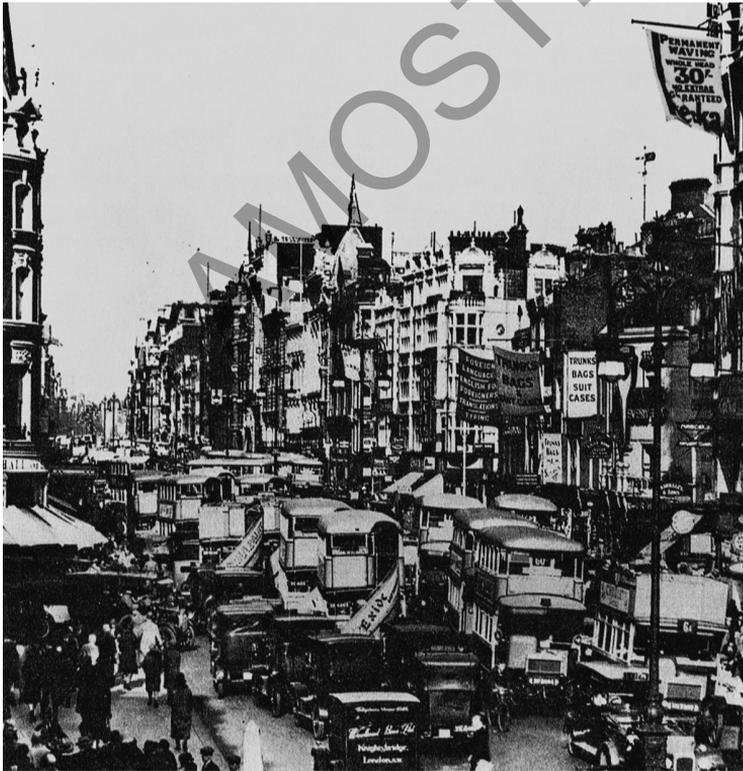
A medida da vida

**Os últimos anos de
Virginia Woolf**

HERBERT MARDER

tradução Leonardo Fróes

TORDSILHAS





As ondas na praia, que executavam geralmente um tamborilar calmante compassado e de modo consolador pareciam repetir seguidas vezes, enquanto ela se sentava com as crianças, as palavras de uma velha cantiga de ninar murmurada pela natureza: “De você cuido eu — sou seu amparo”, mas que em outros momentos, súbita e inesperadamente [...] não tinham tal sentido benigno, mas como um rufo espectral de tambores batiam sem remorsos a medida da vida, faziam pensar na destruição da ilha e seu engolfamento no mar, advertindo a ela, cujo dia havia escoado num rápido afazer depois de outro, que tudo era efêmero como um arco-íris — este som antes abafado e oculto sob os outros sons subitamente estrondou oco em seus ouvidos e a fez olhar para cima num impulso de terror.

Virginia Woolf, *To the Lighthouse*
[Ao farol]

A perfeição, qualquer tipo de perfeição, sempre pede algum tipo de ocultamento. Sem que alguma coisa se esconda, ou escondida se mantenha, não existe perfeição. Mas como pode o escritor ocultar a obviedade da palavra e das figuras de linguagem? Com a luz... Ocultar com a luz: a especialidade dos gregos. Zeus nunca deixou de usar a luz para ocultar. E é por essa razão que a luz que vem após a luz grega é de outra espécie e muito menos intensa. Essa luz outra visa a expor o que estava oculto. Ao passo que a luz grega o protege. Permite que como oculto se mostre, até mesmo à luz do dia.

Roberto Calasso, *The Marriage of Cadmus and Harmony*
[As núpcias de Cadmo e Harmonia]

13	Nota do autor
15	Prelúdio As formas que um cérebro retém
29	Natureza humana despida
43	Um gosto de sal
63	A festa de Lady Rosebery
86	O punho de Deus
102	Fantasmas: o quarto vazio
116	Fantasmas que vêm da Acrópole
130	Anonimato e ritmo
156	A demissão de Nelly Boxall
183	Atos de uma peça
200	Sobre ser desprezada
223	Câmera lenta: Os <i>anos</i>
247	Um detalhe do padrão: Os <i>anos</i>
270	As filhas de Antígona
296	Um fundo púrpura
317	Ao altar
341	“Salgueiro-chorão”
365	Oblívio e água
389	O tempo passa
405	Apêndice As cartas de Wilberforce
427	Bibliografia
433	Agradecimentos
437	Índice remissivo
445	Legenda e crédito das imagens

Prelúdio

As formas que um cérebro retém

Mas os mortos, pensou Lily, encontrando em sua intenção certo obstáculo que a fez parar e refletir, dando um passo ou mais para trás, oh, os mortos! murmurou ela, nos davam pena, facilmente eram postos de lado e até meio desprezados por nós. Eles estão à nossa mercê.

Virginia Woolf, *Ao farol*

Numa das fotos de família de Virginia Woolf, seus pais, Julia e Leslie, estão lendo, enquanto a futura romancista, com onze anos de idade, senta-se no fundo da sala e olha além deles para as lentes da câmera. Trinta e quatro anos depois, em *Ao farol*, Woolf dramatiza essa foto e nos diz o que os personagens estão pensando. Numa noite tranquila de verão, Mr. e Mrs. Ramsay sentam-se lado a lado, concentrados aparentemente em seus livros, mas na realidade mantêm uma discussão em silêncio, pois cada um já ouviu tanto do outro que a fala se fez supérflua. Silenciosamente, ele a censura por recusar-se a dizer que o ama, negando-lhe assim obediência plena. Silenciosamente, ela replica que deve haver limites, que ele deve deixar-lhe algum espaço onde ela respire e se renove em seu ânimo. Embora as diferenças entre os dois estejam enraizadas a fundo, na maior parte do tempo eles se correspondem bem, e a cena termina com uma trégua incômoda, mas amorosa, que se estenderá de maneira indefinida. Tanto o instantâneo como a cena fictícia estão em sintonia com a complexidade das relações humanas. Ambos, cada qual a seu modo, são subversivos, focando-se as tensões por baixo da superfície da vida familiar,

os momentos cruciais “entre os atos”. O casal, na foto, é estabelecido por sua posição social e intelectual — o vestido da mãe, a barba do pai, os livros e quadros e o biombo pintado —, enquanto a filha olha atenta além deles, como se os dois já pertencessem ao passado. *Ao farol* faz eco a esse tema, descrevendo uma vida familiar aparentemente estável que se demonstra frágil e impermanente. A parte central do romance, intitulada “O tempo passa”, que vem logo após a discussão silenciosa entre Mr. e Mrs. Ramsay, apresenta um ciclo implacável de crescimento e decadência, as estações que se sucedem e as vastas forças naturais que ameaçam destruir todos os valores humanos. O contraste entre essas vistas diferentes da mesma cena doméstica influenciou a forma desta biografia. *Ao farol* diverge da foto por um detalhe importante: Virginia está ausente da versão fictícia; ou seja, não há criança na sala com Mr. e Mrs. Ramsay. Woolf tentou obter um tipo especial de impessoalidade, estar ao mesmo tempo envolvida na ação e invisível ou, como ela mesma escreveu sobre Shakespeare, estar “serenamente presente-ausente”. Segui seus passos, tanto quanto permite o gênero biográfico, combinando um estilo discreto à tentativa de transmitir verdades emocionais, bem como históricas, sobre pessoas e fatos. No processo, tive de examinar minhas convicções no que se refere à natureza da biografia e ao papel do biógrafo.

As perguntas são muitas vezes genéricas, feitas à mesa depois do jantar: por que há quem escreva biografias e por que há quem as leia? Considerando certas respostas comuns, digamos que haja uma busca de identidade, a rememoração de nossos ancestrais culturais. Ou que fosse como ter um companheiro imaginário — o biógrafo, uma pessoa solitária e isolada, que se envolve com outro mundo, nele vivendo e respirando; um romancista também faz isso, em certo sentido. Mas digo que a diferença entre eles se assemelha à diferença entre a criança e o pai. Um personagem fictício é em grande parte filho da imaginação do autor, enquanto o sujeito biográfico, como um pai, é mais um legislador.

Nessa era da psicobiografia, quando tudo foi mapeado e aberto à inspeção, da crise de identidade de Lutero à coprofilia de Joyce, o biógrafo

permaneceu relativamente desconhecido, usando a objetividade como capa e, como uma codorna no ninho, ciscando no denso cipoal de documentos, transcrições e comentários. Peneirando esses milhões de palavras, o escritor ou a escritora, ao que parece, deve abrir mão de motivos pessoais e apagar-se a fim de sobreviver. Apesar de os sentimentos do biógrafo, sobre o sujeito que lhe serve de tema, serem decisivos, seu trabalho é visto muitas vezes como se envolvesse apenas o refinamento da informação bruta e a elaboração de um estilo — fundindo-se à pessoa do emissor, num silêncio implacável, com a mensagem que ele emite. Mas, como Virginia Woolf lembrou a seus leitores, inevitavelmente atribuímos aos outros nossos próprios sentimentos e intenções. Sobretudo quando o sujeito já não se encontra presente para contradizer-nos. Os mortos estão à nossa mercê, diz Lily em *Ao farol*, ponto desenvolvido por Woolf em seu ensaio sobre Christina Rossetti. Procurando imaginar o passado, ela observou, haveremos de ajustar seus habitantes

a padrões de todo tipo dos quais eles ignoravam tudo, pois pensavam quando estavam vivos que poderiam ir aonde quisessem; e, quando falarem, haveremos de entender em seus ditos significados que nunca ocorreram a eles, pois acreditavam quando estavam vivos que diziam sem rodeios o que lhes vinha à cabeça. Mas tudo é diferente, quando estamos numa biografia.

Numa biografia tudo é diferente. A pessoa que é tema torna-se sujeito em mais de um sentido, existindo em termos que nunca imaginou, um sujeito cujos atos podem ser racionalizados e cujas palavras podem ser reinterpretadas (os biógrafos adoram motivos inconscientes) para dizer exatamente o contrário do que elas dizem.

Mesmo assim, ainda se leem vidas e há quem deseje escrevê-las. Em meu caso o impulso biográfico veio em hora tardia, após anos de preocupação com a obra de Virginia Woolf — um modo de refocar minha atenção, talvez, depois de longa exposição. Por saber como os escritores projetam seus próprios sentimentos e motivos em seus sujeitos, espero compensar essa tendência lembrando ao leitor que, embora o estilo possa ser discreto e a sequência de fatos essenciais bem estabelecida, o

modo de ler e os fatos que alguém seleciona são profundamente influenciados por sua história pessoal. Aqui pois está um esboço das origens deste biógrafo, seguido pelo relato de como este livro veio a ser escrito.

Nasci em Viena, alguns anos antes da Segunda Guerra Mundial, e fui criado em Nova York. Minha experiência de infância como refugiado me ensinou que a maioria das coisas, à parte as lealdades pessoais, são transitórias e pouco confiáveis. Quando eu tinha treze anos, minha mãe caiu gravemente enferma, deixando-me por conta própria por extensos períodos, até morrer, cinco anos depois, de um câncer no estômago; eu estudava então no City College, mas a ideia de um diploma e uma carreira a seguir me parecia destituída de sentido. Passava de ano sem me esforçar e devorava grandes quantidades de ficção e poesia, inclusive as obras de Virginia Woolf.

Casei-me e entrei para a faculdade, conservando meu interesse por Woolf, que não estava na moda. Uma amiga me encorajou a escrever uma tese sobre seus romances, dizendo-me: “Anime-se, ninguém tece uma frase como ela, vê se você nos diz o que está acontecendo naquele quarto só para si.” A reputação de Virginia Woolf até então, no começo da década de 1960, estava em baixa, mas já se destinava a talvez reerguer-se, apesar de a sabedoria convencional sustentar que três ou quatro estudos existentes cobriam o assunto mais do que adequadamente. A sugestão de minha amiga vingou. Woolf me atraía por ser um pouco bizarra e não estar no currículo padrão. Apenas por prazer, eu a tinha lido — era um dos meus escritores favoritos — e nem pensara na possibilidade de explorar seus livros para um tema de tese. Mulheres e ficção — era uma área ainda não atravancada, sem a lama incrustada em Yeats e Eliot.

Meu orientador em Columbia disse: “Feminismo hoje em dia, sabe, não leva longe. Virginia Woolf não era um animal político. Era uma *lady*, não gostava de trabalhadores, nem de negros e judeus.”

“Mas há ideias radicais, subversivas, em todos os livros dela”, eu disse.

Decisivamente, ele deu uma tragada no cachimbo apagado. “E. M. Forster diz que ela era uma esnobe e se orgulhava disso, uma autêntica britânica. Mas acho que você devia ir em frente. Pode dar o que falar.”

E assim foi decidido. A tese, que descrevia a guerra de Woolf contra seu condicionamento como uma *lady* da alta classe média, foi publicada

no final da década de 1960, bem no começo da revivescência de Bloomsbury. Depois, em 1972, a biografia de Virginia Woolf por Quentin Bell modificou o retrato da artista que eu trazia na mente. Ressalvados breves excertos, eu ainda não conhecia suas cartas e diários, que confirmavam o caráter subversivo dos romances. Havia agora uma densa penumbra de escritos anteriormente inéditos a oferecer uma riqueza de detalhes, uma Virginia ignorada, que ninguém podia esperar. Ao mesmo tempo, uma nova onda de feminismo dava ao trabalho dela visibilidade muito maior, transformando-a em um ícone, uma grande precursora; críticas feministas, estudando seus enfoques políticos e psicológicos, mostraram a sutileza com que ela havia antecipado discussões posteriores de gênero, construtos culturais e ordem social. Ao longo dos anos, seu retrato ganhou complexidade; tornou-se mais estranho, porém mais familiar, como o de uma pessoa que eu realmente já conhecia, mas ainda assim se mantinha esquiwa, dois passos à minha frente, apesar dos ensaios críticos que eu então escrevia tentando estar a seu lado. Parecia-me às vezes que meu interesse por Virginia Woolf tinha algo a ver com minha mãe, que pegava os filhos na escola e nunca os mandava fazer o dever de casa, que politicamente tinha sido tão radical e domesticamente tão conservadora — que saboreava a revolução a caminho enquanto sustentava a família costurando golas de suéteres de caxemira numa confecção precária. O refrão dos sacrifícios de minha mãe — ela daria qualquer coisa pelos filhos, costumava dizer, para que eles vivessem bem e não sofressem como ela tinha sofrido; tudo o que esperava em retorno era um pouco de gratidão — traz à mente a discussão, por Virginia Woolf, da esposa e mãe que se autossacrificava na Inglaterra vitoriana.

Em janeiro de 1931, com 49 anos, Woolf falou numa reunião de mulheres profissionais sobre sua carreira de escritora e suas tentativas de matar o “Anjo da Casa”. O ideal angélico, descrito numa bem conhecida sequência vitoriana de poemas, era sinônimo de estereótipos sexuais que ainda predominavam na década de 1930. Mulheres virtuosas, de acordo com o mito, viviam num estado quase incorpóreo, erguendo-se etereamente

acima da luxúria animal e dedicando suas vidas ao bem-estar da família. Durante sua juventude, como disse Virginia, nos últimos anos do reinado de Vitória, todas as casas de classe média tinham um “Anjo” residente — que era, tanto quanto o aparador e as cortinas, peça do mobiliário. Não obstante a sua radiância moral, a mulher era um corpo prático e fazia suas tarefas domésticas com grande eficiência, o que se tornava ainda mais conveniente para o Dono da Casa. O veredicto de Virginia sobre tal personagem foi compassivo e mordaz. O “Anjo”, sustentou a autora,

era intensamente simpática. Ela era imensamente charmosa. Ela era profundamente abnegada. Superava-se nas difíceis artes da vida familiar. Dia a dia ela se sacrificava. Se havia galinha, ela ficava com o pé; se havia uma corrente de ar, lá iria sentar-se — ela era, em suma, constituída de tal modo que nunca tinha uma opinião ou um desejo próprios, preferindo sempre simpatizar com as opiniões e os desejos dos outros. Acima de tudo — quase nem preciso dizer — ela era pura.

O humor suaviza a acusação, mas a ira de Virginia impregna o triste catálogo de virtudes. O ideal espúrio lhe assombrara a juventude, pois esse era o “Anjo” dos pais dela. Eles tinham adotado seus valores e aceitado os papéis desiguais por ele prescritos porque “um relacionamento real entre homens e mulheres era então inatingível”. O “Anjo” infectara de irrealidade a vida dessas pessoas. A falsidade se tornou pior, de certa forma, após a morte de sua mãe, no primeiro ano da adolescência de Virginia. Por trás do mito da virtude doméstica ocultava-se a realidade mais torpe, que era o meio-irmão mais velho de Virginia, George, entrar à noite em seu quarto para acariciá-la e beijá-la. Não havia a quem ela recorrer para pedir orientação ou ajuda, nenhuma escapatória da culpa e confusão mental. Leslie Stephen, cada vez mais velho, estava muito envolvido com o próprio sofrimento para notar o que ela padecia. Cada vez mais surdo e irascível, sujeitava suas filhas a uma chantagem emocional, insistindo que sempre deveria haver um “Anjo” na casa e que uma delas teria de herdar a função. Virginia se estarrecia com a autopiedade que transformou esse homem, que podia ser tão sensível, num tirano grosseiro, cego

aos sentimentos alheios. Em seguida à morte do pai, o “Anjo” passou a ser ainda mais insidioso, tentando abafá-la, com a sabedoria convencional que trazia, para a impedir de pensar e escrever livremente — uma afronta contra a qual ela violentamente se rebelou. “Pulei em cima dela e lhe cortei o pescoço”, disse ela às ouvintes. “Fiz o que pude para matá-la. Minha justificativa, caso eu tivesse de ser ouvida em juízo, seria a de que agi em legítima defesa.”

Essa vinheta irônica mal sugere a extensão e amargor de sua luta, que perdurou em plena meia-idade e culminou com seu esforço para recriar o passado em *Ao farol*. Ela aí reconstruiu o mundo de sua infância e traçou vívidos retratos de seus pais, a fim de reduzir o poder que eles ainda tinham sobre ela. “Eu costumava pensar nele & mamãe todos os dias”, anotou Virginia em seu diário. “Ambos me obcecavam, de um modo nada saudável; & escrever sobre eles era um ato necessário.” O romance ajudou-a a dissipar nostalgias, mas o “Anjo”, sendo ectoplasmático, insistia em voltar à vida, pois “é muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade”. E o fantasma punha disfarces sutis, explorando ainda sua necessidade de aprovação paterna. O livro seguinte de Virginia, *Orlando*, uma biografia fantástica de sua amiga Vita Sackville-West, foi uma espécie de sonata fantasma na qual seu novo amor por Vita fundiu-se com o velho desejo de agradar a seu pai. A história de Orlando, que vive por trezentos anos e em meados desse tempo passa por uma mudança de sexo, é simultaneamente uma crônica da literatura inglesa e uma lembrança de amor. Na transformação do herói / heroína, de homem em mulher, reflete-se a infusão do fantasma do pai de Virginia no corpo de sua amante lésbica. O livro diz, no interior de sua lógica onírica: meu pai (representado pelos clássicos ingleses, que aprendi a amar com ele) e minha amante (a escritora aristocrática, descendente de nobres elizabetanos) habitam um corpo único, integrando-se harmoniosamente na figura andrógina de Orlando.

Três anos mais tarde, olhando em frente para uma nova década após terminar *The Waves* [*As ondas*], um romance austero que retrata seus amigos e o modo de ser de todo o grupo, Virginia anunciou com alguma confiança que finalmente o “Anjo” estava morto. Ela agora entraria

numa fase em que criava crônicas sem nostalgia — justapondo a época vitoriana à moderna para observar que a tirania doméstica da primeira levava ao fanatismo político da última. Ela reagiria à mudança do clima político na década de 1930 ao escrever em defesa da liberdade numa era de campos de concentração.

As *ondas* foi uma obra de transição, um romance gravemente intelectual na forma de “solilóquios” por seis amigos. O retrato em grupo, visto em conjunto, não os apresenta como personagens convencionais, mas como fases distintas de um único “ser humano completo”; a visão do livro, sobrepondo personalidades, sugere uma renúncia à existência pessoal, um desejo de anonimato sem ego. Às vezes Virginia se valia de um desprezo swiftiano pela raça humana, assumindo o estilo lupino e predatório sugerido por seu nome de casada — os dois lados opostos dela — Woolf/Anon — que afinal escapavam como gênios de uma garrafa. Traços de ira e de renúncia perpassam por toda sua obra da década de 1930 — a sátira de lobo e a visão absoluta não mais suavizadas por charme, não mais ligando-a à filha de seu pai, a “Ginny” adolescente. Com *As ondas* por trás, Virginia expressou certo otimismo qualificado quanto ao futuro. “Oh, é mesmo, entre 50 & 60 acho que escreverei alguns livros bem singulares, se eu viver até lá. Quero dizer que eu acho que estou a ponto de dar corpo, finalmente, às formas exatas que meu cérebro retém. Que longa labuta chegar a esse começo — se *As ondas* for meu primeiro livro em meu próprio estilo!”

A última década de Virginia Woolf constitui uma etapa distinta e coerente de seu desenvolvimento. Como assinalou Carolyn Heilbrun, ela “se tornou aos cinquenta uma pessoa diferente”. Seu irado tratamento do “Anjo da Casa” pode servir como um sinal de sua concentração crescente em realidades sociais. Enquanto preparava sua palestra, ela teve uma inspiração para um novo livro sobre as mulheres e o trabalho, um livro para confirmar a rebelião das mulheres contra a autoridade patriarcal e mostrar como elas tinham usado suas novas liberdades. Esses temas a preocuparam por vários anos e acabaram constituindo a base de *The Years*

[*Os anos*] e *Three Guineas* [*Três guinéus*].* Mas o legado vitoriano tinha outro aspecto. Por trás do “Anjo” prestativo se ocultava seu duplo, um espírito tolhido e amargo que emergia em momentos inesperados para proclamar a inferioridade de negros, colonizados e judeus. O desdém pelos pobres e sem instrução estava no ar, na sociedade de alta classe média da juventude de Virginia, e ela herdou muitos de seus preconceitos. Seu sentimento de superioridade como uma *lady* estava entranhado fundo; como a maioria de seus amigos, de vez em quando ela deixava escapar um termo como “crioulo” ou (apesar de seu marido judeu) uma observação antissemita. Tinha uma língua afiada e um talento satírico que era capaz de produzir instantâneos de memorável crueldade. Os primeiros diários soam às vezes como se fossem obra de um remanescente do *Ancien Régime*. Em uma das entradas mais antigas descreve seus sentimentos ao ver, durante um passeio no campo, “uma longa linha de imbecis” cujos olhares dementes e corpos desgraciosos a repeliram — ela mesma tinha sofrido recentemente uma crise nervosa e a visão de tais figuras disformes “era completamente horrorosa. Todos deveriam ser mortos”. Em outra ocasião, ao registrar seu modo de lidar com uma das empregadas, ela fez uma anotação sobre a desesperança dos pobres, que “não têm oportunidades; nem boas maneiras nem autocontrole para se protegerem; nós temos o monopólio de todos os sentimentos generosos — (ousou dizer que não é de todo verdade; mas há algum sentido nisso)”. O julgamento e a retração, fáceis, refletem a rigidez da visão inerente à classe. Atitudes igualmente míopes e ligadas à classe tingiram sua obra madura da década de 1920. A heroína do seu “romance de sociedade”, *Mrs. Dalloway*, não permitirá que notícias sobre atrocidades distantes perturbem a rotina agradável de seu dia. Ela admite que é mimada; ela sabe que há pessoas inocentes que estão sendo “retiradas à força da existência, mutiladas, congeladas [...]”. Se nada conseguia sentir pelos albaneses, ou seriam armênios?, ela porém adorava suas rosas (isso não ajudaria os armênios?) — as únicas flores que aguentava

* Os títulos das obras, textos, palestras de Virginia Woolf e de outros autores, que não foram publicados no Brasil, têm tradução livre do tradutor, sendo indicados quando da primeira entrada no texto e, a seguir, mantidos com o título original. [N. E.]

ver cortadas”. O narrador de Woolf aparentemente endossa esse apelo a sensações privadas e dá a entender que aceita, se não a endossa de todo, a visão das rosas, por sua heroína, como ajuda humanitária. Não se trata apenas de o genocídio se achar muito distante; Clarissa é igualmente insensível na maneira como trata o primo pobre que ela lamenta ter de convidar para sua festa. Virginia deplorava o lado desagradável da *lady* da alta sociedade, não obstante se identificasse com ela, observando que suas atitudes eram simplesmente representativas das assumidas por muitos membros de sua classe.

Esse viés é apenas um dos lados do quadro. As simpatias políticas de Woolf, mesmo que raramente ela as expresse em seus primeiros anos, tendiam firmemente para a esquerda democrática e para o Partido Trabalhista, do qual Leonard Woolf foi um consultor de alto nível. Quando moça, ela lecionou como voluntária, no Morley College, para homens e mulheres da classe trabalhadora. Mais tarde, participou das atividades de base da Women’s Cooperative Guild, uma rede de consumidoras da classe operária. Além disso, como artista e intelectual, tinha um compromisso, bem oposto ao de uma *lady*, com ideias avançadas e a estética modernista. Seus reflexos de classe alta e a política socialista coexistiram sem fricção notável, absorvidos ou obscurecidos pela riqueza de sua personalidade artística. Virginia oscilou às vezes entre extremos de impiedade e sensibilidade, nisso se assemelhando à fictícia Clarissa Dalloway, adequadamente descrita por Alex Zwerdling como uma “personalidade laminada, feita de camadas que não se interpenetram”. A vida real, por certo, não é assim tão definida, e as várias camadas da personalidade de Virginia se fundiram e mudaram perceptivelmente ao longo dos anos.

Em 1929, quando publicou sua crítica feminista, *A Room of One’s Own* [Um teto todo seu], o impulso igualitário se tornara predominante; ela já via à sua frente uma época em que escritores examinariam as vidas de mulheres comuns que permaneciam ignoradas, condenadas à obscuridade — “pois os jantares todos estão prontos; os pratos e os copos, lavados; as crianças foram para a escola e depois sumiram no mundo [...]. Não há uma só biografia ou história que tenha uma palavra a dizer sobre isso”. Algum futuro e aventureiro romancista talvez venha penetrar “sem condescendência ou bondade [...] naqueles quatinhos perfumados onde tomam assento a cortesã, a prostituta e a dama com o cachorrinho”. Uma