

GRAÇA ABRANCHES (*)

RE-LENDO A *ROOM OF ONE'S OWN*; onde se conta de mudas que ouvem, surdos que falam e mudas que aprenderam a falar.

«Ou então, menina essa percebia nada de nada com tanta força ou percebia tudo tão bem de outra maneira que dava um salto para fora do ser menina. E ou ficava muda, isto é, tirava à história a sua palavra sobre/ /sob ela, ou ficava doida, que é um estado que incomoda todas as histórias porque é a subversão das prováveis consequências.»

Maria Velho da Costa

«O núcleo revolucionário é aquele de onde poderemos retirar todas as alternativas deixadas ainda por efectivar: gestos sustidos e proibidos, balbuciante linguagem que não entra no racional oficial. Uma das armas é a desorganização total do texto, do quotidiano, do dito sério.»

Maria Isabel Barreno

NOTA PRÉVIA I

Nos anos lectivos de 1977-78 e 1978-79 foi-me confiada a orientação de um curso de Literatura Inglesa com o tema geral «As mulheres e o romance — de Jane Austen a Doris Lessing». O primeiro texto lido foi o ensaio de Virginia Woolf

(*) Assistente do Departamento de Anglo-Americanística da Faculdade de Letras de Coimbra.

A Room of One's Own ⁽¹⁾ — texto motivador que suscitava perguntas e ajudava a formular questões de fundo, muitas deixadas em suspenso até ao final do ano, quando regressávamos ao texto para uma re-leitura à luz da experiência entretanto vivida. Pretexto ainda para uma reflexão sobre a adequação da minha (nossa) própria proposta: isolar as mulheres como produtoras/receptoras de romances, mesmo como mero artifício metodológico-didáctico, ao acentuar a sua marginalidade relativamente à literatura e à história, não contribuirá para as manter num estatuto de sub-alternidade? Afinal, que tem o sexo do Autor/Leitor a ver com a Literatura? Haverá na Literatura uma temática feminina — coisa feia que lembra tachos e fraldas, bordados e delicados sentimentos? Ou, pior ainda, na escrita, no estilo, na voz, ver-se-á, ouvir-se-á o sexo de quem escreve? E se tal é possível — ouvir-se, não se ouvir — será isso coisa boa, desejável? ⁽²⁾ Em resumo, serão os textos (literários) sexualmente marcados? Se são, será a marca determinada pelo discurso textual, pelo género literário, pelo sexo/sexualidade de quem escreve e/ou pelo processo de leitura?

Para que esta reflexão se acompanhasse de uma auto-avaliação do caminho percorrido ao longo do ano, decidi, em 78-79, pedir ao curso, após o primeiro contacto com o texto, algumas linhas sem preocupações 'científico-classificativas' sobre a sua experiência de leitura (estes textos seriam também, é evidente, re-idos no final do ano). As notas de leitura que me chegaram às mãos constituem, sem dúvida, importante documento sobre nós — em Coimbra — Portugal — quatro anos depois de Abril: o texto de Virginia Woolf (de 1928) foi quase unanimemente ⁽³⁾ lido como muito importante ao nível da informação fac-

⁽¹⁾ O ensaio *A Room of One's Own*, publicado em 1928, baseia-se em duas conferências, posteriormente alteradas e alargadas, proferidas por Virginia Woolf, em Outubro desse ano, nos colégios femininos de Newnham e Girton da Universidade de Cambridge. Utilizo no meu texto a edição dos Penguin Modern Classics, Harmondsworth, 1963.

⁽²⁾ A questão de uma escrita no feminino foi fulcral para as mulheres ligadas ao modernismo — para Dorothy Richardson (1873-1957) em primeiro lugar, sem dúvida também para Virginia Woolf. A actualidade da questão é atestada, e bastará mencionar apenas o caso exemplar da França, pelos textos de Hélène Cixous, Luce Irigaray, Claudine Herrmann, Marguerite Duras, Chantal Chawaf e Annie Leclerc, que, de formas diferentes, insistem na diferença entre a «economia da libido masculina», tal como foi desenvolvida na nossa cultura, e a «economia da libido feminina», tal como foi reprimida na nossa cultura, e que postulam, com base nessa diferença essencial, uma necessária diferença ao nível da linguagem.

⁽³⁾ «Quase», porque houve uma excepção: para alguém, e este depoimento dá que pensar, o texto de Woolf «trata de problemas ultrapassados para nós, que tivemos uma revolução».

tual («V. Woolf diz-me muita coisa que eu não sabia», «agora já sei o que hei-de responder quando me dizem que as mulheres são inferiores», «nunca tinha pensado que o destino de parideira tinha alguma coisa a ver com a escrita»). Talvez neste aspecto as reacções ultrapassassem um pouco as minhas optimistas expectativas... Mas, num outro plano, estas notas de leitura viriam a motivar o meu regresso ao texto — descontando embora a esperada ingenuidade de abordagem de leitoras (e leitores) ainda (felizmente?) pouco científicas, surpreendeu-me verdadeiramente a forma de «experiência pessoal tão importante» como o texto foi sentido («o livro que melhor me falou», «o texto mais meu dos últimos tempos», «uma forma tão diferente de dizer»). Foi assim que, quase um ano mais tarde, fiz uma nova leitura (para mim, também, uma leitura nova) com o fim de descobrir se atitudes tão fundamentalmente sentidas seriam, afinal, tão simplesmente ingénuas.

Aos meus cursos de literatura de 77-78 e 78-79 se deve a ideia deste trabalho. Às companheiras e companheiros do meu departamento o entusiasmo de o continuar.

NOTA PRÉVIA II

A Room of One's Own recebeu entre nós, ao que suponho, a primeira referência pública na palestra proferida por Manuela Porto, em 6 de Janeiro de 1947, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, posteriormente publicada nos cadernos da *Seara Nova* (4). Manuela Porto, que se propusera falar sobre Virginia Woolf (note-se, aliás, a inclusão deste opúsculo na Secção de Biografias dos cadernos S. N.), acaba por nos oferecer um texto sem ambições que, de forma muito curiosa, se situa, fascinado, à sombra de *A Room of One's Own* — e não apenas por, na sua maior parte (pp. 16-47), ser um reflexo dos primeiros quatro capítulos do ensaio de Woolf, num misto interessante de tradução, paráfrase, resumo e impressões de leitura, mas sobretudo pela estruturação de todo o texto, pela retórica, pela voz que ecoa, cúmplice, o tom de *A Room of One's Own*.

Em Março de 1978, a editorial Vega abre a sua colecção Fecunditas com o título *Um quarto que seja seu*, numa inqua-

(4) Manuela Porto, *Virginia Woolf — O Problema da Mulher nas Letras*, Lisboa, Cadernos da «Seara Nova», Secção de Biografias, 1947.

lificável tradução de Maria Emília Ferros Moura ⁽⁵⁾, lamentavelmente sancionada por um prefácio de Maria Isabel Barreno. As palavras de Isabel Barreno ultrapassam já a mera cumplicidade mana com Virginia Woolf, nomeadamente pela atenção que, pelo menos de forma implícita, lhe merece a última parte do ensaio e as contradições que encerra. Isabel Barreno concentra-se, então, no que, na sua opinião, «falta» a este livro — «A conclusão relativa às causas da assimetria ou mesmo o decisivo apontar dessa assimetria» (p. 10) —, não avançando aliás, neste seu texto, para além da formulação das questões que, entende, cinquenta anos depois de Virginia Woolf, já lhe é possível equacionar.

Numa perspectiva diferente da de Isabel Barreno, interessar-me-á não tanto «o que falta neste livro» como o que lá está; verificar ainda como é precisamente ao tentar ultrapassar a descrição de uma situação e o pensar das suas causas avançando para soluções (numa tensão entre a necessidade de ruptura, a atracção do afastamento e o desejo de harmonização) que a contradição se inscreve no texto, levando-o aparentemente a negar o que até aí afirmou — aparentemente porque, se na própria apresentação de uma situação nos são parcialmente fornecidos os instrumentos necessários para detectar onde e como Virginia Woolf cai em algumas armadilhas que tão lucidamente denunciara, nas rupturas e contradições revela-se o carácter ilusório (ou utópico? a utopia forçadamente tornada tópica) da solução proposta.

I

«The public and the private worlds are inseparably connected; the tyrannies and servilities of the one are the tyrannies and servilities of the other».

Virginia Woolf

«Is it possible that the language developed by one group in society within an oppressive relationship can simultaneously serve the same purpose for the oppressed group? We would like to suggest that there is a problem both of *concept formation* within an existing male constructed framework of

(⁵) Virginia Woolf, *Um Quarto que seja seu*, trad. de Maria Emília Ferros Moura, prefácio de Maria Isabel Barreno, Lisboa, Editorial Vega, 1978. O carácter gravemente exemplar desta tradução merece um comentário mais desenvolvido, que farei em apêndice a este texto.

thought and a problem of *language use* in developing and articulating an authentic understanding of the world and one's relation to it».

The feminist/philosophy writing collective (Inglaterra)

«Our exclusion from identity within patriarchy has had a totality about it which, when faced, calls forth an ontological self-affirmation. Beyond the absence, therefore, women are in a situation to experience presence. This is not the presence of a super-reified Something, but a power of being which both is and is not yet [...] refusing to be 'the Other' and asserting instead 'I am' — without making another 'the Other'».

Mary Daly

As mulheres e a literatura — o que são «as mulheres», o que escrevem, o que se escreve sobre elas... O tema proposto. Virginia Woolf pergunta, responde por que foram, são assim; por que escreveram, não escreveram assim; por que sobre (sob) elas se escreveu, escreve assim; e reivindica «a room of one's own», um espaço na vida que é independênc'ia e liberdade, para que se possa ouvir uma voz — outra. E neste seu texto vamos, de facto, para além de uma tentativa de resposta, ouvir uma voz realmente outra.

Desde a primeira página o discurso de Woolf se constitui como um anti-d'scurso, na denúncia irónica da objectividade académica, do encadeamento frio de uma argumentação que conduz inevitavelmente à verdade de uma conclusão, que não é 'minha', nem 'tua', nem 'nossa', mas que se impõe por si, objectivamente: «res ipsa loquitur». É assim que, se, como diz Robin Lakoff⁽⁶⁾, o acadêmês («academese») se caracteriza pela imputação da autoridade ao que é dito — de que as construções impessoais, o 'nós' professoral, o calão técnico são algumas das mais evidentes manifestações de superfície —, se esta ênfase na mensagem nega ou apaga os interlocutores enquanto gente-agentes, indiscutivelmente o discurso de *A Room of One's*

(6) Robin Tolmach Lakoff, «Women's Language», *Language and Style*, X, 4, 1977, p. 239 e sgs. Na parte final deste artigo, Robin Lakoff estabelece um paralelo entre o «acadêmês» e o «estilo feminino» (isto é, o estereótipo), considerando o primeiro paráfrase parcial do segundo, na medida em que ambos tendem para a recusa da auto-responsabilização das próprias opiniões (actos), colocando a autoridade ou capacidade de decisão última fora do eu-emissor (no caso do acadêmês na própria mensagem, no caso do «estilo feminino» no receptor). Teria interesse analisar, neste contexto, em que medida Virginia Woolf ilude as expectativas do receptor relativamente ao dito estilo feminino, e em que medida utiliza eficazmente determinadas características desse estilo como positiva afirmação da possibilidade de um discurso mais 'de gente'.

Own se constitui como outro em relação ao academicamente aceite.

Num texto em que o Professor (Professor von X) simboliza o poder patriarcal e em que se pensa a questão das mulheres, do poder e da escrita, é importante determo-nos um pouco na análise da estratégia de afirmação desta voz que se pretende alternativa da oficial, valorizando o que para esta é invisível, periférico ou negativo. O sujeito que explicitamente assume todo o discurso é um 'eu' afirmado desde o início, eu-autor-Virginia Woolf, que, parodisticamente, na segunda página (p. 6), cria perante nós uma *persona* 'objectiva', um eu-narrador-Mary Beton que, quase no final do ensaio (p. 103), devolverá de novo a palavra ao eu ('subjectivo')-autor-Virginia Woolf. A identificação dos dois 'eus' é total, é impossível distinguir as duas vozes — a paródia objectiva é evidente. De passagem, é-nos ainda referido que a voz objectiva poderia ser de Mary Beton, Mary Seton ou Mary Carmichael (Mary Beton será o nome que fica — Mary Seton será a professora de Oxbridge — cap. I — e Mary Carmichael a jovem escritora do cap. V), nomes aparentemente quaisquer, mas que vêm directamente de uma balada sobre Mary Hamilton, que teve uma filha de um rei e por isso foi enforcada — é, assim, tingidas por essa subjectividade, que estas três Marias estão objectivamente presentes (7). O jogo subjectivo/objectivo não fica por aqui: Woolf insiste (p. 6) que o 'eu'-narrador não tem existência real, que dos seus lábios sairão mentiras (8), que Oxbridge e Fernham não têm existência real — quando claramente na descrição de Oxbridge se reconhece Cambridge, em Fernham, Newnham College (onde Virginia Woolf proferiu uma das conferências na base deste texto), quando Mary Seton, professora em Fernham, tem muita história em comum com Katherine Stephen (prima de Virginia e sub-directora de Newnham College),

(7) Para a identificação da balada, cf. Patricia Meyer Spacks, *The Female Imagination*, Londres, George Allen and Unwin, 1976, p. 12.

(8) Para a questão da Verdade e das mentiras, a florada por Woolf, veja-se Adrienne Rich, *Women and Honor — Some Notes on Lying*, Pittsburgh, 1977 (pp. não numeradas) — «In speaking of lies, we come inevitably to the subject of truth. There is nothing easy or simple about this idea. There is no 'the Truth' — truth is not one thing or even a system. It is an increasing complexity — the pattern of the carpet is a surface. When we look closely, or when we become weavers, we learn of the tiny multiple threads unseen in the overall pattern, the knots on the underside of the carpet.»

quando, como exaustivamente aponta Elaine Showalter⁽⁹⁾, as próprias circunstâncias da vida de Mary Beton (o eu-narrador-objectivo) têm muito em comum com a própria história — pública — de Virginia Woolf.

O que está em jogo, então, será o assumir de uma forma de subjectividade não reconhecida normalmente como legítima, em alternativa, quer à objectividade científica, quer ao eu (subjectivo) autoritário e dominador que caracteriza a posição tradicional do autor — e isto torna-se claro quando se verifica que não só o 'eu' do nosso texto não é todo-poderoso, como solicita constantemente um 'tu', que 'eu' e 'tu' se unem frequentemente num 'nós' inclusivo, que o 'one' indefinido, quando não é a cuidadosa alternativa ao 'he' generalizante, é também implicitamente um 'nós' (=eu+tu). Conjuntamente com outras estratégias (como a auto-interrupção, as interrogações-não-retóricas, as referências à situação concreta do discurso, os motivos do quotidiano, a justaposição de exemplos máis do que a apresentação hierarquizada de argumentos) que contribuem para ultrapassar o fosso entre a experiência no mundo e a experiência na escrita, vemos assim o discurso aproximar-se de formas de comunicação oral que neguem a autoridade despersonalizada e apontem para uma relação inter-subjectiva não reificadora do outro⁽¹⁰⁾.

(9) Elaine Showalter, *A Literature of their Own — British Women Novelists from Brontë to Lessing*, New Jersey, Princeton University Press, 1977, pp. 282-3. Showalter que, no quadro daquilo que designa pelo momento histórico da Female Aesthetic, dedica um capítulo a «Virginia Woolf and the Flight into Androgyny» (pp. 263-297), talvez por partir da ideia de que «the delicacy (sic) and verbal fastidiousness of Virginia Woolf is an extension of... feminized language» (p. 27) — a linguagem que um crítico anónimo em 1850 considerara a linguagem natural da mulher educada — interpreta estes factos, em contradição com alguns dos argumentos que fornece, como uma tentativa, frustrada e frustrante, de despersonalização e não comprometimento. Chega a falar (p. 282) de «focalização múltipla» considerando o texto «extremamente impessoal e defensivo». Não é necessário sublinhar que a minha leitura é radicalmente diferente. Aliás, na segunda parte deste trabalho, a propósito do conceito de espírito andrógino, terei ocasião de regressar a Showalter que, numa obra a muitos títulos notável, denota uma absoluta incapacidade de lidar com o chamado momento modernista, e nomeadamente Virginia Woolf e Dorothy Richardson.

(10) Já em 1949, Simone de Beauvoir, em *Le Deuxième Sexe*, assentava no postulado básico de que o homem sempre se concebeu a si próprio como o essencial, o um, fazendo da mulher o outro, o segundo sexo.

Cf. ainda o quadro conceptual de que parte Myra Love no texto «Christa Wolf and Feminism: Breaking the Patriarchal Connection», *New German Critique*, 16, Winter 1979, pp. 31-53, em que é fundamental a noção de que no cerne do patriarcado está a identificação subjectividade-dominação que se manifesta de forma interrelacionada — por um lado dependem (dominação e subjectividade) da divisão dicotómica da realidade em opostos que mutuamente

Não posso, assim, com Patricia Meyer Spacks⁽¹¹⁾, entre outros, ver exemplificada no texto uma tática insegura de auto-justificação (feminina) para fazer, neste caso, aceitar, embrulhadas em papel brilhante, algumas verdades amargas sobre a situação das mulheres e sua relação com a produção literária — e não apenas por me recusar a julgar segundo os padrões que explicitamente se estão a pôr em causa, mas por verificar que esta tática não é ocasional — determinada pela «delicadeza do tema» — mas se insere, se quisermos, em estratégia mais geral. Basta considerar nesta perspectiva a prática literária e ensaística de Virginia Woolf, e em particular de *The Common Reader*⁽¹²⁾.

Os riscos de tal estratégia, ninguém melhor do que Woolf os antecipou. A propósito da recepção do que considera «a brilliant essay — I daresay: it has much work in it, many opinions boiled down into a kind of jelly, which I have stained red as far as I can», Virginia Woolf escreve no seu diário: «it is a little ominous that Morgan [E. M. Forster] won't review it. It makes me suspect that here is a shrill feminine tone in it that my intimate friends will dislike. I forecast, then, that I shall get no criticism, except of the evasive jocular kind, from Lytton [Strachey], Roger [Fry] and Morgan; that the press will be kind and talk of its charm and sprightliness; also I shall be attacked for a feminist and hinted at for a Sapphist; Sybil will

se excluem, com um centro implícita ou explicitamente masculino que se sobre põe a um outro implícita ou explicitamente feminino. O centro masculino é identidade, sujeito, e a sua relação com o outro (feminino) é sujeito-objecto ou presença-ausência. Em qualquer dos casos o estatuto do outro é definido em função do um e existe apenas na sua relação com ele. Quer a dominação do outro assuma a forma de objectificação ou exclusão, apresenta-se sempre como condição natural, a-histórica, imutável (p. 32).

⁽¹¹⁾ Patricia Meyer Spacks, *ob. cit.*, p. 10 e sgs. Meyer Spacks, numa perspectiva diferente, acaba por defender uma posição próxima de Showalter (cf. nota 9). Terei ocasião de voltar a acentuar a minha opinião de que a antecipação por parte de Woolf de uma recepção negativa tem sido patologicamente exagerada pela crítica e com frequência abusivamente utilizada para «explicar» determinadas características da sua obra.

⁽¹²⁾ Para um comentário à utilização do «leitor comum» (que é eu + tu) como persona convincente, veja-se Carol Ohman e Barbara Currier Bell, «Virginia Woolf's Criticism: a Polemical Preface», *Critical Inquiry* I, 2, Dec., 1974, pp. 361-367.

É interessante verificar como, se uma parte da crítica minimizou a produção ensaística de Woolf, considerando-a subjectiva, levezinha, feminina — qualidades aceitáveis na sua «ficção», inaceitáveis numa crítica «séria» —, outros (e outras) como David Daiches separam a prosa de ficção de Woolf, «subtle and lyrical», do «most forthright and virile idiom» que utiliza em alguns dos seus ensaios (*Virginia Woolf*, New York, pp. 150-151, apud Showalter, *ob. cit.*, p. 292). Cf. nota 35.

ask me to luncheon; I shall get a good many letters from young women. *I am afraid it will not be taken seriously*. Mrs. Woolf is so accomplished a writer that all she says makes easy reading... This very feminine logic... a book to be put in the hands of girls. I doubt that I mind very much [...] It is a trifle, I shall say; so it is; but I wrote it with ardour and conviction» (13). O «feminino» não é incapacidade de usar armas «masculinas» ou receio de nem como mulher ser considerada, mas antes uma voz assumida que se prevê virá a ser trivializada pelas suas «não-masculinas» qualidades — e, porque ameaçadora, não levada a sério (14). Mas o risco é conscientemente assumido.

Aliás, quando (cap. III e IV) Woolf nos conta das vidas e dos trabalhos das suas companheiras de escrita que no passado se lançaram à conquista do reino da literatura, quando nos conta da castidade do anonimato, dos pseudónimos masculinos, dos efeitos na escrita da hostilidade ou do desencorajamento do meio familiar, da crítica, do público, da opção entre «escrever como um homem» para se afirmar como «autor» (e ser então «homem de segunda» e «menos que mulher») ou ser uma «dama das letras» («mulher de primeira», escritor de segunda) (15); quando nos diz da importância de uma tradição em que possamos escrever sem deixar de ser nós-mesmas, quando apela finalmente para a não emulação do Homem (dos homens) mas para uma escrita que, radicando numa experiência diferente, embora utilize «palavras roubadas» (16), revelará na sua apropriação, necessariamente, uma voz e um estilo próprios, Virginia Woolf está conscientemente a correr — e a pedir-nos que corramos — o risco de para muitos continuarmos a ser marginais ou secundárias: de qualquer forma já não invisíveis.

(13) Virginia Woolf, *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, ed. Leonard Woolf, Frogmore, Triad/Panther Books, 1978, p. 14; pp. 146-7.

(14) Quem entre nós seguiu, com um mínimo de atenção, a recepção feita ao discurso político de Maria de Lurdes Pintasilgo por parte dos nossos políticos palavrosos e «especializadíssimos» comentadores verifica a infeliz actualidade desta questão.

(15) A propósito da importância do sexo de quem escreve para a escolha da bitola por parte da crítica, vejam-se as aventuras e desventuras das irmãs Brontë (ou de George Eliot) — tem interesse o texto de Carol Ohman «Emily Brontë in the Hands of Male Critics», *College English*, vol. XXXII, 8, May 1971, pp. 906-913, e o de Elaine Showalter «Women Writers and the Double Standard», *Women in Sexist Society — Studies in Power and Powerlessness*, ed. Vivian Gornick e Barbara Moran, New York, New American Library, 1972.

(16) Para esta ideia do roubo da linguagem, veja-se Simone de Beauvoir, na entrevista com Alice Jardine, *Signs*, V, 2, Winter 1979, p. 230. A expressão já fora, aliás, utilizada por Sartre, no *Saint-Genet*, a propósito dos marginais, e, mais especificamente, do delinquente. Cf. ainda Claudine Herrmann, *Les voleuses de Langue*, Paris, 1976.

Ligada indissoluvelmente à questão da linguagem⁽¹⁷⁾ está, assim, a questão do esquema conceptual dominante, do modelo (patriarcal) de realidade que a enforma. De novo o texto de Woolf é claro: se relaciona sem ambiguidades o silêncio ou marginalidade da voz das mulheres com a sua situação de dependência económica, com o seu «destino natural de esposas e mães» (ou seja, num sistema que assenta na divisão sexual do trabalho, com a sua função quase exclusiva de responsáveis pela reprodução e produção doméstica), não esquece que a exploração e opressão não foi (é) apenas económica, mas ideológica; que a cultura, os valores universais, as noções que temos foram criadas numa sociedade dominada pelo patriarca — branco e burguês (será também pela importância dada à dominação ideológica que o símbolo do patriarca é, neste texto, não o capitalista-patrão, não o ministro, mas o Professor?)⁽¹⁸⁾.

E se é no nosso mais comedido quotidiano que tropeçamos nesta realidade, é com histórias de todos os dias (e não com uma imponente argumentação abstracta) que Woolf nos fala dela: se para compreender-experienciar a dependência eco-

⁽¹⁷⁾ A questão do sexismo na linguagem tem, nos últimos anos, dado origem a uma vastíssima bibliografia em que a questão é analisada das mais variadas perspectivas e segundo diversas metodologias. Especialistas com formação predominantemente no campo da linguística, socio-linguística, sociologia, psicologia, ciências da educação, crítica literária, filosofia da linguagem, têm-se debruçado sobre a questão, sob o impulso inicial indiscutível dos movimentos de libertação das mulheres, sobretudo nos E.U.A. Merece referência especial a antologia editada por Barrie Thorne e Nancy Henley, *Language and Sex: Difference and Dominance*, Newbury House Publ. Inc., Rowley, Mass., 1975, que, para além de uma boa selecção de artigos de enfoque predominantemente socio-linguístico, apresenta (pp. 204-305) uma extensa bibliografia anotada sobre «Sex-Differences in Language, Speech and Non-Verbal Communication». Veja-se ainda a 3.ª parte, «Sexism in Ordinary Language» da antologia *Feminism and Philosophy*, ed. Mary Vetterling — Braggin et al., Totowa, New Jersey, Littlefield, Adams & C^o, 1977.

⁽¹⁸⁾ Curiosamente, no conto de Christa Wolf «Selbstversuch. Traktat zu einem Protokoll» (1972), *Frauen in der DDR — Zwanzig Erzählungen*, ed. Lutz-W. Wolff, München, DTV, 1976, pp. 224-247, surge também o professor (de ciência e tecnologia) como representante do modo abstracto e racionalista de produção patriarcal, e, como apontam Fehervary e Lennox na introdução à trad. inglesa (*New German Critique*, 13, Winter, 1978), como sintoma da reificação crescente da teoria e prática marxistas depois de Marx. Neste conto de Wolf surge o contraste entre a forma patriarcal de experienciar e se relacionar com o mundo — caracterizada com a expressão «wie im Kino», «como no cinema» — e uma forma (de mulher) de inter-relação do sujeito com o mundo, caracterizada por uma visão integradora e pela capacidade de «amar». Os paralelos entre Woolf e Wolf, separadas por uma geração e pela distância (talvez menor do que parece) entre uma Inglaterra capitalista e uma R.D.A. socialista, justificam uma atenção e um estudo que ficarão para trabalho posterior.

nómica e a segregação/opressão cultural basta ser mulher e dar um passeio até Oxbridge, ir a uma biblioteca da Universidade, olhar os monumentos, almoçar requintadamente com os professores, jantar modestamente em Fernham (cap. I), imaginar uma irmã para Shakespeare (cap. III), recordar as vidas de Lady Winchelsea, Dorothy Osborne, Aphra Behn e tantas outras (cap. IV), para vermos que o poder do patriarca não é só económico mas contamina todos os valores humanos (e por detrás de *humano* já está claramente o homem!) bastará... ler o jornal do dia (cap. II) ou partir em busca da essência da verdade por entre os textos eruditos, científicos, religiosamente preservados na Biblioteca do Museu Britânico, e ver, por exemplo, como objectivamente lá surge A Mulher (cap. II).

O que é que, para Woolf, caracteriza esse modelo, esses valores, essa forma de ver o mundo? Sigamos com atenção as aventuras do Prof. von X (pp. 32 e segs.) enquanto escreve a sua obra monumental, observemos como, embora sejam dele o dinheiro, o poder, e a influência⁽¹⁹⁾, precisa de continuar a servir-se da mulher como espelho onde se vê com o dobro do tamanho (p. 37); vejamos como o professor é Napoleão, 'Superman' ou Mussolini (p. 37)⁽²⁰⁾; como sem mecanismos que o impeçam de encolher até se ver reduzido às suas reais proporções lhe seria impossível continuar a emitir juízos, civilizar indígenas, fazer leis, escrever livros, discursar em banquetes (p. 37); como embora tenha o poder e o dinheiro não pára de cobiçar o campo e a casa alheia, de fazer fronteiras e novas bandeiras, navios de guerra e gases mortíferos (p. 40). Esta necessidade de negação do outro (o sujeito, o positivo só se afirmando à custa do objecto, do negativo), outro (tantas vezes outra) que é anulado, eliminado, comprado, roubado, conquistado, possuído, releva de um modelo de realidade baseado num sistema de oposições dicotómicas que traz consigo a fúria da taxinomia, a classificação, o rótulo, o compartimento estanque, a hierarquia. E Virginia Woolf mostra-nos como o professor anda com um metro na manga (p. 105) — e uma arma na mão, acrescentará em *Three Guineas* —, e como o cortejo de doutores de borla na cabeça, ordenados segundo as competências, e com o rol de graus, títulos e honrarias várias bem explicado no cartão de visita — quais pacotes de açúcar ou mar-

⁽¹⁹⁾ Note-se como na formulação de V. Woolf «his was the power and the money and the influence» (p. 35) é significativo o eco bíblico.

⁽²⁰⁾ A identificação do nazismo e do fascismo como ideologias e práticas representativas do patriarcado levado às suas últimas consequências constituem um dos temas centrais do texto de Virginia Woolf *Three Guineas* (1938).

garina na prateleira da mercearia (p. 104) ⁽²¹⁾ — são a imagem ridícula das suas próprias verdades, da sua própria forma de estar no mundo, que para eles é imperioso arrumar, categorizar, qualificar ⁽²²⁾.

Se neste texto o modelo patriarcal da realidade é minado ao trazer-se à superfície a disjunção entre uma forma de experienciar historicamente característica dos homens e a das mulheres, entre as imagens masculinas da experiência feminina e a experiência real das mulheres — e veremos ainda se ou como Virginia Woolf tentará ultrapassar estas dicotomias —, convém determo-nos um pouco e ver o que para ela caracteriza a experiência das mulheres. E o que é que essa experiência tem a ver com os valores, a linguagem, a escrita. E ainda — se é que existe realmente uma experiência diferente de mulheres, uma forma própria de relação com o real, com os outros, como pode não ser reaccionária a valoração do que foi, do que é necessariamente distorcido por uma situação de opressão; que a ideia sentimental da inocência do oprimido não se encontra em Woolf, que aceitaria sem reservas a formulação de Sheila Rowbotham ⁽²³⁾: o acto de opressão desfigura o opressor e amputa o oprimido. A experiência, a percepção e a linguagem das mulheres não podem deixar de reflectir a dominação masculina se foram sob ela formadas.

Woolf apresenta-nos o «common sitting-room» (p. 67) — espaço doméstico não próprio (daí a necessidade de «a room of one's own») como local, circunscrito e circunscrevente, em que se forjou uma forma diferente de ver o mundo, uma forma diferente de estar no mundo e de se relacionar com as coisas

⁽²¹⁾ A imagem reaparecerá mais desenvolvida em *Three Guineas*, Harmondsworth, Penguin Books, 1977, p. 24.

⁽²²⁾ Da numerosa e variada bibliografia mais recente, crítica do modelo conceptual dominante — patriarcal, gostaria de salientar, numa perspectiva feminista radical («separatista»), fundamentalmente interessada na demonstração das interconexões entre uma sociedade falocrática, a filosofia e a religião, a obra da americana Mary Daly, e particularmente *Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women's Liberation*, Boston, Beacon Press, 1973 e *Gyn/Ecology; the Metaethics of Radical Feminism*, idem, 1979. Também em França, vários textos feministas, diferentemente influenciados por Lacan e Derrida, se têm preocupado com a denúncia do modelo patriarcal e proposto alternativas. Cf. bibliografia anotada nos artigos de Elaine Marke e Carolyn Greenstein Burke em *Signs*, III, 4, Summer 1978, pp. 832-842 e 843-855). Para um esboço de crítica à perspectiva (afinal «centrista»?) da crítica de Derrida ao logocentrismo, falocentrismo e fonocentrismo, ver o artigo de Myra Love já citado (nota 10).

⁽²³⁾ Sheila Rowbotham, *Woman's Consciousness, Man's World*, Harmondsworth, Penguin, 1976 (1973), p. XII.

e as gentes. A sala comum surge no texto como espaço real e simbólico de uma série de funções sociais atribuídas às mulheres — e o facto de as mulheres das classes trabalhadoras não terem uma sala onde se refastelar a pensar na vida e a delicadamente dar asas às suas capacidades criativas, e de as mulheres que entraram no mundo do trabalho «a sério» terem ultrapassado as paredes da sala de estar, não impede que no fundamental sobre elas recaiam precisamente as mesmas funções e que a sua socialização seja nesse sentido, mesmo que busquem a sua identidade numa direcção oposta ⁽²⁴⁾.

Woolf vai-nos dizer das potencialidades positivas desta experiência, sem esquecer que, para mascarar o seu mandamento «you shall not earn, you shall not learn, you shall not own» ⁽²⁵⁾ foi o patriarca quem criou e generosamente valorizou o mito — à bom selvagem — da fada do lar, do «Angel in the House» ⁽²⁶⁾. Daí a necessidade afirmada de ultrapassar, sair desse papel. As qualidades ou potencialidades que Woolf aponta como resultantes da experiência das mulheres (do modo de produção — doméstica — a que a nossa sociedade as vincula) não se exprimem apenas pela negativa, como a possibilidade de passar por uma negra bela sem sentir qualquer desejo de fazer dela uma inglesa (p. 52), mas manifestam-se positivamente numa diferente capacidade de relação com os outros, de abertura (adquirida na prática daquilo a que Prokop chama pro-

⁽²⁴⁾ É evidente que neste texto Woolf nos não fala da Mulher (abstracção) ou das mulheres-colectivo de que seriam símbolo as mulheres de que particularmente nos fala, e que são, sobretudo, na formulação tão atacada de *Three Guineas*, «the daughters of educated men», ou, como diz ainda Woolf, as filhas e as irmãs dos burgueses. No texto «Memories of a Working Women's Guild» (1930) — in *Collected Essays, IV*, London, Hogarth Press, 1967, pp. 134-148, Virginia Woolf tentará atacar na sua especificidade o problema das mulheres das classes trabalhadoras e da produção literária — considerando que para elas, em nome de quem honestamente sempre se recusou a falar, se põem os mesmos, mas outros problemas; caso que ilustra claramente como a luta das mulheres, tendo que ser específica, se tem de articular com a luta de outros grupos oprimidos.

⁽²⁵⁾ Virginia Woolf, *Three Guineas*, p. 121.

⁽²⁶⁾ Para a importância deste fantasma e descrição do seu assassinato por Virginia Woolf, veja-se «Professions for Women», *Collected Essays II*, London, Hogarth Press, 1972, pp. 284-289. Note-se aliás, com Sheila Rowbotham (*ob. cit.*, p. 7), que a idealização compensadora da feminilidade equacionada com o «natural» e o «primitivo» parece acentuar-se, sobretudo quando a organização das mulheres é deficiente, à medida que politicamente se torna cada vez menos possível sentimentalizar os trabalhadores, os negros ou os colonizados. No post-25 de Abril português, bastará atender, por exemplo à publicidade nos meios de comunicação social ou escutar o discurso político da direita (e não só) para reconhecer a justeza da observação.

dução de relações inter-pessoais ⁽²⁷⁾) de que resulta (pp. 85-86) um potencial criativo próprio ⁽²⁸⁾, e uma forma de ser-estar no mundo caracterizada ainda, para Virginia Woolf, pelas qualidades de «unconventionality, completeness, anonymity» (p. 109).

E se experiência-valores-linguagem estão indissoluvelmente ligadas, aquelas páginas têm de ser lidas atendendo às características de todo o discurso que, como defendi antes, apontam para a possibilidade de uma relação inter-subjectiva, não reificadora do outro, para uma forma mais integrada-integrante de relação com o real. Assim se insinua a possibilidade de ultrapassar a experiência da atenção-dedicação ao outro à custa do auto-apagamento (característico da prática das mulheres no seu relacionamento com a família — e do «estilo feminino» — cf. nota 6), a partir de uma experiência de produção doméstica em que o produtor não é separado do produto e em que se manifesta a capacidade de uma comunicação orientada também para as necessidades do outro.

Note-se, no entanto, que embora todo o texto afirme a especificidade de uma experiência que a nossa sociedade limita às mulheres e das potencialidades que, apesar da situação de exploração e opressão que a caracteriza, essa experiência comporta, Virginia Woolf não deixa de nos remeter para certos paralelos com a situação de outras maiorias oprimidas. Assim, se «a liberdade intelectual depende de coisas materiais e a poesia depende da liberdade intelectual», não foi só às mulheres que foram — são — negadas as condições propícias à produção artística (pp. 105-6) — daí que a reivindicação simbólica não seja «a room of her own ou «a room of my own», mas «a room

⁽²⁷⁾ Fundamental para o equacionar em novos termos da produção doméstica e do seu lugar no sistema de produção capitalista é o texto de Sheila Rowbotham já citado (nota 23) e a obra de Ulrike Prokop, *Weiblicher Lebenszusammenhang. Von der Beschränktheit der Strategien und der Unangemessenheit der Wünsche*, Frankfurt am Main, 1976, de que dois excertos se encontram traduzidos em *New German Critique*, 13, Winter 1978 (pp. 18-33). Veja-se ainda, no mesmo número de *N.G.C.*, o texto de Nancy Vedder-Shults «Hearts Starve as Well as Bodies: Ulrike Prokop's Production and the Context of Women's Daily Life», pp. 5-17. Qualquer destes textos foi de importância decisiva para explicitação do quadro conceptual subjacente a esta parte do meu trabalho. Veja-se ainda, entre textos marxistas que analisam a relação do trabalho doméstico com o capitalismo, e defendendo que o trabalho doméstico é produtivo, Dalla Costa, Juliet Mitchell, Joan Landes e Eli Zaretsky.

⁽²⁸⁾ Esse potencial, e a sua frustração num espaço fechado, é ilustrado por uma vasta galeria de mulheres na obra de Virginia Woolf — Mrs Ramsay, Clarissa Dalloway, Mrs. Hilbery, Eleanor Pargiter, Susan (*The Waves*)... —, que continuam a ser frequentemente interpretadas de forma estereotipada, mesmo por parte da chamada crítica progressista.

of *one's own*», o que, ao contrário do que afirma Showalter (29), não «despersonaliza e torna assexuada» a questão, mas, pelo contrário, a bissexualidade, acentuando que não se trata apenas de uma questão de mulheres (é um *one* andrógino, se se quiser...).

II

«Women are not the same as other oppressed groups. Unlike the working class, who have no need for the capitalist under socialism, the liberation of women does not mean that men will be eliminated. Sex and class are not the same. Similarly people from oppressed races have a memory of a cultural alternative somewhere in the past. *Women have only myths made by men*».

Sheila Rowbotham

if they ask me my identity
what can I say but
I am the androgyne
I am the living mind you fail to describe
in your dead language
the lost noun, the verb surviving
only in the infinitive
the letters of my name are written under the lids
of the newborn child

Adrienne Rich

Se até quase ao final do capítulo V o texto de Virginia Woolf é fundamentalmente a afirmação do valor de uma tradição — incipiente embora — que, baseada numa experiência nascida na marginalidade, traz à literatura, a par de uma outra temática, uma forma diferente de relação com o mundo e uma nova voz, e se esta afirmação se poderá (poderia) entender como um apelo separatista ao refúgio num espaço próprio, desligado do mundo corrompido dos (pelos) homens, a quem apenas se exige a não interferência, nas páginas finais do seu texto Woolf vai tentar demonstrar que, ao contrário dessa perspectiva de ruptura, consegue ultrapassar a tão criticada visão-divisão dicotômica do real — e que as separações, as categorias, as classes são, assim, meramente contingenciais (históricas) e

(29) Elaine Showalter, *A Literature of their Own...*, p. 292.

não essenciais, fixas, eternas⁽³⁰⁾. Esta tentativa de solução integradora, inter-relacionante, tem expressão no conceito de espírito andrógino, introduzido no capítulo VI, ideal realizável — e esporadicamente já realizado — do espírito criativo.

Porque estas páginas originaram, na crítica contemporânea ocupada com a questão de uma estética no feminino e/ou de uma crítica literária feminista, um debate polémico sobre as potencialidades ou aplicabilidade deste conceito, quer na definição de uma estética nos termos referidos, quer como instrumento de análise literária, e ainda porque este passo, o mais controverso do texto, tem sido objecto das mais variadas leituras, normalmente demolidoras ou justificativas das posições de Virginia Woolf — é importante dedicar-lhe alguma atenção.

Depois de ler algumas páginas do romance (imaginário) de Mary Carmichael (cap. V), significativamente intitulado *Life's Adventure*, a narradora (Mary Beton) faz algumas considerações acerca do que considera importante, novo, nesse texto («interessante mas não genial»), e que se deve ao facto de Mary Carmichael ter aprendido «a primeira grande lição»: «She wrote as a woman, but as a woman who has forgotten that she is a woman, so that her pages are full of that curious sexual quality which comes only when sex is unconscious of itself» (p. 92). É isto que lhe permite, na sua corrida, não olhar para o lado, não parar para lançar uma praga, um insulto ou uma gargalhada, não hesitar nem tactear terreno, mas pensar apenas nos obstáculos a vencer, concentrando-se completamente no percurso a correr (p. 93). A perplexidade de quem pergunta: mas como pode Mary Carmichael escrever como uma mulher esquecendo-se de que é uma mulher? ou, posta a questão noutros termos, se, obtidas as condições materiais mínimas para a pro-

⁽³⁰⁾ Elaine Showalter, por exemplo, considera que tanto a «androginia» como «o quarto» remetem para «a esfera do exílio e do eunuco» (*id.* p. 285). Na sua leitura do texto, Showalter interpreta a «solução» de Woolf como «uma lobotomia» (p. 287), «desumana», «assexuada» (p. 289), «mortífera porque desencarnada» (p. 297). Independentemente do facto de Showalter utilizar como prova do carácter «desumano» e «mortífero» da solução andrógina os suicídios de Virginia Woolf (e Dora Carrington, por exemplo) — «one of Bloomsbury's representative art forms» (p. 265) —, argumento extremamente discutível e simplista, acontece que a sua argumentação parte, como ela própria «confessa», de uma premissa que a vicia totalmente. Diz Showalter: «se considerarmos *A Room of One's Own* como documento na história de uma estética no feminino, e nos mantivermos desligados(as) das suas estratégias narrativas...», que é como quem diz que deixa «a forma» de parte para olhar apenas «ao conteúdo» (qual?)... De qualquer forma, é evidente no texto de Woolf a atracção do afastamento, ou a intuição da necessidade — temporária — de uma «fase separatista». Problema ainda hoje central no debate feminista.

dução literária, as mulheres vão finalmente poder exprimir-se na sua especificidade, se simultaneamente têm de se esquecer de que são mulheres, como se manifestará essa especificidade, ou seja, o que as distinguirá dos seus colegas homens? — Woolf, através de Mary Beton, vai tentar responder no cap. VI com o conceito de espírito andrógino.

Partindo de uma cena de rua — um rapaz e uma rapariga que, vindos de direcções opostas, na corrente dos transeuntes se encontram, entram num táxi que chega no mesmo momento e partem de novo ⁽³¹⁾, a narradora tem a revelação da «possibilidade de restauração da unidade» (p. 95), da necessidade de cooperação, de ultrapassar a «divisão da consciência» (p. 96) que o sentimento de alienação num mundo de que se está excluído necessariamente provoca. Então, invocando Coleridge, adianta que «the great mind is androgynous» (p. 97), que existem dois sexos no espírito e que só quando harmonicamente cooperam e se fundem o espírito se torna «ressoante e poroso», transmitindo, sem obstáculos, a emoção, sendo então naturalmente criativo, incandescente, uno (p. 97). Shakespeare é o paradigma, o exemplo máximo numa tradição em que entram Keats e Sterne, Cowper, Lamb e Coleridge (p. 102). E se hoje é, mais do que nunca, difícil atingir essa condição (p. 97), Proust (p. 102) atesta, apesar de tudo, essa possibilidade. É assim essencial ser «woman-manly» ou «man-womanly» (p. 102) — e o que quer que se escreva com a consciência do sexo está condenado à morte (p. 103). O estado andrógino permite, parece que paradoxalmente, «to be oneself» e «[to] think of things in themselves» (p. 109).

Não será necessário salientar os aspectos em que estes passos parecem contradizer a argumentação anterior; a própria Virginia Woolf, aliás, torna-os mais flagrantes, talvez porque, apesar do esforço de «pensar as coisas em si mesmas», esquecendo-se conscientemente do sexo, é atraída pelo seu «eu-mesma» inconsciente (a sua «under mind», como diz). É assim que se verifica que, num texto tão atento ao género gramatical dos pronomes, quando, num passo carregado de imagens e sugestões eróticas e sexuais, Woolf nos descreve o processo de libertação e criação do escritor (*writer* não é marcado quanto a género), utiliza sucessivamente os pronomes masculinos (p. 103), traindo assim a sua impossibilidade de, no seu aqui

(31) O aproveitamento simbólico do casal que entra no táxi surgirá de novo no romance *The Years*. Veja-se a análise de Herbert Marder, *Feminism and Art — a Study of Virginia Woolf*, Univ. of Chicago Press, 1974, pp. 60-63.

e agora, imaginar uma *mulher* com essas características. Aliás, não será por acaso que todos os exemplos de espírito andrógino apontados pertencem... ao primeiro sexo. Tal como sucede com os andróginos em que predomina um dos elementos: Milton, Ben Jonson, Wordsworth, Tolstoi (masculino), até Proust (feminino) ou Shelley (assexuado). Também no final se torna claro que a irmã de Shakespeare, esse ideal andrógino de sexo feminino, só daqui a cem anos poderá nascer das vidas anónimas que a precederam (p. 112). Estará isto relacionado com o elogio da «objectividade», do distanciamento, no final de um texto a esse respeito tão desmistificador?

Sem dúvida que Marilyn R. Farwell⁽³²⁾ tem razão ao insistir na distinção — a que estudiosos de Woolf anteriormente não tinham sido sensíveis — entre o conceito de andrógino como equilíbrio ou relação dialéctica entre princípios que coexistem sem que haja domínio de um sobre o outro (noção que relaciona com a cultura oriental e nomeadamente com o símbolo de Yin e Yang), e o modelo monista dominante na cultura ocidental, que se traduz na união, normalmente mística, de duas pessoas, qualidades ou princípios, sendo o uno normalmente resultante da destruição ou da incorporação e transformação do outro no seu oposto triunfante (o masculino, o bem, a alma, etc.). Argumenta assim M. Farwell que Woolf começa por entender ou nos apresentar o andrógino como equilíbrio, como possibilidade de escolha entre várias alternativas coexistentes que se não anulam, mas que acaba por deslizar para o modelo tradicional na nossa cultura, o modelo da fusão, com a correspondente aniquilação do feminino, absorvido e superado na completa objectividade (masculina), traduzida na capacidade de separar a sua subjectividade das coisas e do texto e de nele, assim, concentrar completamente uma atenção não dividida.

Considera Farwell que a causa fundamental desta mudança de perspectiva de Woolf, que a leva a considerar que a raiva e a revolta, mesmo legítimas, têm que ser esquecidas (subli-

(32) Marilyn R. Farwell, «Virginia Woolf and Androgyny», *Contemporary Literature*, XVI, 1975, pp. 433-451. O artigo de Farwell indica bibliografia muito abundante e parcialmente comentada sobre o conceito do andrógino na tradição ocidental, e nos românticos e em Woolf em particular. De salientar ainda, para o andrógino (enquanto mito ou princípio) na tradição da Kabbala hebraica, do hermetismo europeu e, conseqüentemente, na alquimia — e repercussões destas tradições nos românticos, M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton, 1973, pp. 154-163.

mas?) para se atingir a qualidade «masculina» — agora universal — da objectividade (controlo e transformação do subjectivo e emocional), reside no receio de rejeição do seu texto — de si própria — por parte dos seus companheiros de ofício, e particularmente do seu grupo mais restrito de amigos. Farwell detecta nesta preocupação pela objectividade a influência das teorias de T. S. Eliot e, sobretudo, uma resposta antecipada às críticas que lhe viriam desse sector (que abrangeria igualmente Clive Bell, Roger Fry, E. M. Forster). Utilizando passos de «The Metaphysical Poets» (1924) e, sobretudo, de «Tradition and the Individual Talent» (1919), Farwell aponta paralelos entre a versão de unidade e totalidade que Woolf adopta para o seu conceito de espírito andrógino e as teorias de Eliot sobre o processo de despersonalização e unificação da sensibilidade, que levam à desejada impessoalidade objectiva, registando como a incandescência e fusão de que fala Woolf ecoam a analogia, feita por Eliot, entre a mente do poeta e um catalizador («Tradition and the Individual Talent»).

Farwell tem razão ao apontar que Woolf tem presente que se dirige a um público também masculino — e não precisamos de invocar de novo passos do seu diário para o provar; no próprio texto se adianta a possibilidade de, entre as suas ouvintes/leitoras, haver homens escondidos por detrás das cortinas (p. 81) ou dentro dos armários (p. 109). Sem dúvida também que Woolf recearia ver a sua perspectiva caracterizada, como é costume nestes casos, de histeria ou visão do útero. Não é, ainda, obviamente, difícil encontrar pontos de contacto entre a teoria poética de Eliot (que Virginia e Leonard Woolf respeitavam e cujas primeiras obras imprimiram e editaram) e determinadas preocupações de Virginia Woolf. Vejo, no entanto, como muito mais importante o que está implícito na primeira parte do texto (muito bem argumentado) de Marilyn Farwell: a «solução» foi procurada num conceito que uma tradição cultural contaminou⁽³³⁾, mesmo quando, como defende Bram Dijkstra, se verifica, já desde finais do sec. XVIII, mas sobretudo durante o sec. XIX, que o conceito da natureza andrógina da alma humana foi utilizado por diversos artistas como meio de contestação, por vezes apenas parcialmente articulada, de uma sociedade progressivamente dominada pelos valores «desumanos» da burguesia industrial capitalista, tornando-se, assim,

(33) A este respeito, além de Farwell, ver a recepção ao livro de J. Singer, *Androgyny: Toward a New Theory of Sexuality*, em *Signs*, IV, 4, Summer 1979, pp. 783-4.

um símbolo de revolta⁽⁸⁴⁾. Nesta tradição que Dijkstra refere — e em meu entender especificamente em Coleridge — Woolf encontrará uma elaboração e utilização do conceito do andrógino em sintonia com as suas preocupações. Pelos seus diários e correspondência se vê como ela própria sentiu e interpretou por vezes a sua vida e a sua personalidade em termos sexualmente polarizados, o que tornaria particularmente sugestiva uma «solução» deste tipo⁽⁸⁵⁾.

A teoria andrógina da personalidade foi, sob diversas formas, utilizada por elementos ligados ou associados ao chamado grupo de Bloomsbury (além de Virginia, por Vita Sackville-West e Lytton Strachey, por exemplo) e largamente discutida por eles (e elas) em conexão, como demonstra Barbara Fassler⁽⁸⁶⁾, com teorias do comportamento homossexual. Que existem laços explícitos entre homossexualidade e androginidade nas várias versões e utilizações que o grupo faz do conceito do andrógino é irrefutavelmente argumentado por Fassler,

⁽⁸⁴⁾ Brac Dijkstra, «The Androgyne in Nineteenth-Century Art and Literature», *Comparative Literature*, XXVI, Winter 1974, pp. 62-73.

Diz Dijkstra: «Thus, as a factor of the emerging bourgeoisie's reduction of human relationships to a reified structure of exchange values, the denial of passive 'feminine' elements in the male, and of active, 'masculine' elements in women, became imperative, because any interchange of these qualities among the sexes would be regarded (and quite accurately so) as a threat to the external balance of the male-female polarity, and representative of a movement toward the dissolution of the relationship into a symmetrical one of integrated entities, which would inevitably require a different structure of social relationships. A conception of the person as containing within himself(sic) both active and passive, «male» and «female» elements, a conception of the person as a mental, an interior androgyne, in other words, would, in its very assertion of an internal balance of impulse and motive, of intellectual and emotional structures, be destructive of the social authority, for it would drive the person back to himself (sic) for moral justification. It would establish personal responsibility for all actions undertaken, taking away the person's refuge in society's sanctification of those extramoral actions which are beneficial to the maintenance of the existing system of external opposites. It would, in effect, destroy the structure of polarities, the endless pattern of «either-or» configurations, which is the motive force behind the property system» (pp. 67-8).

⁽⁸⁵⁾ Aliás, a insistência na oposição entre o que Virginia Woolf devia à hereditariedade paterna e à materna transformou-se num lugar comum em grande parte da crítica que tende, por sua vez, a interpretar a sua obra, a sua vida, a sua personalidade — até a sua «loucura» — em termos da oposição básica feminino/masculino, que traduz, conforme os casos, em intuição/razão, isolamento/sociedade, visão/factos, subjectividade/objectividade, anima/animus, homossexualidade/heterossexualidade, tempo de consciência/tempo cronológico, maníaco/depressivo, transparência/opacidade, noite/dia, água/terra, passividade/acção. A estereotipificação existe, fundamentalmente, no receptor...

⁽⁸⁶⁾ Barbara Fassler, «Theories of Homosexuality as sources of Bloomsbury's Androgyny», *Signs*, V, 2, Winter 1979, pp. 237-251.

que demonstra como a teoria da bissexualidade universal vai servir ao grupo, em conjunção com o aproveitamento de determinados motivos tradicionais na nossa cultura, para uma recuperação do/da homossexual (bissexual) como pessoa que combina qualidades masculinas e femininas de forma a atingir, pela integração pessoal conseguida, um maior grau de criatividade artística⁽²⁷⁾. A escolha que Virginia Woolf faz de Shakespeare (tal como a de Proust) é, neste aspecto, significativa⁽²⁸⁾.

Mas a proposta de Shakespeare como exemplo máximo do espírito andrógino dá-nos ainda, juntamente com a explícita invocação de Coleridge, uma chave fundamental do pensamento de Woolf. Com efeito, entendendo que é sobretudo em Coleridge que Virginia Woolf encontra uma voz irmã, que se ouve, muito mais do que a de Eliot, por detrás do cap. VI de *A Room of One's Own*.⁽²⁹⁾ Diz-nos Coleridge que o poeta, «described in ideal perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone and spirit of unit, that blends (and as it were) fuses, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination. This power [...] reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or

⁽²⁷⁾ Importante neste contexto a tradição que associa o homo-(bi)-sexual ao poeta (já Agathon no *Banquete* aponta como ambos buscaram restaurar a harmonia primeira). Também importantes outras tradições na nossa cultura que encaram o hermafrodita como profeta, mágico ou feiticeiro (cf. Fassler, *ob. cit.*, p. 250). É evidente que a «descoberta» — ou a suspeita, ou o boato, de que muitos poetas ou artistas «consagrados» tinham sido (eram) homo-(bi)-sexuais ajudava a reforçar a hipótese do poeta como andrógino.

⁽²⁸⁾ Tal como a identificação explícita de Orlando (*Orlando* é também de 1928), personificação do andrógino, e Vita Sackville-West, cuja bi-sexualidade era pública. Veja-se o texto publicado no *Times Literary Supplement* de 17 de Outubro de 1919, p. 1183, em que V. Woolf afirma que as condições que tornaram possível um Shakespeare só terão existido para as mulheres, se é que existiram mesmo, em Lesbos.

⁽²⁹⁾ Curioso notar como Vita Sackville-West associa Virginia Woolf e Coleridge: «Did the analogy between Virginia and Coleridge ever strike you? Did it ever occur to you that Virginia, translated into another century, might have written «Kubla Kahn», «The Ancient Mariner» and the *Biographia Literaria*? She and Coleridge both seem to me to combine the unusually mixed ingredients of genius and intellect, the wild, fantastic intuitive genius on the one hand, and the cold, reasoning intellect on the other». V. Sackville-West, «Reminiscence written as a letter to a friend at the time of Virginia Woolf's death in 1941», in *Recollections of Virginia Woolf*, ed. Joan Russel Nolbe, Penguin, Harmondsworth, 1975, pp. 164-5.

discordant qualities [...]» (40). A beleza será «in the abstract, the unity of the manifold, the coalescence of the diverse; in the concrete, it is the union of the shapely (formosum) with the vital» (41). Shakespeare, exemplo máximo do génio poético, é «não só um grande poeta como um grande filósofo» (42), e nele, tal como na natureza, «une-se o heterogéneo» (43)—a totalidade conseguida por Shakespeare é superior à do drama grego porque alcançada «by *blending* materials and *fusing* parts together» (44). Esta totalidade, esta fusão dos opostos conseguida por/em Shakespeare encontra paralelo em Coleridge, tal como em Woolf, na relação amorosa, pois se «in everything the *blending* of the similar with the dissimilar is the secret of all pure delight» (45), «there exists a possibility of uniting two beings, each identified in their nature, but distinguished in their separate qualities, so that each should retain what distinguishes them, and at the same time acquire the qualities of that being which is contradistinguished» (46). Talvez então a fusão andrógina que Woolf propõe não seja, como sugere Farwell, a anulação do feminino incorporado, transformado no/pelo masculino tornado o uno, o universal, mas antes uma fusão que implica um processo próximo da fusão amorosa na descrição de Coleridge (47) — aliás, no primeiro passo citado, Coleridge, tal como Virginia Woolf, utiliza «blend» e «fuse» para descrever um processo que se revela em «balance» e «reconciliation».

Mas vejamos o que para Coleridge caracteriza a atitude de Shakespeare como escritor, que relação estabelece com a sua obra: «Shakespeare is the Spinozistic deity — an omnipresent creativeness. Milton is the deity of prescience; he stands *ab extra*, and drives a fiery chariot and four, making the horses feel the iron curb which holds them in. Shakespeare's poetry is characterless; that is, it does not reflect the individual Shakespeare; but John Milton himself is in every line of the Para-

(40) S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. with his aesthetical essays by J. Shawcross, vol. II, Oxford U.P., 1967, p. 12. Vd definição quase idêntica em *Lectures on Shakespeare*, etc., London, Dent, 1937, p. 12.

(41) Coleridge, *Lectures on Shakespeare*, p. 314.

(42) *Id.*, p. 58.

(43) *Id.*, p. 56.

(44) *Id.*, p. 50.

(45) *Id.*, p. 431.

(46) *Id.*, p. 442.

(47) Aliás, tal como na descrição do espírito andrógino em *A Room of One's Own*, também Coleridge utiliza, a propósito do funcionamento do espírito de Shakespeare, a sugestão sexual: *Biographia Literaria*, II, p. 19 «[...] till Knowledge [...] wedded itself to his habitual feelings».

dise *Lost*»; ou ainda «there is a subjectivity of the poet, as of Milton, who is himself before himself in everything he writes; and there is the subjectivity of the *persona*, or dramatic character, as in all Shakespeare's great creations» (48). Coleridge toma assim posição na polémica entre Schlegel e Schiller sobre a objectividade ou subjectividade de Shakespeare, considerando que, tal como Homero e ao contrário de Milton e da maioria dos poetas, Shakespeare se mantém afastado dos seus escritos — como Schiller, retoma a analogia da relação de Deus com a sua criação, embora transformando Deus na divindade despersonalizada e imanente de Espinosa. Shakespeare, se é diferente de Milton, também se distingue do objectivo Homero pela sua subjectividade especial, que é a subjectividade da *persona* — combina assim, de forma única, a subjectividade com a impessoalidade do deus criador (49). Woolf está de acordo com Coleridge quanto a Shakespeare, como relativamente a Milton e Wordsworth: se, para Coleridge, «characterlessness» é característica da poesia de Shakespeare e... das mulheres (50), também para Woolf, Milton, presente no seu Adão, no seu Satanás, na sua Eva (51), e Wordsworth, outro «spectator ab extra» (52), «had a dash too much of the male in them» (p. 102).

Mais do que a objectividade à Eliot parece ser então uma posição comparada à de Shakespeare, na interpretação coleridgiana, que Virginia Woolf defende (53). Note-se, aliás, que não

(48) S. T. Coleridge, «Table-Talk», in *Selected Poetry and Prose*, 2nd ed. enlarged, ed. with introd. by Elizabeth Schneider, Rinehart Press, San Francisco, 1971, p. 507.

(49) Cf. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford U.P., 1977, pp. 244-245.

(50) Cf. Coleridge, *Selected Poetry and Prose*, p. 51: «'Most women have no character at all' said Pope, and meant it for satire. Shakespeare, who knew man and women much better, saw that it, in fact, was the perfection of woman to be characterless [...] [they] do always feel you, and feel with you.» Apesar do sexismo do comentário, é curiosa a utilização do mesmo adjectivo que usara para caracterizar a poesia de Shakespeare.

(51) *Id.*, p. 516.

(52) *Id.*, p. 513. A pp. 513-14, define os «spectators ab extra» como aqueles que «feel for, but never with their characters.» (cf. nota 50).

(53) Cf. ainda, por ex., «A letter to a young poet» (1932), *Collected Essays*, vol. II, pp. 182-195, em que Virginia Woolf claramente distingue entre a auto-subjectividade que é «[to]write only about one single person» e a subjectividade de Shakespeare, que é a de Falstaff, Hamlet e Cleopatra. Daí o seu conselho ao jovem poeta: «embark upon a long poem in which people as unlike yourself as possible talk at the tops of their voices» (p. 193).

Independentemente de Eliot ter seguido Coleridge quanto à capacidade «amalgamante» do poeta — tal como Woolf —, Virginia Woolf não subscreve-

se trata, nem para Coleridge, nem para Woolf, de uma oposição simplista objectividade / subjectividade: aquilo que para Woolf é o masculino caracteriza-se precisamente por um eu dominador, uma auto-subjectividade que domina/contamina as subjectividades alheias (é John Milton que fala na voz do seu Adão e da sua Eva), o que é correlativo de uma posição *ab extra*, ou seja, por outras palavras, da impossibilidade de uma relação inter-subjectiva, não coisificadora; o verdadeiro andrógino (Shakespeare), por outro lado, consegue a «objectividade» pela subjectividade que concede aos outros, isto é, pela capacidade de deixar ouvir outras vozes ou de falar outras vozes, apontando, assim, para formas de relacionamento diferentes.

O problema central não resolvido neste último capítulo do ensaio será então: como é possível, nas condições objectivas / subjectivas que Woolf apresentou nos capítulos anteriores, as mulheres esqueceram-se de que são mulheres para ser apenas gente (andrógina)? Que, para além da ânsia de tornar menos longo e penoso o processo de gestação que dará a Shakespeare uma irmã, Woolf se iludiu com o alcance da conquista do direito de sair da sala comum para a sala de aula ou para os mundos onde se «ganha a vida», é um facto. É ainda provável que a sua firme crença em que a literatura só é didáctica quando se esquece de o ser, que só ouvindo e dando voz a outros (outras) a nossa voz ganha sentido para nós e para eles (elas), e que só quando o espírito não está «aleijado, distraído, dividido» isso se torna possível, a levou a imaginar estarem criadas condições suficientes para a sua própria voz de artista ter sentido. Será ainda verdade que tudo isto ajuda a compreender por que «castigou» tão injustamente Miss Clough e Miss Davies (p. 100) ⁽⁵⁴⁾ por nos lembrarem — como ela afinal também lembrou — que as conquistas presentes, mesmo que necessárias, estão longe de ser suficientes. Entendo que Woolf tenta utilizar o conceito de espírito andrógino — e sem dúvida aí reside uma importante dimensão utópica — como metáfora de uma sociedade em que não exista a divisão sexual do trabalho. Se essa metáfora não funciona convincentemente, é porque Woolf vai

ria nunca a sua defesa de que o espírito do poeta tem de ser «inert and neutral» relativamente ao material que utiliza (mas, pelo contrário, «resonant and porous»), tal como discordaria, veementemente, de que em *Hamlet* Shakespeare tivesse falhado por não ter conseguido dramatizar o conflito do herói (encontrando o seu correlativo objectivo), dando-nos, assim, na sua loucura, «the buffonery of an emotion which can find no outlet in action» (T.S. Eliot, «Hamlet» — 1919 —, *Selected Essays*, New York, Harcourt Brace and World Inc., 1964, pp. 121-126).

⁽⁵⁴⁾ Sufragistas inglesas.

buscar a uma tradição, não só contaminada como sobretudo *idealista*, uma imagem que se revela impossível de emprenhar da carga utópica *material* para que a primeira parte do texto apontava.

No momento em que as mulheres começavam a ter mais facilidade de acesso à torre do artista, Virginia Woolf não viu que, embora a perspectiva da janela por que espreitavam e o próprio lugar onde estavam sentadas fossem diferentes dos dos seus companheiros, a torre estava inclinada e não havia forma de a endireitar. A experiência da Guerra Civil de Espanha e a ameaça real do nazismo e do fascismo viriam a ser determinantes — em 1940, Woolf conta-nos⁽⁵⁵⁾ como é impossível não tomar consciência de que se está numa torre quando ela está a cair; como da torre inclinada se avistam divisórias, outrora firmes, a ser arrancadas para outras surgirem nos mesmos e noutros lugares; como em tal posição, vendo tais coisas, é impossível «esquecer para, nos livros, poder lembrar» (p. 167). Poetas em tempos destes são necessariamente «great egotists» (p. 177) — devemos, «apesar disso», estar gratos, porque um mundo injusto assim, com gente oprimida e explorada «não merece uma literatura» (p. 180). Virginia Woolf acreditou que «um mundo sem classes e sem torres» (p. 197) estava iminente: aí, palavras novas nasceriam e irromperia uma literatura mais rica e mais bela do que a do passado (p. 179). Entretanto, que fazer com as palavras deste mundo velho? Deixo-vos com Virginia Woolf: «[...] Aeschylus, Shakespeare, Virgil and Dante [...], if they could speak — and after all they can — would say, 'Don't leave me to the wigged and gowned. Read me, read me for yourselves. They do not mind if we get our accents wrong, or have to read with a crib in front of us. Of course — are we not commoners, outsiders? — We shall trample many flowers and bruise much ancient grass. But let us bear in mind a piece of advice that an eminent victorian who was also an eminent pedestrian once gave to walkers: 'Whenever you see a board up with 'Trespassers will be prosecuted', trespass at once!

Let us trespass at once. Literature is no one's private ground; literature is common ground. [...] Let us trespass freely and fearlessly and find our own way by ourselves. It is

⁽⁵⁵⁾ Cf. o texto lido por Virginia Woolf à *Workers' Educational Association* de Brighton, em Maio de 1940, publicado com o título «The Leaning Tower» em *Collected Essays*, II, London, The Hogarth Press, 1972, pp. 162-181. As citações ou referências que faço a seguir dizem todas respeito a este texto.

thus that [...] literature will survive this war and cross the gulf — if commoners like ourselves make that country our own country, if we teach ourselves how to read and write, how to preserve, and how to create» (p. 181) ⁽⁵⁶⁾.

NOTA À TRADUÇÃO PORTUGUESA

Com um certo aparato — apresentando responsável de direcção, emblema e epígrafe —, a editorial Vega, muito respeitavelmente, inicia, em Março de 1978, uma colecção de textos relacionados com (o processo de libertação d') as mulheres com a tradução de *A Room of One's own* de Virginia Woolf. O texto escolhido para epígrafe da colecção, embora pretencioso e, sob vários aspectos, discutível, anuncia: « [...] as Mulheres [porquê a maiúscula?] libertaram-se do destino da subalternidade [...]» — a prová-lo está, ou deveria estar, o prefácio de Maria Isabel Barreno e o texto de Virginia Woolf. Só que a versão apresentada, da responsabilidade de Maria Emília Ferros Moura, é, para dizer o mínimo, um texto ilegível. E porque não se trata, infelizmente, de um caso isolado — nesta mesma colecção, veja-se o terceiro volume, versão da mesma autcria do ensaio *Three Guineas* de Virginia Woolf — parece-me importante, no momento em que a Tragédia dos Livros Brasil enche as páginas dos jornais e se tomam medidas legais para defender «a integridade e genuinidade das obras caídas no domínio público», lembrar que eças de outras terras continuam a ser irresponsável e impunemente estropiados nas versões das «suas» obras por aqui postas a correr.

Dizem-nos as Notas Biográficas (não assinadas) que precedem o texto, que Virginia Woolf, «bela mulher, divertida, feroz e brilhante» (!) nos deixou «obras, inesgotáveis, em que tudo

⁽⁵⁶⁾ «Ésquilo, Shakespeare, Virgílio e Dante, se pudessem falar — e afinal de contas podem — dir-nos-iam: 'Não me abandoneis às togas e aos capelos. Lede-me, lede-me vós mesmos.' Eles não se importam que troquemos os acentos ou que tenhamos de ler com um 'burro' na frente. Claro — não somos nós gente vulgar, marginal? Havemos de pisar muita flor e esmagar muita relva que levou séculos a crescer. Mas tenhamos sempre presente o conselho que um vitoriano eminente, que era também um eminente andarilho, um dia deu aos que gostam de passear: 'Onde quer que vejam espetada uma tabuleta proibindo a entrada, entrem sem hesitar.'

Entremos, pois. A literatura não é propriedade privada — é terra de todos nós. Entremos livremente e sem medos, e procuremos sozinhos o nosso próprio caminho. Só assim a literatura sobreviverá a esta guerra e atravessará o golfo — se pessoas vulgares como nós fizermos dessa terra a nossa terra, se aprendermos por nós a ler e a escrever, a preservar e a criar.»

se passa nos intervalos densos e misteriosos entre o que pensamos ser e aquilo que realmente somos». É pena que as leitoras e leitores portugueses, a quem afirmações tão eloquentes decerto motivam a rapidamente explorar a densidade e mistério dos tais intervalos, deparem com um texto amputado, distorcido, por vezes «revisado e aumentado» que pouco tem a ver com Virginia Woolf. Para amostragem dos vários processos utilizados que conduzem a esta versão fraudulenta vou utilizar apenas as primeiras páginas do texto.

Sabendo que a actividade de tradução (sobre)vive entre nós em precárias condições, não me sinto no direito de exigir mais do que um texto honesto — não me queixo, pois, da ausência de notas que indiquem ao leitor português (à leitora portuguesa) por ex., o que é Oxbridge, de onde vieram os nomes de Mary Beton, Mary Seton ou Mary Carmichael, quem foi Fanny Burney, Miss Clough ou Miss Davies. Como, habituada já a estes males, quase me não atrevo a censurar a falta de cuidado na revisão do texto que nos dá «audiciosa» (p. 18), «portões» (p. 25), ou «respirar» (p. 29); começo, porém, a sentir-me lesada quando o descuido de revisão (espero!) permite que surja «Fanny» (p. 15) por «Fanny Burney», ou «pedaço de pessoa» (p. 26) por «scrap of poetry» (não que «pedaço de poesia» fosse um grande rasgo, mas sempre se percebia...); ou quando a desatenção permite que os mesmos dois versos (e não «linhas» — p. 27) do poema de Christina Rossetti surjam, a duas páginas de intervalo (pp. 25 e 27), em versões diferentes. Sinto-me no direito de protestar veementemente quando encontro os mais grosseiros erros de tradução (de que a 1.^a nota, na 1.^a página — p. 15 — é notável exemplo), quando «carelessly» é «cuidadosamente» (p. 29), quando «willow», de «salgueiro» na p. 17, se transforma em «cipreste» na p. 28, quando «daffodils» são «malmequeres» (p. 29), quando «sacrilege» é «sacrifício» (p. 19) e «quaint» «manso» (p. 25), quando «testamentos» (wills) se transformam em «boa vontade» (p. 22), quando «uma versão mais mansa do bedel» é afinal de contas «o próprio bedel numa manifestação de generosidade» (p. 23), quando «cursed» é «invadida» (p. 20), quando... não valerá a pena continuar. E contudo, nem tudo é ingénua ignorância — momentos há em que se sente que houve consciência das dificuldades do texto: frases inteiras são omitidas (veja-se a célebre descrição do almoço em Fernham — p. 23 — que, já agora, não era um «almoço comemorativo» mas simplesmente «um almoço»); metáforas e analogias são desfeitas (veja-se o que se passa com a personificação dos salgueiros — p. 17), expressões são grosseiramente reduzidas («[the marsh] where the grasses waved

and the swine rootled» é, na p. 21 «[um pântano] por cuidar» e na página seguinte um lugar «onde [...] crescia a relva»).

Talvez mais curioso é o processo, largamente utilizado, que consiste em dar umas pinceladas para melhorar e variar o estilo de Woolf — assim surgem personificações que não estavam no original (em penitência, talvez, pelos salgueiros, a frase «there one might have sat the clock round lost in thought» torna-se em «o próprio tempo dava a sensação de perdido em si mesmo» p. 17); assim se quebra a «monotonia» da repetição sucessiva de «a room of one's own» nas primeiras páginas do original (a versão portuguesa dá-nos «um quarto que seja seu» p. 15, «um quarto para se viver» p. 15, «um cantinho seu» p. 16 e «um lugar de pertença própria» p. 16). A imaginativa ornamentação do texto torna ainda o manuscrito do *Esmond* «inolvidável» (p. 19) e a raiva «imensa» (p. 21); e os minutos «escorrem» (p. 17), ver é «divisionar» (p. 29) (variante de «divisar»?), uma simples nuvem no céu torna-se «paradisiaca» (p. 18), o «But, you may say...» com que abre o texto é transformado em «Podem dizer-me, com toda a propriedade...» (p. 15), e precisa-se, toalmente, que «I» é «um pronome pessoal» (p. 17) quando o que está em causa não é a gramática mas o estatuto do narrador.

O português de quem traduz também não ajuda — por isso temos um «anjo guardião» (p. 20), «um órgão que soltava uma exuberância de notas» (p. 20), uma assistência transformada em «audiência» (p. 16) e coisas complicadas para portuguesa entender, como a expressão «a não ser que se interditasse a proibição de caminhar sobre a relva» (p. 19), ou inadequadas como «processava-se à segurança da casa do tesouro» (p. 25) (que é como quem diz que se fechavam à chave as portas). A ignorância e insensibilidade linguística ficam amplamente demonstradas em nacos de prosa como o que se segue, em jeito de remate: «A única acusação que poderia fazer contra os membros da Faculdade e catedráticos é de que a protecção que a relva [...] lhes dava me fizera perder o peixinho» (p. 18). Pelo menos a paciência, a gente perde.