


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

JULIANA PIMENTA ATTIE

**VIDA E MORTE EM DIÁLOGO COM A VOZ
NARRATIVA, O TEMPO E O ESPAÇO EM *MRS.
DALLOWAY, TO THE LIGHTHOUSE E BETWEEN
THE ACTS* DE VIRGINIA WOOLF**

ARARAQUARA – S.P.
2015

JULIANA PIMENTA ATTIE

**VIDA E MORTE EM DIÁLOGO COM A VOZ
NARRATIVA, O TEMPO E O ESPAÇO EM *MRS.
DALLOWAY, TO THE LIGHTHOUSE* E *BETWEEN
THE ACTS* DE VIRGINIA WOOLF**

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.

2015

JULIANA PIMENTA ATTIE

**VIDA E MORTE EM DIÁLOGO COM A VOZ NARRATIVA, O
TEMPO E O ESPAÇO EM *MRS. DALLOWAY, TO THE
LIGHTHOUSE E BETWEEN THE ACTS* DE VIRGINIA
WOOLF**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Bolsa: Capes

Data da defesa: 19/ 12/ 2014

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Universidade Estadual Paulista – UNESP / Araraquara

Membro Titular: Prof. Dra. Cleide Antônia Rapucci
Universidade Estadual Paulista – UNESP / Assis

Membro Titular: Prof. Dr. Nelson Viana
Universidade Federal de São Carlos – UFSCar

Membro Titular: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos
Universidade Estadual Paulista – UNESP / Araraquara

Membro Titular: Prof. Dra. Maria Clara Bonetti Paro
Universidade Estadual Paulista – UNESP / Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Maria das Graças, pelo trabalho atento e paciente nesse longo percurso de estudo e, especialmente, pelo auxílio e suporte a meu crescimento como pesquisadora.

Ao professor Mark Hussey, da Pace University em Nova Iorque, pela pronta disponibilidade, toda ajuda à pesquisa e a meu estabelecimento durante o estágio no exterior.

Aos professores, Maria Clara e Alcides, pela leitura minuciosa e pelas valiosas sugestões na banca de qualificação.

Às professoras que ministraram as disciplinas cursadas – Lola Aybar, Patrícia Maas, Juliana Santini, Márcia Gobbi e Maria Célia Leonel – por apresentarem diferentes formas de pensar o texto de Woolf.

À professora Laura Izarra, da USP, por me aceitar como estagiária em sua disciplina “Literatura e Diferença” e por toda sua atenção nesse período.

Ao professor Fábio Alkcelrud Durão, da UNICAMP, pelo parecer favorável à obtenção da Bolsa de Doutorado Sanduíche.

À CAPES pela Bolsa de Pesquisa e pela Bolsa de Doutorado Sanduíche.

Aos funcionários da Seção de Pós-graduação e dos Departamentos de Literatura e Letras Modernas, pelo esclarecimento das dúvidas.

Ao apoio e energia positiva de minha família e de meus amigos, cujos nomes não cito aqui com medo de esquecer alguém, mas em especial à Mariana Funes, que colaborou na revisão do texto de qualificação, à Eliane Soares, responsável pela revisão final, e à Taís Matheus pela tradução do resumo em espanhol.

“Again, somehow, one saw life, a pure bead. I lifted the pencil again, useless though I knew it to be. But even as I did so, the unmistakable tokens of death showed themselves. The body relaxed, and instantly grew stiff. The struggle was over. The insignificant little creature now knew death. As I looked at the dead moth, this minute wayside triumph of so great a force over so mean an antagonist filled me with wonder. Just as life had been strange a few minutes before, so death was now as strange. The moth having righted himself now lay most decently and uncomplainingly composed. O yes, he seemed to say, death is stronger than I am.”¹

(WOOLF, V. 1970, p.6)

¹ “Novamente, de algum modo, a vida foi observada, uma pérola pura. Levantei o lápis de novo, inultimente apesar de saber que o seria. Mas mesmo fazendo isso, os inconfundíveis sinais da morte se mostraram. O corpo relaxou e, instantaneamente, endureceu. A luta havia terminado. A pequena e insignificante criatura agora conheceu a morte. Enquanto eu olhava para a mariposa morta, esse minúsculo triunfo à margem, de tão grandiosa força sobre um antagonista tão cruel, encheu-me de admiração. Assim como a vida era estranha a alguns minutos antes, também a morte era agora estranha. A mariposa, tendo se endireitado, agora repousa mais decentemente e resignadamente serena. Oh sim, ela parece dizer, a morte é mais forte que eu” (tradução nossa).

RESUMO

O objetivo desta tese é apresentar o diálogo entre vida e morte como estruturador dos romances *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse* e *Between the Acts* de Virginia Woolf. Tal exposição será feita a partir do estudo da voz narrativa, tempo e espaço, destacando a participação da intertextualidade na configuração das instâncias, e terá como foco as guerras e seus desdobramentos, que estão presentes nas três referidas obras – e quiçá em praticamente toda a produção woolfiana. Respectivamente, os romances abrangem o pós-Primeira Guerra; um período de dez anos, no qual ocorre o conflito; e, por fim, o momento de eminência da Segunda Guerra Mundial. As análises serão empreendidas pelo viés psicanalítico, compreendendo, especialmente, as teorias freudianas sobre as pulsões, a memória, o luto e o trauma, além dos trabalhos de estudiosos que realizaram releituras do legado do psicanalista. Assim, nesta pesquisa, o foco é investigar como o conflito entre *Eros e Thanatos*, pulsão de vida e pulsão de morte, mostra-se nas narrativas de diversas maneiras, atuando constantemente e em conjunto nas existências das personagens, cujas feridas de guerra se revelam no texto por meio de lembranças e do não dito, isto é, daquilo que, por algum motivo, habita o inconsciente.

Palavras chave: Pulsão de vida e de morte. Memória. Trauma. Virginia Woolf. Guerra.

ABSTRACT

The aim of this Dissertation is to present the dialogue between life and death as a structuring resource of Virginia Woolf's novels *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse* and *Between the Acts*. This exposition will be made through the study of the narrative voice, of time and of space, emphasising the role of intertextuality in the configuration of the narrative instances. The focus is on the war and its unfoldings, present in the three works - and perhaps in almost all Woolf's production. Respectively, the novels comprehend the aftermath of the First World War; the period of ten years within which the conflict happens; and, at last, the eminence of the Second World War. The analysis will be developed under the psychoanalytical bias, comprising, especially, the Freudian theories about the drives, memory, mourning and the trauma, besides the rereadings of the psychoanalyst's legacy. Thus, in this research, the focus is to investigate how the conflict between *Eros e Thanatos*, life drive and death drive, unveils itself through the narrative in several ways. The drives act constantly and jointly in the life of the characters, whose war injuries appear on the text by means of remembrances and of what is not stated, that is, of elements which inhabit the unconscious.

Keywords: Life and death drive. Memory. Trauma. Virginia Woolf. War.

RESUMEN

El objetivo de esta tesis es presentar el diálogo entre la vida y la muerte como estructurador de los romances *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse* y *Between the Acts* de Virginia Woolf. Tal exposición será hecha a partir del estudio de la voz narrativa, el tiempo y el espacio, destacando la participación de la intertextualidad en la configuración de las instancias, y tendrá como foco las guerras y sus desdoblamientos, que están presentes en las tres referidas obras – y quizás en prácticamente toda la producción woolfiana. Respectivamente, los romances abarcan la posguerra de la Primera Guerra Mundial; un período de diez años, en el cual ocurre el conflicto; y, por fin, el momento de eminencia de la Segunda Guerra Mundial. Los análisis serán emprendidos por la perspectiva psicoanalítica, comprendiendo, especialmente, las teorías freudianas sobre la pulsión, la memoria, el luto y el trauma, además de los trabajos de investigadores que realizan relecturas del legado del psicoanalítico. Así, esta investigación se encarga de investigar cómo el conflicto entre *Eros* y *Thanatos*, pulsión de la vida y la muerte, se muestra en las narrativas de diversos modos, actuando constantemente y en conjunto en las existencias de los personajes, cuyas heridas de guerra se revelan en el texto por medio de recuerdos y de lo no dicho, es esto, de aquello que, por algún motivo, habita el inconsciente.

Palabras llave: Pulsión de la vida y de la muerte. Memoria. Trauma. Virginia Woolf. Guerra.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 10
-------------------------	--------------

1“FOR NOTHING WAS SIMPLY ONE THING”: A MULTIPLICIDADE DE VOZES NA EXPOSIÇÃO DO JOGO ENTRE VIDA E MORTE.....p. 27

1.1 A voz narrativa na expressão do indizível.....p. 31	
1.1.2 O monólogo interior como ferramenta para colocar a “visão” nos romances.....p.33	
1.2 A expressão do trauma nos romances por meio da compulsão à repetição.....p. 44	
1.2.1 Proporção ou repressão? A impossibilidade de recuperação do trauma de Septimus em <i>Mrs. Dalloway</i>p. 45	
1.2.2 O trabalho da intertextualidade na representação do trauma em <i>To the Lighthouse</i>p. 55	
1.2.3 A importância do <i>Pageant</i> e do jornal na apresentação do temor da guerra em <i>Between the Acts</i>p. 62	

2 O TRABALHO DO TEMPO NO JOGO ENTRE VIDA E MORTE.....p.68

2.1 A articulação entre tempo interno e externo nos romances.....p. 72	
2.2 A simulação do trabalho de luto das personagens na representação do tempo nos romances.....p. 79	
2.2.1 “ <i>Fear no more the heat of the sun</i> ”: o trabalho da intertextualidade no processo de luto em <i>Mrs. Dalloway</i> p. 81	
2.2.2 O processo de luto de Lily por meio da obra de arte em <i>To the Lighthouse</i>p. 86	
2.2.3 “ <i>There’s no retreating and advancing</i> ”: o tempo paralisado pela morte em <i>Between the Acts</i>p. 88	

3 O ESPAÇO DE DEVASTAÇÃO E PROGRESSO NA CONFIGURAÇÃO DO JOGO ENTRE VIDA E MORTE.....	p. 95
3.1 O espaço urbano em <i>Mrs. Dalloway</i> e as memórias de devastação da guerra.....	p. 97
3.2 O espaço familiar em <i>To the Lighthouse</i> atuando como microcosmo da sociedade patriarcal.....	p. 105
3.3 A terra devastada em <i>Between the Acts</i>	p. 111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 121
REFERÊNCIAS.....	p. 126
ANEXOS.....	p. 135
POEMAS MENCIONADOS NA TESE	
<i>Luriana, Lurilee</i>	p. 136
<i>Anecdote of the Jar</i>	p. 137
<i>Ode on a Grecian Urn</i>	p. 138
<i>The Charge of the Light Brigade</i>	p. 140
<i>The Castaway</i>	p. 142
<i>Itylus</i>	p. 144
<i>Paradise lost</i>	p. 146
<i>The waste land</i>	p. 147
<i>The Canterbury Tales</i>	p. 148
<i>Tears</i>	p. 149

INTRODUÇÃO

Virginia Woolf, uma das principais escritoras do Modernismo inglês, tem como temas recorrentes em suas obras: a relação entre vida e morte, o envelhecimento, o casamento, a guerra, o papel da mulher – especialmente o da artista –, a crítica sobre os valores vitorianos, entre outros. Em seus romances, contos e ensaios, a guerra está presente de forma sutil, vista através do cotidiano e de variados acontecimentos na vida das personagens. Nessa perspectiva, esta pesquisa investiga como a relação entre vida e morte permeia e constrói *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse* e *Between the acts*, estabelecendo laços com a guerra, suas consequências e sua inscrição como um período de ruptura.

Nos referidos romances da autora inglesa, o trabalho com a voz narrativa, aliado a *flashbacks*, analogamente aproxima-se do trabalho da memória, reforçado pela estrutura fragmentada das obras em estudo. O jogo entre presente e passado altera a noção de espaço, que se amplia para a exposição do interior das personagens. Assim, por meio do estudo das estratégias narrativas utilizadas por Woolf, será traçado um paralelo entre as obras mencionadas, buscando destacar o impacto da ação devastadora das guerras – a partir do período que antecede a Primeira Guerra Mundial até o início da Segunda Guerra Mundial –, ressaltando a desilusão, as perdas, os traumas, entre outras mazelas que acometem as personagens nesse momento.

Woolf publicou seu primeiro romance *The Voyage Out* em 1915, mas é apenas em 1922, com *Jacob's Room*, seu terceiro romance, que passa a realizar, de fato, o experimentalismo em sua ficção, o qual se consolida e se consagra em *Mrs. Dalloway*, publicado em 1925 e em *To the Lighthouse*, de 1927. O último deles, *Between the acts*, é publicado em 1941, pouco após sua morte. Trata-se de uma obra na qual já estão presentes algumas mudanças relevantes no estilo woolfiano, diretamente relacionadas às transformações que ocorriam na literatura e na sociedade daquela época.

A ficção woolfiana da década de 30 se inicia com o romance *The Waves*, publicado em 1931, o qual, de acordo com Briggs (2010, p.72), questiona o conceito de determinação histórica “[...] *by enquiring what aspects of human nature might lie beyond it, what might be permanent in human experience beyond the succession of Mondays and Tuesdays, beyond daily events, both personal and historical*”². Segundo a estudiosa, o contexto da década de 30

² “[...] indagando que aspectos da natureza humana estão além dela, o que pode ser permanente na experiência humana além da sucessão de segundas e terças, além dos eventos diários, tanto pessoais como históricos” (tradução nossa).

fez com que Woolf se voltasse à crítica do patriarcado em suas raízes históricas, aproximando-o do facismo, não só nos romances, mas também em resenhas e ensaios, dentre os quais merecem destaque nesta tese os que tratam diretamente da questão das guerras, como é o caso de *Three guineas* (2006b) e de “*Thoughts on peace in an air raid*” (2009b). Entretanto, ainda que a guerra esteja presente em grande parte de seus trabalhos desde o início de sua produção, a autora foi rotulada durante muito tempo como a-histórica, alienada, além de ser associada, por seu distúrbio psicológico, à imagem de fragilidade. Tais críticas ofuscam as contribuições da escritora ao pensamento feminista, pacifista e antifascista.

Three guineas (2006b) é constituído de três capítulos nos quais a narradora responde a uma carta, enviada por um homem, pedindo a sua colaboração na prevenção da guerra. Na elaboração da resposta, a narradora utiliza duas outras cartas: uma, referente à solicitação de auxílio financeiro com vistas à reconstrução de uma faculdade para mulheres, e a outra busca ajuda (dinheiro, livros, roupas) para uma sociedade que apoia a inserção profissional feminina. Tais cartas evidenciam, entre outros fatores, a enorme disparidade em relação aos recursos destinados aos armamentos e os destinados às melhorias de condição de vida das mulheres. No decorrer do texto, a narradora cita algumas mulheres e seus feitos de extrema importância à história e ao desenvolvimento do movimento feminista, como Mary Kingsley, a primeira mulher a explorar a África, algumas sufragistas como Millicent Fawcet e Emmeline Pankhurst, entre outras.

A extensa carta-manifesto não dá uma resposta definitiva a seu interlocutor, tendo em vista as diferenças na concepção das raízes da guerra e no entendimento do significado de uma sociedade justa: “*We are both determined to do what we can do to destroy the evil [...] you by your method, we by ours. And since we are different, our help must be different.*”³ (WOOLF, 2006b, p.169). O que merece destaque no tratamento de *Three guineas* (2006b) é o fato de o livro apresentar o posicionamento pacifista da escritora inglesa perante os conflitos, divergindo até do grupo *Bloomsbury* – do qual faziam parte ela, seus irmãos, Leonard Woolf, entre outros intelectuais da época – ao trazer a perspectiva feminista em relação à guerra, além de destacar a necessidade de irmandade entre as mulheres. Segundo McNeillie (2010), no ensaio, Woolf, de certa forma, ofende o racionalismo do *Bloomsbury Group*, ao evidenciar que eles lançaram sua própria versão de patriotismo, palavra muito próxima do sentido de patriarcado.

³ “Ambos estamos determinados a fazer o que pudermos para destruir o mal [...] você, pelo seu método, nós, pelos nossos. E, uma vez que somos diferentes, nossa ajuda deve ser diferente” (tradução nossa).

As raízes do *Bloomsbury Group* se encontram na “*Cambridge Conversazione Society*” ou “*Apostles*”, um grupo, estritamente masculino, nascido no âmbito da educação pública inglesa, do qual participaram a maioria dos *Bloomsburries*, como eram chamados os membros. Virginia Woolf e sua irmã Vanessa Bell ingressaram por intermédio de seus irmãos, Thoby e Adrian, e estavam entre as principais integrantes do grupo. Os encontros aconteceram de 1904 a 1930 no bairro Bloomsbury, em Londres. Em comum, todos partilhavam a raiz vitoriana e, por isso, voltavam-se contra os valores dessa época e defendiam atitudes mais liberais e progressistas na política, nas artes, em relação à vida sexual e ao casamento. No entanto, por pertencerem à classe alta, foram alvo de críticas por não se preocuparem com os problemas sociais das classes mais baixas (McNEILLIE, 2010).

Dentre os *Bloomsburries*, havia algumas divergências, tanto do ponto de vista estético quanto ideológico. Mesmo a relação de Woolf com o grupo era controversa, pois, como mencionado anteriormente, embora eles defendessem a maior participação das mulheres nas artes, os assuntos políticos ainda eram contornados por uma perspectiva patriarcal. Contudo, vale ressaltar que, apesar de algumas divergências, consoante Froula (2004, p. xiv), muitas vezes, essa relação era frutífera: “*Woolf linked the breakdown of England's sex/gender economy and women's emergency into public voice with BB's critique of the class system, imperial domination, racialized economic exploitation, and militant nationalism*”⁴. A estudiosa comenta ainda que, tal como seu contemporâneo James Joyce – que inspirado por Ibsen, considerou a luta feminina pela liberdade econômica, social e política a maior evolução daquela época –, “*Virginia Woolf framed the women's movement as an avant-garde in the struggle for freedom, peace, and the rights of all within modernity's unfinished project*”⁵.

A isso pode ser acrescentada a observação de Hussey (1991, p. 03) de que a luta das mulheres pelo sufrágio, pela modernização do fazer artístico e pela batalha no *front* estão intimamente conectados. As obras woolfianas fazem emergir um olhar diferente à guerra:

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

⁴ “Woolf ligou o colapso da economia de sexo/gênero e a emergência da voz da mulher na esfera pública com a crítica bloomsburiana do sistema de classe, dominação imperial, exploração econômica racializada e nacionalismo militante” (tradução nossa).

⁵ “Virginia Woolf formulou o movimento das mulheres como uma vanguarda na luta pela liberdade, pela paz e pelos direitos de todos no interior do projeto inacabado da modernidade” (tradução nossa).

*of peace, and between ethics and aesthetics.*⁶

Essa nova perspectiva demonstra que as questões de gênero acompanham, a partir do conflito entre as esferas públicas e privadas, a dinâmica política da guerra. Nos romances, às mulheres cabe o espaço privado, uma vez que elas apenas se atêm a tarefas como: organizar festas e jantares, cuidar da família e da casa. Já os homens se envolvem em discussões políticas ou ocupam cargos de poder, além de participarem diretamente do exército, seja no combate, seja representando o império nas colônias britânicas. As mulheres decididas a tratar de assuntos públicos adquirem características tidas como masculinas, como é o caso de Lady Bruton, em *Mrs. Dalloway*, e Miss La Trobe, em *Between the acts*.

Dessa forma, Woolf mostra que, sendo as guerras um conflito no qual os homens participam diretamente, ao sexo feminino é negado o direito de manifestar a opinião sobre os acontecimentos, tal como a escritora enfatiza no texto “*Thoughts on peace in an air raid*” (2009b, n/p): ““*Women have not a word to say in politics.’ There is no woman in the Cabinet; nor in any responsible post. All the idea makers who are in a position to make ideas effective are men*”⁷. Outra razão para as mulheres serem, de certa forma, desautorizadas a tratar de assuntos concernentes à guerra é o fato de isso tornar menos nítidas as barreiras entre os gêneros, as quais são os pilares da organização social patriarcal. Levenback (2010) aponta que *Three guineas* (2006b), ao mostrar a ligação entre o feminismo e o pacifismo, evidenciando a ideologia patriarcal como fomentadora de guerras, foi considerado por alguns críticos um fracasso, ou uma continuação inferior, se comparado a *A room of one’s own* (2005).

Este último é um dos trabalhos mais aclamados pelos estudos feministas e, juntamente com “*Professions for women*” (2009a), enfatiza não somente a condição da mulher na sociedade, mas também nas artes. Nos três romances em questão nesta tese, as personagens envolvidas com a arte têm algum problema ou dificuldade para se expressarem, devido ao fato de realizarem inovações, tanto na forma quanto no conteúdo, em suas obras. No caso das mulheres artistas, deve-se ainda levar em conta os impasses da vida matrimonial que refletem, sobretudo, as amarras vitorianas que reforçam a submissão feminina e a ausência de voz da mulher na sociedade, sem deixar de lado o domínio das aparências nas relações.

⁶ “[...] ajuda a redefinir nosso entendimento sobre a natureza da guerra; e que do seu primeiro trabalho ao último, ela procurou explorar e deixar claras as conexões entre a violência privada e pública, entre os efeitos domésticos e cívicos da sociedade patriarcal, entre a supremacia masculina e a ausência de paz, entre a ética e a estética” (tradução nossa).

⁷ ““As mulheres não têm nenhuma palavra a dizer sobre política’. Não há nenhuma mulher no Gabinete nem em nenhum posto de responsabilidade. Todos os formadores de opinião, que estão em posição de colocar as ideias em prática, são homens” (tradução nossa).

A arte de Woolf, a escrita, é libertadora, visceral e também uma ferramenta de reivindicação de sua ideologia e sua visão. Além da vasta produção que inclui ensaios, contos e romances, a autora manteve seus diários de 1915 a 1941 (até quatro dias antes de sua morte), com entradas relativas a detalhes de sua rotina, impressões sobre conhecidos, pormenores da elaboração e repercussão de suas obras e até mesmo fatos relacionados ao contexto no qual vivia, como as guerras por exemplo. No entanto, a forma da escrita também representa um desafio, pois, como a autora afirma em *A room of one's own* (2005, p. 76), o ato de escrever ainda é muito atrelado aos moldes patriarcais e à tradição do cânone masculino: *Moreover, a book is not made of sentences laid end to end, but of sentences built, if an image helps, into arcades or domes. And this shape too has been made by men out of their own needs for their own uses.*⁸

Mais adiante no mesmo ensaio, ao descrever suas impressões sobre uma autora imaginária, Mary Carmichael, a narradora traz à tona as características da escrita feminina que desafiam a tradição masculina no enredo – “*Chloe liked Olivia, I read. And then it struck me how immense a change was there. Chloe liked Olivia perhaps for the first time in literature.*”⁹ (WOOLF, 2005, p. 81) – e também na forma:

*I am almost sure, I said to myself, that Mary Carmichael is playing a trick on us. For I feel as one feels on a switchback railway when the car, instead of sinking, as one has been led to expect, swerves up again. Mary is tampering with the expected sequence. First she broke the sentence; now she has broken the sequence. Very well, she has every right to do both these things **if she does them not for the sake of breaking, but for the sake of creating**¹⁰ (WOOLF, 2005, p.80, grifo nosso).*

A quebra de expectativas e de sentenças, presentes na obra de Mary Carmichael, são características marcantes da escrita woolfiana. A respeito do conteúdo, o que foi mencionado na citação, a respeito da literatura feita por mulheres e sobre mulheres, desafiando a trama tradicional do romance entre um homem e uma mulher, permeia quase toda a produção da escritora inglesa. Em relação aos romances em estudo nesta tese, *Mrs. Dalloway* é narrado

⁸ “Além disso, um livro não é feito de frases estendidas de uma ponta à outra, e sim de frases erigidas, se é que a imagem ajuda, em galerias ou cúpulas. E também essa forma foi feita pelos homens a partir das próprias necessidades e para as próprias aplicações” (WOOLF, s/d, p. 91).

⁹ “Chloe gostava de Olivia”, li. E então ocorreu-me que imensa mudança havia ali. Chloe talvez gostasse de Olivia pela primeira vez na literatura” (WOOLF, s/d, p. 102).

¹⁰ “Estou quase certa, disse a mim mesma, de que Mary Carmichael nos está pregando uma peça. Pois tenho a mesma sensação que experimentamos em uma montanha-russa, quando o carrinho, em vez de mergulhar, como fomos levados a esperar, torna a dar uma guinada para cima. Mary está brincando com a sequência esperada. Primeiro, quebrou a frase; agora quebrou a sequência. Muito bem; ela tem todo o direito de fazer ambas as coisas, caso não as esteja fazendo pelo simples gosto de quebrar, mas em nome da criação” (WOOLF, s/d, p. 101).

durante um dia na vida da personagem-título e ainda traz um casamento tradicional falido e um amor entre mulheres (Clarissa e Sally Seton); em *To the Lighthouse*, a narrativa gira em torno da vida e da morte de Mrs. Ramsay e é contornada pelo trabalho de arte feito por uma mulher, Lily, sobre uma mulher, Mrs. Ramsay; e *Between the acts* tem o evento principal do enredo, a peça teatral sobre a história da Inglaterra, contado a partir do ponto de vista da personagem Miss La Trobe. Assim, como pede a sentença em destaque na citação anterior, as inovações estéticas de Woolf vão além da “arte pela arte”, mas são parte da busca criativa da autora por encontrar uma nova forma para o romance, uma forma capaz de desafiar os modelos patriarcais.

A preocupação de Woolf com as inovações estéticas também se mostra nos dois volumes de *The Common Reader*, dentre os quais se destaca para o estudo da narrativa woolfiana, “*Modern Fiction*” (1984a). Nesse ensaio, Woolf abre caminho para o entendimento das técnicas narrativas experimentais adotadas por ela e seus contemporâneos, destacando que tais procedimentos surgiram graças à consciência de que as aspirações dos homens são aleatórias e nem sempre seguem o que a sociedade determina. A autora descreve a mente como receptora de uma grande quantidade de impressões – “triviais”, “fantásticas”, “passageiras” ou gravadas em “uma forma de aço”. Segundo sua descrição, é como “uma chuva de átomos” que cai por todos os lados e vai se encaixando na vida cotidiana.

Além disso, Woolf se destaca não apenas pelo experimentalismo na forma de narrar, mas também pelos usos dos “modos de subjetivação do narrado”, para usar a expressão de Sarlo (2007, p. 18). Ela coloca em cena as “histórias da vida cotidiana”, nas quais “[...] o passado se volta como quadro de costumes em que se valorizam os detalhes, as originalidades, a exceção à regra, as curiosidades que já não se encontram no presente.” (SARLO, 2007, p. 17). Isso se explica pelo fato de, conforme observa Pelegrini (2007), o projeto iluminista já não se adequar mais à sociedade do século XX; as descobertas sobre o inconsciente feitas por Freud traziam novas perspectivas em relação ao funcionamento da mente, particularmente, ao trabalho da memória.

Sendo a produção de Woolf e o desenvolvimento da psicanálise contemporâneos, é notável, não apenas nas obras woolfianas, mas também em outros escritores do período modernista, a presença das descobertas psicanalíticas nos textos literários. No caso da escritora em estudo, são alguns exemplos dessa confluência entre literatura e psicanálise a multiplicidade de vozes que compõe a narrativa, a ausência de um narrador onisciente, a importância do não dito e das lacunas, entre outras. Essas estratégias desvelam que, subjacente ao que é dito pelo narrador ou pelas personagens, há uma dinâmica de forças e de

vozes influenciando e dando corpo ao que se lê na superfície do texto.

Tais fatores vão ao encontro da premissa básica da psicanálise freudiana a respeito da divisão do aparelho psíquico em consciência e inconsciência, entendendo por consciência a pequena parte do psíquico na qual reside a “percepção do caráter mais imediato e certo” e, além disso, caracteriza-se como um estado breve, transitório: “uma idéia que é consciente agora não o é mais um momento depois, embora assim possa tornar-se novamente, em certas condições que são facilmente ocasionadas” (FREUD, 1996a, p.27-28). Para Freud, a consciência é a superfície do aparelho mental, e, portanto, a primeira a ser atingida pelo mundo externo.

Conforme aponta o psicanalista, ao termo inconsciente referem-se, por sua vez, os elementos latentes, isto é, capazes de atingir a consciência, e mesmo os processos mentais que já estiveram conscientes e, por diversas razões, não estão mais: foram censurados ou reprimidos. Tal material não é deixado ao esquecimento, mas é impedido de ser lembrado por forças da repressão. No entanto, ainda afetam a consciência por meio da memória. Em "O inconsciente" (2006c, p.172), ao justificar a necessidade do termo, ele observa que este aflora nas lacunas da consciência:

Os dados da consciência apresentam um número muito grande de lacunas; tanto nas pessoas sadias como nas doentes ocorrem com freqüência atos psíquicos que só podem ser explicados pela pressuposição de outros atos, para os quais, não obstante, a consciência não oferece qualquer prova.

A essa dinâmica estabelecida entre os processos conscientes e inconscientes relaciona-se, de certa forma, a metáfora do *iceberg*, utilizada por Humphrey (1976, p.4) em *O fluxo da consciência no romance moderno* – guardadas as diferenças na concepção do que é consciência para Freud e Humphrey. A metáfora compara a consciência como tendo forma de um iceberg: “o iceberg inteiro, e não apenas a parte relativamente pequena que aparece. A ficção de fluxo da consciência, para levar avante esta comparação, ocupa-se em grande parte com o que está abaixo da superfície”. Em outras palavras, o que está visível aos olhos, ou ainda, o que é dito entre as personagens ou pelo narrador não traz as verdades mais profundas do texto.

Assim, tomando de empréstimo o termo cunhado pelo psicólogo William James – fluxo da consciência – Humphrey (1976) postula como literatura de fluxo da consciência aquela que busca apresentar os aspectos psicológicos das personagens, pensando na imagem do movimento de fluxo como um método para representar a atuação de memórias, pensamentos e sentimentos na mente das personagens. O fluxo da consciência é, vale lembrar,

um conjunto de técnicas, dentre as quais o monólogo interior indireto, a montagem no tempo e espaço e a associação de ideias são os procedimentos privilegiados por Virginia Woolf.

A partir dessas estratégias, a escritora não constrói a narrativa de forma a preparar o leitor para um clímax; seu intento é empreender uma viagem ao mundo interno das personagens e evidenciar como a memória das guerras atua em suas existências, ressaltando o diálogo entre vida e morte. Nesse sentido, as idas e vindas no tempo, presentes nos romances destacados para este estudo, dão forma à representação do trabalho da memória, o qual, segundo Freud (1996c), corresponde ao processo de recordação mediante o preenchimento de lacunas e a repetição do que foi esquecido. Nessa elaboração, o indivíduo reformula o ocorrido, dando-lhe uma nova significação no presente.

Por conseguinte, desse percurso de rememoração, nasce também o trauma, passível de ser entendido, basicamente, como essa tomada de consciência *a posteriori*, por parte do traumatizado, de uma situação-problema que ressurge por associação de ideias e adquire novo significado. Em outras palavras, não é o evento, no momento de sua ocorrência, que atua de forma traumática, e sim a lembrança, a reorganização das experiências que, por sua vez, assumem uma significação traumática (FREUD, 1996b). Nas obras de Virginia Woolf, a guerra não é focalizada de forma objetiva, mas indiretamente, por meio de suas consequências, a partir da exposição de seus efeitos sobre a personagem atingida, diretamente ou não, pela violência dos conflitos.

De acordo com Henke (1998, xi), o século XX pode ser lembrado como o século do trauma histórico. No entanto, a compreensão científica do trauma é um dado ainda recente. Na produção de Freud, são notáveis as mudanças pelas quais passou o conceito de trauma ao longo do tempo, o que evidencia a preocupação do psicanalista em desvendar os caminhos do inconsciente e investigar as motivações e rumos de sua sociedade. Sua busca influenciou a literatura da época, como corroboram as palavras de Woolf, em seu ensaio “*Modern Fiction*” (1984a), no qual ela menciona que a literatura modernista reside nos locais mais profundos da psicologia.

A escritora inglesa, juntamente com Joyce, Proust entre outros, incorpora em suas obras o caos que é a mente do homem moderno, dividido entre forças que o impulsionam à vida, como novas descobertas científicas e o progresso tecnológico, e forças que o impelem a retornar a estágios primitivos, como a violência proporcionada pelas guerras e os traumas decorrentes dela. Essa atuação *a posteriori* da memória traumática, apresentada pela autora por meio do experimentalismo na narrativa, é fulcral na exposição de como vida e morte atuam conjuntamente nesse processo de rememoração responsável por guiar as obras em

questão.

Nelas, o passado não surge simplesmente como lembrança cujo objetivo seria explicar ou ilustrar determinada situação ou personagem, mas para travar um diálogo com o presente e, algumas vezes, lançar vistas ao futuro. Tal diálogo temporal também é evidenciado pelo tratamento dado ao espaço narrativo, investigado, neste estudo, em sua relação com as personagens, a fim de perceber alternância da influência que um exerce sobre o outro. Ademais, o espaço nas narrativas coloca em destaque as características da sociedade patriarcal que contribuem para a existência e manutenção do traço de morte produzido pela guerra, tais como o cenário londrino, repleto de monumentos bélicos, em *Mrs. Dalloway*; a melancólica e opressora casa de verão em *To the Lighthouse*; e a casa de campo em *Between the Acts*, a qual expõe as feridas não recuperadas da guerra e a atmosfera de angústia perante a eclosão de um novo conflito.

Assim, como observa Lins (1976, p.63): “não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros.” Desse modo, a partir do estudo das estratégias narrativas woolfianas, pautadas pelo trabalho de representação mnêmico, a pesquisa evidenciará como a guerra e seus desdobramentos nas obras em questão parecem prender o destino humano e estimular os indivíduos a se confrontarem, constantemente, com suas próprias almas e seus medos mais profundos. As figuras masculinas e femininas dos romances da escritora inglesa são física e emocionalmente feridas e personificam o sentimento de solidão e isolamento na sociedade do início do século XX.

O Modernismo, vale destacar, foi associado por Hall (2001, p.32) ao “[...] quadro mais perturbado e perturbador do sujeito e da identidade”. O estudioso classifica a primeira metade do século XX como o momento da “concepção interativa” da identidade e do eu, isto é, “a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade”. Ele aponta dois descentramentos ocorridos nesse período, o pensamento marxista – que inibe a noção de agência individual –, e as descobertas freudianas:

A teoria de Freud de que nossas identidades, nossa sexualidade e estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funcionam com uma **lógica** muito diferente daquela da **Razão**, arrasa com o conceito de sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada (HALL, 2001, p.36, grifos do autor).

Na formação do Eu, segundo Freud (1996a), desejos e motivações inconscientes

exercem constantemente influência nos pensamentos e ações conscientes. A primeira fase da formação da identidade, segundo o psicanalista, é o “narcisismo primário”, quando a criança ainda não tem consciência dos limites de seu corpo e o percebe como extensão do corpo da mãe, ou da pessoa responsável por cuidar, alimentar e consolar. Conforme Garcia-Roza (1995, p.48, grifo do autor), nesse momento, o “eu que surge da confluência da imagem unificada que a criança faz de seu próprio corpo e dessa revivescência do narcisismo paterno [que atribuem ao filho todas as perfeições] é o **eu ideal** (*Ideal Ich*), que corresponde ao narcisismo primário”.

Em seguida, de acordo com o estudioso, a libido, antes investida no Eu, volta-se aos objetos externos e tem início, então, a etapa chamada “narcisismo secundário”, na qual as imagens, as palavras dos pais e as representações sociais e culturais ajudam a dar representatividade ao **ideal do Eu** (*Ich ideal*): “essa nova forma, que toma a libido narcísica, é algo externo ao sujeito, exigências que ele terá que satisfazer e que se situam no lugar da lei” (GARCIA-ROZA, 1995, p. 58). Nesse processo civilizatório, o infante reconhece a presença paterna, rompe os laços maternos e se vê como um Eu.

Ao passar por essas duas fases, o Eu se integra à sociedade e é, pois, resultado das imposições civilizatórias e culturais nele inscritas. Essa influência do mundo externo na formação do ego é concretizada, portanto, por meio das vozes paternas, dos familiares, das instituições, da História e da cultura. Nesse sentido, o uso da intertextualidade em Woolf levanta uma reflexão de como a cultura, em particular a literatura, delinea a identidade dos indivíduos, de maneira que merecem atenção nesta tese os intertextos relacionados ao poder, autoritarismo, violência, entre outros elementos concernentes à atmosfera de guerra que ronda os três romances em questão, e que ressaltam a convivência entre vida e morte na constituição das personagens.

Bastante presente nas três obras, a intertextualidade participa também do trabalho de representação da memória. Partindo dos trabalhos de Kristeva (1968) que, por sua vez, baseia-se nos estudos de Bakhtin (1997a) a respeito da polifonia no romance, a intertextualidade será vista como uma permutação de textos, em que vários enunciados, vindos de outros textos, cruzam-se e neutralizam-se. Os intertextos são estudados juntamente com a voz narrativa, o tempo e o espaço, mostrando como o recurso participa da configuração das instâncias.

Nos romances destacados para esta pesquisa, as relações intertextuais proporcionam a conexão entre o passado e o presente. Em outras palavras, o diálogo com a tradição, empreendido pela voz narrativa, ao trazer textos de diferentes épocas e gêneros literários, promove uma atualização do passado pela produção de novos significados, épocas e gêneros

literários. Como observa Eliot (1989), os escritores do Modernismo têm consciência de que a mentalidade de sua nação sempre muda e é essencial à arte acompanhar as transformações, o que é possível com a reconstrução literária do passado por meio do diálogo entre os textos.

Dessa maneira, as relações intertextuais são um importante meio pelo qual a autora traz à tona elementos negados ou esquecidos pelas personagens dos romances e, nessa reelaboração, proporciona novos significados às memórias. Em *To the Lighthouse*, o poema *Luriana, Lurilee* (2013), presente no final da terceira parte como versos encantatórios que percorrem a mente de todas as personagens sentadas à mesa de jantar, só terá sentido no capítulo posterior da narrativa. O ciclo da vida, retratado no poema, no qual as folhas das árvores caem para propiciar o surgimento de outras, antecipa as mortes que ocorrerão em “*Time Passes*” fulcrais para mudanças na família Ramsay acontecerem.

A intertextualidade é, dessa forma, um exemplo de como o trabalho com a linguagem favorece a apresentação do elo entre a psicanálise e a literatura: “A linguagem suscita imagens, reflexões, resiste ao estabelecido, transgride interditos, reconstrói histórias, empresta vida a cenas fictícias, insinuando, inclusive a impossibilidade de tudo ser dito” (PASSOS, 2001-2002, p. 167). Nesse sentido, sendo orientada pelo viés psicanalítico, a análise dos romances se voltará para o não dito, o sugerido, o implícito na narrativa com o intuito de expor como vida e morte atuam conjuntamente no andamento da existência das personagens, a qual varia entre a uniformidade e o caos, reforçando o trabalho incessante de *Eros*, pulsão de vida, e *Thanatos*, pulsão de morte (FREUD, 1996b). Para o psicanalista, a existência se estabelece pela tensão constante, o conflito e a conciliação, entre as duas pulsões:

[...] apresentamos a hipótese de um instinto [pulsão] de morte, cuja tarefa é conduzir a vida orgânica de volta ao estado inanimado; por outro lado, imaginamos que *Eros*, por ocasionar uma combinação de consequências cada vez mais amplas das partículas em que a substância viva se acha dispersa, visa complicar a vida e, ao mesmo tempo, naturalmente, a preservá-la. (FREUD, 1996a, p. 53)

De acordo com a citação, são as ações destrutivas de *Thanatos* que conseguem manter a existência em movimento e constantemente em luta para se reerguer e produzir novas vidas, pois, caso houvesse apenas a pulsão de vida a existência atingiria um estado de total prazer que a paralisaria. Para Freud (1996a) tais pulsões formam um binômio, são opostas entre si. No entanto, como nota Carel (2006), as pulsões não devem ser vistas como forças contrárias simplesmente, mas como forças atuando em conjunto, porque a morte é parte da vida e seu limite ao mesmo tempo. Tal perspectiva se aproxima à de Derrida (2005, p. 188), que, na

releitura do trabalho freudiano voltado à descrição do aparelho psíquico, entende vida e morte como um “amálgama”:

É certo que a vida se protege pela repetição, o traço, a diferença. Mas é preciso ter cuidado com esta formulação: não há vida primeiro presente que viria em seguida a proteger-se, a adiar-se, a reservar-se na diferença. Esta constitui a essência da vida. [...]. É a única condição para poder dizer que a vida é a morte, que a repetição e o para além do princípio de prazer são originários e congênitos àquilo mesmo que transgridem.

O filósofo entende vida e morte como pulsões que trabalham interligadas e em contato constante a fim de que a energia vital possa fluir. Derrida acrescenta ainda que a pulsão de morte, na verdade, não conduz o indivíduo ao estado orgânico, como observa Freud, mas estimula a produção de novos começos. Isso é percebido nas obras de Woolf, nas quais as guerras e seus efeitos são representantes da força criadora e criativa de *Thanatos*, pulsão de morte, em articulação com *Eros*, pulsão de vida, cuja tendência à união e à satisfação resultaria em uma estagnação. Configura-se, dessa maneira, o amálgama entre vida e morte, posto que, em face à devastação, as personagens buscam maneiras de dar continuidade às suas existências.

Apresentação do *corpus*

A escolha do *corpus* desta tese deveu-se pelo fato de as obras trazerem três momentos diferentes das guerras: *To the Lighthouse* se inicia alguns anos antes da Primeira Guerra Mundial e termina já no pós-guerra; *Mrs. Dalloway* retrata a Inglaterra cinco anos depois do armistício; e *Between the acts* acontece alguns meses antes da eclosão da Segunda Guerra. Assim, o diálogo entre vida e morte nos romances pode ser percebido nas diversas formas pelas quais os efeitos destrutivos da guerra os permeiam. Outro fator determinante na seleção dos textos é o processo de transformação, que se inicia em *Mrs. Dalloway* e culmina em *Between the acts*, da perspectiva da voz narrativa se direcionando a um pensamento voltado à coletividade: é possível observar nas referidas obras uma espécie de mudança do foco narrativo em um indivíduo, em uma família e em uma nação, respectivamente. Tal transformação se relaciona, entre outros fatores, à forma como a guerra, particularmente as estruturas familiares e sociais que a originam, passa a ser compreendida por Woolf.

Em *Mrs. Dalloway*, a narração se dá em uma quarta-feira de julho de 1923. Há, basicamente, duas reações, opostas entre si, aos efeitos do conflito: de um lado os nobres, aristocratas, que se orgulham da pátria e de manter a Inglaterra como uma nação poderosa; de

outro, os traumatizados pela guerra, aqueles para quem a ferida psicológica foi mais profunda se comparada àquela sofrida durante as batalhas. É Clarissa Dalloway quem inicia a narrativa ao sair para comprar flores em virtude da festa que acontecerá à noite em sua casa no distrito de Westminster. No caminho entre sua residência e a floricultura, a personagem percorre as ruas de Londres, observa pessoas e lugares e, partindo desses elementos externos, faz reflexões e relembra o passado, por intermédio da associação de ideias.

Dentre as reminiscências, destacam-se as relacionadas a Peter Walsh, um antigo amigo que ela preteriu para se casar com Richard Dalloway. Walsh atualmente mora na Índia e, nessa quarta-feira narrada no romance, visita Clarissa Dalloway, durante a tarde e na festa. Walsh despreza pessoas como o marido de Clarissa, representante legítimo da aristocracia inglesa, porque o considera esnobe e pedante, um entrave para a melhora da nação. Peter Walsh esteve em uma colônia inglesa, a Índia e, tendo visto como a decadência e a perda de poder do Império inglês já se manifestam com fortes tintas por lá, não se deixa levar por essa ilusão de glória e volta a sua terra natal com um olhar diferente.

Além de Peter Walsh, há outra personagem que faz aflorar em Clarissa a resistência à futilidade da sociedade inglesa daquela época: Sally Seton. Clarissa foi apaixonada por ela, porém abandonou esse amor em nome das regras morais da sociedade e do conforto e segurança da vida na aristocracia inglesa. A personagem está presente na narrativa principalmente como lembrança; sua única aparição se dá na festa dos Dalloway. Elas eram grandes amigas na adolescência, Sally tinha personalidade forte, criativa, desinibida e desafiadora, o que atraía a admiração de Clarissa e despertava nela ideais de liberdade e revolução.

Todavia, tanto Peter quanto Sally, embora critiquem a inglesidade – isto é a identidade nacional do cidadão inglês, ditada, direta ou indiretamente, pelas autoridades – se enquadraram em seus moldes. Ele já não crê mais nos ideais socialistas que lia nos livros e aprecia o luxo: “*But it was delicious to hear her say that — my dear Peter! Indeed, it was all so delicious — the silver, the chairs; all so delicious!*”¹¹(WOOLF, 1996, p.47). Sally enquadrou-se no papel vitoriano de esposa e mãe desejado às mulheres, uma vez que passou a ser reconhecida pelo sobrenome do marido e é mãe de cinco filhos.

De toda forma, a personagem a influenciar a trajetória de Clarissa de maneira mais decisiva é o soldado Septimus Warren Smith. Ainda que ambos não cheguem a se conhecer

¹¹ “Mas era delicioso ouvi-la dizer aquilo ‘meu querido Peter!’ Na verdade era tudo tão delicioso – a prataria, as cadeiras, tudo tão delicioso!” (WOOLF, 2006a, p.45).

de maneira direta, parecem unificados na narrativa: sem a presença de Septimus, o papel de Clarissa não tem significação completa, tampouco o romance fica totalmente coeso e coerente. *Mrs. Dalloway* focaliza também a vida e o destino desse soldado traumatizado pela guerra e assombrado pela lembrança da morte do amigo, Evans, diante de si, durante um bombardeio e tenta superar a experiência traumática da guerra e da morte. Entretanto, ele não vislumbra nenhuma esperança no mundo desolado em que se encontra, pois não consegue se ligar a outras pessoas e nem conciliar suas preocupações e ambições literárias no desencanto do pós-guerra.

Ele representa a massa dos jovens que, tomados pelo desejo de defender a pátria, lutaram na guerra e carregam em si profundas cicatrizes. Não bastasse o trauma de guerra, Septimus se vê abandonado, posto que não é compreendido nem por pessoas próximas a ele, como sua esposa – que não consegue entender o porquê dos delírios do marido –, nem pela sociedade – pois não recebe tratamento médico adequado: apenas lhe é sugerido descanso ou afastamento do convívio social. Mesmo sem conhecer o rapaz, sua morte repentina abala Clarissa e a faz refletir sobre a efemeridade da vida. Tal reflexão também age em sua escolha de sair do quarto durante a festa para ficar com seus verdadeiros amigos, Peter Walsh e Sally Seton, escolha que a protagonista não teve coragem de realizar no passado ao optar por se casar com Richard, negando o amor de Peter, com quem não teria estabilidade financeira e nem emocional, e de Sally, devido às regras morais.

De acordo com Jones (2010, p.148-149), o falecimento de Septimus faz Clarissa enxergar os desafios a enfrentar para iniciar uma nova vida: “*Septimus’s death has helped her to discover what matters. That she seeks out the uninvited Sally and Peter, the pair of outsiders of her society party, suggests that her transformation has been authentic*”¹². A autora acrescenta ainda: “*By opening the book that is Septimus, Clarissa begins to transcend her own shallow and hypocritical world and to pierce the tissue of vanity and deceit that circumscribes her life*”¹³.

A morte em *Mrs. Dalloway* atua, portanto, sobre a união e a compreensão de universos bastante diferentes. Em *To the Lighthouse*, a morte da protagonista Mrs. Ramsay também catalisa um movimento em direção a um sentimento comum, com a diferença de que não se trata apenas do envolvimento de dois indivíduos, porém de um núcleo que inclui familiares e

¹² “A morte de Septimus a ajudou a descobrir o que importa. O fato de ela procurar Sally e Peter, o par de forasteiros que não foram convidados à sua festa para a sociedade, sugere que sua transformação foi autêntica” (tradução nossa).

¹³ “Ao abrir o livro que é Septimus, Clarissa começa a transcender seu próprio mundo superficial e hipócrita e a perfurar o tecido de vaidade e o engano que envolvem sua vida” (tradução nossa).

amigos. Há também a diferença no foco narrativo, pois, em *Mrs. Dalloway*, enquanto é o olhar de Clarissa que guia a narrativa, em *To the Lighthouse*, a perspectiva de Mrs. Ramsay, Mr. Ramsay e Lily Briscoe dividem as três partes do livro, respectivamente: “*The Window*”, “*Time Passes*” e “*The Lighthouse*”. Embora seja o olhar dessas personagens responsável por guiar a obra, trata-se de um romance constituído pela pluralidade dos sujeitos, como observa Auerbach (1976), recurso pelo qual a realidade objetiva é mostrada a partir de diversas impressões subjetivas.

O romance narra um período de dez anos: 1910 a 1920. A narrativa se passa na casa de verão da família Ramsay na ilha de Hebridias, onde, além do casal Ramsay e seus filhos, estão também seis amigos, dentre eles a pintora Lily Briscoe. A perspectiva otimista de Mrs. Ramsay estimula o vislumbre de um futuro promissor em relação às personagens. Apenas seu marido, extremamente racional, escapa de sua influência nessa primeira parte, o que é representado, principalmente, pela discussão acerca da possibilidade da ida ao farol.

Enquanto a matriarca ignora o mau tempo e diz a James, o filho caçula, que eles irão de fato ao farol no dia seguinte, o marido afirma enfaticamente a impossibilidade da viagem. Essa postura racional e objetiva domina a segunda parte do romance que narra o período de dez anos, nos quais acontece a Primeira Guerra Mundial. Nesse sentido, a segunda parte do romance não lança esperanças e nem se aprofunda em reflexões. É como se a vida das personagens tivesse ficado paralisada. Nenhuma delas seguiu com os planos iniciais. É uma seção marcada ainda pelas mortes de Mrs. Ramsay e dois de seus filhos, Prue e Andrew, sendo que o rapaz morreu lutando na guerra.

Mr. Ramsay sofre uma grande transformação durante o romance, estimulada pela morte da esposa. A autoridade que oprimia todos a sua volta e o mantinha afastado até mesmo de seus familiares já não aparece no final do livro, quando ele se mostra frágil e deprimido. Sua redenção acontece dez anos depois, ao satisfazer o desejo de Mrs. Ramsay: levar James ao farol. Ele deseja estar junto de sua família e amigos; união que não lhe era importante no início do romance.

A chegada ao farol coincide com o término da pintura iniciada por Lily Briscoe na primeira viagem a Hebridias. Ela tem dificuldades em terminar sua obra, pois luta para conseguir imprimir na tela os sentimentos suscitados por Mrs. Ramsay e de modo que contemple sua concepção artística, diferentemente de Mr. Ramsay e Charles Tansley representantes do preconceito da sociedade patriarcal: “*Women can’t paint, women can’t*

write”¹⁴ (WOOLF, 1981, p.48). Dessa forma, é só na ausência de Mr. Ramsay que ela é capaz de terminar sua obra de arte, ação concomitante à chegada ao farol e, portanto, ressaltando que a finalização dos dois conflitos que movem a narrativa é possibilitada pela vida e pela morte de Mrs. Ramsay simultaneamente.

Essa confluência entre vida e morte também estrutura o último romance woolfiano, *Between the acts*, que retrata um dia em junho de 1939 na vida de moradores de um vilarejo na Inglaterra, prestes a entrar na Segunda Guerra Mundial. O cenário é, basicamente, a fazenda Pointz Hall, onde há uma encenação teatral, organizada anualmente pelos próprios habitantes. Na fazenda, moram Bartholomew Oliver, ex-regente de tropas do Império Britânico, e sua irmã viúva, Lucy Swithin; Giles Oliver é filho de Bartholomew e é casado com Isabella O’Neill Oliver, com quem tem dois filhos, George e Caro. Assim, em Pointz Hall, convivem diferentes gerações e, conseqüentemente, há muitas divergências de opiniões, na maioria das vezes reprimidas, tendo lugar apenas nos pensamentos das personagens.

A narrativa se desenrola em função, especialmente, da encenação que acontecerá na fazenda. Dessa forma, além dos habitantes de Pointz Hall, encontram-se lá alguns amigos da família, como Rupert Haines e sua esposa. Ele é um fazendeiro da região e desperta uma paixão, aparentemente não correspondida, em Isabella. Mrs. Manresa e seu amigo William Dodge também aparecem para participar da festa, mesmo não tendo sido convidados, por residirem na cidade e não possuírem boa reputação. Há também os criados da casa e outros moradores, com destaque a Miss La Trobe, autora e organizadora da peça de teatro.

A paisagem aparentemente pacífica presente no romance esconde a violência que já é parte da estrutura da sociedade patriarcal. A iminência da guerra constitui a atmosfera daquela comunidade e é perceptível por meio de elementos à primeira vista desconexos na narrativa, ou outros que remetem mais diretamente ao conflito, como os aviões de guerra que sobrevoam a fazenda no momento da peça de Miss La Trobe. Tal peça inova em relação às apresentações passadas quando traz ao palco um trabalho experimental e, por isso, deixa a plateia, simultaneamente, decepcionada e atordoada por não poder entender, ou apreciar, o que lhe é apresentado. Em contrapartida, La Trobe fica contente com sua obra, que não traça apenas um panorama histórico da Inglaterra, mas revela, com muita ironia, as atitudes da nação que a conduziram à atual situação – a iminência de guerra – e confronta as personagens com o próprio presente.

¹⁴ “As mulheres não sabem [sic] [podem] pintar, as mulheres não [sic] [podem] sabem escrever” (WOOLF, 2003, p.53).

Na cena final, denominada “*The Present Time. Ourselves*”, o público fica consternado com o fato de simplesmente não haver um desfecho para explicar todas as cenas anteriores, que, para eles, pareceram sem sentido nem ligação. O que causa ainda mais indignação e incômodo são os espelhos colocados diante dos espectadores, evidenciando que são eles próprios os responsáveis pela situação atual da Inglaterra, constatação que, todos, ainda que inconscientemente, preferem não compreender. Quando a peça termina, a ambientação do romance retoma a noite de verão do início do livro, sugerindo as personagens como atores da História contemporânea, mas também um movimento circular da narrativa, reforçado pelas frases finais do romance: “*The curtain rose. They spoke*”¹⁵ (WOOLF, 2000, p. 130).

Para Guiguet (1965), o romance é compreendido de maneira completa pelo leitor capaz de encontrar os temas característicos da autora em meio a conversas e observações de detalhes cotidianos que parecem não possuir nenhum significado mais profundo. Há ainda os intertextos, cujo diálogo com outras obras, cria significações bastante amplas. O estudioso descreve os temas de Woolf, em *Between the acts* e em suas outras obras, como:

[...] *the conflict between appearance and reality, between aspirations and realizations, between time and duration, between being and action, between what is manifold and discontinuous in personality and what is one and continuous, between order and absurdity, between the beauty and the horror of existence, its fragility and its enduringness*¹⁶ (GUIGUET, 1965, p. 324).

Em outras palavras, na investigação em questão, deve-se considerar o que está além da superfície e pensar não na dicotomia, mas na confluência entre pares de oposição. Cabe atentar, então, às estratégias empregadas pela autora para produzir tal efeito de sentido, utilizando a voz narrativa, o tempo e o espaço na simulação do trabalho da memória com o objetivo de realizar o périplo pelo interior das personagens e destacar como tais antagonismos são guiados pelo conflito central que constitui os romances: vida e morte.

¹⁵ “A cortina se ergueu. Eles falaram” (WOOLF, 2008a, p. 199).

¹⁶ “[...] o conflito entre aparência e realidade, entre aspirações e realizações, entre tempo e duração, entre existência e ação, entre o que é múltiplo e descontínuo na personalidade e o que é uno e contínuo, entre ordem e absurdo, entre a beleza e o horror da existência, sua fragilidade e estabilidade” (tradução nossa).

1 “FOR NOTHING WAS SIMPLY ONE THING”: A MULTIPLICIDADE DE VOZES NA EXPOSIÇÃO DO JOGO ENTRE VIDA E MORTE

A citação em destaque no título deste capítulo é dita por James, em *To The Lighthouse*, e, em suma, ela representa a constatação do garoto perante a impossibilidade de uma visão única e absoluta no momento em que ele, enfim, está diante do farol:

*James looked at the Lighthouse. He could see the white-washed rocks; the tower, stark and straight; he could see that it was barred with black and white; he could see windows in it; he could even see washing spread on the rocks to dry. So that was the Lighthouse, was it?
No, the other was also the Lighthouse. **For nothing was simply one thing.**
The other Lighthouse was true too¹⁷ (WOOLF, 1981, p. 186, grifo nosso).*

O Farol visto pelo jovem dez anos depois não é o mesmo da infância. Os acontecimentos passados durante o período no qual a família ficou afastada da ilha atribuíram-lhe outro significado, ou melhor, uma nova percepção por parte de James. Essa mudança de olhar ressalta a importância da visão, tão cara à obra em questão e aos demais romances que compõem o *corpus* desta tese. A multiplicidade de perspectivas expressa pela referida citação relaciona-se às diversas vozes que formam as narrativas woolfianas, responsáveis, por sua vez, por retratar as variadas percepções das personagens em relação à realidade vivida.

O estudo da voz narrativa nesta tese visa destacar o modo diferenciado como Woolf, por meio das técnicas do fluxo da consciência, trata de eventos externos – no caso, o caos e a violência das guerras – em seus romances, de modo a mostrar a força devastadora de *Thanatos* constantemente presente na vida das personagens. Nesse intento, longe de apresentar tais acontecimentos de forma documental, a escritora explora o indizível, aquilo que a experiência da guerra não permite expressar da mesma maneira como se fazia anteriormente. Entretanto, não há simplesmente o emudecimento destacado por Benjamin (1983, p.57), com tom pessimista, em *O narrador*:

Com a Guerra Mundial começou a manifestar-se um processo que desde então não se deteve. Não se notou, no fim da guerra, que as pessoas chegavam mudas do campo de batalha – não mais ricas, mas mais pobres em experiência comunicável? O que dez anos mais tarde desaguou na maré de

¹⁷ “James olhou o farol. Podia ver as rochas brancas e relavadas; a torre, rígida e ereta; podia ver como era riscada de preto e branco; podia ver as janelas; podia até ver as roupas estendidas na pedra para secar. Então era isso o Farol, isso? Não, a outra visão também era o Farol. Pois nada era simplesmente uma única coisa” (WOOLF, 2003, p.199).

livros de guerra era tudo, menos experiência que anda de boca em boca.

O narrador a que Benjamin (1983) se refere é o da narrativa oral, alimentada pela troca de experiência, impossível no pós-guerra. Na perspectiva benjaminiana, esse é o narrador legítimo, porém, ofuscado pela guerra. A voz narrativa em Woolf se enquadra, pois, no que Adorno (2003, p.56) comenta em relação às transformações do ato de narrar, ocorridas na transição do século XIX para o XX:

Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda constringe à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva.

O estudioso nota, então, a incoerência em usar a linguagem do realismo na literatura do início do século XX diante de toda a turbulência e a fragmentação características desse período, em virtude, principalmente, da guerra. Assim, nos romances como os de Woolf, é destacada a impossibilidade de se contar a experiência traumática como se fazia em uma história de aventuras, uma vez que “a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua” (ADORNO, 2003, p.56) se desintegraram e, então, faz-se necessária uma nova forma de narrar, uma forma capaz de captar o mundo despedaçado e o indivíduo fragmentado do pós-guerra.

Além disso, as mudanças do Modernismo estão intimamente conectadas à ampliação do movimento feminista nesse período. Para os estudos da narrativa woolfiana, foi de extrema importância o desenvolvimento das teorias feministas, a partir da década de 80. Por muito tempo, o texto de Woolf era reconhecido por seu experimentalismo, mas não pela relação deste com as temáticas levantadas pela autora. Dessa forma, são bastante relevantes os trabalhos de Moi (2003), Froula (2005), Abel (1989), entre outros preocupados em destacar a aparente ausência de lógica na construção do texto da autora – a sentença quebrada, conforme foi apresentado na Introdução desta tese – como uma forma alternativa encontrada pelo discurso feminista para subverter a autoridade, o progresso e a unidade dos enredos tradicionais.

Moi (2003) discute o posicionamento de Showalter (1999) a qual critica o fato de Woolf não relatar sua própria experiência de maneira direta no texto, e sim disfarçada, o que impediria a criação de um conteúdo realmente feminista. A autora norte-americana acredita

que *A room of one's own* (2005) escapa dos propósitos de uma obra crítica por não indicar um único ponto de vista. Além disso, para ela, o estilo narrativo do referido ensaio desvia a atenção da mensagem feminista a que o texto objetiva.

Por outro lado, segundo Moi (2003), ler o ensaio sem conectar o tema às estratégias narrativas significa não lê-lo, pois, em Woolf, a forma não somente é inseparável do conteúdo como também é parte dele. Conforme observa a estudiosa, o feminismo, para Showalter, deve trazer figuras femininas fortes que unifiquem a luta das mulheres, e não personagens frágeis e fragmentadas como os textos de Woolf. No entanto, a pluralidade de pontos de vista da escritora inglesa “[...] *undermine[s] the notion of unitary self, the central concept of Western male humanism*”¹⁸ (MOI, 2003, p. 7). Em outras palavras, enquanto Showalter requer do texto literário segurança e uma postura firme com a qual se possa formar e moldar julgamentos, Woolf tem uma escrita passível de ser chamada de desconstrutivista, na medida em que expõe e se dedica à natureza múltipla do discurso, ou polifônica, nas palavras de Bakhtin (1997a).

Assim, Moi (2003, p.09) afirma que, no trabalho com as obras como as da escritora inglesa, são de grande importância os estudos de Derrida (2005) a respeito da estruturação da linguagem, uma vez que, para ele, “[...] *language is structured as an endless deferral of meaning, and any search for an essential, absolute, stable meaning must therefore be considered metaphysical*”¹⁹. Como verifica Derrida, os filósofos mais antigos costumavam impor seu modo de pensar ignorando ou suprimindo o poder disruptivo da linguagem e, dessa forma, a desconstrução trabalha para desfazer a ideia de que a razão pode deixar de lado a linguagem e não ser afetada pelas fraquezas linguísticas que permitem uma leitura das metáforas em seus "pontos cegos" e outras estratégias retóricas. (NORRIS, 2006, p. 19).

Como exemplo, destaca-se a expressão “*Orts, scraps and fragments*”, repetida algumas vezes em *Between the acts*. Tal expressão pode se referir à impossibilidade de se conhecer as pessoas completamente e também de se usar a linguagem do período realista na literatura modernista. Ao final do *Pageant*, quando algumas pessoas já começam a se levantar, a voz de Miss La Trobe, vinda do megafone, pede a atenção e convida as personagens a refletirem sobre o que estão vendo e vivenciando no ato final, ao se encontrarem diante dos espelhos: “*You can't descry it? All you can see of yourselves is scraps, orts and fragments?*”²⁰. O fim do discurso da dramaturga deixa as personagens sem resposta, abrindo caminho para

¹⁸ “[...] mina a noção do eu unitário, o conceito central do humanismo masculino ocidental” (tradução nossa).

¹⁹ “[...] a linguagem é estruturada como um adiamento interminável de sentido, e qualquer busca por um sentido essencial, absoluto e estável deve ser considerada metafísica” (tradução nossa).

²⁰ “Não podem ver? Tudo o que conseguem enxergar de si mesmos são lascas, pedaços e fragmentos?” (WOOLF, 2008a, p.173).

diversas interpretações: “*Was that voice ourselves? Scraps, orts and fragments, are we, also, that? The voice died away.*”²¹ (WOOLF, 2000, p. 112).

Sob essa perspectiva, não existe um significado único e fundamental, inteligível sem a interferência de outros discursos. Moi (2003, p.9) ressalta ainda que Woolf “[...] *rejects the metaphysical essentialism underlying patriarchal ideology, which hails God, the Father or the phallus as its transcendental signified*”²². Assim, ao recusar as bases da ideologia patriarcal, a escritora inglesa coloca em questão a noção de identidade tal como é conceituada pelo humanismo, entendido aqui em sua manifestação no século XIX, como a corrente que, juntamente com o positivismo, pregava o cientificismo e objetividade. Segundo Hall (2001, p. 10), nesse período, o indivíduo era visto como “totalmente centrado, unificado” e, além disso, conservava desde o nascimento um “núcleo interior”, isto é, não sofria mudanças ao longo de sua vida.

Já a escritora reconhece a formação da identidade como um jogo entre ausência e presença no qual, os opostos não se excluem, mas se complementam. Como foi visto na Introdução, Freud colaborou para o entendimento da formação do Eu ao discorrer sobre o fato da identidade ser formada pelas vozes da família, da cultura e da História. Sob essa perspectiva, o Eu unificado pregado pelos humanistas é uma ilusão, uma vez que é formado por uma série de desejos, medos, além de fatores ideológicos, políticos, sociais, nem sempre, apreendidos de maneira consciente. Levando esse posicionamento ao texto literário, Moi (2003, p.10) assinala: “*the search for a unified individual self, or gender identity or indeed ‘textual identity’ in the literary work must be seen as drastically reductive*”²³.

Dessa forma, a investigação empreendida neste capítulo busca aliar as técnicas narrativas nos romances aos efeitos de sentido por elas proporcionados. Assim, por intermédio do emprego de estratégias que procuram simular o trabalho da memória no texto, a qual se mostra fragmentada e tende à repetição, destaca-se como *Eros* e *Thanatos* agem de forma conjunta e constante, evidenciando a dinâmica entre consciência e inconsciência das personagens traumatizadas pela guerra.

²¹ “Aquele voz éramos nós mesmos? Lascas, pedaços, fragmentos – então é isso que somos? A voz extinguiu-se” (WOOLF, 2008a, p.174).

²² “[...] rejeita o essencialismo metafísico que dá sustentação à ideologia patriarcal, que exalta Deus, o Pai ou o falo como seu significante transcendental” (tradução nossa).

²³ “[...] a busca por um eu individual unificado, ou identidade de gênero, ou realmente uma ‘identidade textual’ no trabalho literário deve ser vista como drasticamente redutiva” (tradução nossa).

1.1 A voz narrativa na expressão do indizível

O diálogo entre as oposições se estende ainda ao par silêncio e comunicação, termos que, tal como vida e morte, não funcionam de forma antagônica, mas atuam conjuntamente por meio da voz narrativa. Em *Between the acts*, por exemplo, as personagens conversam apenas assuntos rotineiros e banais, enquanto o que deveria ser dito fica oculto nas entrelinhas. A seguinte descrição da sala de jantar enfatiza a comunicação por meio do silêncio e do vazio:

Empty, empty, empty; silent, silent, silent. The room was a shell, singing of what was before time was; a vase²⁴ stood in the heart of the house, alabaster, smooth, cold, holding the still, distilled essence of emptiness, silence.

Across the hall a door opened. One voice, another voice, a third voice came wimpling and warbling: gruff — Bart's voice; quavering — Lucy's voice; middle-toned — Isa's voice. Their voices impetuously, impatiently, protestingly came across the hall saying: "The train's late"; saying: "Keep it hot"; saying: "We won't, no Candish, we won't wait." (WOOLF, 2000, p.24-25, grifo nosso)²⁵

As personagens estão impacientes e reclamam de situações de pouca importância, como o atraso do trem, o que impediria o peixe de ser entregue fresco. A repetição de fatos banais acontece com frequência *Between the acts*, especialmente em relação ao tempo, como será melhor detalhado no Capítulo 2, e reflete a angústia das personagens perante o futuro incerto que as espera embora elas não se refiram diretamente ao medo da guerra durante a narrativa (com a exceção de Giles). As vozes audíveis de Isa, Bart e Lucy não comunicam, enquanto o silêncio que ecoa no referido cômodo, tal qual o som de uma concha, traz vozes do passado, reforçadas ainda pela presença do quadro de um ancestral no local: *"Two pictures hung opposite the window. In real life they had never met, the long lady and the man holding*

²⁴ Vale destacar que, em 1919, o poeta norte-americano Wallace Stevens publica o poema *"Anedocte of a Jar"* (versão completa e tradução no anexo), em que um jarro, liso e sem cor, colocado no topo de um morro no Tennessee, transforma e ordena o ambiente selvagem que o cerca.

²⁵ "Vazio, vazio, vazio; silencioso, silencioso, silencioso. **O aposento era uma concha onde ressoava o canto das coisas intemporais [sic] [atemporais]; um vaso pousado no coração da casa**, alabastrino, suave, frio, contendo a imóvel essência do vazio, do silêncio. A porta abriu-se do outro lado do vestíbulo. Uma voz, outra e mais outra entraram, ondulantes, moduladas: áspera – a voz de Bart; trêmula – a voz de Lucy; cheia – a voz de Isa. Impetuosas, impacientes, contestadoras, essas vozes atravessaram o vestíbulo dizendo: 'O trem está atrasado'; 'mantenha-o aquecido'; 'não, Candish, não esperamos'" (WOOLF, 2008a, p.47, grifo nosso).

his horse by the rein.”²⁶ (WOOLF, 2000, p.24)

Tal efeito de eco é ainda conotado pela repetição das palavras “*empty*” e “*silent*”. O vazio e o silêncio constituem o coração da casa, como apontado na comparação da sala de jantar a um vaso colocado no centro da residência, e que abriga a essência do vazio em seu interior. A imagem do vaso remete à urna de Keats em *Ode on a Grecian Urn* (2009a), poema no qual o eu-lírico observa uma urna grega, utilizada para guardar cinzas dos mortos, decorada com cenas da vida na civilização grega. Tanto o cômodo – com o quadro do ancestral – quanto a urna – com suas inscrições – usam a arte para eternizar a vida. Ademais, junto ao quadro do ancestral, há o de uma mulher, escolhida apenas por ser bonita. Ela não tem história, nem participação na família: “*The lady was a picture, bought by Oliver because he liked the picture*”²⁷. Já o homem é um ancestral, como já foi assinalado, “*He had a name. He held the rein in his hand*”²⁸ (WOOLF, 2000, p.25). A metáfora de “ter as rédeas na mão” reforça o caráter patriarcal da casa dos Oliver e a fraqueza da voz feminina.

Em suma, a comparação entre a sala da casa dos Oliver e a urna de Keats é possível devido à metáfora do vaso no coração do lar, usada para descrever o cômodo, bem como pelas vozes do passado ecoadas por ele. A urna de Keats perpetua “*a particular transient moment of the past, the warm love of a youth for a beautiful maiden manifesting itself in song and the playing of pipes in the midst of nature*”²⁹ (SPITZER, 1955, p. 212). Segundo assinala o estudioso, a mensagem arqueológica da urna está morta, enquanto a mensagem estética se mantém viva para sempre. É importante mencionar também que Keats evita representar a morte de forma sombria, como se fazia na poesia do século XVIII. Pelo contrário, ele a coloca em um contexto de vida e beleza, assim como acontece nas obras de Woolf, colocando em evidência o jogo entre vida e morte.

Além do jogo entre mortal e imortal, a urna de Keats traz ainda outro paradoxo proporcionado pela arte: o silêncio que comunica: “*Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on; / Not to the sensual ear, but, more endear'd, / Pipe to the spirit ditties of no tone*”³⁰ (KEATS, 2009a). Como aponta Spitzer (1955, p.209) neste trecho, Keats explora e expande os paradoxos do silêncio que fala e dos

²⁶ “Diante da janela, pendiam dois quadros. Jamais se haviam encontrado na vida real, a dama alta e o homem segurando seu cavalo pela rédea” (WOOLF, 2008a, p.46).

²⁷ “A dama era uma pintura comprada por Oliver porque gostara do quadro” (WOOLF, 2008a, p.46).

²⁸ “Tinha um nome. Segurava a rédea” (WOOLF, 2008a, p.46).

²⁹ “um específico momento efêmero do passado, o amor caloroso de um jovem por uma linda donzela se manifestando em forma de canção e do som da flauta no meio da natureza” (tradução nossa).

³⁰ “A música seduz. Mas ainda é mais cara / Se não se ouve. Dai-nos, flautas, vosso tom; / Não para o ouvido. Dai-nos a canção mais rara, / O supremo saber da música sem som” (KEATS, 2009b, 144).

sons apresentados silenciosamente pela obra de arte: “[...] *the silence of the work of art - its expressive quality which 'speaks' to the beholder; the silence of the urn - the sound and fury suggested by the first scene depicted on the frieze*”³¹.

Nesse sentido, Woolf se aproxima do poeta em sua busca por colocar o indizível na literatura, embora esta seja feita de palavras, o que só reforça o jogo dos contrários. O silêncio que comunica pode ser visto como um motivo woolfiano, pois é recorrente, de maneiras diferentes, nas obras da autora. Como exemplo, destaca-se o último capítulo de *To The Lighthouse* no qual há a repetição das palavras *empty*, *silent* e outras derivadas, como será analisado na página 110 do capítulo 3 desta tese.

Além disso, no primeiro romance da escritora inglesa, *The Voyage Out*, a personagem Hewet deseja escrever um romance sobre o silêncio: “‘*I want to write a novel about Silence*’, *he said; ‘the things people don’t say. But the difficulty is immense*’”³² (WOOLF, 2014, p. 238). A citação representa a busca pelo indizível empreendida por Woolf em diversos romances. A insistência da autora inglesa em colocar o não dito em foco se justifica por sua constatação, expressa no ensaio “*Modern Fiction*” (1984a), de que o mais importante reside nos lugares mais obscuros da mente: em outras palavras, no inconsciente. Este, como aponta Freud (2006c), revela-se nas lacunas da consciência e no silêncio e, por isso, ganha contornos difíceis de serem explicitados.

1.1.2 O monólogo interior como ferramenta para colocar a “visão” nos romances

A narrativa fragmentada e repleta de analogias é um exemplo de como Virginia Woolf se vale do uso das técnicas do fluxo da consciência, especialmente o monólogo interior indireto, a associação de ideias e a montagem temporal e espacial (HUMPHREY, 1976), para promover a exposição do que está oculto, revelando distorções e paradoxos mediante lembranças, imaginações e intuições. O narrador, a partir de comentários, descrições e reminiscências, expõe e dá voz ao mundo interno das personagens. Para esses processos que ocorrem no aparelho psíquico poderem ser colocados na narrativa, é necessária uma ruptura com a linearidade do romance realista e, desse modo, Woolf concebe a arte modernista como

³¹ “[...] o silêncio da obra de arte – sua qualidade expressiva, que ‘fala’ com o observador; o silêncio da urna – o som e a fúria sugeridos pela primeira cena descrita no friso” (tradução nossa).

³² “– Eu quero escrever um romance sobre o silêncio – disse ele –, as coisas que as pessoas não dizem. Mas a dificuldade é imensa.” (WOOLF, 2008b, p. 326).

aquela na qual o artista reflete a necessidade de uma imprescindível modernização da forma e da linguagem. Como aponta Pelegrini (2007, p.146, grifo da autora),

O monólogo interior e/ou fluxo da consciência, a estilização, a abstração, a fragmentação, a colagem, a montagem, aquisições estilísticas desse momento, são quase o ponto final do percurso empreendido pela **mimesis**, e correspondem a um conceito de realidade totalmente modificado, que inclui, como concretas, reais e **representáveis**, as profundas tensões e ambivalências da consciência humana.

Humphrey (1976, p.12) aponta que Virginia Woolf trabalha com as técnicas do fluxo da consciência para “[...] formular os processos e as possibilidades da compreensão interior da verdade – uma verdade que ela considerava indizível; conseqüentemente, só podia encontrar esse processo de compreensão em funcionamento a um nível da mente que não é expresso [...]”. Esse nível não expresso da mente, descrito por Humphrey, equipara-se ao conceito de inconsciente freudiano sendo, portanto, indizível. Desse modo, os romances em estudo nesta tese são estruturados, principalmente, pelo monólogo interior indireto, uma vez que o narrador, através de comentários, descrições, associações e reminiscências, expõe o mundo interno das personagens. O narrador atua como uma espécie de guia, proporcionando unidade na superfície, sem abandonar a fluidez e o senso de realidade da consciência.

Referente ao monólogo interior, pode-se acrescentar ainda, de acordo com Adorno (2003, p.59), que o acontecimento externo é apresentado “[...] como um pedaço do mundo anterior, um momento do fluxo da consciência, protegido da refutação pela ordem espácio-temporal objetiva”. O estudioso observa, em relação à obra de Proust, passível também de se referir a Woolf, a necessidade de levar em conta o predomínio do “parece que foi”; não o “assim foi” do realismo. Assim, nos romances em questão o narrador, na maior parte da narrativa, expressa os pensamentos das personagens de forma a dar ao leitor a impressão de tratar-se das próprias personagens narrando. São raras as aparições do narrador de modo “não focalizado”, ou “focalização zero”, como denomina Genette (19[?], p. 187), ou seja, narração sem o ponto de vista de alguma personagem.

Auerbach (1976. p.471) nomeia de “pluralidade dos sujeitos” a maneira como Woolf constrói essa narrativa com perspectivas variadas. Tal expressão pode ser aplicada não apenas em *To the Lighthouse*, *corpus* para o último capítulo de *Mimesis*, do referido autor, mas em outras obras da escritora: “o que é essencial para o processo e para maneira de Virginia Woolf é que não se trata apenas de um sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes”.

Isso se aproxima do que Genette (19[?], p.187) classifica como “focalização interna variável”, reforçando, nesse caso, o intento woolfiano de expor diferentes perspectivas na narrativa. Nesse tipo de focalização, o narrador possui as mesmas informações que as personagens, assemelhando-se à “visão com” de Pouillon (1974), estratégia responsável por demonstrar que a realidade pode ser apreendida mediante diferentes perspectivas. Deve-se atentar ainda à ressalva feita por Bal (s/d, p.14) à tipologia genettiana acerca da diferença entre personagem focalizada, “focalização sobre” e personagem focalizadora, “focalização por”.

Em *Mrs. Dalloway*, na maior parte do romance, a personagem focalizadora é Clarissa Dalloway, mesmo com a focalização sobre outras personagens, como Septimus ou Peter Walsh, o olhar que guia a narrativa é o de Mrs. Dalloway. Em uma cena logo no início do romance, na qual ela está na floricultura quando ocorre um acidente do lado de fora, o leitor toma consciência não simplesmente do fato em si, mas do que as pessoas presentes pensaram naquele momento:

The violent explosion which made Mrs. Dalloway jump and Miss Pym go to the window and apologize came from a motor car which had drawn to the side of the pavement precisely opposite Mulberry's shop window. Passers-by who, of course, stopped and stared, had just time to see a face of the very greatest importance against the dove-grey upholstery, before a male hand drew the blind and there was nothing to be seen except a square of dove grey. [...] But nobody knew whose face had been seen. Was it the Prince of Wales's, the Queen's, the Prime Minister's? Whose face was it? Nobody knew.³³ (WOOLF, 1996, p.16-17)

A explosão é descrita, primeiramente, conforme a reação de Clarissa: o salto, e a prontidão com que a florista pede desculpas a ela, mesmo sem saber o que havia ocorrido. É através da janela da floricultura que Clarissa vê a cena, destacando o afastamento preservado por ela em relação a problemas mundanos, os quais se limita a observar. É também por meio de sua perspectiva que o leitor acompanha a reação dos demais transeuntes diante do ocorrido: não pararam para prestar socorro, mas para saber quem sofreu o acidente, tendo percebido ser alguma autoridade ilustre da nobreza ou aristocracia. Fica a interrogação referente ao acidentado e também ao fato de que, talvez, ele não causaria nenhuma comoção

³³ “A violenta explosão que sobressaltara Mrs. Dalloway e fizera Miss. Pym correr à janela e desculpar-se provinha de um auto que se aproximara da calçada oposta à Casa Mulberry. Os transeuntes que, naturalmente, pararam e olharam, mal tiveram tempo de divisar uma face da mais alta importância contra a almofada gris-pérola antes que uma mão de homem baixasse a cortina, nada mais se podendo ver senão um quadrado cinzento. [...] Mas de quem era a face, ninguém sabia. Do príncipe de Gales? do primeiro ministro? De quem era a face? Ninguém sabia” (WOOLF, 2006a, p. 20-21).

se o acidente acontecesse a um transeunte qualquer.

A focalização de Clarissa não traz uma visão total da cena, o que caracterizaria a onisciência na narrativa. Ademais, não é revelada somente sua perspectiva neste trecho. Ao voltar-se para Septimus, a voz narrativa oferece um outro ponto de vista: embora tenha a mesma visão dos demais transeuntes, o que ele sente é um pouco diferente dos outros; não é uma mera colisão de carro: “[...] *this gradual drawing together of everything to one centre before his eyes, as if some horror had come almost to the surface and was about to burst into flames, terrified him. The world wavered and quivered and threatened to burst into flames.*”³⁴(WOOLF, 1966, p.18).

Ele e Mrs. Dalloway têm aqui o seu primeiro momento de conjunção na narrativa, o qual, contudo, marca a separação social entre as duas personagens. Enquanto ele vê o mundo em chamas naquele acidente, Clarissa tem apenas um sobressalto e imagina estar, naquele carro, a rainha em uma atividade rotineira. O mundo abalado, prestes a explodir e ser destruído em chamas, assim como ocorreu com Evans, é o mundo trazido por Septimus como herança da guerra e que ele não pôde apagar simplesmente retornando à sua rotina anterior ao conflito. Há, portanto, um abismo separando ambas as personagens, o qual será, ao final do livro, extinto por meio da morte de Septimus que é também a morte simbólica de Clarissa, pois esta reformula sua existência a partir do ocorrido.

Nesse sentido, o diálogo central entre vida e morte é construído na narrativa com o auxílio de outros pares de oposição que se mostram, gradativamente, como amálgamas e são evidenciados no foco narrativo plural. O mesmo acontece em *To the Lighthouse* (1981), dividido em três partes, recebendo cada uma delas, em especial, a focalização das personagens Mrs. Ramsay, Mr. Ramsay e Lily Briscoe, respectivamente. A primeira tem tonalidade otimista, esperançosa, uma vez que é guiada pela perspectiva da matriarca da família Ramsay. Mesmo quando o foco está sobre personagens como Mr. Ramsay ou Charles Tansley, representantes do ceticismo e do pessimismo, a narrativa consegue voltar de alguma maneira ao tom esperançoso de Mrs. Ramsay.

Essa constatação mostra-se na cena final de “*The window*” em que as personagens estão reunidas na mesa de jantar. Durante diversos momentos do jantar, Mrs. Ramsay, de certa forma, articula os diálogos entre as personagens, interrompendo conversas, lançando assuntos e olhares de modo a não criar nenhuma desarmonia. Na cena seguinte, ela está organizando a

³⁴ “[...] aquela gradual centralização de todas as coisas diante de seus olhos, como se algo fosse surgir daquilo tudo e estivesse a ponto de estalar em chamas, aterrorizou-o. O mundo oscilava, fremia e ameaçava estalar em chamas” (WOOLF, 2006a, p.21).

mesa para o jantar e reflete sobre a função que lhe foi encarregada, talvez por ela mesma, de manter as pessoas unidas e em harmonia:

The room (she looked round it) was very shabby. There was no beauty anywhere. She forebore to look at Mr Tansley. Nothing seemed to have merged. They all sat separate. And the whole of the effort of merging and flowing and creating rested on her. Again she felt, as a fact without hostility, the sterility of men, for if she did not do it nobody would do it, and so, giving herself a little shake that one gives a watch that has stopped, the old familiar pulse began beating, as the watch begins ticking — one, two, three, one, two, three.³⁵ (WOOLF, 1981, p.83)

Mrs. Ramsay constantemente mostra a necessidade de se ser útil e ativa em seu papel de esposa e mãe. Em outras palavras, se não fosse a ausência de beleza, a desunião e a apatia dos homens, sua vida seria um vazio e ela não teria nenhum estímulo para continuar sua existência, para viver no compasso do tempo que passa: “*one, two, three, one, two, three.*” Assim, sob a focalização de Mrs. Ramsay, são evidenciados os conflitos e contradições da família Ramsay e dos convidados, grupo que atua como um microcosmo da alta sociedade daquele período.

Portanto, através da lente da matriarca, que busca preencher os vazios por meio da beleza e da harmonia, a primeira parte abre caminhos para um futuro promissor; promessas essas destruídas na segunda parte, permeada pela devastação da Primeira Guerra Mundial. “*Time Passes*” é, pois, focalizada por Mr. Ramsay, uma vez que os acontecimentos surgem de forma objetiva e racional. Os eventos funestos, como a morte de Andrew, Prue e, especialmente, Mrs. Ramsay, são narrados de maneira a não abrir espaço ao sentimentalismo, refletindo a atmosfera de tristeza e devastação dos anos encobertos pela primeira guerra mundial. Além disso, a casa vazia e degradada colabora para o aspecto pessimista dessa seção, que, já em seu início, enfatiza imagens de vazio e escuridão:

So with the lamps all put out, the moon sunk, and a thin rain drumming on the roof a downpouring of immense darkness began. Nothing, it seemed, could survive the flood, the profusion of darkness which, creeping in at keyholes and crevices, stole round window blinds, came into bedrooms, swallowed up here a jug and basin, there a bowl of red and yellow dahlias,

³⁵ “A sala (olhou em seu redor) estava muito maltratada. Não havia beleza em lugar algum. Absteve-se de olhar para o Sr. Tansley. Nada parecia ter se integrado. Todos se sentavam isolados. O esforço global de integração, fluência e criação dependia dela. E de novo sentiu como um fato sem nada de hostil, a esterilidade dos homens; pois se não o fizesse, ninguém o faria. Assim, dando em si mesma uma sacudidela como se dá num relógio que parou, voltou a ouvir a velha pulsação familiar – como o relógio que inicia seu tique-taque: um, dois, três, um, dois, três” (WOOLF, 2003, p. 89).

*there the sharp edges and firm bulk of a chest of drawers.*³⁶ (WOOLF, 1981, p.125)

A abrupta mudança de focalizador é análoga à tempestade que inunda a paisagem, destrói, traz a escuridão e, por isso, simboliza o período de guerra que cobriu de tragédias a casa dos Ramsay. Mr. Ramsay cerceou bruscamente as esperanças, alimentadas por sua esposa em relação ao passeio ao farol e, de maneira semelhante, a guerra apaga todas as possibilidades abertas por *“The Window”*. *“Time Passes”* funciona, simultaneamente, como uma ponte entre o desejo de ir ao farol e a satisfação, e também como a própria interrupção de sonhos. Os dez anos narrados nessa segunda seção trazem morte e desolação, e são esses sentimentos que tornam possível a resolução dos assuntos pendentes em *“The Window”*. Em *“The Lighthouse”*, a focalização feita por Lily direciona e une os pontos de vista de Mrs. Ramsay e Mr. Ramsay, união essa concretizada pela concomitância entre a chegada ao farol e o término da pintura que retratava Mrs. Ramsay.

Tal qual Woolf descreve em *“Modern Fiction”* (1984a), Lily em seu quadro tenta reunir a “chuva de átomos” que lhe atinge na convivência com a família Ramsay para produzir uma obra de arte. Nesse intento, une, especialmente, as perspectivas de Mr. e Mrs. Ramsay e, dessa forma, expõe a pluralidade de vozes, como afirma Auerbach, que compõe o romance. O termo de Auerbach remete à polifonia bakhtiniana, conceito construído a partir do estudo sobre Dostoiévski, fundador de um novo tipo de romance, o polifônico (BAKHTIN, 1997a).

Na linguagem musical, o termo se refere a um conjunto de instrumentos e/ou vozes, atuando simultaneamente e produzindo um todo harmônico. Na narrativa, são as diversas perspectivas que atuam de forma conjunta sem se submeterem a alguma espécie de hierarquia, isto é, elas coexistem e interagem constantemente. Portanto, nos romances woolfianos, a própria ausência de uma voz, seja de um narrador ou uma personagem, responsável por julgar ou submeter as outras vozes, colabora com o intuito de descrever o sistema familiar de uma maneira alternativa à organização patriarcal, centrada na voz do pai, tal como a narrativa centrada no narrador onisciente dos romances não polifônicos, nos quais a onisciência narrativa designa uma voz única e autorizada.

O recurso é fruto do emprego do monólogo interior indireto e da justaposição de

³⁶ “Assim, com todas as luzes apagadas, a lua escondida e uma fina chuva tamborilando no telhado, desabou um temporal de infinita escuridão. Parecia que nada sobreviveria a essa enchente, a essa profusa escuridão, que, insinuando-se pelas fendas e fechaduras, esgueirando-se pelas venezianas, entrava nos quartos, e engolia aqui uma bacia e um cântaro, adiante um vaso de dalias vermelhas e amarelas ou as quinas retas e a massa sólida de uma cômoda.” (WOOLF, 2003, p.135-136).

imagens, passíveis de serem entendidas, algumas vezes, como uma série de alusões. Tais alusões surgem em forma de comentários indiretos que “[...] *reject violation, represent the interpenetration of social being by cultural ideologies, and convey an ongoing class and gender analysis*”³⁷ (LILIENFELD, 2007, p. 101). Com a polifonia, Woolf coloca em cena a impossibilidade de um conhecimento total; de haver apenas um significado.

Entretanto *To the Lighthouse* alia conhecimento à visão, particularmente por meio da personagem Lily. Ao longo do romance, ela tenta expressar sua perspectiva sobre Mrs. Ramsay e, de certa forma, sobre toda a família Ramsay por intermédio de um quadro. Assim, devido à importância da visão, são destacados, muitas vezes, momentos em que esta é obstruída, ou borrada, dando margem a mais de uma interpretação, a mais de uma verdade. Além disso, a visão de cada personagem muda o modo como a família Ramsay é compreendida.

Lily, mesmo envolvida com os Ramsays, destaca-se como observadora. Sua ótica é feminista, porém ela não se rebela dentro daquela organização. Durante a primeira seção, ela não consegue definir, com clareza, sua relação com aquela família. Contudo, na terceira parte, ela reconhece que viver naquele ambiente pode ser uma experiência opressiva e traumática. Enquanto o casal Ramsay constrói seu casamento e o percebe como sendo o ideal, as pessoas a seu redor, até mesmo os filhos, não têm o mesmo ponto de vista. Todavia, as personagens não se expressam de maneira explícita e objetiva, mas por meio de imagens que denunciam atos opressores e violentos:

[...] *as her husband beat up and down the terrace, something between a croak and a song, she was soothed once more, assured again that all was well, and looking down at the book on her knee found the picture of a pocket knife with six blades which could only be cut out if James was very careful. Suddenly a loud cry, as of a sleep-walker, half roused, something about Stormed at with shot and shell sung out with the utmost intensity in her ear, made her turn apprehensively to see if any one had heard him.*³⁸ (WOOLF, 1981, p. 16-17).

Mrs. Ramsay obedece aos padrões impostos para as mulheres de sua classe naquela

³⁷ “[...] rejeitam a violação, representam a interpenetração do ser social por ideologias culturais e expressam uma análise contínua de classe e de gênero” (tradução nossa).

³⁸ “[...] seu marido andava compassadamente para cima e para baixo no terraço, algo entre o coaxar e uma canção. Acalmou-se ainda uma vez, reconfortada, pois tudo ia bem, e tornando a olhar o catálogo sobre o colo, achou a gravura de uma faca com seis lâminas, que James só poderia recortar se tivesse muito cuidado. De repente um grito agudo, como de um sonâmbulo meio acordado, algo como *Bombardeados por tiros e granadas* soou com a maior intensidade em seu ouvido, e a fez voltar-se apreensivamente para ver se alguém mais ouvira” (WOOLF, 2003, p. 20-21).

época, nos quais a raiva era um comportamento inaceitável para o sexo feminino e as crianças. Porém, isso não significa que ela impeça a violência de entrar na família. Muitas vezes, no ambiente familiar, o comportamento de seu marido não é o esperado de um cidadão da aristocracia inglesa da Era Vitoriana; constitui, ao contrário, o estereótipo dos colonos selvagens. Enquanto ele anda impacientemente no terraço, ou ainda cavalga e grita versos de Tennyson, como se fosse um dos cavaleiros do exército inglês na guerra da Crimeia, retratada no poema *The Charge of the Light Brigade* (2014), ela fica cuidando do filho e temendo que as outras pessoas percebam os arroubos de Mr. Ramsay. O canivete de seis lâminas presente no livro que James está recortando é uma evidência da violência do pai invadindo a relação entre mãe e filho.

À maneira de *Mrs. Dalloway*, a confluência entre vida e morte no final de *To the Lighthouse* resulta de um diálogo de oposições construído gradativamente durante todo o romance, de forma velada, por meio de detalhes, frases e ações que, em sua maioria, surgem mediante a simulação do trabalho da memória. O mesmo acontece no terceiro romance parte do *corpus* deste estudo. Todavia, ainda que a escritora continue empregando as técnicas do fluxo da consciência, estas já apresentam algumas inovações em relação aos romances anteriores, dentre elas, destaca-se o fato de, em *Between the acts*, a voz narrativa não incidir, majoritariamente, sobre uma ou duas personagens principais, mas sobre seis personagens de maneira praticamente homogênea.

A autora continua priorizando a subjetividade – o evento interior em relação ao exterior – e o silêncio segue estruturando a narrativa. Contudo, enquanto nos dois primeiros romances é notável o mergulho feito pela narração no inconsciente das personagens, em especial dos protagonistas, em *Between the acts*, percebe-se que as impressões são mostradas de maneira ainda mais fragmentada. O foco da narrativa parece se alternar rapidamente de personagem a personagem, sempre deixando uma lacuna a respeito da reflexão ou do acontecimento relativo a elas. A obra condensa e radicaliza o experimentalismo woolfiano, tendo em vista, diante das transformações político-sociais do período entre as duas Grandes Guerras, tornar-se necessária uma renovação no fazer estético.

A seguinte citação, retirada do diário da autora no momento da elaboração do romance, revela o tratamento diferente a ser dado às personagens: “[...] but “I” rejected: “We” substituted: to whom at the end there shall be an invocation? “We” the composed of many different things... we all life, all art, all waifs and strays – a rambling capricious but

somehow unified whole.”³⁹ (WOOLF, 1984b, p. 135). A ausência de protagonista reflete a opinião de Woolf sobre a História que traz a vida de grandes homens, heróis e seus feitos. Como observa Briggs (2010, p.76), “[...] *it was part of an imaginary quarrel that she had with her father about the Dictionary of National Biography, with its emphasis on the lives of men of action, and its indifference to the lives of the obscure and of women.*”⁴⁰

Acrescenta-se a isso a observação de McNeille (2010, p.14) de que, ao criar a Judith Shakespeare em *A room of One’s Own* (2005), Woolf expõe sua perspectiva da história literária, especialmente, do cânone literário, bem diversa da visão de seu pai, dos principais críticos de seu tempo e, inclusive, do *Bloomsbury Group*:

Woolf, as the revisionist moves in her essays and A Room show, believed in community; but she was an outsider, stranded: from democracy by history, class and gender (all governing tensions at the heart of her work and, in an existentialist sense, from community itself by the ultimately tragic intensity of her vision, her driven need.

Além de questionar o cânone literário, predominantemente masculino, Woolf coloca em questão as formas literárias e procura, progressivamente, promover inovações em seus trabalhos.

A ausência de protagonista em *Between the acts* é um exemplo dessa busca. Como a narração é feita por meio dos pontos de vista alternados das personagens, tem-se, seguindo a classificação de Genette (19[?]), também o predomínio da focalização interna variável, o que, nesse caso, reforça o intento woolfiano de expor diferentes perspectivas de maneira quase simultânea. Emprega-se aqui o termo **predominante** pelo fato de, em breves momentos da narrativa, serem encontrados outros tipos de focalização, diferentes da interna variável, tais quais os outros dois romances analisados. Como exemplo, destaca-se uma cena em que Isabella está em seu quarto, diante do espelho e reflete sobre seu casamento de aparências em contraposição com o amor não correspondido que nutre por um fazendeiro da região:

*Inside the glass, in her eyes, she saw what she had felt overnight for the **ravaged**, the **silent**, the **romantic** gentleman farmer. “In love,” was in her eyes. But outside, on the washstand, on the dressing-table, among the silver boxes and tooth-brushes, was the other love; love for her husband, the stockbroker —“The father of my children,” she added, slipping into the*

³⁹ “[...] mas ‘eu’ rejeitado: ‘nós’ substituído: a quem haverá no final uma invocação? ‘Nós’ o composto de várias coisas diferentes... Nós toda vida, toda a arte, todos os abandonos e as perdas – um todo inconstante, caprichoso, mas de alguma forma unificada” (tradução nossa).

⁴⁰ “[...] era parte de uma discussão imaginária que ela tinha com seu pai a respeito do Dicionário de Biografia Nacional, com sua ênfase nas vidas de homens e ação, e sua indiferença às vidas de desconhecidos e mulheres” (tradução nossa).

*cliché conveniently provided by fiction.*⁴¹ (WOOLF, 2000, p. 11, grifo nosso)

Termos como “devastado”, “silencioso” e “romântico” revelam Isabella como a personagem focalizadora, ao apresentar o juízo de valor da personagem em relação ao fazendeiro. Em nenhum outro momento da narrativa há indícios de que Rupert Haines tenha tais características; esta é a visão idealizada dela. Além disso, a imagem da reflexão no espelho e o destaque para sua visão – “*Inside the glass, in her eyes, she saw*” – reforça o fato de ela estar consumida em seus próprios pensamentos.

Pouco adiante, há um espaço entre os parágrafos, indicando o final dessa parte. *Between the acts*, vale ressaltar, não é dividido em capítulos, há apenas essas lacunas separando trechos (no primeiro manuscrito do romance havia títulos nesses locais). Na maioria das vezes, eles reforçam a mudança da personagem focalizada, ou da focalizadora, ou ainda uma intromissão do narrador onisciente. A primeira frase do novo trecho – “*a foolish flattering lady*”⁴² (WOOLF, 2000, p. 12) – evidencia que o foco não está mais sob o olhar de Isabella, pois, provavelmente, ela não se caracterizaria dessa maneira.

Entretanto, é difícil determinar com precisão de quem é o ponto de vista: não se tem ainda a entrada de outra personagem nessa passagem e o fato de haver uma opinião a respeito de Isabella dificulta a afirmação precisa de que seja um narrador onisciente. Este surge no parágrafo seguinte, iniciado com a descrição objetiva daquela manhã de junho: “*At this early hour of a June morning the library was empty. Mrs. Giles had to visit the kitchen. Mr. Oliver still tramped the terrace. And Mrs. Swithin was of course at church*”⁴³ (WOOLF, 2000, p. 13). Em seguida, Bartholomew Oliver surge como a personagem focalizadora e, por sua relação ambígua com a nora, pode-se pensar que o trecho anterior, até então indeterminado quanto ao ponto de vista, seja dele. Isso porque, ora ele a considera uma jovem tola perdida em devaneios, ora a vê como sua continuação na figura dos netos que ela lhe deu.

Nessa constante mudança de focalização e até mesmo na imprecisão de quem é o focalizador, constrói-se *Between the acts*. Durante a narrativa, constata-se que a focalização interna variável ganha certa coerência por meio dos breves momentos de focalização zero. Ao expor os pontos de vista das diferentes personagens, a autora apresenta um panorama amplo

⁴¹ “Dentro do vidro [sic] [espelho], em seus próprios olhos, podia ver o que, durante a noite, sentira pelo devastado, silencioso, romântico fazendeiro. ‘Apaixonada’, lia-se em seus olhos. Mas em torno dela, no lavatório, no toucador, entre as caixas de prata e as escovas de dente, estava o outro amor; o amor pelo marido, o corretor – ‘Pai dos meus filhos’, acrescentou, caindo no clichê convenientemente fornecido pela literatura de ficção” (WOOLF, 2008a, p.27).

⁴² “Uma dama tola, querendo agradecer” (WOOLF, 2008a, p.29).

⁴³ “Naquele começo de manhã de junho, a biblioteca estava vazia. A Sra. Giles teve de ir a cozinha. O Sr. Oliver andava pelo terraço. E, naturalmente, a Sra. Swithin se achava na igreja” (WOOLF, 2008a, p. 29).

da situação da Inglaterra daquele momento, além de evidenciar os variados olhares que refletiam a mentalidade da população inglesa, destacando, assim, questões de gênero e de classe social, a posição da artista na sociedade, o imperialismo britânico, a sociedade de aparências, o matrimônio, entre outros temas.

Essa apresentação de perspectivas variadas acontece de maneira semelhante na encenação do *Pageant*, encenação dramática, pública, que geralmente descreve ou trata de um evento histórico ou tradicional. A ausência de protagonista também reflete a opinião de Woolf sobre a História que traz a vida de grandes homens, heróis e seus feitos. No *Pageant*, indivíduos comuns do vilarejo representam grandes figuras históricas de tal forma que atingem a comicidade, pela troca de roupas excessiva e a confusão por trás do palco. A História da Inglaterra é exposta por meio de várias personagens, retratando a nação desde a era Elizabethana.

Nos intervalos da peça e no final, o gramofone entoa o refrão “*Dispersed are we*”⁴⁴ (WOOLF, 2000, p.59). Nesses momentos o foco narrativo repousa brevemente sobre cada uma das personagens, mostrando-as, simultaneamente, separadas por suas personalidades e perspectivas tão diferentes, mas unidas pelo mesmo destino: o mundo ainda despedaçado prestes a enfrentar novamente a tragédia da guerra. Assim como Woolf deseja fazer dessas diferentes perspectivas um todo, Miss La Trobe, em sua peça, tenta trazer a “visão partilhada”, mas ela mesma constata seu fracasso.

*Now Miss La Trobe stepped from her hiding. Flowing, and streaming, on the grass, on the gravel, still for one moment she held them together — the dispersing company. Hadn't she, for twenty-five minutes, made them see? A vision imparted was relief from agony... for one moment... one moment.*⁴⁵
(WOOLF, 2000, p. 60)

A dramaturga se revela desapontada e desanimada com a apatia das demais personagens. Estas parecem estar ainda reprimidas pelo trauma da primeira guerra a ponto de evitarem enfrentar a possibilidade de um novo conflito. Nesse intento, repetem costumes e tradições, como modo de recordar os períodos nos quais não havia a ameaça da morte. Em “Além do princípio do prazer” (1996b, p.46), Freud observa que o temor do surgimento de algo novo impulsiona a compulsão à repetição. Esta adquire o poder demoníaco e se

⁴⁴ “Dispersos estamos” (WOOLF, 2008a, p. 97).

⁴⁵ “A Srta. La Trobe emergiu de seu esconderijo. Por um momento reuniu num olhar todos os que fluíam e se derramavam... pela relva, pelo cascalho – todo o grupo que se dispersava. Não os fizera ver, durante vinte cinco minutos? A visão partilhada é um alívio para nossa agonia... por um instante... um instante só” (WOOLF, 2008a, p.99).

relaciona, então, com a pulsão de morte: “as manifestações de uma compulsão à repetição [...] apresentam em alto grau um caráter instintual e, quando atuam em oposição ao princípio de prazer, dão a aparência de alguma força demoníaca em ação”.

O psicanalista nota as manifestações da compulsão à repetição ao observar a dinâmica da atividade mental infantil. A criança tende a repetir

experiências desagradáveis pela razão adicional de poderem dominar uma impressão poderosa muito mais completamente de modo ativo do que poderiam fazê-lo simplesmente experimentando-a de modo passivo. Cada nova repetição parece fortalecer a supremacia que buscam (FREUD, 1996b, p. 46).

De maneira análoga, nos romances em estudo, a repetição das ações atua como uma tendência conservadora: o temor do novo, do que pode ser vivido a partir do prosseguimento da vida, estimula as personagens a remontarem situações, embora, a cada repetição, estas adquiram novos significados, assinalando, pois, a representação do trauma na voz narrativa como palco para a formação do amálgama entre vida e morte, como será apresentado a seguir.

1.2 A expressão do trauma nos romances por meio da compulsão à repetição

Como afirma DeMeester (2007), a literatura modernista é a literatura do trauma e, portanto, Woolf não procura ordenar o caos presente na mente do indivíduo que sofreu algum tipo de trauma; seu intento é reproduzir na narrativa esse caos. Isso porque a personagem traumatizada se mostra incapaz de produzir uma narrativa de sua história que seja coesa e aponte para uma progressão. De acordo com Freud, em “Além do princípio do prazer”, (1996b, p.39-40) são traumáticas

quaisquer excitações provindas de fora que sejam suficientemente poderosas para atravessar o escudo protetor. [...] Um acontecimento como um trauma externo está destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis. Ao mesmo tempo, o princípio de prazer é momentaneamente posto fora de ação. Não há mais possibilidade de impedir que o aparelho mental seja inundado com grandes quantidades de estímulos; em vez disso, outro problema surge, o problema de dominar as quantidades de estímulo que irromperam, e de vinculá-las no sentido psíquico, a fim de que delas se possa então desvencilhar.

Dessa forma, o trauma leva à compulsão, à repetição do evento traumático em função

de acontecimentos anteriores à instalação do Princípio do Prazer, o qual consiste em processos psíquicos que buscam obter prazer e satisfação e evitar a dor (FREUD,1996b). Uma série de estímulos traumáticos se repete, pois não há a possibilidade de controle por parte do princípio do prazer. Tais estímulos são acionados continuamente por intermédio do trabalho da memória, ressaltando a confluência entre vida e morte no processo de rememoração: o evento em si está morto, mas volta à vida a cada recordação.

Essa breve síntese da formulação do conceito de trauma, segundo a teoria freudiana, é necessária para a compreensão das análises que este trabalho buscará empreender. As repetições, associadas à pulsão de morte, serão vistas com maior detalhe no capítulo dedicado ao tempo na obra woolfiana. Interessa, neste momento, pensar no trabalho de livre associação de ideias atuante nas mentes das personagens traumatizadas e que Woolf expõe em suas obras por meio de uma estrutura narrativa fragmentada.

1.2.1 Proporção ou repressão? A impossibilidade de recuperação do trauma de Septimus em *Mrs. Dalloway*

Septimus personifica o indivíduo fragmentado do século XX; as descobertas feitas durante a guerra fizeram com que ele apagasse seu passado e o mundo que antes fazia algum sentido e lhe trazia objetivos. Sendo assim, são comuns, na narrativa, situações de surto da personagem, estimuladas por algum acontecimento banal, ou por alguma ocorrência não relacionada diretamente a ele, como é o caso descrito anteriormente quando o ex-soldado presencia um acidente simples de carro e imagina o mundo explodindo em chamas.

Ao observar a trajetória do veterano Septimus, DeMeester (2007, p.86) afirma que o trauma e sua recuperação, especialmente em situações de guerra, são experiências individuais e comuns:

The community wants him to be the man he was before the war - the man who was willing to die to preserve the community's social order, [...] Communalization is not only necessary for the individual soldier's postwar recovery. From a cultural perspective, it is a necessary constructive and revolutionary force that encourages change by first undermining the status quo – the political, social and economic stasis from which the conflict, along

*with its traumatic consequences, originally emerged.*⁴⁶

Quando expõe uma sociedade bastante ferida e traumatizada cinco anos após o término da primeira guerra mundial, *Mrs. Dalloway* assinala o quão complexa é a recuperação do indivíduo traumatizado e que esta é intrinsicamente ligada à dinâmica da sociedade, ou seja, a esfera pública é responsável também pela organização do mundo interno do indivíduo, pois, como já foi visto, o eu é também formado pela influência do mundo externo. Faz-se, então, necessária uma breve explicação da estrutura social no momento da entrada da Inglaterra na guerra para compreender seus efeitos nas personagens de *Mrs. Dalloway*.

De acordo com Beckett (2007), no final do século XIX, os países industrializados, como Inglaterra, França e Alemanha, iniciaram diversos conflitos com o objetivo de conquistar novos territórios e ampliar seus impérios. Além disso, no Reino Unido, acontecia uma série de confrontos, como os trabalhistas e sufragistas. O estudioso ressalta que, apesar de esta ser uma questão ainda um pouco controversa, entre as razões da Inglaterra para entrar na guerra, além da questão econômica e imperialista, estão os esforços para unificação e fortalecimento social com vistas ao combate ao poder dos impérios alemão, austro-húngaro e otomano. O primeiro ministro do Reino Unido, Herbert Henry Asquith, declarou guerra em agosto de 1914 em reação à exigência, por parte da Alemanha, de forçar a passagem pelo território belga.

O autor comenta ainda que, com a guerra, as forças armadas britânicas foram reorganizadas, criou-se a *Royal Air Force* e aumentou-se sobremaneira a quantidade de soldados: foi o maior número de voluntários da história. O exército ficou conhecido como *Kitchener's Army*, em referência ao secretário de guerra naquele momento, Horatio Kitchener. O cenário turbulento talvez tenha contribuído para a população se unir na causa nacional e para o grande número de alistamentos voluntários. Ademais, muitas pessoas que não podiam se alistar trabalhavam voluntariamente para alguma causa social. O governo britânico também criou alguns atos com o intuito de reforçar a sua soberania, tais como *Defence of the Realm Act* (DORA), para proteger civis, garantir o fornecimento de alimentos e mão de obra. O governo tinha o poder de requerer edifícios, terrenos ou o que fosse necessário em nome da guerra. Além disso, restringia uma série de direitos dos cidadãos: proibia a discussão de

⁴⁶ “A comunidade deseja que ele seja o homem que foi antes da guerra - o homem que desejava morrer para preservar a ordem social da comunidade, [...] A comunalização não é apenas necessária à recuperação do soldado do pós-guerra. De uma perspectiva cultural, é uma força necessária, construtiva e revolucionária que encoraja a mudança primeiramente enfraquecendo o *status quo* – a estagnação política, social e econômica da qual o conflito, juntamente com suas consequências traumáticas, emergiu originalmente” (tradução nossa).

assuntos do exército, estipulava horários para fechamento de bares e também para conseguir táxis, entre outros. Aliada à propaganda de guerra, estava a censura. Os jornais e outras formas de comunicação também estavam sujeitos ao DORA, responsável por regular o que poderia ou não ser publicado.

Um elemento fundamental para o governo conseguir a obediência e a mobilização da população em seu favor foram as propagandas, veiculadas em cartazes, panfletos e especialmente em jornais. Dentre as razões para os alistamentos, destacam-se a pouca oferta de emprego e o desejo de sair da rotina e se tornar um herói da nação. No primeiro ano do conflito, os recrutamentos eram constantes e em grande quantidade, mas, com o tempo, a situação foi se transformando, provavelmente devido ao grande número de mortes. Assim, foi necessária, a partir de 1916, a instituição do serviço militar obrigatório para homens solteiros na faixa etária entre 18 a 41 anos.

No romance, Septimus está no grupo dos voluntários, aliás, foi um dos primeiros a fazê-lo. Contudo, com o final da guerra, ele passa a sofrer a síndrome de “*shell shock*”, um eufemismo para os distúrbios mentais causados pela guerra, conforme Bazin e Lauter (1991). Pensar na história de Septimus e nos motivos que o levaram a ser um dos primeiros a se alistar reforça a compreensão de seu trauma no pós-guerra. Septimus, antes do conflito, era um jovem bastante esperançoso e com grande talento para a poesia. Ele vem de uma cidade pequena chamada Stroud e, a fim de ter uma vida de sucesso, muda-se para Londres. Lá consegue um bom emprego, tem um chefe que o admira e planeja sua promoção; ou seja, uma vida perfeita segundo os padrões da sociedade inglesa daquele tempo.

No entanto, quando a Guerra chega, Septimus se alista, embora não pareça saber ao certo o que estava fazendo: “*He went to France to save an England which consists almost entirely of Shakespeare’s plays and Miss Isabel Pole in a green dress walking in a square*”⁴⁷ (WOOLF, 1996, p. 95). Como observa Albrinck (2009, p.54), jovens frágeis como Septimus eram atraídos pelo serviço militar por meio de uma publicidade que os envergonhava ao compará-los com homens fortes e viris, encarregados de proteger a nação, sua cultura e as mulheres: “*In fact, the promotion of humanitarian masculinity was one of the first and most succesful recruiting techniques in the government campaigns*”⁴⁸.

Consoante a estudiosa supracitada, o esporte, principalmente o futebol, também era

⁴⁷ “Partiu para a França a salvar uma Inglaterra que consistia quase inteiramente das peças de Shakespeare e Miss Isabel Pole passeando de verde numa praça” (WOOLF, 2006a, p.84).

⁴⁸ “De fato, a promoção da masculinidade humanitária foi uma das primeiras e mais eficientes técnicas de recrutamento nas campanhas do governo” (tradução nossa).

uma das armas para o recrutamento, pois sugere união e liderança, coincidindo com os conselhos e previsões de Mr. Brewer, o chefe de Septimus, que recomendava a prática do esporte para o rapaz se fortalecer. De fato, na guerra, Septimus fica mais forte e é promovido por sua eficiência e, assim, chama a atenção e também desperta o afeto do superior, Evans. Desse modo, da mesma maneira que substituiu seu trabalho no escritório pelo *front*, o amor por Miss Pole volta-se para seu companheiro de batalha.

Essa história heróica é prejudicada pela grande tragédia da vida de Septimus: a morte de Evans diante dele. Contudo, no momento da morte de Evans, pouco antes do final da guerra, Septimus se orgulha em não demonstrar nenhum sentimento, pois ocorre uma total transformação do rapaz delicado, que se maravilhava com as palavras de Shakespeare, em um soldado hostil, que não conhece mais o significado de ‘sentir’:

*The War had taught him. It was sublime. He had gone through the whole show, friendship, European War, death, had won promotion, was still under thirty and was bound to survive. He was right there. The last shells missed him. He watched them explode with indifference. When peace came he was in Milan, billeted in the house of an innkeeper with a courtyard, flowers in tubs, little tables in the open, daughters making hats, and to Lucrezia, the younger daughter, he became engaged one evening when the panic was on him — that he could not feel.*⁴⁹ (WOOLF, 1996, p. 96)

Entretanto, ao voltar da guerra, Septimus percebe a inexistência das razões que o estimularam ao alistamento: a nação shakespeariana, de que ele se orgulhava e queria defender, perde todo o seu brilho após o contato cruel com a morte em campo de batalha; depois de ter presenciado o falecimento de Evans e de ter visto todo o tipo de violência, é impossível crer no amor entre as pessoas. Ele e os outros soldados não se transformaram em os heróis do modo como imaginava no momento de se alistar. Agora, Septimus sabe que lutou em nome de disputas econômicas e políticas de uma nação que lhe vira as costas e finge ignorar o fato de sua loucura ser resultado do trauma de ter visto e praticado inúmeras atrocidades.

Em *Three guineas* (2006b), Woolf relembra da trajetória do poeta, morto em combate, Wilfred Owen. Nela encontram-se reflexos do percurso de Septimus, como pode ser observado no seguinte excerto da biografia de Owen presente no ensaio da escritora inglesa:

⁴⁹ “A guerra o havia educado. Era sublime, aquilo. Passara por tudo, amizade, guerra, morte, fora promovido, ainda não tinha trinta anos e ia sobreviver. Estava tudo direito. As últimas bombas não haviam acertado nele. Vira-as explodir com indiferença. Quando veio a paz, estava em Milão, alojado em uma estalagem, onde havia um pátio, flores em bacias, e as filhas do proprietário, que faziam chapéus, com a mais moça das quais, Lucrezia, comprometeu-se uma tarde em que o pânico ses apoderou dele... porque não podia sentir nada” (WOOLF, 2006a, p. 84).

*Already I have comprehended a light which never will filter into the dogma of any national church: namely, that one of Christ's essential commands was: Passivity at any price! Suffer dishonour and disgrace, but never resort to arms. Be bullied, be outraged, be killed; but do not kill... Thus you see how pure Christianity will not fit in with pure patriotism*⁵⁰ (OWEN, 1963, p.25).

As conclusões de Owen correspondem às descobertas feitas por Septimus a respeito do “crime contra a natureza humana” representado pela guerra, além do fato do conflito ser totalmente contrário aos ensinamentos cristãos, pregados por grande parcela da sociedade. É provável que o poeta tenha sido uma das fontes de inspiração para Woolf na constituição da personagem do romance. Quando a guerra se iniciou, Owen vivia na França e se sentia totalmente alheio à guerra. Com o passar do tempo, pressionado pela publicidade e pelo noticiário, assim como Septimus, ele decide se alistar.

No período de treinamento, o poeta se sentia importante ao usar o uniforme de soldado e ser respeitado por isso. No entanto, ao ir efetivamente para a batalha, Owen descobriu “*The unnaturalness of weapons... Inhumanity of war... The insupportability of war... Horrible beastliness of war... Foolishness of war*”⁵¹ (OWEN, 1963, p.41). Ele faleceu em quatro de novembro de 1918, pouco antes do armistício. Quando o cita em *Three guineas* (2006b), a narradora pretende mostrar a seu interlocutor – o leitor da carta – que a sociedade patriarcal, ao estimular as guerras e a violência, oprime também os homens e, assim, a guerra não é algo inerente ao sexo, mas a questões políticas e econômicas.

Ademais, o recorte dos efeitos da guerra em *Mrs. Dalloway* também traz à tona outras vivências das consequências do conflito ao retratar o drama de personagens secundários como Mrs. Foxcroft sofrendo com a morte do filho na embaixada, ou ainda Lady Bexborough que abre um bazar beneficente ainda com a carta anunciando a morte de seu filho John em mãos. Há ainda Miss Kilman, de família alemã, demitida de seu trabalho como professora por se recusar a colocar os alemães como vilões. O que não difere nesse contexto é a forma como as autoridades, em *Mrs. Dalloway*, representadas mais diretamente pelos médicos, lidaram com tais questões. Consoante Froula (2004, p.115),

⁵⁰ “Eu já compreendi uma luz que nunca se encaixará no dogma de nenhuma igreja nacional: a saber, aquela que era uma das ordens essenciais de Cristo: Passividade a qualquer custo! Sofrer desonra e desgraça, mas nunca recorrer às armas. Ser maltratado, ultrajado, ser morto; mas não matar... Então você vê como o cristianismo puro não se ajusta ao patriotismo puro” (Tradução nossa).

⁵¹ “A não naturalidade das armas... Desumanidade da guerra... A insuportabilidade da guerra... A bestialidade horrível da guerra... A estupidez da guerra” (Tradução nossa).

*Septimus's doctors act as agents for a society that scapegoats him for bringing home the murderous aggression it would disavow, that projects its aggression upon him and expels him, its symbolic embodiment, so that he seems to bear it away. But the scapegoat who does not suffer silently turns victimage into prophecy.*⁵²

O ex-combatente é bastante lúcido ao assumir ter cometido um crime contra a natureza humana e aceitar ser condenado. Essa afirmação de Septimus, repetida diversas vezes ao longo da narrativa, refere-se ao fato de tirar a vida de pessoas com a autorização de seu país em nome de uma disputa política e econômica de uma minoria. Essa constatação, quando em choque com os ensinamentos – naturais à maioria dos indivíduos – de que não se deve matar, provoca o pânico do veterano. Na guerra, ele foi contra uma lei: não matar o próximo e, diferentemente de seu companheiro Evans, foi poupado com vida, obrigado a provar o amargor dos atos cometidos. Por isso, vê-se desajustado, incapaz de sentir e experimentar sentimentos mais alentadores. Enquanto a maioria da população, cega e manipulada, clama os soldados da guerra como grandes heróis, ele se sente um criminoso e percebe suas alucinações como uma espécie de castigo por ter matado tantas pessoas.

Portanto, o sentimento de culpa carregado por Septimus o induz, a princípio, a aceitar essa nova posição oferecida pela sociedade. Todavia, ao perceber que os médicos não procuram tratá-lo, e sim encaixá-lo no padrão de comportamento adequado, ele se revolta. Um dos médicos com quem o veterano se consulta na quarta-feira em que é narrado *Mrs. Dalloway* é Dr. Bradshaw, que faz perguntas de forma automática, evidenciando que esse mal não é uma exclusividade de Septimus, mas de todos aqueles incapazes de apagar da memória a violência da guerra. Essa forma mecânica de tratar o problema mostra a falta de consideração para com esses indivíduos problemáticos, e também que Bradshaw está acostumado a tratar esse tipo de distúrbio, o qual não chama de loucura, e sim, falta de proporção.

A ideia do senso de proporção é naturalizada pelo discurso de autoridade e simboliza um tipo de comportamento desejável por toda a comunidade; significa saúde e normalidade: “*Worshipping proportion, Sir William not only prospered himself but made England prosper, secluded her lunatics, forbade childbirth, penalised despair, made it impossible for the unfit*

⁵² “Os médicos de Septimus atuam como agentes de uma sociedade que o transforma em bode expiatório por trazer para casa a agressão assassina que ela desaprovava, e que projeta sua agressão sobre ele e o expulsa, sua personificação simbólica, de forma que ele passa a admiti-la. Mas o bode expiatório que não sofre silenciosamente transforma a vitimização em profecia” (tradução nossa).

to propagate their views until they, too, shared his sense of proportion”⁵³ (WOOLF, 1996, p.110). Em outras palavras, tratando as pessoas assim, não só Dr. Bradshaw, bem como a Inglaterra também prosperou, uma vez que os considerados lunáticos não conseguiram espalhar opiniões contrárias à nação próspera.

Outras atitudes desejáveis ao estabelecimento da normalidade na vida de Septimus são apresentadas por Dr. Holmes, que age como um pai conselheiro e orienta Septimus a honrar sua nação sendo corajoso e representar os homens ingleses sendo um marido mais atencioso e viril. De acordo com Froula (2004), Woolf questiona a prática dos médicos em tratar os traumatizados de guerra, dando-lhes apenas descanso e mandando se distraírem em um local verde, que lhes traria paz interior. Ironicamente, o *Regent's Park* é o local de um dos maiores surtos de Septimus, revelando a recuperação do “*shell shock*” como uma questão bem mais complexa do proposto pelos os médicos.

Aliado ao senso de proporção, há a conversão, que acaba por evitar a recuperação ao impedir o paciente de buscar e lutar contra as origens de seu trauma. Além disso, transforma o convertido em um exemplo do sucesso da nação. No caso de Septimus, Bradshaw elogia sua participação na guerra para tentar incutir uma espécie de orgulho em seus atos e mascarar os reais sentimentos do soldado. Para convertê-lo, Bradshaw pede que Rezia, por exemplo, faça Septimus se interessar por atividades consideradas como voltadas à realidade, por exemplo um jogo de críquete, e sugere que a experiência de Septimus na guerra deva ser, simplesmente, esquecida.

Assim, conforme observa DeMeester, o tratamento de Holmes e Bradshaw aos traumatizados de guerra impede a recuperação individual e também social, pois eles perpetuam o pensamento que dizimou milhões de jovens na Guerra. O suicídio de Septimus é uma revolução, não uma desistência, porque, ao se recusar a entrar na conformidade aconselhada, ele desafia os médicos. Não é sua incapacidade de superar a dor da guerra que destrói Septimus, mas sua incapacidade de ver sentido na guerra.

Ambos os médicos visam reprimir o que está no inconsciente de Septimus e, portanto, agem de forma contrária ao esperado para o tratamento de um trauma de acordo com a teoria psicanalítica. Freud (2010b, p.39) observa:

Parece, antes, que toda cultura tem de ser construída sobre a coerção e a

⁵³ “Com sua adoração pela medida, sir William não só prosperava individualmente como fazia prosperar a Inglaterra, isolando-lhe os lunáticos, proibindo-lhes procriarem, incriminando o desespero, impedindo os incapazes de propagarem as suas ideias até que esses também compartilhassem do seu senso de medida” (WOOLF, 2006a, p.96).

renúncia aos impulsos; não parece nem mesmo assegurado que a maioria dos indivíduos esteja preparada para assumir o trabalho necessário à obtenção de novos bens vitais caso cesse a coerção. Acho que é preciso contar com o fato de que em todos os homens há tendências destrutivas, ou seja, antissociais e anticulturais, e que num grande número de pessoas elas são fortes o bastante para determinar seu comportamento na sociedade humana.

Segundo o psicanalista, antes, pensava-se que o essencial para a cultura humana era a dominação da natureza; no entanto, na época da publicação do trabalho supracitado, 1927, após ter passado pela guerra, o psicanalista nota o deslocamento do centro para o material psíquico. Ele observa que não se pode deixar de lado a dominação da massa por uma minoria, realizada mediante uma figura exemplar passível de ser reconhecida como líder e, assim, as massas “podem ser movidas ao trabalho e às renúncias de que depende a continuidade da cultura” (2010b, p.40).

Outra renúncia a que Septimus se submete é à sua sexualidade. Ao voltar da guerra, a sociedade lhe impõe como natural para dar segmento em sua vida, o casamento com Rezia. Contudo, Septimus descobriu o verdadeiro amor com Evans. Basin e Lauter (1991) comparam a relação entre Septimus e Evans à de Clarissa e Sally, no que diz respeito aos momentos de alegria vividos juntos pelos casais e também no fato de as aparências estarem em primeiro plano. Clarissa também suprimiu seus desejos em nome do *status* que ela desejava ter ao lado de Richard. Como resultado, ela tem uma vida fria, cujas alegrias ficaram presas no passado. Sally, agora Lady Rosseter, é uma mulher mais serena; entretanto ainda desperta os sentimentos mais sublimes em Clarissa e também os ciúmes de Walsh, os quais, na adolescência, interromperam o momento descrito por Clarissa como “[...] *the most exquisite moment of her whole life*”⁵⁴ (WOOLF, 1996, p.40), quando Sally a beija e são flagradas por Peter.

No caso de Septimus, o tabu que envolve as relações homossexuais proporciona uma ambivalência nos sentimentos dele em relação a Evans: primeiramente a ausência de sofrimento quando o último morreu, e, mais tarde o sentimento de culpa e pecado. Além de pecado e tabu, naquela época, a homossexualidade também era um crime. Conforme o artigo *Coming out of the dark ages*, de Bedell (2007), a pena de morte para homossexuais, decretada em 1533 pelo o *Buggery Act*, foi revogada apenas em 1861 com o *Offences Against the Person Act*. Essa lei, no entanto, ainda previa a prisão e se manteve atuante até 1967, quando o *The Sexual Offences Act* iniciou, timidamente, a descriminalização das relações entre

⁵⁴ “[...] o mais raro momento de toda sua vida” (WOOLF, 2006, p.40).

peçoas do mesmo sexo – ainda assim com algumas regras, por exemplo, que atos homossexuais ocorressem apenas em ambiente privados, com peçoas acima de 21 anos, entre outras.

Assim, Woolf também revela as atitudes patriarcais por meio das vítimas de guerra. Septimus foi um dos primeiros a se alistar, porque desejava se mostrar heróico diante de uma mulher. Todavia, na guerra, ele descobre o amor homossexual, o que causa uma reviravolta em seus conceitos de masculinidade e suas relações sociais e que contribui para seu surto. Diante disso, na opinião das autoridades, o rapaz representa um grande perigo à manutenção dos ideais patriarcais e, por isso, seus desejos devem ser reprimidos.

Ele carrega um poder muito mais temido se comparado à força física: o conhecimento, seja pela experiência de ter participado diretamente do conflito e sofrer com suas consequências, seja no saber adquirido por meio de leituras e reflexões. Uma população desinformada pode ser facilmente manipulada pelo governo; já indivíduos como Septimus, não. Por essa razão, era necessário isolar tais peçoas, pois poderiam se unir ou ainda mostrar à população, crente na guerra como defesa da nação, o verdadeiro lado do conflito.

Dessa maneira, antes de se matar, Septimus reúne tudo o que tinha escrito e desenhado e pede para Lucrezia queimar, pois seus trabalhos tratam de morte, destruição e horror, ou seja, acontecimentos reais da guerra, diferente da visão de heroísmo e glória que as autoridades desejavam incutir na mente da população. Ele tem a consciência de não ter chegado sozinho a seu atual estado mental e, portanto, quando comete o suicídio, a carga de culpa, natural a esse tipo de prática, é lançada a Dr. Holmes, representante da natureza humana, das autoridades inglesas as quais marginalizam os que podem representar um risco para a imagem de uma nação forte: “*I’ll give it to you!’ He cried, and flung himself vigorously, violently down on to Mrs. Filmer’s area railings*”⁵⁵ (WOOLF, 1996, p. 165).

O ex-soldado encontra sua expressão na morte, elemento frequente nas obras woolfianas, tais como em *To The Lighthouse* e *Between the acts*, nas quais nem sempre a morte significa esterilidade, ausência de vida, e sim promessa de renascimento, criação, plenitude. A morte não é um oposto à vida e sim um complemento, como se pode verificar na fala de Clarissa Dalloway, quando a notícia da morte do rapaz chega até sua festa: “*Death was defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evade them; closeness drew apart; rapture faded; one*

⁵⁵ “Isto é para você! – gritou-lhe Septimus, e arrojou-se com toda força, violentamente, sobre a cerca de Mrs. Filmer (WOOLF, 2006a, p.140).

was alone. There was an embrace in death”⁵⁶ (WOOLF, 1996, p. 202).

A reflexão de Clarissa sobre a morte de Septimus enfatiza a comunicação, a liberdade e a resistência a certos valores impostos pela sociedade. É um desafio a um mundo que estimula jovens como Septimus a matarem seus semelhantes e viverem em paz com suas memórias. Mesmo sem conhecê-lo, ela intui a explicação para o seu suicídio:

But this young man that killed himself – had he plunged holding his treasure? ‘If it were now to die, ’twere now to be most happy’, she had said to herself once, coming down in white. Or there were the poets and thinkers. Suppose that he had had that passion, and had gone to Sir William Bradshaw, a great doctor yet to her obscurely evil, without sex or lust, extremely polite to women, but capable of some indescribable outrages, forcing your soul [...] Life is made intolerable; they make life intolerable, men like that?”⁵⁷ (WOOLF, 1996, p.202-203).

O trecho da peça de Shakespeare, “*Othello*” (2012), presente na citação– “*If it were now to die, ’twere now to be most happy*” – é citado pela segunda vez no romance. Na primeira, refere-se à alegria de Clarissa ao se preparar para um jantar com Sally Seton: “*That was her feeling — Othello’s feeling, and she felt it, she was convinced, as strongly as Shakespeare meant Othello to feel it, all because she was coming down to dinner in a white frock to meet Sally Seton!*”⁵⁸ (WOOLF, 1996, p. 39). No texto shakespeariano, refere-se à felicidade que Othello sente junto a sua amada Desdêmona quando a reencontra depois de voltar de uma batalha.

Clarissa imagina que Septimus tenha se suicidado carregando seu tesouro, qual seja a vontade de viver e ser feliz, algo impossível em sua sociedade, que, ao reprimir suas emoções e tentar enquadrá-lo no padrão da boa convivência social, mata verdadeiramente o rapaz. Por meio da intertextualidade, Clarissa compara os momentos de felicidade: ela com o verdadeiro amor, sem se importar com as convenções morais, e a felicidade de Septimus que escolhe

⁵⁶ “A morte era um desafio. A morte era uma tentativa de união ante a impossibilidade de alcançar esse centro que nos escapa; o que nos é próximo se afasta; todo o entusiasmo desaparece; fica-se completamente só... Havia um enlace, um abraço, na morte” (WOOLF, 2006a, p. 171).

⁵⁷ “Mas esse jovem que se havia suicidado... mergulhara acaso com seu tesouro? ‘Se tivesse de morrer agora, seria no momento mais feliz’, dissera consigo certa vez, ao descer a escadaria toda vestida de branco. Mas havia também os que eram poetas e pensadores. Suponhamos que ele tivera essa paixão e fora consultar *sir* William Bradshaw, um grande médico, mas para ela obscuramente maléfico, sem sexo nem desejo, extremamente atencioso para com as mulheres, mas capaz de algum indescritível ultraje – violar a nossa alma, por exemplo -, se esse jovem tivesse ido vê-lo e *sir* William o houvesse impressionado com o seu poder, não poderia o pobre ter dito (como sentia ela agora) que a vida se tornara intolerável? Pois não tornam a vida intolerável homens como aquele?” (WOOLF, 2006a, p. 171).

⁵⁸ “Esse o sentimento – o sentimento de Otelo, e sentia-o, estava certa, tão fortemente como Shakespeare pretendia que Otelo sentisse, tudo porque baixava, vestida de branco, para jantar com Sally Seton!” (WOOLF, 2006a, p. 39).

preservar seu desejo pela vida, algo impossível naquele contexto.

Apesar de Mrs. Dalloway ser sensível ao trauma de Septimus, ela é incapaz de transmiti-lo à sociedade. Ela combate seus traumas – como o de ver a irmã cair da árvore quando criança –, criando momentos de beleza, harmonia e união, tal qual Mrs. Ramsay. DeMeester (2007, p.89) observa que Clarissa é uma “*social artist of everyday life*”⁵⁹. Conforme Froula (2004), ela incorpora os fundamentos básicos da elegia: a necessidade de abandonar os mortos, fazer novas ligações e seguir em frente. Essa “arte” de Clarissa mascara a realidade e a protege do “calor do sol”, evocando o verso shakespeariano repetido pela voz narrativa ao longo do romance: “*fear no more the heat of the sun*” (SHAKESPEARE, 2012, p.1088) – extraído da peça *Cymbeline*, que será detalhada mais adiante neste trabalho. Defendendo-se do calor do sol, Clarissa deixou também de experimentar a paixão, as emoções; atuando mais como observadora da vida do que a vivendo de fato. Desse modo, destaca-se o uso da intertextualidade para evidenciar a presença da morte no cotidiano das personagens e também como um recomeço.

1.2.2 O trabalho da intertextualidade na representação do trauma em *To the Lighthouse*

A intertextualidade colabora para exposição da confluência entre vida e morte nas narrativas em estudo, atuando na configuração do trauma no texto à medida que auxilia na representação do trabalho mnêmico, ao atuar no preenchimento de lacunas da narrativa de Woolf, evocando a memória literária e produzindo novos significados. Os intertextos agem de maneira semelhante ao processo de rememoração descrito por Freud (1996c). Assim, tal como as recordações são fundamentais ao entendimento do trauma das personagens, as relações intertextuais são fulcrais na construção de sentido na narrativa woolfiana.

Os três romances em questão apresentam relações intertextuais com autores de contextos bastante diversos. Também são variadas as formas como os intertextos podem agir na narrativa primeira – no caso, o texto de Woolf. Em *To The Lighthouse*, por exemplo, eles expõem a mudança de comportamento de Mr. Ramsay após a morte de sua esposa, especialmente em relação a seu filho James. Em meio ao conflito entre os pais, James é, simultaneamente, vítima e testemunha. Na primeira parte do livro, dentre os intertextos relacionados a Mr. Ramsay, está “*The Charge of the Light Brigade*” (2014), de Lord Alfred

⁵⁹ “artista social da vida cotidiana” (tradução nossa).

Tennyson. Ele dirige o verso “*someone had blundered*”, a Lily, Mr. Bankes e, especialmente, sua mulher e filho:

*But it sounded ridiculous—“Some one had blundered”— said like that, almost as a question, without any conviction, melodiously. Mrs. Ramsay could not help smiling, and soon, sure enough, walking up and down, he hummed it, dropped it, fell silent. [...] one returns, fortified, and satisfied, so without his distinguishing either his son or his wife, the sight of them fortified him and satisfied him and consecrated his effort to arrive at a perfectly clear understanding of the problem which now engaged the energies of his splendid mind.*⁶⁰ (WOOLF, 1981, p.33)

Questões familiares são consideradas sem importância para a “esplêndida mente” de Mr. Ramsay. No entanto, são as únicas das quais ele tem a capacidade de se ocupar nesse momento de sua vida. Assim, deseja torná-las temas de grande relevância para se sentir célebre. Por isso, compara o equívoco de sua mulher em dizer que o dia seguinte estaria bom para irem ao farol com o erro dos soldados ingleses na guerra da Crimeia retratado por Tennyson no referido poema. O patriarca da família Ramsay, por sua vez, vê-se como o cavaleiro imponente, portador da verdade, o que o deixa em uma situação ridícula perante a família. Porém, Mr. Ramsay se sente fortalecido em observar sua esposa e filho submissos a ele e suas decisões, como se ele fosse o capitão e a família, seu exército de comandados.

O uso da intertextualidade nesse trecho traz uma crítica irônica ao patriarcado e, especialmente, a homens como Mr. Ramsay, que não só o seguem como colaboram para seu fortalecimento ainda que no âmbito familiar. O poema “*The Charge of the Light Brigade*” (2014) expõe a obediência cega dos soldados na guerra da Crimeia em 1854, na qual um erro de comunicação direcionou uma brigada de soldados ingleses a uma região onde se encontrava uma forte artilharia russa. Dos 673 homens, cerca de 278 soldados morreram ou ficaram feridos. A batalha ficou immortalizada por Tennyson que enaltece a bravura dos soldados. Todavia, Woolf, ao citar trechos da poesia durante uma disputa familiar mostra que a honra dos soldados, na verdade, pode ser vista como um ato de estupidez, como observado no excerto da citação anterior: “*But it sounded ridiculous —“Some one had blundered”— said like that, almost as a question, without any conviction, melodiously. Mrs. Ramsay could not help smiling*”.

⁶⁰ “Mas como soava ridículo: ‘Alguém se equivocara’, dito assim, quase como uma pergunta, sem qualquer convicção, melodiosamente. A Sra. Ramsay não podia deixar de sorrir, e logo, andando de cima para baixo, ele passou a cantarolar e por fim silenciou. [...] sem distinguir a mulher, ou o filho, sua visão o fortaleceu e o satisfez, permitindo que seu esforço fosse consagrado, atingindo uma compreensão perfeitamente clara do problema que agora ocupava as energias de seu esplêndido cérebro” (WOOLF, 2003, p. 37-38).

Ao chamar de “ridículo” e ressaltar que Mrs. Ramsay não “conseguiu deixar de sorrir”, a voz narrativa expõe o absurdo de colocar a própria vida em risco em nome da honra patriarcal e evidencia que os pensamentos pacifistas de Woolf, expostos de maneira mais direta em *Three Guineas* (2006b), são presentes em outras obras e talvez em boa parte da produção da autora. A imagem dos soldados e comandantes como heróis de guerra é desmitificada pela escritora inglesa ao retratá-los como massa de manobra, digna de pena, utilizada oportunamente pelos governantes.

Contudo, apesar de reprovar a atitude do marido, Mrs. Ramsay não toma nenhuma atitude para controlá-lo em seu pretense autoritarismo. Ela transfere para James o que sente diante daquela cena: “*She stroked James’s head; she transferred to him what she felt for her husband, and, as she watched him chalk yellow the white dress shirt of a gentleman in the Army and Navy Stores catalogue, thought what a delight it would be to her should he turn out a great artist*”⁶¹ (WOOLF, 1981, p.31). Nota-se na citação que assuntos relacionados à guerra são, mais uma vez, inferiorizados. James usa o catálogo de uma loja do exército e da marinha para brincar, e sua mãe, ao invés de desejar que ele, um dia, use as vestimentas e equipamentos de soldado, ela o imagina como um artista.

Já diante de Lily Briscoe, Mr. Ramsay tem sua autoridade abalada:[...] *straight into Lily Briscoe and William Bankes. He quivered; he shivered. Not for the world would she have spoken to him, realising, from the familiar signs, [...] that he was outraged and anguished*⁶² (WOOLF, 1981, p.30-31). Para Mr. Ramsay, a pintora representa uma afronta ao patriarcado, uma vez que não cumpre o papel delegado para as mulheres naquela sociedade, o de esposa e mãe, e ainda quer realizar sua obra de arte seguindo padrões estéticos que desafiam o realismo. Embora não o enfrente, Lily não se influencia ou abala com sua presença, e tal atitude o faz ficar acuado e de mãos atadas. A artista, juntamente com James, traz sinais da mudança dos tempos, temida por Mr. Ramsay.

No entanto, na parte final do romance, o bravo cavalheiro transforma-se em um naufrago, o que pode ser percebido pela constante referência ao poema “*The Castaway*” de William Cowper (2004, p.61), principalmente o verso “*We perished each alone*”. Assim, desperta desprezo nas pessoas, especialmente em James, o qual, mesmo notando o sofrimento

⁶¹ “Ela acariciou a cabeça de James; transferiu para ele o que sentia pelo marido e, enquanto o observava colorindo de amarelo a camisa engomada de um senhor do catálogo das Lojas do Exército e da Marinha, pensou em que maravilha seria para ela se ele se tornasse um grande artista” (WOOLF, 2003, p. 35).

⁶² “[...] bem diante de Lily Briscoe e William Bankes. Ele estremeceu; ele tremia. Por nada nesse mundo ela teria falado com ele, percebendo, pelos sinais familiares [...] que se sentia ultrajado e angustiado (WOOLF, 2003, p.35).

e arrependimento do pai, não é capaz de perdoá-lo, pois o acontecimento que resultou no trauma – representado na não realização da viagem ao farol – de ter a infância marcada pelo autoritarismo paterno e a submissão materna, fora cravado há dez anos. Tampouco o fato de Mr. Ramsay enfim levá-lo ao farol significa, para James, a resolução dos conflitos, posto que a viagem, só o faz recordar do passado traumático:

There was this expedition — they were going to the Lighthouse, Mr Ramsay, Cam, and James. They should have gone already — they had to catch the tide or something. And Cam was not ready and James was not ready and Nancy had forgotten to order the sandwiches and Mr Ramsay had lost his temper and banged out of the room.

“What’s the use of going now?” he had stormed.⁶³(WOOLF, 1981, p.145-146)

Para James a viagem não tem mais importância, pois sua mãe não está lá. Na verdade, o passeio é realizado como se fosse uma obrigação e, dessa maneira, os envolvidos, ainda que inconscientemente, colocam empecilhos para a viagem: Cam e James demoram a ficar prontos e Nancy se esquece de pedir os sanduíches. Ademais, James não aceita a realização tardia da expedição como uma espécie de pedido de desculpas de Mr. Ramsay. Este, apesar de parecer ter reconhecido todo o mal que sua tirania fez a seus filhos, não é capaz de se reconciliar com os mesmos de forma direta. Para ele, a viagem resolveria todos os conflitos, mas não é o que acontece de fato.

A cena de Mr. Ramsay caminhando irritado no terraço, no início do romance, é repetida na terceira parte, porém pelo motivo oposto. Na primeira parte, ele estava nervoso com sua mulher, pois ela insistia na possibilidade da realização da viagem ao farol. Já na terceira parte, ele se irrita com os filhos, aparentemente resistentes à concretização da expedição: *“There he was, marching up and down the terrace in a rage. One seemed to hear doors slamming and voices calling all over the house.”⁶⁴ (WOOLF, 1981, p. 146)*

É perceptível, portanto, que, embora Mr. Ramsay se mostre disposto a reatar com os filhos, particularmente com James, seu autoritarismo continua reinante e esse é um dos motivos por que o garoto é incapaz de perdoá-lo. Como observa Mrs. Beckwith, a caseira,

⁶³“Havia a tal expedição: iam ao Farol: o Sr. Ramsay, Cam e James. Deveriam ter saído cedo; tinham de pegar a maré ou qualquer coisa assim. Mas Cam não ficara pronta, James também não, Nancy se esquecera de pedir que preparassem sanduíches, e o Sr. Ramsay se irritara e saíra da sala batendo a porta.
– De que adianta ir agora? – vociferou ele” (WOOLF, 2003, p.157).

⁶⁴ “Ali estava ele, andando de um lado para o outro no terraço, enraivecido. Tinha-se a impressão de ouvir portas batendo e vozes gritando por toda a casa” (WOOLF, 2003, p. 157-158).

aquela era uma casa “*full of unrelated passions*”⁶⁵ (WOOLF, 1981, p.148), um verdadeiro caos de sentimentos. Ela nota também a mudança pela qual passaram as personagens, nota o desconforto dos filhos em relação ao pai: “*Had they dared say No (he had some reason for wanting it) he would have flung himself tragically backwards into the bitter waters of despair. Such a gift he had for gesture. He looked like a king in exile. Doggedly James said yes*”⁶⁶ (WOOLF, 1981, p.148). Nesse ambiente confuso, Mrs. Beckwith busca inutilmente por Mrs. Ramsay, como alguém que poderia harmonizar a casa e a família: “*She had looked round for some one who was not there, for Mrs Ramsay, presumably*” (WOOLF, 1981, p.148)

O trecho “*was not ready*” usado em relação a James e Cam vai além de estarem prontos para a viagem; relaciona-se, na verdade, com o fato de ambos ainda não terem superado os traumas da infância, quando presenciavam o autoritarismo do pai, tampouco se recuperaram da perda da mãe e dos irmãos. É, pois, um trauma diferente do descrito em relação à Septimus, em *Mrs. Dalloway*. Enquanto o último resulta da violência presenciada durante a guerra e, especialmente, da morte do amigo Evans, em *To the Lighthouse*, o trauma de James vem da relação mal resolvida com o pai, representante da lei. Quando criança, o garoto deseja matar o pai, já que este impede sua felicidade e a realização dos sonhos junto com a mãe:

Had there been an axe handy, a poker, or any weapon that would have gashed a hole in his father's breast and killed him, there and then, James would have seized it. Such were the extremes of emotion that Mr Ramsay excited in his children's breasts by his mere presence; standing, as now, lean as a knife, narrow as the blade of one, grinning sarcastically, not only with the pleasure of disillusioning his son and casting ridicule upon his wife, who was ten thousand times better in every way than he was (James thought), but also with some secret conceit at his own accuracy of judgment. (WOOLF, 1981, p.4)⁶⁷.

Ao manifestar o desejo pela morte do pai e a proteção da mãe, a citação traz alusões ao mito de *Édipo Rei*, de Sófocles (2013), em que Édipo, sem saber das relações de parentesco

⁶⁵ “cheia de paixões desconexas” (WOOLF, 2003, p.160).

⁶⁶ “Se alguém tivesse ousado dizer não (tinha uma certa razão para desejá-lo), teria se atirado tragicamente nas águas amargas do desespero. Tal era seu dom para a grandiloquência. Parecia um rei no exílio. James disse sim, obstinadamente” (WOOLF, 2003, p.160).

⁶⁷ “Se houvesse um machado, um atizador, ou qualquer outra arma à mão que abrisse uma fenda no peito do pai e por onde a vida se escoasse, James a teria empunhado naquele instante. Tais eram os extremos de emoção que o Sr. Ramsay despertava no íntimo de seus filhos apenas com sua presença. Ali estava: de pé, o perfil agudo como uma faca e estreito como sua lâmina, sorrindo sarcasticamente – não apenas pelo prazer de desiludir o filho e lançar sua mulher (que era mil vezes melhor do que ele, pensou James) no ridículo, mas sobretudo por causa da certeza íntima que tinha da exatidão de seus julgamentos (WOOLF, 2003, p.8).

envolvidas, casa-se com sua mãe, Jocasta, após matar seu pai, Laio, e se torna rei de Tebas. Quando descobre a verdade, Édipo fura seus olhos e fica cego, enquanto Jocasta se suicida. Freud (2006) se inspirou nesse mito para criar um conceito que é um dos pilares da psicanálise, o complexo de Édipo, fulcral para a constituição do sujeito. Para o psicanalista, “os sentimentos nascidos da relação entre pais e filhos e entre um irmão e outros não são somente de natureza positiva, de ternura, mas também negativos, de hostilidade. O complexo assim formado é destinado a pronta repressão, porém continua a agir do inconsciente [...]” (FREUD, 2006e, p. 58).

Dessa repressão, promovida pelas forças do super-ego, deriva a tensão supracitada entre James e o Mr. Ramsay. Tão violenta quanto o desejo do garoto em ferir o pai, com qualquer tipo de arma, é a forma como o patriarca é descrito: sua presença ameaça e fere, tal qual a lâmina de uma faca afiada, todos os seus filhos e sua esposa. A veracidade de sua afirmação é incontestável; mas esse não é o problema para James, e sim o ar de superioridade com que ele faz a afirmação, humilhando, mais uma vez, sua esposa e enfatizando sua autoridade paterna. No trecho, é perceptível o misto de ódio e temor despertado por Mr. Ramsay em James, relação alterada após a morte de Mrs. Ramsay.

O falecimento da matriarca reconfigura a organização da família centrada na figura do pai, que já não possui a mesma autoridade como tinha no início da narrativa, quando o lar dos Ramsay era o modelo de lar vitoriano:

The family life of the Ramsays is presented in ‘The Window’ section as the norm, but by the ‘Time has Passed’ and we reach ‘The Lighthouse’ section, the children have grown up and the nature of the family has changed: they no longer regard their father as a harsh unpredictable god, but as human and failible, like themselves.⁶⁸ (BRIGGS, 2010, p. 70)

Portanto, o fato de James relutar em ficar pronto para ir ao farol constitui uma negação, atitude que, conforme Freud (1978, p.243) acontece quando o ego tenta desviar alguma exigência externa que lhe cause aflição ou angústia. Tal atitude é realizada por meio da “negação das percepções que trazem ao conhecimento essa exigência oriunda da realidade”. Ao negar a vontade de ir ao farol, James busca lutar contra as lembranças de sua infância, na qual a mãe era submetida a autoridade paterna. Essas recordações ganham novo significado dez anos depois, assinalando a interpretação *a posteriori*, característica do

⁶⁸ “A vida familiar dos Ramsay é apresentada na seção ‘A Janela’ como a norma, mas à medida que ‘o Tempo Passa’ e nós alcançamos a seção d’‘O Farol’, as crianças cresceram e a natureza da família mudou: eles não consideraram mais seu pai como um deus severo e imprevisível, mas como humano e falível, como eles” (tradução nossa).

conceito do trauma freudiano. A viagem ao farol, que, na primeira parte, conotaria o triunfo da matriarca contra a tirania do pai, adquire novo significado, qual seja, a constatação de James acerca da violência paterna em relação à Mrs. Ramsay.

Em dado momento da expedição ao farol, eles passam por um local onde três homens se afogaram, conforme conta a personagem Macalister, morador da ilha que acompanha os Ramsay no passeio. Segundo Froula, essas três fatalidades podem remeter às mortes de Mrs. Ramsay, Prue e Andrew, mas, ao invés de se comover com o fato, Mr. Ramsay repete o verso de *“The Castaway”*: *“But I beneath a rougher sea”*⁶⁹ (WOOLF, 1981, p.166), demonstrando que não era necessário se abalarem com aquela história, pois ele havia passado por situações piores, o que reforça o seu egocentrismo. A autora ainda observa que:

*Instead he praises James's handling of the boat. The son he once sheltered against life's all too real storms - while his wife, shocked at his "astonishing lack of consideration for other people's feelings," "flew in the face of facts, made his children hope what was utterly out of the question, in effect told lies" - has possessed himself of his father's legacy: courage, truth, endurance, the justice, foresight, devotion, skill to save a company exposed on a broiling sea with six biscuits and a flask of water*⁷⁰ (FROULA, 2005, p.170 -171).

Apesar de Mr. Ramsay ter elogiado James, nas entrelinhas, lê-se o rancor do garoto que o impede de se ver mais parecido com o pai, e também que Mr. Ramsay não mudou sua atitude com o filho. A força do autoritarismo paterno, cravado na primeira parte do romance, não é facilmente superada e ainda produz efeitos na relação pai e filho. Em *To The Lighthouse*, os traumas são resultantes de uma estrutura autoritária, a qual não respeita as vontades alheias em função do objetivo do indivíduo detentor do poder, o pai. Essa estrutura, retratada no âmbito familiar, também está presente em *Between the acts*, com a diferença de que, neste último, por intermédio principalmente do *Pageant*, Woolf coloca em cena uma sociedade que ainda se recupera do trauma da primeira guerra e se vê face a face com a explosão do segundo conflito.

⁶⁹ “Mas eu, em mares mais bravios” (WOOLF, 2003, p.178).

⁷⁰ “Ao invés disso, ele elogia o manejo do barco feito por James. O filho, que uma vez ele protegeu contra as verdadeiras tempestades da vida - enquanto sua esposa, chocada com sua 'espantosa falta de consideração para com o sentimento das outras pessoas', 'queria fugir à realidade dos fatos, e fazia seus filhos esperarem por algo absolutamente fora de propósito, na verdade, mentia' -, tomou posse do legado de seu pai: coragem, verdade, resistência, justiça, prevenção, devoção, habilidade para salvar uma companhia exposta a um mar revolto com seis biscoitos e um cantil de água” (tradução nossa).

1.2.3 A importância do *Pageant* e do jornal na apresentação do temor da guerra em *Between the acts*

Como foi observado, a confluência entre vida e morte em *Between the acts* é exposta por meio do foco narrativo, cuja frequente alternância entre o focalizador e o focalizado, deixa muitas lacunas e exhibe a incapacidade das personagens em compreender, ou aceitar, o momento vivido. São frequentes frases e pensamentos não finalizados, ou ainda retomados em outra ocasião na narrativa. De forma análoga, a estrutura caótica do *Pageant* faz o público ficar atordoado e perdido, e reflete a situação em que se encontra a sociedade inglesa daquele período. Além disso, as frases interrompidas, propositalmente ou não, reforçam a exposição do trauma das personagens no período entre guerras.

O *Pageant* e o romance estabelecem uma relação especular, é uma narrativa dentro de outra narrativa. Tal recurso, denominado narrativa narcisista por Linda Hutcheon (1980, p.06), dá destaque ao trabalho com a linguagem e ao próprio ato de narrar, questionando a forma como o texto é produzido: “*Narcissistic narrative, then, is the process made visible*”. O recurso reafirma o experimentalismo de Woolf e indica também novas tendências no modernismo, as quais são identificadas pela estudiosa como características da literatura pós-modernista. A peça teatral é, pois, não apenas o elemento que dá corpo e direciona o enredo de *Between the acts*, mas também parte essencial para retratar o contexto social da Inglaterra na obra.

De acordo com Hussey (2011), o *Pageant* do romance remete a *England’s Pleasant Land*, do escritor inglês E. M. Forster (1940). Tal obra possui doze personagens e, logo na introdução, há a afirmação de que a peça não é sobre alguém em particular: uma personagem representa o coro e as demais são figuras que se relacionam de diferentes formas à Inglaterra rural, todavia, essas onze figuras são representadas pelo mesmo ator. O *Pageant* de Forster se inicia no ano de 1066 e termina no final do século XIX com o som de um gravador pedindo pela preservação do país.

Esty (2004, p.56) acrescenta que os modernistas da década de 30 usaram o *Pageant* para trazer de volta o cenário exterior primitivo da Literatura Inglesa. Entretanto, Miss La Trobe subverte o gênero e reúne diversas paródias de momentos da História da Inglaterra, reduzindo-a a uma sequência de enredos familiares. Diante disso, “[...] *history becomes identified with its usual modes of representation, its several stylized discourses.*”⁷¹ (BRIGGS,

⁷¹ “História se torna identificada pelos seus modos comuns de representação, seus vários discursos estilizados”

2010, p. 77). O fato de não colocar os heróis da História britânica no centro das atenções incomoda a maioria dos convidados da peça de Miss La Trobe, o que reforça a ruptura com o gênero.

Ainda como descreve Hussey (2011, p. xlv - xlv):

The pageant's tale of English cultural history from the time of Chaucer to the present, by means of a post-Shakespearean playlet, a tableau personifying Reason, a Restoration comedy, a monologue by a Victorian policeman and a play that parodies muscular Christianity and Victorian domestic mores affords Woolf the opportunity to scatter through her text allusions and quotations – half remembered or accurate – from her vast lifelong reading.⁷²

O *Pageant* faz uma sátira dos mitos e heróis da História inglesa também por meio da literatura. Ele enfatiza a importância da intertextualidade como um diálogo crítico em relação ao passado e também uma forma de reavaliar como a História é concebida. Assim como o romance, o *Pageant* é, pois, um instrumento de simulação do trabalho da memória, assinalando que esta é construída por rastros, compreendidos *a posteriori* no trabalho de elaboração do presente por meio das lembranças, conforme Freud descreve em “Recordar, repetir e elaborar” (1996c).

Além de inserir uma peça teatral na narrativa, Woolf também inova ao colocar notícias de jornal logo no início da trama, o que evidencia o comprometimento em ressaltar o mundo externo em seu romance – sem fazer deste um relato documental – e, principalmente, em expor a reação de diferentes personagens em relação a essa realidade. Bartholomew usa o jornal para assustar seu neto: “*He took it and crumpled it into a beak over his nose. ‘So’, he had sprung out from behind a tree on to the children. ‘And he howled. He’s a coward, your boy is’*”⁷³ (WOOLF, 2000, p.14). Tendo sido regente das tropas britânicas nas Índias, Bartolomew deseja a mesma bravura por parte de seu neto, o que não acontece. Tal cena pode ser vista também como uma maneira de mostrar o despreparo dos jovens da Inglaterra para entrar em uma nova batalha.

O mesmo jornal utilizado por Bartolomew para expor a violência contra seus netos traz como notícia, lida por sua nora Isabella, um ato violento cometido por soldados a uma

(tradução nossa).

⁷² “O conto do Pageant da história cultural da Inglaterra do tempo de Chaucer até o presente, por meio de uma pequena peça pós-shakespeareana, um quadro personificando a razão, uma comédia da Restauração, um monólogo feito por um policial vitoriano e uma peça que parodia o cristianismo muscular e os costumes domésticos vitorianos, concede a oportunidade a Woolf de disseminar alusões e citações em seus textos - lembradas pela metade ou precisas - de suas vastas leituras feitas ao longo de sua vida” (tradução nossa).

⁷³ “Apanhou-o e amassou-o em forma de bico sobre o nariz. ‘Assim’ ele saltara de trás da árvore em direção às crianças. – E ele começou a berrar. Esse seu filho é um covarde” (WOOLF, 2008a, p. 30).

jovem.

[...] *as her father-in-law had dropped the Times, she took it and read: "A horse with a green tail..." which was fantastic. Next, "The guard at Whitehall..." which was romantic and then, building word upon word she read: "The troopers told her the horse had a green tail; but she found it was just an ordinary horse. And they dragged her up to the barrack room where she was thrown upon a bed. Then one of the troopers removed part of her clothing, and she screamed and hit him about the face..."*⁷⁴(WOOLF, 2000, p.15)

Isabella começa a ler a notícia, imaginando se tratar de algo romântico e fantástico, assim como é a sua fantasia amorosa com o fazendeiro Rupert Haines, em que ações simples por parte dele, como passar uma xícara e uma raquete, são vistas por ela como galanteios e sinais de amor correspondido. Mas logo se depara com a violência sofrida pela garota e, antes que se recupere do choque, vê Mrs. Swithin entrar com um martelo em uma mão e a outra, cheia de pregos. O narrador não dá prosseguimento à leitura de Isa, nem destaca o choque. No lugar disso, coloca outra personagem, tão fantasiosa e inocente quanto a moça da reportagem, com instrumentos que podem ser usados para ferir.

Ainda assim, o narrador não se alonga na associação dessas duas imagens e mostra uma reflexão sobre a relação entre os dois irmãos, Bart e Lucy Swithin. Ela, ao colocar o martelo que pertence ao irmão em seu local, lembra-se de uma ocasião na infância quando Bart a fez pegar o peixe do anzol e o sangue a deixou aterrorizada, e seu irmão a repreendeu por isso, chamando-a pelo apelido de infância "Cindy!" A isso se segue uma conversa sobre o clima que se repete todo ano no dia da apresentação do Pageant, como observa Isabela: *"Every summer, for seven summers now, Isa had heard the same words; about the hammer and the nails; the pageant and the weather. Every year they said, would it be wet or fine; and every year it was — one or the other"*⁷⁵ (WOOLF, 2000, p. 16).

Neste ano, ela ouve algo diferente: *"The same chime followed the same chime, only this year beneath the chime she heard: 'The girl screamed and hit him about the face with a hammer'"*⁷⁶ (WOOLF, 2000, p. 16). Não se sabe se essa sentença é um eco na memória de Isa,

⁷⁴ "[...] como seu sogro deixasse cair o *Times*, ela apanhou-o e leu: 'Um cavalo de cauda verde...' o que era fantástico. Depois: 'O guarda em Whitehall...' o que era algo romântico; e depois, encadeando as palavras, leu: 'Os policiais disseram a jovem que o cavalo tinha cauda verde; mas ela achou que era apenas um cavalo comum. Então arrastaram-na até um quarto da caserna, onde foi lançada numa cama. Então um dos policiais tirou parte das roupas dela, e ela se pôs a gritar e lhe deu um tapa no rosto.'" (WOOLF, 2008a, p. 32).

⁷⁵ "Todos os verões, agora já ia no sétimo verão, Isa ouvira as mesmas palavras sobre os martelos e os pregos, sobre a representação e o tempo. Cada ano eles diziam: será que o tempo vai estar bom ou chuvoso? E em todos os anos era uma coisa ou outra" (WOOLF, 2008a, p. 34).

⁷⁶ "O mesmo repique de carrilhão seguia o mesmo repique; apenas esse ano ela ouviu, no meio do carrilhão: 'A moça gritou e bateu no rosto dele com um martelo'" (WOOLF, 2008a, p. 34).

finalizando a agonia da garota com o martelo de Mrs. Swithin, ou se Bartolomew a proferiu sem dar atenção ou se chocar como Isa, pois, em seguida, ele começa a ler a previsão do tempo – como faz todos os anos. Ao contrário do que acontece após a leitura da notícia sobre garota violentada, eles se demoram ao refletir sobre as condições climáticas.

Vale destacar que o estupro também é um modo de expor a violência da guerra no romance: tal qual o estuprador, o soldado usa a violência para impor sua vontade sobre outra pessoa. Além da notícia no jornal, o estupro está presente também, consoante Hussey (2011), nas referências a *Itylus* de Swinburne (2014), por meio das constantes menções a “*swallows*” e “*nightingales*” – andorinhas e rouxinóis –, e também da citação direta de alguns versos do poema, como será apresentado a seguir. O poema de Swinburne (2014), retoma o mito grego de Procne e Philomela, no qual Tereus estupra Philomela, irmã de sua esposa Procne, e corta sua língua para que não o denuncie. Contudo, a irmã consegue contar a história por meio de um tapete tecido por ela. Procne se vinga matando o filho Itylus, fruto do estupro, e servindo-o como alimento ao pai. Por isso, é transformada em uma andorinha, e Philomela, em rouxinol.

A intertextualidade surge como estratégia narrativa que traz à tona a pulsão de morte, nesse caso, envolta na forma como o patriarcado subjuga, humilha e violenta as mulheres – mediante o estupro e até o incesto –, em diálogo com a pulsão de vida, presente no nascimento de Itylus, cuja morte atua como um sacrifício que serve de alimento ao pai. Destacam-se aqui ecos da cena primitiva de sacrifício do totem, no qual o animal é devorado por toda tribo em festa. Os membros da tribo se vestem de forma semelhante ao totem, ressaltando a relação paterna, destacada por Freud (2006b), de que o animal sacrificado simboliza o pai e sua morte traz a ambivalência da impossibilidade de eliminar o pai em si, mas de vislumbrar a felicidade de um mundo onde suas leis não têm mais autoridade.

Woolf levanta, pois, a possibilidade de lutar contra a opressão do patriarcado, dentro de suas leis, por intermédio da arte. Assim como Philomela teve sua língua cortada para não relatar a violência diretamente, mas pelo ato de tear, que não deixa de ser uma forma de arte, o romance woolfiano dá voz à moça estuprada, representante das mulheres cujos direitos são cerceados na sociedade patriarcal, e ainda sugere uma reparação, feita por outra mulher, mesmo que de maneira simbólica: Mrs. Swithin empunhando um martelo.

Durante o intervalo do *Pageant*, Bartholomew cita o primeiro verso de *Itylus* (2014): “*Swallow, my sister, O sister swallow*”⁷⁷ (WOOLF, 2000, p.67). Ele o diz, ao observar a irmã

⁷⁷ “Andorinha, minha irmã. Oh, irmã andorinha” (WOOLF, 2008a, p. 109).

mais envolvida com as andorinhas (*swallows*) que voam dentro do celeiro do que com os convidados e com a peça. Ao longo do romance, ela repete a informação sobre o fato de as mesmas andorinhas aparecem anualmente após percorrer várias partes do mundo: “‘*Swallows*’, said Lucy, holding her cup, looking at the birds. Excited by the company they were flitting from rafter to rafter. Across Africa, across France they had come to nest here. Year after year they came.”⁷⁸ (WOOLF, 2000, p.66). Destaca-se, mais uma vez, o caráter repetitivo e circular do tempo em *Between the acts*, o qual acentua a angústia das personagens perante o futuro.

Tal verso e outros do poema são repetidos mais adiante na narrativa por Bartolomeu, e mesclados a seus pensamentos ainda durante o intervalo da peça. Os versos destacam a presença da violência e da morte no ambiente familiar. Além disso, contrastam as perspectivas dos irmãos: enquanto Lucy vê as andorinhas com alegria e pensa na repetição de um ciclo, Bart, ao recorrer a *Itylus* (2014), mostra seu pessimismo em contraposição com o otimismo da irmã – “*For she belonged to the unifiers; he to the separatists*”⁷⁹ (WOOLF, 2000, p.72) – ressaltando a confluência entre os opostos dentro do lar dos Oliver.

Presentes do início ao fim do romance, as andorinhas podem também remeter aos aviões de guerra que sobrevoam o local, passando por países e continentes, trazendo a ameaça de morte. Na fala do reverendo, ao final da apresentação, elas sobrevoam-no tais quais os aviões: “*May we not hold that there is a spirit that inspires, pervades... (the swallows were sweeping round him. They seemed cognizant of his meaning. Then they swept out of sight.) “I leave that to you. I am not here to explain*”⁸⁰ (WOOLF, 2000, p. 114). As aves parecem antecipar o movimento dos aviões, bem como trazem o rastro de morte, evocado nas referências ao poema de Swinburne.

Conforme Chevalier (2002, p. 51), em várias culturas as andorinhas se referem à renovação, ao fim de um ciclo e início de outro. Na mitologia egípcia, por exemplo: “Ísis se transformava em andorinha, à noite, voejando em torno do esquife de Osiris, e lamentando-se com gritos queixosos até a volta do sol. Símbolo do eterno retorno e anúncio da ressurreição.” Esse “eterno retorno”, remete à conhecida expressão de Nietzsche (2012) e traz a repetição como o destino inexorável, no qual tudo se repete, como em um ciclo vicioso.

⁷⁸ “– Andorinhas – disse Lucy segurando a xícara e contemplando os pássaros. Excitados com o movimento, esvoaçavam de uma viga a outra. Tinham vindo pela África e atravessavam a França para fazerem ali seus ninhos. Vinham ano após ano.” (WOOLF, 2008a, p. 108).

⁷⁹ “Pois ela era dos que unem; ele, dos que separam” (WOOLF, 2008a, p. 116).

⁸⁰ “Esquecemos que existe um espírito a inspirar e pervadir tudo isso... (As andorinhas esvoaçaram em volta dele. Pareciam entender o que dizia. Depois, desapareceram.) Meditem sobre isso. Não estou aqui para dar explicações” (WOOLF, 2008a, p.176).

Nesse sentido, relaciona-se com a pulsão de morte e a compulsão à repetição, uma vez que, tal como as andorinhas, a família Oliver repete frases, e ações – como as conversas sobre o clima e a apresentação do *Pageant* – e reflete a própria nação a poucos meses de repetir a tragédia da guerra. Diante da volta do passado tenebroso, as personagens se mostram assombradas por um horror que lhes é familiar, como Freud (2006a) descreve como sendo “estranho”, porém, por ser traumático, as forças da repressão trataram de mascará-lo. Assim, devido a essas forças, o medo da guerra não é proferido, mas surge, por exemplo, de forma metafórica, no voo das andorinhas.

A intertextualidade, a apresentação teatral e o jornal contribuem para expor, em *Between the acts*, a violência presente no dia a dia no período de guerra e que, por isso, foi naturalizada. A devastação anunciada pela guerra no romance instala o caos na narrativa e expõe a fraqueza dos laços políticos, sociais e religiosos, responsáveis por manter a estabilidade da nação. A partir disso, surge a necessidade do estabelecimento de uma nova ordem, colocando em cena, mais uma vez, a articulação entre pulsão de morte, força criadora e responsável por produzir novos começos, e pulsão de vida – cuja tendência é manter estável a nova vida que deve surgir.

2. O TRABALHO DO TEMPO NO JOGO ENTRE VIDA E MORTE

O diálogo entre *Eros* e *Thanatos* se mostra presente na organização do tempo nas obras em estudo seja na articulação entre passado e presente, seja na dinâmica dos acontecimentos do cotidiano – como sair para comprar flores, tricotar uma meia, conversar sobre o clima e tantos outros atos presentes nos três romances. As situações rotineiras possuem lugar de destaque nas narrativas woolfianas, que, diferentemente de boa parte da produção dos séculos XVIII e XIX, não expõem grandes feitos, nem relatam acontecimentos de forma minuciosa e objetiva. Os desastres das guerras, por exemplo, ocupam poucas linhas ou, até mesmo, surgem de modo implícito em meio a situações aparentemente banais.

Essa mudança de olhar empreendida pela escritora inglesa surge como uma desconfiança nos discursos absolutos impostos pela sociedade patriarcal. Assim, por meio do estudo da representação do trabalho da memória, a análise do tempo busca mostrar que, embora os costumes, as regras e os valores patriarcais estejam fortemente incrustados na mente das personagens, existem situações nas quais o reprimido ou esquecido, isto é, o que está inconsciente, pode ressurgir e provocar efeitos devastadores, como é o caso do entendimento *a posteriori* de Septimus a respeito do significado da guerra em sua vida.

O que está inconsciente surge na narrativa de forma fragmentada, como “*glimpses rather than the wholeness that the high Victorians had reached for, both in words and painting*”⁸¹ (BRIGGS, 2006, p.128). Tais revelações vindas do inconsciente podem ser descritas como “momentos não neutros”, nas palavras de Rosenfeld (1985, p.83), os quais correspondem ao que Woolf denomina de “momentos do ser” em, “*A Sketch of the Past*” (1985, p. 70). Segundo a autora, a vida é formada em sua maioria por “momentos do não ser”, ou seja, momentos em que a vida, aparentemente, segue em sua normalidade, e nos quais estão imersos os “momentos do ser”:

*Every day includes much more non-being than being [...] separate moments of being were however embedded in many more moments of non-being. I have already forgotten what Leonard and I talked about at lunch; and at tea; although it was a good day, the goodness was embedded in a cotton wool. This is always so. A great part of every day is not lived consciously.*⁸²

⁸¹ “relances ao invés da totalidade que os vitorianos ambicionavam, tanto nas palavras quanto na pintura” (tradução nossa).

⁸² “Cada dia inclui muito mais o não ser do que o ser [...] os momentos pontuais do ser foram, entretanto, incorporados em muitos outros momentos do não ser. Eu já esqueci o que Leonard e eu conversamos no almoço; e no chá; embora fosse um dia excelente, essa qualidade estava incrustada em uma malha de algodão. É sempre assim. Uma boa parte do cotidiano não é vivida conscientemente” (tradução nossa).

Nessa linha de pensamento, a existência se constitui, majoritariamente, de eventos “neutros”, que *a posteriori* podem adquirir significados diversos daquele que tinha quando ocorreram pela primeira vez. Tal dinâmica relaciona-se ao conceito de suplemento derridiano: “[...] depósitos de um sentido que nunca esteve presente, cujo presente significado é sempre reconstituído mais tarde, *nachträglich*, posteriormente, suplementarmente [...]” (DERRIDA, 2005, p. 200). Em outras palavras, o significado de um acontecimento é constantemente atualizado por meio da rememoração.

De acordo com Briggs (2006, p. 126), tais momentos “*were linked with change, even with enlightenment, but they also brought sudden shocks, creating ruptures, gulfs or chasms that severed the past from the present*”⁸³. A estudiosa mostra, então, que vida e morte dialogam na intercalação desses momentos, pois, embora as memórias possam vir como “choques” e “rupturas” elas proporcionam “mudanças” e “esclarecimentos. O que parece não ter importância, o detalhe, propicia esse preenchimento de lacunas e carrega as revelações mais profundas.

Dessa maneira, a significação não é imediata; os eventos externos suscitam lembranças que escavam a mente das personagens e produzem novos sentidos. A estruturação da temporalidade nas narrativas em estudo se dá consoante a simulação do trabalho mnêmico conforme a perspectiva freudiana de preenchimento de lacunas e, a essa perspectiva, soma-se a observação de Woolf (1985), em “*A Sketch of the Past*”, sobre a necessidade de colocar breves referências que incluam o presente e atuem como pontos de apoio às memórias.

Especialmente em *Mrs. Dalloway* e *To the Lighthouse*, situações que durariam segundos são descritas em diversas páginas. Como exemplo, é interessante observar o fato de a primeira e a última parte de *To the Lighthouse* durarem apenas um dia e, mesmo assim, serem maiores – ocupam mais páginas – se comparadas a “*Time Passes*”, seção que cobre o período de dez anos. Isso porque a revisita ao passado percorre caminhos impossíveis de serem demarcados, os caminhos do indizível, do inconsciente. Já em *Between the acts*, são perceptíveis certas mudanças nesse sentido, tendo em vista as digressões não se alongarem tanto, mas algumas frases e situações serem retomadas constantemente, marcando a intensificação da compulsão à repetição e, desse modo, dão ênfase à pulsão de morte.

As obras de Woolf oferecem uma expansão dos limites temporais e espaciais nos

⁸³ “eram conectados à mudança, até mesmo com esclarecimento, mas eles também traziam choques repentinos, criando rupturas, abismos ou hiatos que separavam o passado do presente” (tradução nossa).

tempos de guerra ao voltar ao passado para mostrar questões públicas que refletem a estrutura familiar e a própria formação da identidade. Desse modo, é de grande valia investigar as estratégias utilizadas nas narrativas a fim de expor a forma como o passado irrompe na mente das personagens e influencia o presente. Além disso, no caso das obras woolfianas, a investigação também propicia a busca de coerência em meio ao aparente caos temporal. A essa constatação, pode-se remeter ainda a afirmação de Rosenfeld (1985, p. 82) a respeito do fato de Virginia Woolf assinalar essa “[...] discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente [...]”, na própria estrutura dos romances.

Em *Mrs. Dalloway*, as lembranças são trazidas à tona por intermédio de frases, imagens, pessoas, conversas, associações, entre outros elementos que, no presente, escavam as memórias e produzem novos significados. No início do romance, o ranger de uma janela abrindo conduz Clarissa ao amanhecer de Burton, no tempo de sua adolescência:

For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning⁸⁴ (WOOLF, 1996, p.5)

A lembrança não traz apenas a memória daqueles anos, mas uma nova percepção do passado, muito mais calmo e quieto se comparado ao momento presente. Tal descrição se relaciona ao estado de espírito de Clarissa que, naquela idade, não carregava as preocupações atuais e nem tinha a sombra da morte à sua espreita, devido a seu estado de saúde e ao contexto da sociedade permeada pela atmosfera de guerra.

Recordação semelhante tem Lily, em *To the Lighthouse*, ao observar os móveis e a nova dinâmica da casa de verão em sua segunda visita a Hebridias. Ela se recorda do dia em que esteve na casa, há dez anos, particularmente das palavras e ações de Mrs. Ramsay, e tem uma nova compreensão:

She must escape somewhere, be alone somewhere. Suddenly she remembered. When she had sat there last ten years ago there had been a little sprig or leaf pattern on the table-cloth, which she had looked at in a moment of revelation. There had been a problem about a foreground of a picture. Move the tree to the middle, she had said. She had never finished that picture. She would paint that picture now. It had been knocking about in

⁸⁴ “Pois sempre assim lhe parecera quando, com um leve ringir de gonzos, que ainda agora ouvia, abria de súbito as vidraças e mergulhava ao ar livre, lá em Bourton. Que fresco, que calmo mais que o de hoje, não era então o ar da manhãzinha” (WOOLF, 2006a, p.11).

*her mind all these years.*⁸⁵ (WOOLF, 1981, p.147)

Um simples desenho em uma toalha de mesa leva Lily de volta ao dia em que iniciou sua pintura e a lembra de algo que precisava ser revisto, algo que a acompanhou durante todos esses anos. Somente na ausência de Mrs. Ramsay, a pintora consegue compreender a matriarca e o poder exercido por ela sobre a família e os amigos, mesmo depois de morta. Portanto, na terceira parte, Lily tem as respostas aos questionamentos surgidos no início do romance, as quais permitem a construção de novos significados suplementarmente.

Em ambos os exemplos, há a repetição de uma ação externa que conduz a uma rememoração. No entanto, embora o movimento externo – abrir a janela e olhar o desenho – seja o mesmo, a dinâmica interna adquire novos significados. Isso vai ao encontro da observação de Freud em "Recordar, repetir e elaborar" (1996c), de que o principal obstáculo encontrado no trabalho de interpretação, o qual percorre o caminho da investigação das memórias traumáticas, é a “compulsão à repetição”. Esse obstáculo é devido à resistência produzida pela repressão, acompanhada da tendência de reproduzir a lembrança como ação, e não como memória. Deve-se, pois, levar em consideração o elo existente entre compulsão e resistência para tentar descobrir a raiz do elemento traumático.

Tal como Freud (1996c) assinala que seus pacientes não deveriam lamentar ou tentar disfarçar seu estado atual, na análise das obras de Woolf, sob o viés psicanalítico, é necessário reconhecer a forma como a autora retrata em suas obras a atuação das vozes repressoras da família, das instituições, da cultura e da história (superego) sobre as personagens do romance. Ricoeur (2010) mostra que no termo elaborar, seja no original alemão, *durcharbeiten*, ou na tradução inglesa, *working through*, (e pode ser acrescentado aqui o termo em português também) contém a palavra trabalho, enfatizando a importância da atuação do traumatizado no processo de recuperação, com o intuito de esse indivíduo traumatizado conseguir parar de repetir a lembrança trágica como ação, conforme Freud (1996c) comenta em “Recordar, repetir e elaborar”.

Além disso, nos romances, é notável a relação entre as repetições e a percepção do tempo por parte do traumatizado, que relembra a situação traumática como se vivesse em um eterno presente; as imagens do passado surgem como fragmentos em meio a situações

⁸⁵ “Precisava escapar de alguma forma, ficar sozinho em algum lugar. Repentinamente lembrou-se. Quando se sentara ali pela primeira vez, dez anos atrás, havia um ramo, ou folha no desenho da toalha, para o qual olhara num momento de revelação. Havia um problema sobre o primeiro plano de um quadro. Mover a árvore para o centro, dissera. Nunca terminara esse quadro. E isso ficara remoendo em sua mente todos esses anos” (WOOLF, 2003, p.159).

normais do dia a dia; mas nem sempre têm relação com a atualidade (sequencialmente ou cronologicamente). Para o traumatizado, só existe o presente; ele não consegue refletir sobre o passado, nem fazer planos para o futuro. Reforça-se, assim, a presença da pulsão de morte, que tende à repetição e impede a atuação exclusiva do princípio do prazer na busca pela satisfação plena.

2.1 A articulação entre tempo interno e externo nos romances

A repetição de eventos resulta em uma duração maior do tempo da narrativa dos acontecimentos internos em relação aos externos. Estes são narrados de forma curta e objetiva e servem para deslanchar e interpretar os interiores e, se tomados isoladamente, têm pouca importância na narrativa. Em *Mrs. Dalloway*, por exemplo, as badaladas do Big Ben, além de guiarem o fluxo da consciência na narrativa, são acompanhadas de certas expressões que se repetem no texto à maneira do som ritmado do Big Ben.

Dentre elas, destaca-se "*the hour, irrevocable*"⁸⁶ (WOOLF, 1996, p.06), que segue a primeira badalada. Esta é precedida por uma reflexão de Clarissa sobre quanto tempo vive em Westminster – o qual ela mesma não pode dizer com exatidão. Antes do Big Ben soar, o silêncio que o antecede é comparado ao silêncio do coração da protagonista, afetado pela influenza, já sinalizando o significado do tempo para ela: "a hora, irrevogável". O tempo a faz envelhecer e a aproxima da morte, destacada na menção à sua doença no trecho anterior à badalada: "[...] *an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza)*"⁸⁷ (WOOLF, 1996, p.6). No entanto, a vida se mostra presente na cidade em (re)construção, no trânsito, no movimento das pessoas, vida essa em que Clarissa encontra energia.

A expressão "a hora, irrevogável", associada ao Big Ben, surge novamente quando Clarissa volta à sua casa em Westminster e encontra Richard também retornando, depois de um almoço, que, em suas palavras, custou-lhe a tarde toda. Assim como seus compromissos burocráticos, próprios a seu cargo político, são descritos como perda de tempo, tal é sua relação com Clarissa. Richard cumpre a risca as regras para manter as aparências de um bom casamento: leva flores à esposa, proporciona uma boa casa, conversa com sua companheira

⁸⁶ "a hora, irrevogável" (WOOLF, 2006a, p.12)

⁸⁷ "[...] um particular silêncio, ou solenidade; uma indescritível pausa; aquela suspensão (ou seria seu coração, que diziam afetado pela influenza?)" (WOOLF, 2006a, p.12).

sobre o dia a dia. Em outras palavras, é uma repetição praticamente automática de clichês de um bom casamento: “*He had not said ‘I love you’; but he held her hand. Happiness is this, is this, he thought*”⁸⁸ (WOOLF, 1996, p.131)

De acordo com a citação acima, para Richard, tal reprodução de clichês significa felicidade, uma vez que sua posição social o treinou a ser formal, a abdicar da espontaneidade. Seu desejo é, pois, ofuscado por viver em meio à artificialidade e, desse modo, a pulsão de vida, de caráter sexual, encontra-se reprimida. As regras sociais atuam sobre o desejo, limitando-o e, até mesmo, ocultando-o. Além disso, Richard está habituado a aceitar as regras de comportamento impostas a ele; já Clarissa e Peter Walsh as desafiam e questionam:

*“An hour’s complete rest after luncheon” to the end of time, because a doctor had ordered it once. It was like him to take what doctors said literally; part of his adorable, divine simplicity, which no one had to the same extent; which made him go and do the thing while she and Peter frittered their time away bickering*⁸⁹ (WOOLF, 1996, p.132).

Assim como as horas do dia, os anos de casado se passam e seu amor por Clarissa se transforma em uma rotina, tal qual o cochilo de uma hora realizado todos os dias depois do almoço, conforme o médico indicou. Ademais, a comparação com Peter deixa evidente que essa vida paralisada de Clarissa não é seu ideal, conquanto ela tente se convencer do contrário. Ao decidir se tornar a Mrs. Dalloway, Clarissa aceitou essa estagnação, condição que, em seu momento atual, passa a ser reavaliada em suas perdas e ganhos. Frustrada, Mrs. Dalloway encontra escapes nas recordações da juventude, especialmente com Peter e Sally, pois, embora ela pareça se conformar com o casamento monótono, na verdade preferiria não gastar seu tempo com atividades e situações desprazerosas, como, por exemplo, convidar pessoas indesejáveis para sua festa em nome da boa convivência e aparência perante a sociedade.

Peter também é acometido por lembranças do passado estimuladas pelas badaladas do Big Ben. Quando está saindo da casa de Clarissa, após o primeiro encontro depois de muitos anos, pergunta se ela é feliz e, antes que ele indague algo sobre Richard, a porta se abre e entra Elizabeth, filha de Clarissa. Embora não haja uma resposta à pergunta de Peter, lê-se nas

⁸⁸ “Ele não lhe dissera ‘Eu te amo’, mas segurava-lhe a mão. A felicidade é isto, é isto, pensou” (WOOLF, 2006a, p.113).

⁸⁹ “‘Uma hora de completo repouso, após o almoço’, até o fim da vida, porque o médico uma vez o prescrevera. Era bem dele tomar ao pé da letra o que diziam os médicos; fazia parte da sua adorável, da sua divina simplicidade, que ninguém possuía no mesmo grau; que o tinha feito agir e decidir tudo, enquanto Peter e ela perdiam tempo em brigas inúteis” (WOOLF, 2006a, p.114).

entrelinhas que o casamento, para ela, não se relaciona necessariamente à felicidade, mas às convenções sociais. Elizabeth é, pois, símbolo da vida atual da protagonista, longe de Burton e das memórias propiciadas por esse local. Além do som ritmado do Big Ben, também acompanha a saída de Peter, a voz de Clarissa: “*My party to-night! Remember my party to-night!*” she cried, having to raise her voice against the roar of the open air, and, overwhelmed by the traffic and the sound of all the clocks striking”⁹⁰ (WOOLF, 1996, p.54).

O compasso das horas lembra Peter da impossibilidade de voltar ao passado e mudar sua relação com Clarissa ou até mesmo sua ida à Índia. Sua associação ao lembrete da festa reforça o fato de que Peter jamais poderia dar à Clarissa a vida desejada por ela, pois, em sua opinião, o importante são as festas, a vida em sociedade: “*Oh these parties, he thought; Clarissa's parties. Why does she give these parties, he thought*”⁹¹ (WOOLF, 1996, p.54). Peter resente o fato de Clarissa não valorizar sua experiência na Índia: “[...] *he had a turn for mechanics; had invented a plough in his district, had ordered wheel-barrows from England, but the coolies wouldn't use them, all of which Clarissa knew nothing whatever about*”⁹² (WOOLF, 1996, p.55).

Peter se divide entre as boas memórias de seus sentimentos por Clarissa e a distante relação de ambos no presente. Mesmo que as memórias de Peter e as de Clarissa suscitem momentos felizes das vidas de ambos, a rememoração lhes dá outro significado, atuando suplementarmente. Dessa forma, o Big Ben guia não apenas o passar do tempo, mas mostra também o efeito deste no destino das personagens. Seguem o som do Big Ben, as badaladas da igreja de St. Margaret:

*Then, as the sound of St. Margaret's languished, he thought, She has been ill, and the sound expressed languor and suffering. It was her heart, he remembered; and the sudden loudness of the final stroke tolled for death that surprised in the midst of life, Clarissa falling where she stood, in her drawing-room. No!*⁹³ (WOOLF, 1996, p.56)

Enquanto o badalar do Big Ben conduz Peter a memórias felizes da vida em Burton, a

⁹⁰ “A minha festa! Lembra-te da minha festa esta noite! – gritava, tendo de alçar a voz contra o ruído de fora; e, dominada pelo ressoar do tráfego e de todos os sinos” (WOOLF, 2006a, p.51).

⁹¹ “Oh! Essas festas, pensou. As festas de Clarissa. Por que dá essas festas?” (WOOLF, 2006a, p.51).

⁹² “Pois tinha vocação para a mecânica; inventara um arado no seu distrito e encomendara carrinhos de mão na Inglaterra, mas os cules [sic] [trabalhadores braçais não especializados] não queriam usá-los; e de tudo isso Clarissa não sabia” (WOOLF, 2006a, p.51).

⁹³ “É a própria Clarissa, pensou, com profunda emoção e uma lembrança extraordinariamente clara, mas perturbadora, uma lembrança dela, como se aquele sino houvesse entrado muitos anos antes na sala onde se achavam, em um momento de grande intensidade, e houvesse ido de uma para outro e depois partido [...] Depois, quando enlangueceu o toque de Santa Margarida, pensou: ela esteve doente, e o sino expressava langor e sofrimento. Era o coração, lembrou-se; e a sonoridade súbita do golpe final tocava pela morte que surpreendia Clarissa em meio à vida, Clarissa tombando onde se achava, no seu salão. Não!” (WOOLF, 2006a, p.52-53).

outra toada, vinda da igreja de St. Margaret é mais fraca e se relaciona ao presente momento de Clarissa: envelhecida, doente e convivendo com a ameaça de morte em todos os dias de sua vida. Pode-se pensar ainda em uma diferenciação de gênero entre o Big Ben, associado à força masculina, e St. Margaret, cujo som mais baixo remete à fragilidade da voz feminina e reforça o papel secundário da mulher naquela sociedade.

Se, em *Mrs. Dalloway*, o “stroke” (a badalada) do Big Ben conduz as personagens a recordações, em *To The Lighthouse* é o “stroke” (feixe) do farol: “[...] *the long steady stroke, the last of the three, which was her stroke, for watching them in this mood always at this hour one could not help attaching oneself to one thing especially of the things one saw*”⁹⁴ (WOOLF, 1981, p.63). O feixe de luz do farol hipnotiza Mrs. Ramsay que entra em uma espécie de transe e passa repetir palavras e expressões de maneira inconsciente. Ao voltar a si, ela ainda está sob o efeito encantador do farol, como se ambos fossem uma só pessoa: “*She looked up over her knitting and met the third stroke and it seemed to her like her own eyes meeting her own eyes, searching as she alone could search into her mind and her heart, purifying out of existence that lie, any lie*”⁹⁵ (WOOLF, 1981, p.63).

Da mesma maneira que a luz do farol ilumina o mar e a ilha, como se estivesse procurando por indivíduos e marcando sua presença, ela também invade a mente e o coração da protagonista procurando por verdades e lembranças. O feixe vai novamente invadir a casa na segunda parte do livro, expondo o lar vazio assombrado pelas mortes de membros da família Ramsay. Tão logo é narrada a morte de Prue, a casa é posta em evidência em um dia de verão como aquele em que se narrou a primeira parte, com a diferença de os atuais moradores serem as moscas e as ervas daninhas que crescem no local e enfatizam o rastro de devastação. Surge então o feixe do farol e, nele, é possível enxergar os olhos de Mrs. Ramsay:

*When darkness fell, the stroke of the Lighthouse, which had laid itself with such authority upon the carpet in the darkness, tracing its pattern, came now in the softer light of spring mixed with moonlight gliding gently as if **it laid its caress and lingered stealthily and looked and came lovingly again.** But in the very lull of this loving caress, as the long stroke leant upon the bed, the rock was rent asunder; another fold of the shawl loosened; there it hung,*

⁹⁴ “[...] o raio de luz do Farol, longo e firme, o último dos três, que era o seu raio, pois de tanto olhar os três com o mesmo estado de espírito, e sempre à mesma hora, não conseguia evitar ligar-se a um deles particularmente” (WOOLF, 2003, p. 68-69).

⁹⁵ “Ergueu os olhos do tricô e deparou com o terceiro feixe de luz, e teve a impressão de que seus olhos se encontravam com seus próprios olhos, e de que esse raio penetrava, como somente ela mesma poderia fazê-lo, no seu íntimo e no seu próprio coração, purificando a existência da mentira, de qualquer mentira” (WOOLF, 2003, p.69).

*and swayed*⁹⁶ (WOOLF, 1981, p.132, grifo nosso).

O trecho destacado reforça a analogia entre o feixe de luz do farol e Mrs. Ramsay, ao remeter a seu modo de se relacionar com as pessoas e até mesmo com a casa, com cuidado, amor e delicadeza. O fato do feixe percorrer toda a casa também remete à forma como Mrs. Ramsay passa o dia observando seus familiares e convidados na casa. Além disso, a menção ao xale remete à presença da matriarca, como uma metonímia, tendo em vista que ela o abandonou perto da cama, tal qual se encontra na citação acima, no final da primeira parte do livro. Todavia, no caminho cuidadoso de Mrs. Ramsay, mais uma tragédia acontece: a rocha partida em pedaços refere-se à morte de Andrew durante um ataque de bombas na guerra. Tal relação pode ser estabelecida, devido ao parágrafo que se encontra entre o trecho acima e o anúncio da morte do rapaz.

Nesse parágrafo há a descrição de sons que conotam a violência da guerra: “*summer ominous sounds like the measured blows of hammers dulled on felt, which, with their repeated shocks still further loosened the shawl and cracked the tea-cups*”⁹⁷ (WOOLF, 1981, p. 133). Assim como a rocha que se parte, os ruídos provocam a queda de mais uma dobra do xale, e vão se repetindo até, após um momento de silêncio, a descrição da morte de Andrew: “[...], *the thud of something falling. (A shell exploded. Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Andrew Ramsay, whose death, mercifully, was instantaneous.)*”⁹⁸ (WOOLF, 1981, p.133). Os dez anos passados se configuraram como palco de muitas tragédias, as quais não são lembradas diretamente na terceira parte. Elas são perceptíveis na ausência e no vazio existentes em relação às memórias do primeiro dia em que todos estavam reunidos na casa de verão. O diálogo entre vida e morte se dá no jogo entre presença e ausência, pois, mesmo depois da morte, Prue, Andrew e, principalmente, Mrs. Ramsay, ainda se fazem vivos nas lembranças das personagens e na atmosfera da casa.

Já *Between the acts* difere um pouco na questão temporal em relação aos outros romances. Apesar da voz narrativa utilizar a mesma técnica de preenchimento de lacunas,

⁹⁶ “Quando caía a noite, o feixe de luz que vinha do Farol, que pousava com tanta autoridade sobre o tapete na escuridão, ressaltando seus desenhos, agora se misturava ao luar em meio à luz mais branda da primavera, deslizando suavemente, **como se pousasse sua carícia e mistério, olhava e docemente se retirava.** Mas na profunda calma dessa carícia de amor, enquanto o feixe de luz reclinava sobre a cama, o rochedo fendia; outra dobra do xale se desprendia e, pendente, balançava” (WOOLF, 2003, p.143, grifo nosso).

⁹⁷ “esses sons agourentos de verão, como golpes ritmados de martelos que ensurdecem com as batidas repetidas, afrouxam ainda mais o xale e racham as xícaras” (WOOLF, 2003, p. 143).

⁹⁸ “[...] o baque surdo de alguma coisa desabando. (Uma granada detonou. Vinte ou trinta jovens foram estraçalhados na França, entre eles Andrew Ramsay, que felizmente teve morte instantânea.)” (WOOLF, 2003, p. 143).

simulando o trabalho da memória freudiana, não é comum as personagens fazerem longos retornos ao passado que resultem em grandes digressões. A temporalidade nesse romance é marcada mais pela repetição, do que pela reflexão. Não há mergulhos profundos em acontecimentos do passado, mas rememorações breves repetidas ao longo da narrativa. Isso porque *Between the acts* retrata o trauma de uma sociedade ainda não reconciliada com as perdas do passado associadas à guerra e se vê diante da eclosão de outra tragédia.

Há de se acrescentar ainda que, por se tratar de uma narrativa estruturada sobre e pelo foco de sete personagens, além do narrador onisciente, a temporalidade, por sua vez, varia conforme a focalização. Utilizando a nomenclatura genettiana (19[?]), as analepses, isto é, as retrospectões ocorridas em relação à narrativa primeira, se dão de maneira diferenciada em cada personagem. A narrativa, quando focalizada por ou sobre Mrs. Swithin e Bartholomew, por exemplo, para quem o passado tem mais importância que o presente e o futuro, apresenta algumas analepses repetitivas (*rappels*) – sucitadas por simples objetos, frases, paisagens, etc – responsáveis por trazer à tona lembranças positivas de forma reiterada, com variação de pequenos detalhes. Tais retornos indicam a obsessão de Bartholomew e Lucy Swithin pelo passado e a negação do tempo presente, do qual não se sentem participantes.

Para ilustrar, pode-se pensar na conversa a respeito do clima, que acontece todos os anos, praticamente com as mesmas palavras:

So when Isa heard Mrs. Swithin say: "I've been nailing the placard to the Barn," she knew she would say next: "For the pageant." And he [Bartholomew] would say: "Today? By Jupiter! I'd forgotten!" "If it's fine," Mrs. Swithin continued, "they'll act on the terrace . . ." "And if it's wet," Bartholomew continued, "in the Barn." "And which will it be?" Mrs. Swithin continued. "Wet or fine?"⁹⁹(WOOLF, 2000, p. 16)

A conversa sobre a possibilidade de chuva tornou-se um ritual entre os irmãos, tanto que o diálogo não é natural; parece antes um coro ensaiado. Ambos estão presos ao passado: Bartholomew como regente de tropas e Lucy, em sua juventude. Tais repetições operam como resistência ao temido e atuam analogamente à pulsão de morte, cuja tendência à repetição tenta a todo custo prevenir que as personagens do romance enfrentem o futuro tenebroso: a Segunda Guerra. Dessa forma, elas agem de modo análogo à constatação de Freud em relação àqueles que evitam o tratamento psicanalítico temendo “despertar algo que, segundo pensam,

⁹⁹ “Assim, quando Isa ouviu a Sra. Swithin dizer: “Estive pregando o cartaz no celeiro”, soube que em seguida ela acrescentaria: “Por causa da representação”. E ele diria: “Hoje? Por Júpiter, eu tinha esquecido!” “Se o tempo estiver bom – prosseguiu a Sra. Swithin – vão representar no terraço... “E se chover – continuou Bartholomew – será no celeiro.” “E o que teremos? – continuou Sra. Swithin. Tempo bom ou chuva?” (WOOLF, 2008a, p. 34).

é melhor deixar adormecido, aquilo de que no fundo têm medo, é do surgimento dessa compulsão com sua sugestão de posse por algum poder ‘demoníaco’” (1996b, p.47). A compulsão à repetição exerce uma espécie de controle na existência, impedindo as personagens de se verem diante do inesperado.

O mesmo se pode dizer a respeito do casamento de Isabella e Giles em *Between the acts*. Ela repete, ao longo da narrativa, lembranças dos poucos momentos em que esteve com o fazendeiro Rupert Haines, seu amor secreto e não correspondido. Durante a apresentação do Pageant, ela também repete o movimento de olhar para trás à procura dele. No entanto, nenhuma dessas ações conduz a uma mudança em sua vida. Ela continua casada com Giles e se apega em expressões que a lembram de estar em um bom casamento, segundo os padrões da sociedade, como, por exemplo, “pai dos meus filhos”. Tais retornos, embora sejam bastante breves, são indícios da compulsão à repetição, atuando como resistência.

Além de insistirem em repetir o passado, as personagens dificilmente vislumbram um futuro promissor, mesmo sendo jovens como Isa e Dodge. O futuro surge na narrativa apenas como preocupação ou incerteza, especialmente no caso de Giles, sempre aflito e ansioso com o porvir, embora não tome nenhuma atitude concreta. A personagem que parece ter mais clareza em expor seu posicionamento em relação ao futuro é Miss La Trobe. Em sua peça, ela busca unir passado – mediante a apresentação da História da Inglaterra –, presente – especialmente na última cena da peça quando coloca as personagens frente a espelhos – e futuro – ao tentar mostrar ao público as situações do passado e do presente que conduzem o país à ameaça do novo conflito mundial.

Assim, a dificuldade das personagens para entender a peça de La Trobe se deve, entre outros motivos, ao fato de a obra não privilegiar a ação; muitas vezes o relevante está nas entrelinhas, no não dito. Na última cena do *Pageant*, por exemplo, a dramaturga coloca a plateia diante de espelhos sem dar nenhuma explicação além do título da cena: “*The present time – Ourselves*” (WOOLF, 2000, p. 105). O público esboça reações diversas, como o não entendimento, a revolta, o desprezo e a indiferença, enfatizando a negação dos indivíduos em relação ao início de um novo período de devastações: a Segunda Guerra Mundial.

O tempo no romance é, pois, um tempo circular: parece não progredir, devido aos retornos que conduzem as personagens a uma espécie de estagnação temporal. Essa temporalidade paralisada se associa ao sentimento de angústia provocado pela morte anunciada pela eminência da Segunda Guerra. Os planos não podem ser contemplados, pois há uma ameaça que bloqueia o futuro. Todavia, a pulsão de vida continua atuante, por meio dos esforços para manter o convívio familiar e os costumes.

Portanto, os elementos externos atuam como índice referencial de um passado que ainda causa sentimentos de inquietação nas personagens, as quais precisam aprender a lidar com as lembranças para prosseguirem com suas vidas. Como assinala Auerbach (1976, p.472) em relação a *To the Lighthouse*: “[...] o caminho percorrido pela consciência é completado por vezes muito mais rapidamente que a linguagem é capaz de reproduzir, pressupondo-se que se queira ser compreendido por um terceiro”.

Essa forma como Woolf organiza a temporalidade em seus romances, destacando a oposição entre evento externo curto e interno longo, assemelha-se ao processo de condensação que ocorre nos sonhos consoante Freud (2006d, p.305). De acordo com o psicanalista,

A primeira coisa que se torna clara para quem quer que compare o conteúdo do sonho com os pensamentos oníricos é que ali se efetuou um trabalho de condensação em larga escala. Os sonhos são curtos, insuficientes e lacônicos em comparação com a gama e riqueza dos pensamentos oníricos. Se um sonho for escrito, talvez ocupe meia página. A análise que expõe os pensamentos oníricos subjacentes a ele poderá ocupar seis, oito ou doze vezes mais espaço.

Os eventos descritos nos parágrafos anteriores – as badaladas do Big Ben, o feixe do farol, o xale, as conversas sobre o clima – entre outros acontecem rapidamente e de maneira fragmentada, correspondendo, pois, ao conteúdo dos sonhos. Já as memórias suscitadas por esses eventos correspondem a longos períodos de tempo e também a ações e situações complexas. Nesse sentido, de modo análogo à condensação, estrutura-se o jogo entre os eventos externos e os internos, o qual, aliado à dinâmica entre passado e presente, também atua na construção do diálogo entre vida e morte, não como dicotomia, e sim trabalho conjunto, conforme se pretende expor nesta tese.

A construção temporal nos romances woolfianos selecionados para este estudo simula a dinâmica do funcionamento da memória, em especial das personagens traumatizadas. Tal qual foi apresentado no capítulo anterior, referente à voz narrativa, não é o acontecimento traumático em si que exerce influência no aparelho mnêmico, mas as lembranças relacionadas a ele. Em outras palavras, embora o acontecimento em si esteja morto, ele se mostra vivo em forma de recordação e influencia a existência das personagens.

2.2 A simulação do trabalho de luto das personagens na representação do tempo nos romances

Sendo o tempo nos romances estruturado à semelhança do processo do trauma, é

possível reconhecer também nas obras uma organização temporal à maneira do trabalho de luto, pelo fato de as recordações se relacionarem às consequências da guerra, o que evidencia como o tempo é construído tendo como base a conjunção entre morte e vida. Como observa Freud (1996d), o processo de luto recorre ao trabalho de rememoração, uma vez que somente por intermédio da memória o ser amado se mantém vivo. No trabalho de luto, o indivíduo toma consciência de que o objeto amado não existe mais e faz o possível para desligar sua libido dele. Entretanto, “essa exigência provoca uma oposição compreensível; é fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo, na realidade, quando um substituto já lhes acena” (1996d, p. 250).

Diante de tal situação, o psicanalista observa a possibilidade de ocorrer uma intensificação da oposição entre desejo e incapacidade de se libertar do objeto que partiu e, em decorrência, o sujeito é levado a um “[...] desvio da realidade e a um apego ao objeto por intermédio de uma psicose alucinatória carregada de desejo” (1996d, p. 250). Em casos normais, embora o sujeito tenha dificuldade de se libertar do objeto perdido, ele entende o princípio de realidade, que consiste em não abdicar da intenção de obter prazer, no entanto “exige e efetua o adiamento da satisfação, o abandono de uma série de possibilidades de obtê-la e a tolerância temporária do desprazer como uma etapa no longo e indireto caminho para o prazer” (FREUD, 1996d, p.20). Assim, o processo de luto costuma ser lento, o que provoca o prolongamento da existência do objeto perdido em forma de lembranças. O desligamento é gradual e fragmentado, tendo em vista que o ego deve se desvincular de cada lembrança separadamente.

Nessas situações, o psicanalista mostra que é comum as pessoas serem tomadas por um sentimentalismo exacerbado, entendido não apenas como uma forma de expressão, mas um modo de negociar problemas temporais por meio da implantação de sentimentos mistos, por exemplo, prazer e dor. O luto é, então, uma maneira de consolo ou substituição do objeto perdido. Não há, pois, uma progressão, e sim a configuração do tempo cíclico, que, conforme observa Kristeva (1981), juntamente com o tempo monumental, adequa-se melhor aos históricos, homens ou mulheres, que sofrem com as reminiscências. Conforme a autora, o tempo monumental engloba o contexto sociocultural e supranacional, e não segue a cronologia; os indivíduos não necessariamente se identificam com a era em que vivem, é um tempo configurado pela eternidade. Já o tempo cíclico enfatiza a repetição e, por isso, relaciona com a temporalidade dos romances em questão nesta tese.

Neles, as personagens vivenciam perdas das mais diferentes formas. Em seu estudo sobre *Mrs. Dalloway*, DeMeester (2007) comenta o intenso uso de repetições por Woolf como

uma estratégia para evidenciar o trauma vivido pelas personagens. Muitas vezes, a escritora cria “blocos” dentro do enredo começando e terminando-os com a mesma sentença ou expressão. Esses blocos agem como um refrão e reforçam que não há avanço na narrativa, pois a personagem não revê e conclui o pensamento, apenas o repete: *“The trauma survivor similarly tends to structure his life around a single traumatic event that he constantly relives and reconsiders in the closed system of his private, subjective consciousness”*¹⁰⁰ (DeMeester, 2007, p.79). Tal constatação também é válida para os demais romances analisados, como será apresentado a seguir. Por intermédio das lembranças repetidas ao longo das narrativas, o acontecimento ou a personagem, que já não existe mais, volta à vida, destacando a confluência dos opostos no trabalho de luto.

2.2.1 “Fear no more the heat of the sun”: o trabalho da intertextualidade no processo de luto em *Mrs. Dalloway*

O uso de intertextualidade nos romances pode ser destacado metaforicamente como escavação da memória da literatura com vistas a produzir novos sentidos na narrativa primeira. Além disso, as relações intertextuais chamam atenção também para o modo como Woolf trata a tradição literária, mais especificamente, o cânone masculino. Como já foi mencionado nesta tese, a escritora inglesa questiona a predominância do discurso masculino na história literária e nas estantes de biblioteca:

*But what I find deplorable, I continued, looking about the bookshelves again, is that nothing is known about women before the eighteenth century. I have no model in my mind to turn about this way and that. Here am I asking why women did not write poetry in the Elizabethan age, and I am not sure how they were educated; whether they were taught to write; whether they had sitting-rooms to themselves [...]*¹⁰¹ (WOOLF, 2005. p.45).

Porém, não deixa de aludir e citar autores canônicos – como Tennyson, Keats, Shakespeare, entre outros – em grande parte de suas obras. Isso se explica pelo fato de, na

¹⁰⁰ “O sobrevivente do trauma, semelhantemente, tende a estruturar sua vida em torno de um único evento traumático que ele, constantemente, revive e reconsidera no sistema fechado de sua consciência privada e subjetiva” (tradução nossa).

¹⁰¹ “Mas o que acho deplorável, prossegui, percorrendo novamente com o olhar as prateleiras da estante, é o fato de não se saber nada sobre as mulheres antes do século XVIII. Não tenho na mente nenhum modelo para virar de um lado para outro. Eis-me aqui a perguntar porque as mulheres não escreviam poesia no período elisabetano, e nem tenho certeza de como eram educadas: se aprendiam a escrever; se tinham salas de estar próprias [...]” (WOOLF, s/d, p.58).

maioria das vezes, a escritora relê a tradição de uma forma irônica e, assim, a pulsão de morte, presente na tradição literária patriarcal, entra em confronto com a escrita criativa de Woolf que atribui outros significados às obras na revisita, revelando-se, assim, uma forma de resistência e confrontação para com esse discurso patriarcal que, análogo à pulsão de morte, oprime a voz feminina.

Nesta seção, será apresentado como a relação intertextual com *Cymbeline* (2012, p.1088) de Shakespeare, expressa por meio do verso “*Fear no more the heat of the sun*”¹⁰², em *Mrs. Dalloway*, colabora para marcar a temporalidade no romance, guiada, por sua vez, pelo trabalho de luto. *Cymbeline* (2012) conta a história de Imogen, filha do rei britânico Cymbeline, e Posthumus, um rapaz de origem humilde, órfão desde o nascimento e, por isso, foi adotado pelo rei. Ele e Imogen se casam contra a vontade do pai. O rei exila Posthumus na Itália, onde este conhece Iachimo, o qual não acredita na pureza das mulheres e aposta com Posthumus que Imogen o trairia com ele. Como não consegue ganhar a aposta, Iachimo rouba uma pulseira, presente de Posthumus à moça, e inventa ter passado a noite com ela. Com raiva pela traição, Posthumus manda seu servo Pisanio matar Imogen. No entanto, o criado acredita em sua inocência e a convence a sair em busca do marido disfarçada de homem. Contudo ele diz a Posthumus que matou sua mulher.

Em sua busca, Imogen encontra um nobre banido da sociedade vivendo em uma caverna com seus dois filhos, Guiderius e Arviragus, os quais, na verdade, são filhos de Cymbeline, sequestrados por Belarius como vingança. Cloten, pretendente de Imogen e filho da nova mulher do rei, sai à procura da amada e, em um duelo com Guiderius, morre. Sentindo-se mal, Imogen bebe uma poção dada pela rainha e que acreditava ser um calmante, porém era um sonífero que a levaria a um sono profundo, semelhante à morte. Acreditando na morte de Imogen, os dois irmãos a colocam ao lado do corpo de Cloten. Algum tempo depois ela acorda e, ao ver o cadáver, imagina ser de seu amado e se desespera. Em meio a isso, há um conflito entre os romanos e os britânicos, no qual Posthumus está envolvido. Ele se une ao exército romano, mas depois se disfarça e muda para o lado britânico e ajuda a vencer a guerra. Culpado, por pensar ter matado Imogen, ele pede para ser punido como prisioneiro romano. No castelo, encontra Imogen, disfarçada de pajem no meio do exército romano e, enfim, o mal-entendido é desfeito.

O verso “*fear no more the heat o’ the sun*” faz parte do hino fúnebre pronunciado

¹⁰² “Não mais temas o calor do sol” (WOOLF, 2006a, p.17).

pelos irmãos durante o suposto velório de Imogen. O trecho, simultaneamente, lamenta a morte e lança esperanças de uma nova vida. No romance, o intertexto surge pela primeira vez enquanto Clarissa Dalloway caminha e pensa na efemeridade da vida, como as pessoas vêm e vão, mas deixam suas marcas nos lugares por que passam e, de repente, para diante de uma vitrine, onde o livro está aberto:

*Fear no more the heat o' the sun.
Nor the furious winter's rages.*

This late age of the world's experience had bred in them all, all men and women, a well of tears. Tears and sorrows; courage and endurance; a perfectly upright and stoical bearing. Think, for example, of the woman she admired most, Lady Bexborough, opening the bazaar¹⁰³ (WOOLF, 1996, p. 12)

O refrão acompanha o trabalho de luto de Clarissa, que pode ser vista como uma representante de uma parcela da sociedade inglesa ainda não se recuperada das perdas na Primeira Guerra. A “fonte de lágrimas” evidencia o trabalho de luto ainda não realizado. Por sua vez, “lágrimas e pesares” lado a lado com “coragem e resistência” demonstram como a sociedade vem enfrentando o trauma do pós-guerra. O conflito deixou um legado de sofrimento e, concomitantemente, resultou na necessidade de um comportamento menos sentimentalista para facilitar a superação da perda. Lady Bexborough figura como exemplo de realização do trabalho de luto, pois enfrenta a dor da perda de um filho promovendo quermesses beneficentes.

No entanto, os versos de Shakespeare trazem a morte como forma de experimentar a paz eterna: com a eternidade, não há mais sofrimento. A morte elimina o medo da dor, que o comportamento como o de Lady Bexborough apenas disfarça. Já a vida convive com a constante ameaça de morte e com a tentativa de evitá-la. A intertextualidade na formação do tempo de luto em *Mrs. Dalloway* colabora para a exposição da interdependência entre vida e morte, condição estruturadora os romances em estudo.

O diálogo entre os opostos é reforçado ainda pela representação do trabalho mnêmico da personagem em luto. Froula (2005, p. 99) compara Posthumus de *Cymbeline* (2012), que sobreviveu à morte da mãe, à Clarissa, que sobreviveu ao falecimento da irmã. Como assinala

¹⁰³“Não mais temas o calor do sol
Nem as iras do inverno furioso

Aquela última experiência do mundo abria em todos, homens e mulheres, uma fonte de lágrimas. Lágrimas e pesares; coragem e resistência; uma conduta perfeitamente a prumo, estóica. Como por exemplo, a mulher a quem mais admirava, Lady Bexborough, inaugurando a quermesse (WOOLF, 2006a, p.17).

a estudiosa, Clarissa não consegue se recuperar das perdas e sua busca por um alvorecer claro no campo remete à juventude, quando a irmã ainda era viva:

Only through memory does Clarissa recover her lost love... In other words Mrs. Dalloway adapts Posthumus consolation for a later age of the world's experience by rescuing love-lost-and-recovered from the romance's unreal Paradise and relocating it in the symbolic realms of memory, imagination and art - where it defeats time and loss more securely than does the romance of presence Posthumus's very name belies, even as it enacts the mourners' necessary submission to the reality of loss.¹⁰⁴

Por intermédio da memória Clarissa revive seu amor – pela irmã, por Peter, por Sally, pela vida em Burton, que se tornou uma espécie de Paraíso –, destacando a confluência das oposições ausência e presença, vida e morte. Diante disso, a personagem passa a vida presa a lembranças que vão de encontro com sua realidade, e, por esse motivo, o tempo psicológico no romance é bem mais alongado que o cronológico. Sua vida seguiu, conforme o esperado e desejado, conforme seus padrões sociais, mas a Clarissa de Burton morreu e seu trabalho de luto ainda não foi concluído.

O verso de Shakespeare é repetido ao longo da narrativa, direcionando Clarissa a memórias mal resolvidas do passado e cujas marcas ainda são vivas no presente. Septimus também recorre ao trecho logo após sair da clínica de Bradshaw, quando já está em casa. O soldado parece ter concluído seu trabalho de luto em relação à morte do amigo Evans, pois as alucinações cessaram e ele se reconcilia com a realidade, aceitando a impossibilidade de fazer algo em relação à morte do amigo, tampouco a respeito das pessoas que matou e viu morrer na guerra.

Conforme mencionado na seção anterior, a psicose alucinatória é um dos meios pelo qual o indivíduo que está passando pelo processo de luto encontra para desviar da realidade e se apegar ao objeto perdido. Isso explica as constantes visões de Septimus, especialmente as que têm a presença de Evans. Durante a guerra, eles se tornaram inseparáveis: “*They had to be together, share with each other, fight with each other, quarrel with each other*”¹⁰⁵ (WOOLF, 1996, p.96). Como foi observado na página 53, há, na narrativa, sugestões de um relacionamento homossexual entre eles, o que contribui para o sentimento de inadequação de

¹⁰⁴ “Apenas por meio da memória que Clarissa recupera seu amor perdido... Em outras palavras, *Mrs. Dalloway* adapta a consolação de Posthumus para uma era posterior da experiência mundial, resgatando amor-perdido-e-recuperado do Paraíso irreal da fábula e o deslocando nos reinos simbólicos da memória, imaginação e arte - onde ele derrota tempo e perda com mais segurança que a fábula de presença, que o próprio nome de Posthumus desmente mesmo quando decreta a submissão necessária do indivíduo em luto à realidade da perda” (tradução nossa).

¹⁰⁵ “Tinham de estar juntos, partilhar de tudo, lutar, discutir” (WOOLF, 2006a, p. 84)

Septimus em uma sociedade onde o ideal para o homem é ser forte e viril, ter esposa e filhos. Tal descoberta não é o elemento principal do trauma de Septimus, mas dificulta seu processo de luto.

Existem, então, diferentes fatores contra os quais Septimus deve lutar para ter seu ego livre novamente. Conforme foi visto no início deste capítulo, normalmente o luto é um processo que demanda tempo, pois a libido se desliga de cada lembrança de forma separada. Sendo assim, diante da constatação de não poder fazer nada perante uma sociedade cuja meta é encobrir os problemas ao invés de tratá-los, o que fica evidenciado em suas visitas a Holmes e Bradshaw, Septimus começa aos poucos entender que seu trauma não pode ser curado: não há salvação de acordo com a opinião de Bradshaw e Holmes. Diante desse quadro, ele percebe o quão inúteis são seus esforços para se integrar novamente àquela sociedade.

A alusão aos versos shakespearianos – *“Fear no more, says the heart in the body; fear no more. He was not afraid”*¹⁰⁶ (WOOLF, 1996, p.154) – antecipa o ato de coragem realizado por Septimus. Ele deseja viver e não tem medo de se expor à vida; no entanto, os tratamentos propostos por Bradshaw e Holmes significam a verdadeira morte. Ele não teme o calor do sol e se atira pela janela, mostrando que o suicídio significa, para ele, estar vivo, pois está fazendo suas escolhas sozinho, talvez pela primeira vez na vida. Ao encarar a morte como recomeço, Septimus reforça a crença religiosa predominante na cultura ocidental, como observa Freud (2010a, p.61), de que “[...] a própria morte não é uma aniquilação, um retorno ao inanimado inorgânico, mas o começo de uma nova espécie de existência situada no caminho do desenvolvimento rumo a algo superior.”

Septimus aceita sua punição por ter cometido os “crimes contra a natureza humana” e parte em busca de uma nova vida ao perceber que não haveria mais possibilidade de conviver em harmonia com a sociedade. Esse “algo superior” proporcionado pela vida após a morte consiste na aniquilação dos “pavores, sofrimentos e rigores” e propicia “toda a completude de que talvez tenhamos sentido falta aqui” (FREUD, 2010a, p. 62). Dessa forma, a cultura, mais especificamente a crença religiosa, atua sobre o inconsciente de Septimus e o conduz a elaborar um novo entendimento de sua situação passada. A compulsão à repetição das tragédias sofridas durante a guerra, particularmente a perda do companheiro Evans, cessam apenas com a esperança de um recomeço, de uma vida nova após a morte.

¹⁰⁶ “Nada mais temas, diz o coração no corpo; nada mais temas. Não tinha medo” (WOOLF, 2006a, p.131).

2.2.2 O processo de luto de Lily por meio da obra de arte em *To the Lighthouse*

Por meio do estudo da simulação do trabalho de luto freudiano na trajetória da personagem Lily Briscoe, é possível notar como a morte cumpre papel essencial para a “visão” que permite o término de sua obra de arte. Em *To the Lighthouse*, o evento externo que conduz o romance é a ida ao farol. Mesmo a pintura de Lily, aparentemente não relacionada à viagem, só é concluída quando Mr. Ramsay e seus filhos James e Cam atingem o farol. Isso se explica pelo fato de tanto o passeio quanto o quadro estarem presos à memória de Mrs. Ramsay, e, somente com o falecimento desta, eles são realizados.

Ao voltar a Hebridas dez anos mais tarde, Lily busca inspiração na sua vivência com os Ramsay, especialmente na matriarca, para tentar finalizar sua obra. Ela não só volta ao passado, bem como tenta se reconciliar com ele, visando entender os sentimentos contraditórios suscitados por Mrs. Ramsay e também superar a dor de sua perda. Ela inicia o capítulo, indagando:

*What does it mean? — a catchword that was, caught up from some book, fitting her thought loosely, for she could not, this first morning with the Ramsays, contract her feelings, could only make a phrase resound to cover the blankness of her mind until these vapours had shrunk. For really, what did she feel, come back after all these years and Mrs Ramsay dead? Nothing, nothing — nothing that she could express at all*¹⁰⁷ (WOOLF, 1981, p.145).

Lily não consegue expressar seu sentimento em relação à família Ramsay, devido à ausência de Mrs. Ramsay, porém não deixa de evidenciar sua inquietação. O branco de sua mente é como o branco da tela em que ainda não conseguiu captar a essência da matriarca e transmiti-la em forma de arte. Ela começa, então, seu trabalho de luto, uma vez que sente a dor da perda e busca, através de lembranças, aceitá-la. A artista passa toda a terceira parte do livro rememorando o tempo que passou com a família Ramsay e qual é o significado dessa experiência. Por ser uma mulher independente, Lily ressentida forma como Mrs. Ramsay se deixou tratar pelo marido, no entanto a admira por sua beleza e sensibilidade.

Outra batalha de Lily para conseguir terminar sua pintura é vencer os preconceitos da época para com as mulheres artistas. A frase pronunciada por Charles Tansley na primeira

¹⁰⁷ “O que significa? – este era um jargão tirado de algum livro e que se ajustava vagamente a seu pensamento, pois não conseguia, nessa primeira manhã com os Ramsays, ajustar seus pensamentos. Podia fazer uma frase ressoar para encobrir o vazio de sua mente, até que se diluíssem esses vapores. Pois, na realidade, o que sentia ao voltar ali depois de todos aqueles anos, depois da morte da Sra. Ramsay? Nada, nada – absolutamente nada que conseguisse expressar” (WOOLF, 2003, p.157).

parte do romance – “*women can’t paint, women can’t write*”¹⁰⁸ (WOOLF, 1981, p.48) – repete-se insistentemente na mente de Lily e dificulta ainda mais o término da pintura, já que soa como punição: ela não pode ser uma boa artista porque é mulher. Contudo, quando a sentença vem à tona na terceira parte do romance, Lily demora um pouco para se recordar de quem a proferia com insistência: Charles Tansley.

Associada a essa lembrança, surge a imagem de Mrs. Ramsay em uma ocasião na praia em que esta consegue fazer Lily e Charles se divertirem juntos e esquecerem suas diferenças. “*But what a power was in the human soul! she thought. That woman sitting there writing under the rock resolved everything into simplicity; made these angers, irritations fall over like old rags*”¹⁰⁹ (WOOLF, 1981, p. 160). A lembrança de Mrs. Ramsay, nesse momento, evidencia o andamento do trabalho de luto, pois faz parte do processo de entendimento de Lily a respeito de Mrs. Ramsay. Na referida cena, Mrs. Ramsay faz uma das coisas mais irritantes para Lily: elogiar Tansley e fazê-lo se sentir importante. Entretanto, simultaneamente, a matriarca apresenta uma de suas habilidades muito admirada por Lily: unir pessoas tão diferentes.

Ao final dessa lembrança, ocorrida no início da terceira seção, Lily chama desesperadamente por Mrs. Ramsay, como se ela estivesse lá para ouvi-la, pois está ainda no começo de seu processo de luto. Já no final da narrativa, ao se lembrar da mesma sentença a respeito do fato das mulheres não poderem ser artistas, esta já não a incomoda mais, pois compreende que Charles não fala com convicção; ele repete a afirmativa, porque é senso comum entre os intelectuais da época – a quem ele tanto deseja se igualar. Na verdade, Lily crê que ele repete isso para se sentir superior, tal qual Mr. Ramsay em relação à sua esposa.

Quando Mr. Ramsay atinge o farol, Lily, exausta, anuncia o feito, como se ela mesma tivesse remado até lá. Seu cansaço deriva do trabalho de lembrança feito durante o dia todo que envolveu lembranças e emoções profundas. Sua pintura tenta formular uma nova estrutura familiar, baseada na exclusão paterna e na diminuição da importância da relação entre mãe e filho. Ainda na primeira parte do romance, ao ser indagada por Bankes a respeito do triângulo púrpura em seu quadro, Lily responde que é Mrs. Ramsay lendo para James, e Bankes reage com uma certa indignação: “*Mother and child then — objects of universal veneration, and in this case the mother was famous for her beauty — might be reduced, he pondered, to a purple*

¹⁰⁸ “As mulheres não sabem pintar, as mulheres não sabem escrever” (WOOLF, 2003, p.53).

¹⁰⁹ “Mas que poder havia na alma humana! pensou. Aquela mulher, sentada ali, escrevendo, junto à pedra, reduzia tudo à simplicidade; levava ódios e irritações a se desfazerem como farrapos” (WOOLF, 2003, p.173).

shadow without irreverence”¹¹⁰ (WOOLF, 1981, p.52). Justamente por não dar tanta importância à beleza de Mrs. Ramsay, tampouco por não retratar a realidade de forma superficial, Lily desafia questões estéticas e de gênero.

O resultado para Lily, além do término da pintura, é a realização do trabalho de luto com êxito, tanto que a artista nem pronuncia o nome de Mrs. Ramsay outrora tão aclamado por ela. Ao não se importar com o fato de que o quadro ficará abandonado em um porão, ou será destruído – “*It would be hung in the attics, she thought; it would be destroyed. But what did that matter?*”¹¹¹ (WOOLF, 1981, p. 208) –, ela constata a efemeridade da existência, de pessoas e objetos, cuja lembrança sempre ficará viva na memória, mas não necessariamente implica um distúrbio do presente. Usando a terminologia freudiana, seu ego está livre e desinibido novamente.

A obra de arte foi o meio pelo qual a personagem Lily expressou seu trabalho de luto, de forma semelhante ao papel da intertextualidade em *Mrs. Dalloway*. Assim, a escritora inglesa também abre espaço para a discussão sobre a perenidade da arte. Ao demonstrar pouca importância para o objeto artístico em si, mas para a presença deste na memória, a pintora Lily, realiza um jogo entre presença e ausência entre vida e morte: são as lembranças propiciadas pela arte que serão perenes, embora o objeto artístico não esteja mais presente.

2.2.3 “*There’s no retreating and advancing*”: o tempo paralisado pela morte em *Between the acts*

Mrs. Dalloway é um romance que, de certa maneira, possui uma visão otimista a respeito do futuro das personagens em meio ao mundo do pós-guerra. O mesmo pode ser concluído em relação a *To the Lighthouse*: depois das mortes ocorridas durante o período da guerra, as personagens puderam retomar suas vidas e tentar atar os elos que estavam soltos no passado. Já *Between the acts*, por ter sido publicado já durante o período da Segunda Guerra, apresenta traços mais pessimistas, acarretando uma organização temporal diferenciada. As personagens do último romance da autora não se alongam nas remissões ao passado, tampouco é possível notar um esforço com vistas à superação de alguma perda.

A expressão presente no título desta seção: “*There’s no retreating and advancing*” é

¹¹⁰ “Então, mãe e filho, objetos da veneração universal – e nesse caso a mãe era conhecida por sua beleza –, poderiam ser reduzidos, sem irreverência, a uma mancha purpúrea, ponderou ele. (WOOLF, 2003, p.58).

¹¹¹ “Seria depenurado no sótão, pensava; seria destruído. Mas que importa?” (WOOLF, 2003, p. 223).

um trecho de uma citação, que será examinada em breve, e sumariza a percepção que as personagens parecem ter do tempo no romance. Diferente das outras duas obras do *corpus* desta tese, *Between the acts* não empreende grandes mergulhos na memória das personagens. O mesmo é verdade para suas perspectivas a respeito do futuro. Isso porque um acontecimento trágico do passado retorna ao presente: a guerra e deixa as personagens tomadas pelo medo e incerteza. A expressão repete-se ainda em dois outros momentos do romance e reforça o caráter circular do tempo.

Na letra de uma música, entoada no intervalo do *Pageant*, a expressão parece indicar apenas o movimento da valsa. Entretanto, quando a canção continua, o movimento adquire traços de morte:

*For this day and this dance and this merry, merry May
Will be over (he tapped his forefinger on his knee)
With the cutting of the clover this retreating and advancing
— the swifts seemed to have shot beyond their orbits —
Will be over, over, over,
And the ice will dart its splinter, and the winter,
O the winter, will fill the grate with ashes,
And there'll be no glow, no glow on the log.*¹¹² (WOOLF, 2000, p. 72)

Mais adiante, são as andorinhas que vêm e vão por entre as árvores, trazendo mensagem de morte pairando sobre a cabeça dos moradores tal qual os aviões de guerra, como foi analisado anteriormente neste capítulo. Tais movimentos de vai e vem acompanham as repetições que permeiam a narrativa e não conduzem as personagens a uma reelaboração das perdas sofridas no passado. Por isso, não é possível dizer que em *Between the acts*, o tempo se estrutura à maneira do trabalho de luto, como foi visto nos dois romances discutidos anteriormente.

Parece ser mais pertinente relacionar a obra em questão à melancolia, porque esta se associa a uma "perda objetual retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda" (FREUD, 1996d, p.251). Em outras palavras, enquanto o trabalho de luto mostra um esforço por parte do ego para se libertar, o melancólico parece ter internalizado sua dor de tal forma que as causas de seu pesar não atingem a

¹¹² “Pois este dia e esta dança e este alegre mês de maio
Terão passado. (Ele tamborilava com o indicador no joelho)
Quando ceifarem o trevo a dança [sic] [esse recuar e avançar] terá acabado.
– Tudo parecia girar fora de órbita –
E o inverno lançará seus dados de gelo
E o inverno, oh, o inverno
Encherá de cinzas o borralho
E não haverá mais chamas na minha lareira” (WOOLF, 2008a, p. 116).

consciência. Suas reclamações e insatisfações são uma espécie de acusação ao mundo externo responsável por o colocar naquela situação.

Com o passar do tempo, as mortes já não provocam mais comoção, pois se tornam cada vez mais frequentes e comuns. O mesmo é válido para outros elementos que remetem à guerra e à violência, como os aviões alemães que sobrevoam a Inglaterra, aos quais, em *Between the acts*, pouca atenção é dada por parte das personagens aparentemente. Nas entrelinhas, tais eventos carregam importantes significados e evidenciam a vida das personagens sob o temor das mortes e incertezas propiciadas pela guerra que se aproxima.

Isso pode ser ilustrado com a conversa entre as personagens durante um intervalo da peça de Miss La Trobe:

*"I'd no notion we looked so nice," Mrs. Swithin whispered to William. Hadn't she? The children; the pilgrims; behind the pilgrims the trees, and behind them the fields—the beauty of the visible world took his breath away. Tick, tick, tick the machine continued. "Marking time," said old Oliver beneath his breath. "Which don't exist for us," Lucy murmured. "We've only the present." "Isn't that enough?" William asked himself. Beauty—isn't that enough? But here Isa fidgetted. Her bare brown arms went nervously to her head. She half turned in her seat. "No, not for us, who've the future," she seemed to say. The future disturbing our present*¹¹³ (WOOLF, 2000, p.51).

Nessa citação, são evidenciadas as diferentes percepções das personagens em relação ao tempo. Lucy está admirada com a beleza da Inglaterra do século XIV retratada no palco. Ela admira o passado longínquo do país, mas não o passado que viveu, provavelmente porque não vê beleza nele e deseja apagá-lo. Ela nota que se trata da época de Chaucer e que aqueles são *"The Canterbury Pilgrims"*, os narradores da famosa coletânea de histórias da Idade Média na Inglaterra, *The Canterbury Tale*. O reconhecimento dela e de seu irmão sobre a existência apenas do presente reforça a presença da guerra acarretando o fim dos sonhos, dos planos futuros.

A frase de William – *"E isso não basta?"* – parece, à primeira vista, dizer que o presente é o suficiente, mas, logo em seguida, ele demonstra estar falando da beleza. Tem-se aqui, mais uma vez no romance, uma alusão aos últimos versos de *"Ode on a Grecian Urn"*

¹¹³ “– Não pensei que fosse tão bonito – sussurrou a Sra. Swithin para William. E não era mesmo? As crianças, os peregrinos; por trás deles as árvores; e mais atrás os campos – a beleza do mundo visível deixava-o sem respiração. A máquina prosseguia: tique, tique, tique.

– Marcando o tempo – disse o velho Oliver sufocado.

– Que não existe para nós – murmurou Lucy. Somos apenas o presente.

E isso não basta? pensou William. A beleza não basta? – Nisso Isa se remexeu. Ergueu nervosamente até a cabeça os braços mornos e nus. Virou-se um pouco na cadeira. Parecia dizer, não, não basta, para nós que somos o futuro. O futuro perturbando nosso presente.” (WOOLF, 2008a, p.87).

(2009a, p.462), de Keats: “‘*Beauty is truth, truth beauty*’, – *that is all / Ye know on earth, and all ye need to know*”¹¹⁴. São os dois últimos versos do poema e que levantam interpretações controversas até os dias atuais, especialmente pelo fato de haver outras versões da penúltima estrofe, encontradas em um manuscrito do autor e na primeira publicação em uma revista, como assinala Spitzer (1955, p.215), respectivamente: “*Beauty is truth, truth beauty, – that is all*” e “*Beauty is truth, truth beauty. – That is all*”.

Em suma, de acordo com o estudioso, a ausência de aspas na primeira versão levanta questionamentos em relação a quem profere a sentença: o poeta ou a urna; o ponto final depois de “*beauty*” na segunda versão indaga se tudo o que é necessário saber é o que está escrito no restante da estrofe e se refere ao conhecimento histórico (ver Anexo página 135-136), ou se o conhecimento está em saber que beleza é verdade e verdade, beleza, remetendo, pois, ao conhecimento artístico. Conforme comenta o estudioso, Keats, sendo um poeta romântico do século XIX, estava mais interessando na segunda hipótese. Além disso, nas estrofes anteriores a urna mostra a insuficiência da verdade histórica: “*in Scenes 1 and 3 [reproduzidas na urna] historical identity was blurred, in Scene 2 what was reached was only the metahistorical, and the whole frieze reproduces basically not history but nature*”¹¹⁵ (SPITZER, 1955, p. 217).

Como observa o autor, a urna grega sempre deixa uma mensagem para os passantes e, portanto, ela profere a última mensagem do poema, a qual reflete sobre a natureza da beleza, particularmente da beleza artística, e parece provocar os pensamentos do poeta do mesmo modo como o faz a eternidade. Em outras palavras, o poema traz à tona a reflexão sobre o efeito da obra de arte na vida e no tempo, ou seja, a eternidade da arte, no sentido de que ela capta o tempo e o aprisiona. Assim a arte reforça a oposição entre vida e morte ao trazer de volta um acontecimento passado, tornando-o imortal.

No entanto, Isa não concorda com Dodge sobre a beleza artística ser suficiente: insatisfeita com sua vida e seu casamento, mas sem iniciativa para mudança, o futuro, para ela, é obscuro no que diz respeito a seu casamento e também a sua existência, devido à proximidade da tragédia da guerra. De certa forma, Isa questiona a sentença proferida pela urna de Keats, evidenciando a existência de outras verdades além da beleza artística. Assim, a indagação de Isa se aproxima do pensamento de Freud (2006a, p.238) exposto no início de

¹¹⁴ “‘A beleza é a verdade, a verdade a beleza’ / — É tudo o que há para saber, e nada mais.” (KEATS, 2009b, p.145).

¹¹⁵ “nas Cenas 1 e 3 [reproduzidas na urna] a identidade histórica foi obscurecida, na Cena 2, o que foi alcançado foi apenas o meta-histórico, e o friso como um todo basicamente não reproduz história, mas natureza” (tradução nossa).

seu artigo “*O Estranho*”: “Nada em absoluto encontra-se a respeito do assunto em tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se com o que é belo, atraente e sublime [...] mais do que com sentimentos opostos, de repulsa e aflição”.

Pelo fato da preferência pelo belo e sublime, não é comum as pessoas falarem dos desastres, do sofrimento, do que é grotesco e mantém laços com o horror, como é a guerra. Porém, o horror se encontra reprimido e pode manifestar-se de diversas formas. Para Freud (2006a, p.258, grifo do autor), um afeto proveniente de um impulso emocional, se reprimido, transforma-se em ansiedade; “então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar ser algo reprimido que **retorna**. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho”.

Em *Between the acts*, a guerra pode ser encarada como esse “reprimido que retorna” e traz angústia, ansiedade e medo. Tais sentimentos são expostos na citação seguinte na qual Isa e Dodge têm outra reflexão sobre o futuro incerto que os espera:

*"Perhaps because we've never met before, and never shall again."
"The doom of sudden death hanging over us," he said. "There's no retreating and advancing"—he was thinking of the old lady showing him the house—
"for us as for them."
The future shadowed their present, like the sun coming through the many-veined transparent vine leaf; a criss-cross of lines making no pattern¹¹⁶
(WOOLF, 2000, p. 70).*

A Segunda Guerra Mundial, prestes a iniciar, causa estranheza no sentido freudiano de “*Umheimliche*”: “esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão” (FREUD, 2006a, p.258). Assim, mesmo que raramente se toque na questão do conflito de forma direta no romance, o medo da morte domina a atmosfera. Isso porque, como observa o psicanalista “Uma vez que quase todos nós ainda pensamos como selvagens acerca desse tópico [a morte], não é motivo para surpresa o fato de que o primitivo medo da morte é ainda tão intenso dentro de nós e está sempre pronto a vir à superfície por qualquer provocação” (FREUD, 2006a, p.258).

O trecho “*The doom of sudden death hanging over us,*” espelha o real temor que assola as personagens em *Between the acts* ao trazer à tona a morte vinda dos ares, ou seja, a

¹¹⁶ “– Talvez porque nunca nos vimos antes e nunca nos veremos mais.

– A fatalidade da morte súbita pendendo sobre as nossas cabeças – disse ele. – Não há como fugir ou avançar – ele pensava na velha dama [Mrs. Swithin] que lhe mostrara a casa. – Nem para nós, nem para eles.

O futuro sombreava o presente, como o sol varando a folha de videira, translúcida e perpassada de pequenas veias, numa confusão de linhas sem desenho certo” (WOOLF, 2008a, p.113).

ameaça de bombardeio aéreo da Segunda Guerra. Portanto, embora a percepção temporal varie conforme as experiências já vividas por uma pessoa ou as que ainda pode ter, a insegurança e o medo proporcionados pelo momento presente são sentidos igualmente pelos moradores de Pointz Hall. A aparente falta de conhecimento demonstrado pelas personagens em *Between the acts* sobre o período em que vivem reforça, por um lado, o sentimento de angústia pela incerteza dos desdobramentos da guerra e, por outro, o temor da repetição das tragédias do primeiro conflito. Diante disso, *Between the acts* mostra a classe média inglesa, alienada em sua maioria, incerta sobre o futuro, pois, por fecharem os olhos para sua própria história e também à situação atual, ficam cegos também para o porvir.

Para Freud (2010a, p. 36), “o presente precisa ter se transformado em passado caso se queira tirar dele pontos de referência sobre o futuro”. Dessa maneira, é importante haver o trabalho de luto em relação às perdas, diretas ou indiretas, sofridas durante a primeira guerra, a fim de haver mais clareza sobre o tempo presente, situação que não acontece em *Between the acts*. Por isso, é plausível dizer que as personagens dessa obra vivem sob uma atmosfera melancólica, pois a reconciliação com o passado doloroso, característico do trabalho de luto bem sucedido, não ocorre. A cena final do *Pageant – “The Present Time: Ourselves”* apresenta as forças repressoras que impedem o trabalho de luto, ao trazer à tona a dificuldade das personagens em refletir sobre o momento atual, de eminência da Segunda Guerra, como pode ser observado no trecho abaixo:

*But what could she know about ourselves? The Elizabethans yes; the Victorians, perhaps; but ourselves; sitting here on a June day in 1939 — it was ridiculous. “Myself” — it was impossible. Other people, perhaps... Cobbet of Cobbs Corner; the Major; old Bartholomew; Mrs. Swithin — them, perhaps*¹¹⁷ (WOOLF, 2000, p. 106).

O público encara com naturalidade o passado, todavia tem dificuldade de falar sobre o presente e, em especial, sobre eles mesmos. Sendo o futuro incerto e sem esperanças, devido ao conflito que se aproxima, o presente se torna imprevisível e incoerente, pois se constrói na articulação entre as memórias do passado e o futuro. Essas incoerências impossibilitam, segundo o público, que o *Pageant* se refira a eles, pois não há o distanciamento necessário para se fazer uma análise precisa. No entanto, Miss La Trobe pretende mostrar em sua peça justamente a insegurança e falta de perspectiva que permeia aquele momento de junho de

¹¹⁷ “‘Nós mesmos...’ Voltaram aos programas o que podia ela ver a respeito de ‘nós mesmos’? Os elisabetanos, sim; os vitorianos, talvez; mas nós mesmos, sentados aqui num dia de junho de 1939 – era ridículo. E ‘mesmos’ era algo impossível. Outras pessoas talvez... Cobbet, de Cobbs Corner; o Major; o velho Bartholomew; a Sra Swithin... Sim, eles, talvez” (WOOLF, 2008a, p. 165).

1939. O temor de pensar no presente condena os habitantes de Pointz Hall à repetição e, assim, compromete a progressão temporal e destaca a atuação da pulsão de morte na organização do tempo do romance aliada à pulsão de vida, presente nos esforços das personagens para viver na normalidade como se não estivessem diante de uma nova tragédia.

3 O ESPAÇO DE DEVASTAÇÃO E PROGRESSO NA CONFIGURAÇÃO DO JOGO ENTRE VIDA E MORTE

Em consonância com o tempo, o espaço também atua na construção da tensão entre vida e morte, na narrativa. Cenários de devastação são conjugados aos de reconstrução ou ainda de rotina familiar e se relacionam ao tempo à medida que expõem transições temporais, especialmente as associadas à guerra. Conforme o conceito bakhtiniano de cronotopo, a representação do espaço sempre envolve a representação do tempo, ambos estão intrinsecamente conectados na literatura. O filósofo tece suas considerações sobre a visão do tempo em Goethe, cujas características principais são:

[...] a fusão do tempo (entre o passado e o presente), a marca nitidamente visível do tempo inscrita no espaço, a união indissolúvel do tempo do acontecimento ao lugar concreto de sua realização (*Lokalitat und Geschichte*), o vínculo substancial e visível que liga os tempos (o presente ao passado), a atividade criadora do tempo (do passado no presente e do próprio presente), a necessidade que penetra o tempo, que liga o tempo ao espaço e os tempos entre si, e, finalmente, com base na necessidade que impregna o tempo espacializado, a inserção do futuro que assegura a plenitude ao tempo (BAKHTIN, 1997b, p.262).

Essa articulação e interdependência entre presente e passado, bem como a influência temporal na espacialidade fazem do cronotopo um conceito fundamental no estudo do espaço nesta tese. Bakhtin (1997b, p.271) ainda observa que tanto o enredo quanto as personagens não são simplesmente colocados na paisagem, “mas revelam-se nela, como pessoas presentes nela desde o início, como forças criadoras que darão forma a essa paisagem, a humanizarão, imprimirão as pegadas do movimento da história (do tempo histórico)”. Essa abordagem é possível a partir do momento em que o espaço deixa de ser visto apenas como um pano de fundo abstrato e o acontecimento não é mais percebido como um fragmento solto no tempo, mas como parte de um todo.

O que chama atenção no espaço nos romances woolfianos é o fato de, mesmo diante da grande turbulência social do início do século XX, a autora escolher a atmosfera da classe média inglesa como cenário para seus romances. O romance inglês, vale ressaltar, tem como tradição expor as lutas entre classes na Inglaterra. A começar por Charles Dickens, que destacou, em muitas de suas obras, a pobreza e desigualdade social na Inglaterra, especialmente de Londres, por meio dos conglomerados de operários das indústrias, além de contrastar o espaço natural com o artificial e poluído das cidades. O autor é conhecido por

retratar a vida de crianças nesse contexto e as consequências em suas vidas adultas, como em *Oliver Twist*, de 1837-39, *David Copperfield*, de 1849-50, e *Great Expectations*, de 1860-61, para citar apenas alguns exemplos. Outra obra notável é *A Tale of Two Cities*, de 1859, na qual descreve o contexto social de Paris e Londres antes e durante o período da Revolução Francesa.

Tendo sofrido forte influência de Dickens, Thomas Hardy também denuncia os problemas sociais da era vitoriana, mas seu foco é voltado ao ambiente rural. O espaço usado nos romances, a região ficcional Wessex, pode parecer restrito e limitado à primeira vista, contudo agrega uma forte consciência de temporalidade de tal forma que a História está entremeadada no drama dos protagonistas, conforme aponta Boumelha (2009, p. 252): “*Landscapes and urban settings alike can function as embodied histories, staging confrontation between a particular character and an encompassing personal or historical past*”¹¹⁸. A estudiosa cita o romance *A Pair of Blue Eyes*, de 1873, como o paradigma da representação dos eixos espaciais e temporais em Hardy. Situado em uma pequena comunidade, a obra retrata a vida dos protagonistas dentro de uma série de histórias convergentes que vão desde a civilização pré-humana a narrativas locais.

Joseph Conrad critica o Imperialismo britânico de maneira incisiva em suas obras, como *Heart of Darkness*, de 1899, obra influenciada de certa maneira pela viagem do autor para o Congo. A novela em questão narra as experiências da personagem Charles Marlow no Congo a bordo de um navio inglês. A narrativa se inicia com uma celebração do Império Britânico, diante do pôr do sol no rio Thames, onde o navio está ancorado, porém logo conduz à questão de o quão nobre é o Imperialismo britânico que, conforme Hampson (2009), ilumina com a tocha, mas também carrega a espada. A viagem mostra cenas de crueldade e tortura por parte dos colonizadores no “continente negro”, tratando os habitantes praticamente como escravos. A questão étnica também é levantada em *The Nigger of ‘Narcissus’*, que narra uma viagem de James Wait, um marinheiro negro, a bordo do navio *Narcissus* de Bombaim a Londres. É importante mencionar ainda *Nostramo*, denominada por Hampson (2009, p.303) como “*the great British political novel*”. O romance se passa em um país fictício chamado Costaguana na América do Sul e traz a realidade da exploração nas minas de prata.

As minas também servem de cenário para D. H. Lawrence, contemporâneo de Woolf, nas quais são destacadas cenas do sofrimento de famílias da classe trabalhadora, em

¹¹⁸ “Paisagens e cenários urbanos, igualmente, podem funcionar como histórias incorporadas, organizando o confronto entre um personagem particular e um abrangente passado pessoal ou histórico” (tradução nossa).

particular, trabalhadores de minas de carvão, e do próprio universo das minas, como o romance *Sons and Lovers*, de 1913, e no conto *Odour of Chrysanthemums*, de 1911. O autor também coloca em cena o tema das diferenças entre classes sociais em *Lady Chatterley's Lover*, de 1928, além de se interessar por territórios desconhecidos e castigados pela exploração, como a Austrália, o sudoeste dos Estados Unidos, entre outros. Conforme observa Bell (2009, p.320), “[...] Lawrence is remarkable for combining a peculiarly English sensibility with a global outlook and an intensely international formation”¹¹⁹.

Esse breve panorama de certos cenários da literatura inglesa destaca, portanto, que a ruptura de Woolf, ao retratar a classe média inglesa, contribui para a exposição da alienação desse extrato social no início do século XX. É um uso irônico do espaço e corrobora o que foi dito no Capítulo 1 a respeito de que as inovações na forma se aliam ao conteúdo. Ao invés de denunciar com olhares de observador, os narradores woolfianos revelam seus próprios ambientes, o que lhes confere bastante propriedade e torna mais verídica a crítica social promovida por Woolf. Destaca-se aqui a importância da relação entre personagem e espaço, categorias praticamente impossíveis de serem separadas, consoante Lins (1976), pois os seres fictícios formam o espaço e este é capaz de defini-los social e culturalmente. Nesse sentido, o espaço é compreendido pelo estilo de vida nele representado, os hábitos que ele influencia, os relacionamentos humanos proporcionados a partir dele etc.

Ao colocar em cena a mesma classe social em diferentes cenários: urbano, casa de veraneio e vilarejo rural, os três romances destacam os diferentes espaços em que *Thanatos*, por intermédio da representação das consequências da guerra, está em constante conflito com *Eros*, mediante, por exemplo, das tentativas de reconstrução e restauração desses lugares. O jogo tensivo dessas forças acontece de forma análoga às memórias traumáticas das personagens, como já foi mencionado neste estudo, à medida que as marcas das mortes e da violência deixadas pela guerra resistem ao tempo e se fazem presentes na memória espacial.

3.1 O espaço urbano em *Mrs. Dalloway* e as memórias de devastação da guerra

As memórias da devastação ocorrida em Londres durante a primeira guerra convivem, em *Mrs. Dalloway*, lado a lado com o progresso e a movimentação da cidade em recuperação.

¹¹⁹ “[...] Lawrence é notável por combinar uma sensibilidade inglesa peculiar com um panorama global e uma formação intensamente internacional” (tradução nossa).

Tal contraste ressalta o espaço urbano como estruturador do amálgama entre vida e morte. Outros espaços participam da dinâmica dos opostos, como a residência dos Dalloway no subúrbio londrino, Westminster, que congrega o território privado da família, mas também o público, especialmente por meio da festa de Clarissa quando ela recebe as figuras importantes da alta sociedade e da política. Há ainda cenários do passado, como Burton, que desperta memórias da juventude em Clarissa, Richard, Peter e Sally; e, para Septimus, existe a imagem do campo de batalha que o aprisiona no trauma do passado.

Pensando no uso de Londres como espaço, é interessante o comentário de Fisher (2006, p.667) sobre as cidades, que, por serem obras do homem, “*involves the most complete conversation between experience and design, between how we see what we have and how we then built in a way that clarifies or shift what we will next see or experience*”¹²⁰. A citação mostra que o homem molda a cidade de acordo com seus interesses e, no caso do romance, a cidade vive um cenário de pós-guerra e, por isso, busca maneiras de encobrir a destruição, sem apagar a memória gloriosa dos conflitos. Entra em cena o enlace entre morte, no rastro da guerra, e vida, na cidade em reconstrução e orgulhosa dos heróis da guerra.

Em Londres, há ainda a criação de espaços de convivência em comum, confirmando a assertiva de Fisher (2006) de que a cidade se expressa em uma dinâmica de congregação e concentração: os mortos no cemitério, as pessoas comendo nos restaurantes, os que desejam rezar na igreja, os que querem ler na biblioteca. Assim, o ambiente urbano cria um abrigo para cada tipo de cultura. Um dos espaços de concentração em *Mrs. Dalloway* é o *Regent's Park*. A maioria das personagens do romance passa pelo parque e estabelece diferentes relações com esse ambiente.

Para Rezia, esposa de Septimus, o parque parece simbolizar seus esforços para reestabelecer a “saúde mental” do marido. Nesse local, ela tenta trazê-lo de volta à realidade – atitude recomendada pelos médicos – chamando a sua atenção para os elementos do cotidiano que os cercam, como o jogo de críquete e também o avião que passa logo no início do romance trazendo uma mensagem publicitária. Vale destacar, nesse trecho, a imagem do avião, que traz, em si, a memória da guerra, sobrevoando Londres de forma inesperada e trazendo mensagens incompreendidas pela população:

Then suddenly, as a train comes out of a tunnel, the aeroplane rushed out of the clouds again, the sound boring into the ears of all people in the Mall, in

¹²⁰ “envolve o mais completo diálogo entre a experiência e o plano, entre como nós vemos o que temos e como, então, construímos de forma que esclareça ou mude aquilo que veremos ou experimentaremos depois” (tradução nossa).

*the Green Park, in Piccadilly, in Regent Street, in Regent's Park, and the bar of smoke curved behind and it dropped down, and it soared up and wrote one letter after another — but what word was it writing?*¹²¹ (WOOLF, 1996, p.24-25)

No entanto, a realidade que Rezia e os médicos desejam impor a Septimus é o oposto de como ele a sente. O avião não traz, para o ex-soldado, apenas uma mensagem publicitária, porém a ameaça da morte inesperada na guerra. Da mesma forma, o parque fica carregado de lembranças do período dos conflitos, em outras palavras, é um lugar onde morte se esconde por trás da aparência de vida e progresso que a ele se tenta atribuir, destacando o jogo entre vida e morte como estruturador desse espaço.

De acordo com Wiechert (2010), o *Regent's Park*, retratado em *Mrs. Dalloway*, foi construído com estrutura inovadora para a época, especialmente pelo fato de ser um parque designado à área residencial, criando, pois, a ilusão de que os moradores da região estariam vivendo no campo. Além disso, o parque foi local de diversas instituições de reabilitação durante e após a primeira guerra, quando abrigou soldados inválidos e cegos, como o *St Dunstan's Institute for the Blind*, o *St John's Lodge*, um hospital para oficiais inválidos, e o *Royal Hospital of St Katherine*, que após a guerra tornou-se *West London Hospital for Nervous Diseases*. Isso se opõe às situações do romance nas quais Septimus e Rezia estão no parque e este adquire um caráter hostil e inquietante para ele. Lá é onde ocorrem as alucinações do ex-soldado, contradizendo o posto estabelecido para o parque.

Woolf mostra, assim, que a simples construção de centros de convivência e recreação, como o *Regent's Park* no espaço urbano não necessariamente significa a criação de um ambiente de repouso e harmonia. O espaço vive uma situação de interdependência com as personagens que nele circulam e com as memórias ligadas a ele. A natureza colocada no parque não é, essencialmente, nem confortadora nem ameaçadora, conforme Wiechert (2010, p.23):

The park, with its structured and simulated nature, constitutes a normalizing space, especially when it is examined in conjunction with the two medical professionals. Woolf illustrates the multi-faceted role green space plays in the modern city, specifically how parks make visible structures of power within a

¹²¹ “De súbito, como um trem que sai de um túnel, o aeroplano emergiu dentre as nuvens, o som brocou o ouvido de toda a gente, no Mall, no Green Park, em Picadilly, em Regent Street, no Regent's Park, e a fita de fumo desenrolou-se, e o aeroplano baixava, subia, escrevia uma letra após a outra – mas que palavra estaria escrevendo?” (WOOLF, 2006a, p.27).

given culture.¹²²

Controlando a natureza, médicos e políticos em *Mrs. Dalloway* também influenciam a vida de toda a população. O parque parece ser uma ilusão de que tudo caminha bem na nação. Existe, portanto, uma dualidade em relação ao ambiente natural. Recomenda-se a ida do sujeito ao campo para buscar saúde e paz interior, quando, na verdade, as autoridades, representadas por Bradshaw, desejam manter afastadas as pessoas que possam atrapalhar o progresso da nação, como acontece com Septimus. Ao mesmo tempo, os parques são inseridos na cidade para mostrar o poder do homem de se apropriar da natureza e transformá-la conforme sua necessidade e vontade.

Essa artificialização dos espaços naturais contribui para a exposição do diálogo entre vida e morte em *Mrs. Dalloway*: a natureza, que sugere vida e renascimento, convive lado a lado com o fantasma da devastação da guerra, seja por funcionar como abrigo para os traumatizados, ou como local para homenagem aos mortos. Além disso, o meio natural não pode se desenvolver livremente, pois deve ceder espaço ao progresso e à urbanização, criadores de novos territórios e novas oportunidades de crescimento, porém, ao mesmo tempo, destrói a natureza e força a população a sublimar o trauma das guerras.

Ademais, segundo Fisher (2006), a rua atua de forma central em textos cujo espaço é a cidade, pois carrega o acidental, o temporário, convida a múltiplos olhares, agrega vários e desconexos eventos ao mesmo tempo e no mesmo campo de visão, de forma que qualquer um possa olhar, ainda que de relance, para as ações alheias. Conforme o estudioso, “*Such a web of persons with the random and unexpected interconnections and encounters is a familiar element of the novel of the city*”¹²³ (2006, p.671).

Ao andar pelas ruas de Londres, Clarissa realiza essas conexões fortuitas e inesperadas. Ora vê pessoas próximas de seu círculo, outras nem tanto, mas sempre é possível fazer alguma ligação com sua vida e a da sociedade que a cerca. O que acontece em *Mrs. Dalloway* é denominado por Lins (1976, p.84) de ambientação dissimulada ou oblíqua. Nesse tipo de ambientação, a personagem é ativa e é identificada justamente pelo enlace entre o espaço e a ação: “Atos da personagem, nesse tipo de ambientação vão fazendo surgir o que a cerca”.

¹²² “O parque, com sua natureza estruturada e simulada, constitui um espaço normalizante, especialmente quando é examinado em conjunção com os dois profissionais da medicina. Woolf ilustra o papel multifacetado que o espaço verde tem na cidade moderna, especificamente como os parques tornam visíveis as estruturas de poder no interior de uma determinada cultura” (tradução nossa).

¹²³ “Tal rede de pessoas com interligações e encontros fortuitos e inesperados é um elemento familiar no romance ambientado na cidade” (tradução nossa).

Assim, no caso do exemplo citado no Capítulo 1, o acidente de carro em frente à floricultura, percebe-se a intromissão do espaço público no privado. Tendo em vista que o carro parece pertencer a uma autoridade, vê-se grande comoção da população, o que talvez não aconteceria se fosse um acidente com um indivíduo desconhecido. Símbolo disso é o maior exemplo de tragédia no romance, Septimus, estar no acidente e não ser notado. O fato também de ninguém saber quem é essa autoridade demonstra o quão distante da população se encontram os indivíduos que, teoricamente, trabalham para os interesses do povo.

A complexa situação política de *Mrs. Dalloway* se revela em acontecimentos sutis ao longo da narrativa. A quermesse de Lady Bexborough, mencionada no capítulo anterior, por exemplo, é mais uma amostra da nação que tenta aparentar sua recuperação da guerra e ter força para se reerguer. Da mesma maneira, atuam os monumentos espalhados pela cidade e as homenagens aos soldados mortos em batalhas. Um exemplo é a estátua do Duque de Cambridge. Peter, atormentado por seus pensamentos sobre o envelhecimento e a morte, despertados pela doença de Clarissa e a consequente possibilidade do falecimento repentino, anda pela Rua Whitehall quando, ao olhar a estátua do Duque de Cambridge, ocorre uma identificação passível de ser notada na ambiguidade causada pelo pronome “*he*”, destacado abaixo, que tanto pode se referir ao observador, Peter, quanto ao observado, Duque de Cambridge:

*Striding, staring, he glared at the statue of the Duke of Cambridge. He had been sent down from Oxford — true. He had been a Socialist, in some sense a failure — true. Still the future of civilisation lies, he thought, in the hands of young men like that; of young men such as he was, thirty years ago; with their love of abstract principles; getting books sent out to them all the way from London to a peak in the Himalayas; reading science; reading philosophy. The future lies in the hands of young men like that, he thought*¹²⁴ (WOOLF, 1996, p. 56-57, grifo nosso).

O Duque foi oficial do exército britânico, participou da Guerra da Crimeia, graças à qual atingiu o posto de comandante supremo das forças armadas. Ficou conhecido por realizar promoções de acordo com as relações sociais e não com o mérito. Nesse sentido, a reforma do exército afetou seu status nas forças armadas com o *War Office Act* em 1870, que subordinava o comandante ao Secretário do Estado para Guerra. Em 1895, o duque foi obrigado a abandonar seu posto. Sua estátua se localiza, ironicamente, em frente ao Escritório de Guerra

¹²⁴ “Andava a passos largos, de olhos fixos, fitou raivosamente a estátua do Duque de Cambridge. Verdade que fora expulso de Oxford. Tinha sido um socialista, em certo sentido um fracassado... na verdade. Contudo, pensou, o futuro da civilização estava era nas mãos de jovens assim, de jovens como ele fora trinta anos antes; com seu amor pelos princípios abstratos; que mandavam buscar livros de toda parte de Londres, do Himalaia; amantes da ciência; amantes da filosofia” (WOOLF, 2006a, p.53).

ao qual ele resistiu fortemente. O escritório era um departamento do governo britânico responsável pela administração do exército do século XVII a 1964 (OXFORD, 2000).

Assim como Peter Walsh teve que abandonar os estudos em Oxford para servir nas Índias, o Duque de Cambridge deixou a Universidade de Hanover. A analogia serve, pois, para relembrar Walsh de sua falha acadêmica e também para fazer refletir sobre o futuro da Inglaterra. No entanto, como observa Jones (2010), Peter não consegue compreender que, em tempos de guerra, os “princípios abstratos” não levaram ninguém a um futuro brilhante e formaram apenas uma geração perdida de jovens, apesar de educados em escolas públicas e universidades, tiveram que esquecer seus princípios ao serem mandados à guerra. Em outras palavras, embora tenha presenciado a realidade do Imperialismo Britânico nas Índias, Peter continua apegado a princípios abstratos que justificavam o domínio cultural, político e econômico da Inglaterra sobre as Índias.

A estátua do Duque de Cambridge também surge em *A room of one's own* (2005, p.37) quando a narradora reflete sobre a educação dos homens e constata que é tão defeituosa como a das mulheres. Estas enfrentam imensas dificuldades no acesso à educação formal e em ter uma profissão, que normalmente consiste em “[...] *always to be doing work that one did not wish to do, and to do it like a slave, flattering and fawning*”¹²⁵. Os homens, por sua vez, também são vítimas do patriarcado, embora geralmente não percebam, pois a educação recebida os induz a entender certos desvios como grandiosos, por exemplo o desejo de posse, de aquisição, que os motiva a criar fronteiras e, com elas, a violência e as guerras, nas quais eles sacrificam suas próprias vidas e as de seus semelhantes.

A narradora do ensaio convida o leitor a caminhar pelo Admiralty Arch ou qualquer outro lugar onde se encontrem monumentos bélicos e a pensar no tipo de glória reverenciada nesses locais, como ela faz em relação à estátua do Duque de Cambridge: *They are bred of the conditions of life; of the lack of civilization, I thought, looking at the statue of the Duke of Cambridge, and in particular at the feathers in his cocked hat, with a fixity that they have scarcely ever received before*¹²⁶ (WOOLF, 2005, p.38). Para a escritora inglesa, tais monumentos reforçam os elementos mais destrutivos da educação masculina, o que relaciona a pulsão de morte à sociedade patriarcal devido ao caráter opressor responsável por barrar a libido e, assim, impedir o trabalho da pulsão de vida.

¹²⁵ “[...] estar sempre fazendo um trabalho que não se queria fazer e fazê-lo como uma escrava, lisonjeando e adulando” (WOOLF, s/d, p.45).

¹²⁶ “São fruto das condições de vida, da falta de civilização, pensei eu, olhando para a estátua do Duque de Cambridge e, em particular, para as plumas de seu tricorne, com uma fixidez que elas dificilmente terão recebido antes” (WOOLF, s/d, p.47).

O mesmo pode ser observado em outra estátua vista por Peter Walsh em *Mrs. Dalloway*: “Gordon whom as a boy he had worshipped; Gordon standing lonely with one leg raised and his arms crossed,— poor Gordon, he thought¹²⁷ (WOOLF, 1996, p.58)”. Entre as duas outras estátuas próximas a esta, a de Nelson e Havelock, Walsh direciona seu foco a Gordon e, dessa forma, apresenta um outro tipo de perfil militar: Charles Gordon, conforme Jones (2010), foi um soldado dedicado que defendeu bravamente a nação, mas morreu esperando reforços que chegaram tarde devido à incompetência, ou mesmo a uma artimanha, de seus inimigos no parlamento.

Gordon é, pois, uma evidência de que a guerra envolve uma série de interesses nada nobres e não consiste em simplesmente defender heroicamente sua nação. Ademais, levanta a questão de quantas vidas se foram em vão em nome da ambição imperialista, ligando, mais uma vez, a dominação patriarcal às forças de *Thanatos*. Vale ressaltar a figura de Septimus, cujo alistamento foi influenciado por esse ímpeto heróico. De acordo com Jones (2010), Woolf não enxerga os monumentos militares como relíquias de um passado remoto que devem ser lembradas. Para a escritora, eles são emblemas do presente e servem para estimular os jovens a seguirem a carreira militar.

A marcha de meninos treinando para o exército, observada por Peter Walsh, é um exemplo disso. Os garotos demonstram retidão, têm olhar fixo sempre para frente e expressões de fidelidade e amor à nação, especialmente quando passam pelos monumentos supracitados. Apesar de, a princípio, Peter admirar a disciplina dos garotos e a forma como as pessoas nas ruas os respeitam, ele nota tratar-se apenas de meninos fracos, que não compreendem suas próprias atitudes e que, quando não forem mais úteis ao Estado, estarão esquecidos exercendo profissões sem nenhum prestígio – tal como é observado na trajetória de Septimus Smith.

Por ter conhecimento da verdade sobre o Império Inglês, Peter Walsh entende o comportamento dos garotos, pois eles são ignorantes no assunto. No entanto, ele não concebe mais ter o mesmo tipo de pensamento em relação ao Império Britânico na fase adulta e depois de sua experiência na Índia. Assim como Gordon, Peter se vê dividido entre o desejo de tomar uma atitude, representada na estátua pelas pernas erguidas, e a impossibilidade da realização de fato, simbolizada nos braços cruzados. No caso de Peter, ele quer fazer algo em relação à mulher casada que ele ama e ficou nas Índias, mas se vê de braços cruzados perante o

¹²⁷ “[...] Gordon, a quem venerava quando menino; Gordon, de pé e solitário, com uma perna na frente e os braços cruzados – pobre Gordon, pensou” (WOOLF, 2006a, p.54).

impedimento por questões legais.

Peter é uma espécie de ponte entre colônia e império e, na idade adulta, ele compreende que figuras como Gordon não são mais figuras de admiração, mas de pena (“*poor Gordon*”). Diferentemente, pensa Lady Bruton, amiga de Richard Dalloway, a qual se orgulha da sociedade patriarcal, e da posição por ela ocupada– “*Power was hers, position, income. She had lived in the forefront of her time. She had had good friends; known the ablest men of her day.*”¹²⁸ (WOOLF, 1996, p.124). Pessoas como ela são as responsáveis por ainda promoverem marchas como a vista por Peter Walsh, por tentar fortalecer o espírito bélico mesmo após todas as tragédias da guerra.

Na casa dela, há quadros da família, todos envolvidos com o exército britânico, os quais ela admira. Ela guarda uma caneta usada pelo General Sir Talbot Moore, “*who had written there (one even queing in the eighties) in Lady Bruton’s presence, with her cognisance, perhaps advice, a telegram ordering the British troops to advance upon an historical occasion*”¹²⁹ (WOOLF, 1996, p.117). Ela guarda a caneta, bem como conta a história com orgulho aos visitantes. Por meio da personagem Lady Bruton os aspectos negativos da sociedade britânica são retratados, sobretudo no que tange aos efeitos da guerra, começando pelo fato de ela ser conhecida por se interessar mais por política do que por pessoas.

Dentre esses aspectos negativos, destacam-se o desejo da manutenção da tradição, apresentando características da nação inglesa símbolos do atraso para a sociedade. Ela precisa se mostrar masculinizada para conviver no meio político e, sendo assim, sua relação com a protagonista Clarissa Dalloway é artificial e só acontece em nome dos bons costumes e da admiração nutrida por Richard Dalloway. Este, por sua vez, também a considera uma grande mulher, forte e com *pedigree*. No entanto, o louvor de Bruton às formas ultrapassadas de combate, como a cavalaria, a luta sobre o lombo dos cavalos mostra o quanto suas ideias são arcaicas. A repetição do comportamento opressor fortalece os homens, detentores do poder econômico e político, e colocam cada vez mais as mulheres à margem.

Tal repetição reforça o diálogo entre vida e morte pelo fato de impedir novos começos, novas ligações, característicos da pulsão de vida. Clarissa renunciou ao amor para se tornar a esposa e anfitriã perfeita; Peter abandonou sua utopia para servir ao exército nas Índias;

¹²⁸ “Tinha poder, posição, fortuna. Vivera no primeiro plano de sua época. Tivera bons amigos; conhecera os homens mais notáveis de seu tempo” (WOOLF, 2006a, p.107).

¹²⁹ “que ali escrevera (numa noite dos anos 80), em presença de Lady Bruton, com seu conhecimento, talvez a conselho seu, um telegrama que ordenava o avanço das tropas britânicas, num momento decisivo” (WOOLF, 2006a,p.101).

Septimus perde sua juventude e sonhos ao ser mandado para o *front* e presenciar tragédias de toda sorte. Assim, por meio da relação entre as personagens e o cenário circundante, o espaço, em *Mrs. Dalloway*, atua como uma falácia que promete a glória e o progresso, mas mascara o sofrimento e a morte.

3.2 O espaço familiar em *To the Lighthouse* atuando como microcosmo da sociedade patriarcal

Em *To the Lighthouse*, o diálogo entre vida e morte está presente também no caráter opressor da sociedade patriarcal em relação às personagens, o qual, todavia, caminha junto com a pulsão de vida, representada nos laços e na fertilidade que a instituição familiar significa. O sistema patriarcal se reflete dentro da casa dos Ramsay, por meio do autoritarismo de Mr. Ramsay, cujo relacionamento com seus familiares e convidados se dá de forma ríspida e violenta, e a subserviência de Mrs. Ramsay, sempre pronta para agir como um “espelho mágico”, descrito por Woolf em *A room of one's own* (2005), que duplica a imagem masculina. Publicado dois anos depois do romance, o ensaio demonstra que a exaltação da masculinidade pode provocar tanto o heroísmo quanto o facismo.

Portanto, em *To the Lighthouse*, é possível conectar as atitudes patriarcais de Mr. Ramsay e a dinâmica da guerra; seu sucesso depende de sua capacidade de se mostrar superior em relação às mulheres, especialmente à sua esposa, e, simultaneamente, protegê-las heroicamente. Da mesma forma, agem os ditadores em relação à população. Como acrescentam Bazin e Lauter (1991), a assertiva dos homens ingleses sobre os lares serem os verdadeiros lugares das mulheres se assemelha à declaração dos nazistas de que o mundo da mulher é sua família, seu marido, seus filhos e seu lar. Isso mostra que, quando se trata das relações entre homens e mulheres, o ditador, muitas vezes, está no âmbito familiar.

O comportamento da família Ramsay aproxima-se da família monogâmica de Engels (1984, p.69) descrita em “*Origem da Família, da Propriedade e do Estado*”. Diferentemente das organizações anteriores descritas pelo filósofo – a família consanguínea, família punalua e família sindiásmica – a monogâmica não se baseia em condições naturais, mas econômicas, e surge como uma “forma de escravização de um sexo pelo outro”. O autor observa ainda:

Num velho manuscrito inédito, redigido em 1846 por Marx e por mim,

encontro a seguinte frase: “A primeira divisão do trabalho é a que se fez entre o homem e a mulher para a procriação dos filhos”. Hoje posso acrescentar: o primeiro antagonismo de classes que apareceu na história coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre o homem e a mulher, na monogamia; e a primeira opressão de classes, com a opressão do sexo feminino pelo masculino. (ENGELS, 1984, p.70)

Tal comparação reforça os argumentos de *Three guineas* (2006b, p.128-129), em que, como foi apontado na Introdução, Woolf aprofunda essa relação entre o domínio econômico masculino e a opressão feminina e reafirma a questão do gênero como inseparável do estabelecimento da guerra e do poder fascista:

Therefore if you insist upon fighting to protect me, or “our” country, let it be understood, soberly and rationally between us, that you are fighting to gratify a sex instinct which I cannot share; to procure benefits which I have not shared and probably will not share; but not to gratify my instincts, or to protect either myself or my country. For, the outsider will say, ‘in fact, as a woman, I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world.’¹³⁰

A citação esclarece a justificativa dos homens de que a guerra defende as mulheres e a família é uma falácia não mais aceita ao menos por uma parte da sociedade, os “outsiders”, ou seja, aqueles que não colaboram para a manutenção da sociedade patriarcal: “*It would consist of educated men’s daughters working in their own class — how indeed can they work in any other? — and by their own methods for liberty, equality and peace*”¹³¹ (WOOLF, 2006b, p.126). Como será analisado a seguir, Lily Briscoe carrega a semente do pensamento de uma *outsider*, tendo em vista a recusa em se casar que mostra sua rebeldia contra a submissão da mulher prevista pela moral vitoriana e anuncia a tentativa de uma nova postura feminina diante das mudanças do novo século. Por isso, apesar de admirar Mrs. Ramsay, sua relação com ela, representante do perfil vitoriano, é um conflito constante.

A matriarca se sente especial e honrada por receber tantos elogios masculinos e ser vista como um mito. Dessa forma, não é apenas Mr. Ramsay o responsável pelo domínio patriarcal no âmbito de sua família. Ao personificar “O anjo do lar”, Mrs. Ramsay fortalece o

¹³⁰ “Portanto, se você insiste em lutar para me proteger, ou proteger “nosso” país, é preciso que seja entendido, sóbria e racionalmente entre nós, que você está lutando para satisfazer um instinto sexual do qual eu não posso compartilhar; para adquirir benefícios que dos quais eu não compartilhei e provavelmente não irei compartilhar; mas não para gratificar meus instintos, ou proteger a mim mesma ou a meu país. Pois, a *outsider* dirá, 'de fato, como mulher, eu não tenho nação. Como mulher, eu não quero uma nação. Como mulher, minha nação é o mundo inteiro’” (tradução nossa).

¹³¹ “Consistiria em filhas de homens educados, trabalhando em sua própria classe - como, de fato, elas podem trabalhar em outra? - e por seus próprios métodos para a liberdade, a igualdade e a paz” (tradução nossa).

caráter tirano de seu marido. Em *Virginia Woolf against the Empire* (1994, p.96), Phillips chama atenção para o fato do mesmo disfarce ser utilizado contra os colonizados: “*This ideology is in turn useful to the state because it allows the colonizers to mask radical impoliteness to the colonized*”¹³². A autora ainda observa que Woolf, um pouco antes da escrita de *To the Lighthouse*, em um discurso na *London/National Society for Women's Service*, demonstrou como o “Anjo” aprendeu a se sacrificar, a não pensar e a ser calmo e assexuado.

Tal discurso seria publicado por Leonard Woolf após a morte da escritora inglesa como “*Professions for Women*” (2009a). No entanto, na versão citada a seguir, não há a seguinte passagem que relaciona o “Anjo” ao crescimento da classe média, ao império, à Rainha Vitória e ao poeta Tennyson:

*The Angel in the House was the ideal of womanhood created by the imaginations of men and women at a certain stage of their pilgrimage to lure them across a very dusty stretch <of the journey>. They agreed to accept this ideal because for reasons I cannot now go into - they have to do with the British Empire, our colonies, Queen Victoria, Lord Tennyson, the growth of middle class and so on [...]*¹³³ (WOOLF, 1978b, p.30)

Conforme a ideologia do “Anjo”, à mulher cabe a atuação no âmbito privado – no lar – e ao homem fica reservado o âmbito público. Todavia, tal divisão começa a se romper com a guerra, pois as mulheres deixam o ambiente doméstico para assumir as tarefas masculinas abandonadas quando estes partem para a guerra. Assim, o privado e o público sofrem alterações marcantes, indicando uma nova organização social e familiar. Lily, mesmo timidamente, vislumbra essa nova estrutura que produz uma relação diferente entre os sexos:

*There is a code of behaviour, she knew, whose seventh article (it may be) says that on occasions of this sort it behoves the woman, whatever her own occupation might be, to go to the help of the young man opposite so that he may expose and relieve the thigh bones, the ribs, of his vanity, of his urgent desire to assert himself; as indeed it is their duty, she reflected, in her old maidenly fairness, to help us, suppose the Tube were to burst into flames. Then, she thought, I should certainly expect Mr Tansley to get me out. **But how would it be, she thought, if neither of us did either of these things?** So*

¹³² “Essa ideologia é, por sua vez, útil ao Estado porque permite aos colonizadores mascarar a grosseria fundamental ao colonizado” (tradução nossa).

¹³³ “O Anjo do Lar era o ideal de feminilidade criado pela imaginação de homens e mulheres em certo estágio de sua peregrinação para atraí-los a um trecho muito árido <do percurso>. Eles concordaram em aceitar esse ideal, por razões que eu não posso investigar agora - elas têm a ver com o Império Britânico, nossas colônias, a Rainha Vitória, Lord Tennyson, o crescimento da classe média, entre outros” (tradução nossa).

*she sat there smiling*¹³⁴ (WOOLF, 1981, p.91, grifo nosso).

Esse código de comportamento é defendido por Mrs. Ramsay que passa o jantar tentando fazer Lily e Tansley se aproximarem. No entanto, a pintora é consciente da conduta feminina prezada por Mrs. Ramsay apenas servir para alimentar a vaidade masculina e, por isso, diverte-se ao imaginar mudanças. A transformação na relação entre os sexos concorre para a conclusão da pintura de Lily que, para criar o quadro fiel à sua visão, precisa anular a presença de Mr. Ramsay, o pai repressor e a voz da autoridade representante das leis daquela sociedade. Lily não consegue fazer sua pintura no ambiente patriarcal tão sólido na primeira parte do livro. Em “*The Window*” Mr. Ramsay sempre surge em espaços que lhe conferem destaque, superioridade. Sua primeira aparição é na sala de visitas onde ele surge para interromper a alegria de James e sua mãe e anunciar a impossibilidade da viagem. Ele o faz observando pela janela, o que demonstra seu controle como pai dentro de casa e também seu controle do ambiente externo por meio do conhecimento.

Sua assertiva, vale ressaltar, é fruto da observação a respeito da direção do vento da noite anterior com seu “discípulo” Charles Tansley que corrobora a sentença do patriarca: “*It’s due west,*” said the atheist Tansley, holding his bony fingers spread so that the wind blew through them”¹³⁵ (WOOLF, 1981, p.5). Do terraço, ou seja, de uma posição superior, eles discutem sobre a viagem ao farol, passível de ser vista como uma analogia à posição do império inglês: no topo do mundo, de onde tomava decisões em relação a sua população e também a outros países, bem como é a família Ramsay a responsável por levar ao farol, quais são as necessidades de quem vive lá.

As referências à Índia, no mesmo capítulo, enfatizam essa analogia em *To The Lighthouse*. Além disso, as qualidades que Mr. Ramsay julga essenciais em um indivíduo – “*courage, truth, and the power to endure*”¹³⁶ (WOOLF, 1981, p.4) – assemelham-se muito às atribuídas aos soldados das tropas britânicas, conforme salienta James (1994). Em consonância com o marido, ao afirmar ter o sexo masculino sob sua proteção, Mrs. Ramsay lista as características masculinas valorizadas pela sociedade patriarcal e imperialista: “*for*

¹³⁴ “Há um código de conduta que ela conhecia, e cujo sétimo artigo (talvez) diz que em tais ocasiões convém à mulher, não importa qual seja sua profissão, ajudar o jovem sentado diante dela, para que ele possa expor e aliviar os fêmures e as costelas da sua vaidade, do seu premente desejo de se autoafirmar; tal como, sem dúvida, é dever deles, refletiu com sua sinceridade de solteirona, de nos ajudar em caso, por exemplo, de ocorrer um incêndio no metrô. Então, com toda certeza, eu esperaria que o Sr. Tansley me tirasse dali, **mas o que aconteceria, pensou, se nenhum de nós fizesse nenhuma dessas coisas?** Ela continuava sorrindo” (WOOLF, 2003, p.96, grifo nosso).

¹³⁵ “É justamente o ‘oeste’ – disse Tansley, o ateu [...], mantendo os dedos ossudos afastados para que o vento soprasse por entre eles” (WOOLF, 2003, p.9).

¹³⁶ “coragem, lealdade e perseverança” (WOOLF, 2003, p. 8).

*their chivalry and valour, for the fact that they negotiated treaties, ruled India, controlled finance; finally for an attitude towards herself which no woman could fail to feel or to find agreeable*¹³⁷ (WOOLF, 1981, p.6). A palavra *chilvary* refere-se tanto ao homem que empunha as armas quanto ao homem gentil e galanteador. Assim como Mrs. Ramsay se deixa subjugar, mas não se sente violentada por ser tratada com carinho e admiração; o Imperialismo britânico subjuguou povos com a desculpa da possibilidade de trazer prosperidade.

No entanto, anunciando a mudança de mentalidade ocorrida na transição do período vitoriano para o século XX, tal qual Lily, as filhas do casal Ramsay divergem da mãe com ideias “infiéis” e desejam secretamente uma vida diferente: “*a wilder life; not always taking care of some man or other; for there was in all their minds a mute questioning of deference and chivalry, of the Bank of England and the Indian Empire*”¹³⁸ (WOOLF, 1981, p.7). Contrárias à mãe, elas não possuem a mesma admiração pelo pai, e lançam vistas a uma nova perspectiva. O traço de opressão que Mr. Ramsay carrega consigo destrói sonhos, contudo, ao mesmo tempo, estimula a criação de outros, que lutam contra a dominação patriarcal. Tal relação coloca em foco a articulação entre vida e morte como algo contínuo e incessante.

A mudança de perspectiva percebida nas filhas em relação à mãe pode ser notada também na comparação entre a primeira e a última parte do romance, uma vez que, pensando no conceito bakhtiniano de cronotopo, é preciso ressaltar a necessidade do espaço em *To the Lighthouse* ser investigado também em relação às mudanças temporais ocorridas nos dez anos, em que se passa o romance. Sendo anterior ao início da Primeira Guerra Mundial, o que se nota de diferença da primeira parte em relação às outras, é uma atmosfera ainda otimista, propiciada, especialmente, pelo olhar de Mrs. Ramsay responsável por guiar essa seção.

Em “*The Window*”, a casa é cheia de vida, os espaços favorecem a integração, há crianças por toda parte, a natureza é verde e florida e o mar, azul. Além disso, a família unida e os planos de casamento marcam o predomínio de *Eros*. Já na segunda parte do romance, narrada sob a perspectiva de Mr. Ramsay, o relato objetivo e impessoal dos dez anos passados desde a primeira ida ao farol e que engloba a Primeira Guerra Mundial, não é narrado ou descrito em seus detalhes, mas alguns elementos da narrativa expõem como a guerra afeta as

¹³⁷ “[...] pelo cavalheirismo dos homens, seu valor, pelo fato de negociarem tratados, governarem a Índia, controlarem as finanças ou, mais possivelmente [sic] [finalmente], por certa atitude em relação a ela que nenhuma mulher poderia se eximir de achar agradável” (WOOLF, 2003, p.10).

¹³⁸ “mais emocionante [...] sem ter que se precaver contra este ou aquele homem. Havia no pensamento de todas elas uma indizível curiosidade em relação a coisas tão diversas como o cavalheirismo, o Banco da Inglaterra e o Império das Índias” (WOOLF, 2003, p.10).

personagens da obra. Além do falecimento de Andrew em um bombardeio, o conflito também marca sua presença sombria na paisagem: o mar e o céu apresentam tonalidades vermelha e cinza; a casa dos Ramsay está devastada e abandonada, colocando em destaque a presença da morte. É preciso ainda ressaltar o falecimento de Mrs. Ramsay, materializando o fim de uma era de paz e esperança, e também de Prue, no parto, o que conota a interrupção na continuidade da existência por meio da família, marcando a predominância de *Thanatos*.

No entanto, a morte também representa recomeços. Com a destruição das esperanças lançadas na primeira parte, na terceira, embora alguns dos projetos sejam retomados, tais como a viagem ao farol e a pintura de Lily, eles possuem novos significados e caminham de modo diferente. Destaca-se, então, a pulsão de morte como força motriz da vida, enfatizando que, opostas à primeira vista, vida e morte surgem como amálgama. Depois dos dez anos de sombra, a casa de verão parece ter uma nova chance, uma oportunidade de trazer de volta a vida deixada naquela primeira visita, reparar os erros e finalizar assuntos pendentes: a principal reparação a ser feita aqui é a realização da viagem ao farol, ainda mesmo dez anos depois. Lily Briscoe e Carmichael voltam à ilha, juntamente com Mr. Ramsay e seus filhos.

A casa ainda carrega os traumas vividos durante os dez anos e, por isso, apesar da família Ramsay estar de volta e da guerra ter chegado ao fim, o local não tem mais a mesma energia que tinha na primeira parte. O espaço age como elemento estruturador do diálogo entre vida e morte, devido à sua relação com a transição temporal, cujas marcas podem ser percebidas não só nas personagens, mas também na casa, cujas feridas ainda se mostram abertas, por meio da descrição do ambiente logo nos primeiros parágrafos. Ao chegar à noite, Lily encontra tudo “misterioso” e “escuro” e, mesmo no dia seguinte, a casa ainda lhe parecia estranha. A solidão e o vazio são enfatizados pela repetição de expressões como “*blankness of her mind*”, “*Sitting alone*” “*no attachment*” “*aimless*” “*chaotic*” “*unreal*” “*empty coffee cup*”¹³⁹, entre outras, frequentes durante toda a terceira seção. Tais palavras representam a busca pela expressão do indizível na narrativa, tal qual foi visto no primeiro capítulo da tese.

A mesa de jantar, que antes simbolizava a união da família, agora recebe apenas Lily e, de lá, ela constata a desunião de pai e filhos devido à morte da mãe. Além disso, Mr. Ramsay não mais ocupa lugares de destaque: vaga pela casa como um fantasma, murmurando os versos de “*The Castaway*”. Então, Lily observa que a distância, seja ela temporal ou espacial, pode mudar a relação entre os indivíduos, no caso, a sua com Mr. Ramsay: “*so much depends,*

¹³⁹ "branco na mente", "sentada sozinha", "sem ligação", "sem objetivo", "caótico", "irreal", "xícara de café vazia" (tradução nossa).

*she thought, upon distance: whether people are near us or far from us; for her feeling for Mr. Ramsay changed as he sailed further and further across the bay. It seemed to be elongated, stretched out; he seemed to become more and more remote*¹⁴⁰ (WOOLF, 1981, p.191).

Talvez seja esse ambiente tão alterado, cenário do enfraquecimento da estrutura familiar burguesa, o fator crucial para Lily conseguir, enfim, realizar sua pintura e, até mesmo, compreender a família Ramsay. Juntamente com o conflito, alguns costumes vitorianos se extinguem e possibilitam a criação de uma nova Inglaterra. *To the Lighthouse* ainda lança um olhar otimista sobre a possibilidade de superação dos traumas da guerra. É um jogo, pois, entre ausência e presença, aparência e essência, e cabe à artista entender o funcionamento em tensão da vida e morte e conjugá-los na obra de arte.

Analogamente à mudança de percepção de Lily em relação à família Ramsay, a visão do farol também se altera com o passar do tempo: antes da possibilidade de atingi-la, a ilha onde está o farol é um local de fantasia e suscita a curiosidade. No entanto, quando finalmente chega até lá, James a descreve apenas como uma: “*stark tower on a bare rock*”¹⁴¹ (WOOLF, 1981, p.203), confirmando que a significação do espaço muda de acordo com o tempo que, por sua vez, altera a visão das personagens e, conseqüentemente, do leitor. Como já foi discutido nesta pesquisa, a viagem ao farol, para James, não é mais algo desejado, mas um momento no qual revive seus traumas e o ódio pelo pai. A morte de Mrs. Ramsay é o fator fundamental para a mudança da percepção em relação ao farol e, dessa forma, ela se mantém viva na memória das personagens, ressaltando a confluência entre vida e morte na estruturação do espaço no romance.

3.3 A terra devastada em *Between the acts*

Enquanto, em *Mrs. Dalloway*, o espaço urbano concorre para a apresentação das tragédias de guerra, seja por meio das estátuas ou parques, e *To the Lighthouse* traz o ambiente familiar para expor a estrutura de poder que reflete a sociedade, *Between the acts* usa o espaço de uma casa no campo para mostrar as marcas deixadas pelas guerras na terra. A casa em ruínas exhibe a era vitoriana decadente como se fosse uma relíquia desse período e da

¹⁴⁰ “Tudo depende então da distância, de pessoas estarem perto ou longe de nós. Pois seu sentimento pelo Sr. Ramsay mudava à medida que ele se afastava velejando pela baía. Parecia ter-se alongado, estendido. Parecia cada vez mais remoto” (WOOLF, 2003, p.204).

¹⁴¹ “uma rígida torre numa rocha desnuda” (WOOLF, 2003, p.217).

atual situação da Inglaterra, ainda não totalmente recuperada da primeira guerra e já se deparando com um novo conflito, o que destaca a constante dinâmica entre pulsão de vida e de morte na estruturação do espaço no romance. A casa tenta se manter viva, por intermédio da repetição de costumes, como a apresentação do *Pageant* e a própria continuidade da vida representada pela família.

Por ser um espaço herdado, a casa permite mostrar o processo de transformação de velhos costumes e também o tipo de legado que cada geração pretende deixar. Tomando de empréstimo a expressão usada por Bakhtin (1997b, p.260) para descrever a coexistência de diversas épocas em um mesmo espaço em Roma: “o grande cronotopo da história humana”, pode-se dizer que a fazenda atua como cronotopo da história da Inglaterra, uma vez que retrata três gerações - quais sejam a vitoriana, nas figuras de de Bartholomew e Lucy, a edwardiana, com Giles, Isa, Miss LaTrobe e William Dodge, e o futuro, representado nos filhos de Isa e Giles. Colabora ainda para essa representação da história da civilização no cenário de Pointz Hall, o livro *Outline of History*, de Figgis, que Mrs. Swithin lê com frequência durante a narrativa. Tal obra descreve o mundo desde a pré-história e, ao lê-lo, Mrs. Swithin imagina como tudo teria acontecido no espaço da fazenda.

Em *O mal-estar na civilização* (FREUD, 2010b), para provar a inexistência do esquecimento absoluto, isto é, da impossibilidade de uma destruição do traço mnemônico, pois “[...] na vida psíquica nada que se formou uma vez pode acabar, tudo é preservado de alguma maneira e pode ser trazido novamente à luz em circunstâncias adequadas” (2010b, p.20), Freud também se vale do exemplo da cidade de Roma. O psicanalista observa que, embora tenham existido algumas civilizações naquele local, não se vê todas as construções desses povos, apenas vestígios. Freud (2010b, p.22) compara Roma a uma entidade psíquica “com um passado igualmente longo e rico, na qual nada que veio a existir chegou a perecer, na qual, juntamente com a última fase do desenvolvimento, todas as anteriores continuam a viver”. Ao tentar elencar o que um visitante veria, caso pudesse enxergar as obras de todas as civilizações simultaneamente, Freud constata que esse feito não é possível, pois o mesmo espaço não admite ser preenchido duas vezes. Assim, ele relaciona o espaço da cidade à dinâmica da memória, cujo funcionamento, mediante preenchimento de lacunas, impede a recordação total de certos acontecimentos.

Essa impossibilidade de relembrar os fatos tais como ocorreram é agravada devido a situações traumáticas. E é nesse sentido que pode ser entendido o espaço em *Between the acts*, ou seja, embora tenham acontecido conflitos em Pointz Hall, alguns personagens parecem não se recordar do significado dessas tragédias no presente e aparentemente não se importam com

a iminência da guerra. Porém, pequenos detalhes na narrativa revelam a presença do conflito, por exemplo, o avião, simbolizando a guerra, marca sua presença no texto desde o início: *“From an aeroplane, he said, you could still see, plainly marked, the scars made by the Britons; by the Romans; by the Elizabethan manor house; and by the plough, when they ploughed the hill to grow wheat in the Napoleonic wars”*¹⁴² (WOOLF, 2000, p.05). As cicatrizes da terra, por ainda serem visíveis, podem ser comparadas aos traumas resultantes da violência dos conflitos ainda não superados pelas personagens. Além disso, ao contar a história da terra por meio das guerras, destaca-se a repetição da devastação que não cessa em deixar marcas na sociedade.

No final do romance, surgem aviões sobrevoando a fazenda e cortam o discurso do Reverendo, apresentando a ameaça à expressão, própria ao período de guerra carrega:

*“So that each of us who has enjoyed this pageant has still an opp...” The word was cut in two. A zoom severed it. Twelve aeroplanes in perfect formation like a flight of wild duck came overhead. THAT was the music. The audience gaped; the audience gazed. Then zoom became drone. The planes had passed. “...portunity,” Mr. Streatfield continued, “to make a contribution.”*¹⁴³ (WOOLF, 2000, p.115)

Dessa forma, nota-se que Woolf incorporou a sensação de ameaça de ataque aéreo do exército alemão na Inglaterra (*Blitzkrieg*) à estrutura do romance. Algo destacado pela autora também em seu ensaio *“Thoughts on peace in an air raid”* (2009b, n/p) como sendo um temor constante àquele período: *“It is a queer experience, lying in the dark and listening to the zoom of a hornet which may at any moment sting you to death. It is a sound that interrupts cool and consecutive thinking about peace”*¹⁴⁴.

Assim, a presença dos aviões no texto expõe a forma como a eminência da guerra deixa as personagens perante o imprevisível e incontrolável, especialmente incorporados nas diferentes maneiras pelas quais a morte aparece nos romances. Outra evidência da presença da morte na narrativa são os animais que fazem parte da paisagem da fazenda e, algumas vezes, apresentam características que evocam a morte e a violência. Parte do elenco de LaTrobe é

¹⁴² “De avião, comentou ele, ainda se podiam ver as cicatrizes deixadas pelos bretões, pelos romanos, pela mansão senhorial do período elisabetano, e pelo arado, quando se havia trabalhado na colina a fim de cultivar trigo durante as guerras napoleônicas” (WOOLF, 2008a, p.18)

¹⁴³ “Assim, cada um de nós tem a opor... – A palavra foi cortada ao meio por um forte zumbido. Doze aviões passavam por cima deles, em formação perfeita, como um bando de patos selvagens. Era esta a música que ele ouvira. A plateia ficou boquiaberta, os olhos arregalados, fixos. O zumbido transformou-se num ronco, e os aviões se foram. – ... tunidade – prosseguiu o Sr. Streatfield – de dar a sua contribuição” (WOOLF, 2008a, p.177).

¹⁴⁴ “É uma experiência estranha, deitar no escuro e ouvir o zunido de uma vespa que pode, a qualquer momento, dar uma picada mortal. É o som que interrompe o pensar calmo e sequencial sobre a paz” (tradução nossa).

constituída por animais, demonstrando, conforme observa Tromanhauser (2009), que as fronteiras entre a superioridade humana e a natureza animal são ilusórias. Tanto o *Pageant* quanto o romance problematizam a forma como os indivíduos se veem na sociedade e também na história da Inglaterra, questionando as fronteiras entre o estilo de vida culturalmente aceito para ser inserido no *Pageant* e a vida a ser sacrificada a partir de seu centro. Segundo a estudiosa, tal como era comum nas antigas civilizações o sacrifício de animais para deuses, a guerra torna aceitável o sacrifício de humanos em nome do Estado.

Além disso, logo nas primeiras páginas, a quantidade de referência a animais chama a atenção. Se, por um lado, sua presença pode ser vista como um indicativo de que a narrativa se passa em uma fazenda, por outro, é preciso atentar às relações que os animais estabelecem com as personagens, reforçando o que foi dito no início deste capítulo a respeito da conexão entre personagem e espaço. Como exemplo, destaca-se o caso de Mrs. Haines, esposa do fazendeiro por quem Isa nutre uma paixão platônica, é caracterizada pejorativamente pelo narrador de “*goosefaced*” (rosto de gansa), enquanto a jovem é associada a “*swan*” (cisne), evidenciando o antagonismo entre as duas mulheres e a disputa silenciosa por Rupert Haines.

Essa comparação entre os animais e as personagens contribui também para a apresentação dos traços violentos da sociedade patriarcal e o posicionamento das personagens no que se refere à guerra. Um exemplo é quando Giles vê uma cobra na grama com um sapo na boca, paralisada devido ao veneno do sapo, que, por sua vez, não consegue escapar nem morrer. Diante de tal agonia, Giles não hesita e pisa nos animais. A descrição detalhada dessa ação – “*The mass crushed and slithered. The white canvas on his tennis shoes was bloodstained and sticky. But it was action. Action relieved him*” (WOOLF, 2000, p.61)¹⁴⁵ enfatiza não apenas a violência, bem como a agonia de Giles ao ver nada ser feito em uma situação de desespero. É possível, dessa forma, comparar essa “ação”, que o aliviou, ao desejo de que algo seja feito em relação à guerra, visto que durante a narrativa ele é a única personagem que reflete a esse respeito e se sente angustiado com a apatia dos demais.

No entanto, Giles se mostra em um paradoxo perante o conflito mundial, tendo em vista que, embora a cena do esmagamento dos animais suscite violência, a qual, inclusive, carrega para o âmbito familiar por meio da sujeira de sangue grudada em seu sapato, ele não tem nenhuma atitude concreta em relação à guerra, a não ser demonstrar sua irritação mediante reações bruscas como a descrita acima e também como observado na cena seguinte:

¹⁴⁵ “A massa achatou-se escorregadia. A lona branca do tênis dele ficou manchada de sangue e gosma. Ao menos, porém, era uma ação. Agir o deixou aliviado” (WOOLF, 2008a, p.100).

“Giles nicked his chair into position with a jerk. Thus only could he show his irritation, his rage with old fogies who sat and looked at views over coffee and cream when the whole of Europe — over there — was bristling like...”¹⁴⁶ (WOOLF, 2000, p. 34). Desse modo, o espaço, traz à tona tanto o inconformismo de Giles frente à inércia das pessoas que os cercam, quanto sua própria estagnação em não saber o que fazer.

Hussey (2011) aponta ainda que a imagem da cobra tentando engolir o sapo remete a seguinte entrada no diário de Woolf (1982, p.338): “We saw a snake eating a toad: it had half the toad in, half the toad out; gave a suck now & then. The toad slowly disappearing. L. poked its tail; the snake was sick of the crushed toad & I dreamt of a man committing suicide & cd. see the body shooting through the water”¹⁴⁷. A relação dessa visão com um sonho sobre suicídio enfatiza a linha tênue entre morte e vida em situações nas quais a escolha pela morte representa um alívio.

A imagem da cobra e do sapo também remete à forma como Dodge se descreve para Mrs. Swithin, relatando os problemas que este encontra na aceitação de sua sexualidade desde a infância. Ele se considera um “*half-man, Mrs. Swithin; a flickering, mind-divided little snake in the grass*”¹⁴⁸ (WOOLF, 2000, p.46, grifo nosso). Conforme Hussey (2011), a expressão grifada se refere a um inimigo oculto, como aparece na *Écloga III*, de Virgílio, uma cobra escondida na grama onde crianças colhem flores e morangos. Nesse sentido, pode-se inferir que o próprio Dodge se vê como um perigo para a sociedade, pois esconde seus desejos talvez porque seja visto como uma ameaça. Portanto, a mesma cobra que Giles considera uma aberração, “*a birth the wrong way round — a monstrous inversion!*”¹⁴⁹ (WOOLF, 2000, p.60), descreve Dodge. O ato de Giles perante a cobra se repete em relação a Dodge de forma sutil, por meio do olhar de nojo e desprezo que o primeiro lança ao outro. Tal atitude serve também para trazer à tona a hipocrisia de Giles, reflexo da cultura patriarcal na qual está inserido, o qual considera a homossexualidade um pecado, tabu e crime – como já foi visto no capítulo anterior –, mas trata sua esposa com indiferença e ainda se envolve com outra mulher, Mrs. Manresa.

Em seus comentários a respeito de *Between the acts*, Hussey (2011) também associa a

¹⁴⁶ “Giles ajeitou a cadeira com um empurrão. Só assim conseguia exprimir sua irritação, sua raiva por causa daqueles velhotes que ficavam ali sentados olhando paisagens, tomando café com creme, enquanto toda a Europa – logo ali – estava eriçada como...” (WOOLF, 2008a, p.62)

¹⁴⁷ “Nós vimos uma cobra comendo um sapo. Tinha metade do sapo dentro e metade fora; sugava de vez em quando. O sapo desaparecendo vagarosamente. L. cutucou sua cauda; a cobra estava enjoada do sapo esmagado & sonhei com um homem cometendo suicídio e pude ver o corpo se atirando na água” (tradução nossa).

¹⁴⁸ “Sou apenas meio homem, Sra. Swithin; uma serpentizinha esquiva na relva com a mente bipartida” (WOOLF, 2008a, p.79).

¹⁴⁹ “Era um parto às avessas. Uma inversão monstruosa” (WOOLF, 2008a, p.100).

imagem da cobra e do sapo, formando apenas um ser, ao techo de *Paradise Lost* (1832, p.97), de Milton. Nesse trecho, a figura do sapo e da cobra se misturam na descrição do Satã, que se apresentaria depois em forma de serpente, feita pelos anjos: “*Squat like a toad, close at the ear of Eve*”¹⁵⁰. Além disso, a inversão monstruosa e o nascimento às avessas também fazem parte do mesmo poema na parte sobre o nascimento do pecado ao lado da cabeça de Satã e a relação sexual deste com sua própria filha que resulta no surgimento da Morte. Esta estupra sua mãe para produzir “*yelling monsters*”¹⁵¹ (MILTON, 1832, p.46). O nascimento às avessas, as relações sexuais incestuosas e que provocam mortes reforçam a violência como elemento fulcral na narrativa de *Between the acts*.

Desse modo, a intertextualidade ajuda na configuração do espaço, bem como na constituição da voz narrativa e do tempo, na exposição do diálogo entre vida e morte nos romances woolfianos. Os intertextos enriquecem o significado das expressões e lhes trazem um novo sentido, atuando como um suplemento que escava a memória literária, indo ao encontro do posicionamento de Eliot em *Tradição e talento individual* (1989, p.40): “[...] o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado.”

Concernente ao uso da intertextualidade na obra de Woolf para expor a terra devastada e retratar os traumas da aniquilação dos sonhos e das perdas produzidos pela guerra, é possível fazer uma comparação entre *Between the acts* e o poema *The Waste Land* de Eliot (1998). Em seu diário, Woolf comenta a obra de T.S. Eliot: “*Eliot dined last night & read his poem. He sang it & chanted it rhythmized it. It has great beauty and force of phrase: symmetry; & tensivity. What connects it together, I'm not so sure*”¹⁵² (WOOLF, 1978a, p.178). A maneira como a autora descreve o poema assemelha-se em muito à estrutura de *Between the acts*: “*Nothing coheres. It is a condition captured by the phrase ‘orts, scraps and fragments’, a phrase often used in describing the form of the book*”¹⁵³ (BISHOP, 1991, p. 119).

De acordo com Moody (2006), Eliot retirou do livro *From Ritual to Romance*, de Jesse Weston, a história do Rei Fisher, na qual a perda de poder e fertilidade do rei resulta em seca e pragas em seu território. Segundo a lenda, ele é o último a guardar o Santo Graal. O rei está sempre ferido nas pernas e na virilha, e tais ferimentos refletem em seu território, acabando

¹⁵⁰ “agachado como um sapo, perto do ouvido de Eva” (tradução nossa)

¹⁵¹ “Monstros uivantes” (tradução nossa).

¹⁵² “Eliot jantou aqui na noite passada e leu seu poema. Ele o cantou & entoou e ritmou. Tem uma grande beleza e força de frase: simetria & tensão. O que o unifica, não tenho certeza” (tradução nossa).

¹⁵³ “Nada é coerente. É uma condição capturada pela frase “lascas, pedaços, fragmentos”, uma frase frequentemente usada para descrever a forma do livro” (tradução nossa).

com a fertilidade da terra. A única alternativa é pescar no rio perto do castelo. Apenas com a morte do rei e a vinda de um cavaleiro jovem e cheio de vigor, a terra voltaria a ser fértil. O único a conseguir tal feito é Percival.

A essa terra escassa e infértil, Eliot compara a sociedade do seu tempo, mais especificamente, a Europa, onde a fragmentação e a alienação dos indivíduos denunciam uma falta de senso de comunidade. Essa sociedade é, portanto, a parte infértil do ciclo, assim como a era do Rei Fisher. Em *The Waste Land* (1998), os indivíduos se encontram isolados e as relações sexuais muitas vezes são inférteis e sem sentido. O poema caminha da terra devastada até um final esperançoso, no qual a chuva traz a promessa de novos frutos. A epígrafe usada por Eliot em *The Waste Land* (1998) é um trecho de *Satyricon*, de Petrônio e é apropriada ao poema devido às referências à clausura e desejo da morte, além da ligação com Grécia e Roma, raízes da civilização europeia. Moody (2006) nota que o poder do poema reside em justamente não utilizar nenhum meio para mascarar o desejo pela propriedade. Ademais, o poema traz mito, religião, história e arte tão fragmentados quanto a vida naquele período.

Tal como no poema, *Between the acts* também deixa escassas as fronteiras entre personagens, vozes, além de expor desejos proibidos. Isa é apaixonada por Rupert Haines, que é casado; William Dodge sente uma forte atração por Giles, que, por sua vez, se envolve com Mrs. Manresa, também casada; e esta é alvo da atenção de Mr. Oliver. Todas essas relações são inférteis assim como a nação representada no romance. A terra estéril sugere o pessimismo em relação ao futuro, já destacado no capítulo sobre o tempo, e também mostra esse pessimismo como fruto de marcas do passado traumático da guerra, o qual anuncia seu retorno.

Outra semelhança entre o poema e o romance é a chuva que vem forte e carregada de mágoas e lamentos:

*No one had seen the cloud coming. There it was, black, swollen, on top of them. Down it poured like all the people in the world weeping. **Tears, Tears. Tears.** 'O that our human pain could here have ending!' Isa murmured. Looking up she received two great blots of rain full in her face. They trickled down her cheeks as if they were her own tears. But they were all people's tears, weeping for all people. Hands were raised. Here and there a parasol opened. The rain was sudden and universal. Then it stopped. From the grass*

*rose a fresh earthy smell*¹⁵⁴ (WOOLF, 2000, p.107, grifo nosso).

Em *The Waste Land* (1998, p.03), a chuva marca também o final de um ciclo. As chuvas do mês de abril representam a primavera, ou ainda, o elemento necessário para o ciclo de vida das flores, porém adquirem um sentido trágico no poema de Eliot: “*April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain*”¹⁵⁵. O poeta questiona a tradição da literatura inglesa, como em Chaucer (1900), por exemplo, em que a chuva é doce: “*Whan that Aprille with his shoures sote / The droghte of Marche hath perced to the rote, / And bathed every veyne in swich licour, / Of which vertu engendred is the flour*”¹⁵⁶. Na terra devastada pela guerra, a chuva traz sim a esperança de renovação, mas junto com ela as lembranças do passado e a incerteza do futuro, memória e desejo atuando no renascimento dessa terra.

O trecho grifado, “*Tears, tears, tears*”, pode se referir, consoante Hussey (2011), à Walt Whitman em “*Tears*”, publicado na edição de 1867, pouco após o término da guerra civil americana. No poema, as lágrimas são a metonímia da “*O wild and dismal night storm, with wind!*”¹⁵⁷ (WHITMAN, 2013, n/p) que marca o ambiente sombrio, solitário e de lamento, também descrito em *Between the acts*. Os pingos da chuva surgem repentinamente no romance e são associados às lágrimas de toda a sociedade, cujo sofrimento pede por um final, como implora Isa na citação.

Embora *Between the acts* termine sugerindo a aniquilação da civilização, existe a esperança de nova vida a partir disso:

Isa let her sewing drop. The great hooded chairs had become enormous. And Giles too. And Isa too against the window. The window was all sky without colour. The house had lost its shelter. It was night before roads were made, or houses. It was the night that dwellers in caves had watched from some

¹⁵⁴ “Ninguém vira a nuvem chegar. Ali estava, negra, intumescida, por cima deles. E chovia como se todas as pessoas do mundo chorassem. Lágrimas, lágrimas. Lágrimas.

– *Oh, se a nossa dor humana pudesse ter um fim!* murmurou Isa. Erguendo os olhos, recebeu em pleno rosto duas grossas bátegas de chuva. Escorreram por suas faces como se fossem suas próprias lágrimas. Eram, porém, as lágrimas de todo mundo chorando por todo mundo. Mãos ergueram-se. Aqui e ali abriu-se um guarda-sol. A chuva era inesperada e universal. Depois parou. Da relva, exalou-se um odor de terra fresca” (WOOLF, 2008a, p.166)

¹⁵⁵ “Abril é o mais cruel dos meses, germina / Lilases da terra morta, mistura / Memória e desejo, aviva / Agônicas raízes com a chuva da primavera” (ELIOT, 2014, n/p).

¹⁵⁶ “Quando o chuvoso abril em doce aragem / Desfez março e a secura da estiagem, / Banhando toda a terra no licor / Que encorpa o caule e redesperta a flor” (CHAUCER, 2013, p.23)

¹⁵⁷ “Oh tempestade noturna bravia e sombria!” (WHITMAN, 1981, p.33).

*high place among rocks. Then the curtain rose. They spoke*¹⁵⁸(WOOLF, 2000, p.129-130).

Entretanto, mesmo havendo essa esperança, a atmosfera obscura, que permeia o livro, mantém-se na cena final e traz a imagem um tanto quanto fantasmagórica de destruição da casa, análoga a destruição da civilização no romance. Como verificam Bazin e Lauter (1991), Giles e Isa se mantiveram distantes durante toda a narrativa não só fisicamente, mas também em pensamento, uma vez que passaram o dia todo pensando em Manresa e Haines, respectivamente. A união no final do livro é uma espécie de ato primitivo, não há sinais de um relacionamento amoroso e civilizado:

*Left alone together for the first time that day, they were silent. Alone, enmity was bared; also love. Before they slept, they must fight; after they had fought, they would embrace. From that embrace another life might be born. But first they must fight, as the dog fox fights with the vixen, in the heart of darkness, in the fields of night*¹⁵⁹(WOOLF, 2000, p.129).

Não há entre eles nem amor, nem inimizade; eles parecem cumprir um ritual unicamente com vistas à reprodução da espécie e ao início da nova civilização. A menção a “*heart of darkness*” ecoa o romance homônimo de Joseph Conrad (2007) e contribui para a descrição do ambiente não civilizado. Conforme observam as estudiosas acima citadas: “*This final scene verifies Woolf’s vision of the likely death of civilized life – of a return to a cave dwelling where nothing but survival matters. It is a dystopian vision of the future of humanity*”¹⁶⁰ (BAZIN; LAUTER, 1991, p.39). O foco de Woolf, pois, em *Between the acts*, é a própria civilização em ruínas e isso revela uma mudança na sua produção que foi ocorrendo gradativamente especialmente depois de *The Years*. Ao lançar a possibilidade de uma nova civilização, diferente do otimismo anterior, a escritora demonstra a necessidade de renovação da sociedade, a qual se encontra tão ferida interna e externamente que não vislumbra a possibilidade de salvação.

¹⁵⁸ “Isa deixou cair sua costura. As poltronas com orelhas pareciam imensas. Giles também. Isa também, diante da janela que agora se abria toda para um céu incolor. A casa já não servia de abrigo. A noite era a mesma que existia antes de se construírem estradas ou casas. Era a noite que os moradores das cavernas contemplavam de algum penhasco, entre rochedos. Depois, levantou-se a cortina do palco. E começaram a falar” (WOOLF, 2008a, p.199).

¹⁵⁹ “Sozinhos pela primeira vez durante o dia, ele e Isa estavam calados. Sozinhos, a hostilidade se revelava, também o amor. Antes de dormir, tinham de lutar; depois de lutar haveriam de abraçar-se. Talvez uma nova vida nascesse desse abraço. Mas primeiro era preciso que lutassem como a raposa macho com sua fêmea, no coração das trevas, nos campos noturnos” (WOOLF, 2008a, p.198-199).

¹⁶⁰ “A cena final comprova a visão de Woolf sobre a provável morte da vida civilizada – sobre o retorno da vida nas cavernas onde nada além da sobrevivência importa. É uma visão distópica do futuro da humanidade” (tradução nossa).

Renovação e renascimento carregam em si vida e morte atuando como amálgamas. O par de opostos se mostra como as forças em constante embate nas três obras que compõem o *corpus* desta tese. A experiência de guerra e os traumas pessoais e sociais, vivenciados pelas personagens dos romances, revelam-se de diversas formas por meio das estratégias narrativas experimentais de Woolf e carregam em si a tensão entre *Eros* e *Thanatos*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises desenvolvidas nesta tese visaram ressaltar como a voz narrativa, o tempo e o espaço são envoltos pelo enlace entre vida e morte, cujo diálogo surge como elemento constitutivo das instâncias. Além disso, para tratar dos romances woolfianos é preciso ter em mente que sua produção engloba um momento de extrema turbulência social, provocado não só pelas duas grandes guerras na Europa, mas também pelas transformações no pensamento ocorridas na transição do século XIX para o XX.

Como visto ao longo da pesquisa, tal contexto se configura na narrativa por meio da simulação do trabalho mnêmico das personagens, o qual, mediante a associação de ideias, expressa o não dito, o esquecido; em outras palavras: aquilo que está inconsciente. Nesse trabalho de preenchimento de lacunas realizado pela rememoração, há a barreira do trauma. Este se mostra na narrativa de maneiras diversas, relacionado, diretamente ou não, à guerra, mas com o traço em comum de imprimir na existência das personagens o rastro de morte e devastação. Assim, justifica-se o objetivo desta tese de apresentar o amálgama entre vida e morte como estruturador dos romances em questão, moldados pela voz narrativa, pelo tempo e espaço, que contam com o auxílio da intertextualidade, representando a memória cultural.

Do diálogo central entre vida e morte brotam muitas outras relações, dentre as quais, destacam-se o silêncio e a comunicação, o passado e o presente, o que é interno e externo, o público e o privado e o trabalho com o jogo de ausência e presença. Por meio das técnicas do fluxo da consciência, Woolf busca em suas obras trazer à tona as diferentes vozes que constituem a narrativa, mostrando o aspecto fragmentário da identidade, formada pela história, cultura e pelas instituições. Essas diferentes perspectivas comunicam mais pelo não dito que pelo o que é expresso. Por exemplo, a personagem Clarissa é vista como uma senhora fútil ocupada apenas com banalidades, como as festas em sua casa. Porém, no decorrer da narrativa, influenciada pelas memórias da adolescência, pelos encontros com Sally e Peter e a conjunção final com Septimus, ela renasce com um novo olhar para a sua existência.

O exame da constituição do tempo nas obras deixou entrever, pois, que o passado influencia o presente e vice-versa, ressignificando as memórias. Nas três obras, o tempo interno se alonga e trabalha em conjunto com o externo, o qual atua como uma espécie de referencial e conduz as personagens a mergulhos no passado que trarão novos significados ao presente. Alguns exemplos são o ruído da janela e o som do Big Ben em *Mrs. Dalloway*, o feixe do farol em *To the Lighthouse*, as conversas sobre o clima que marcam o tempo circular

de *Between the acts* e expõem a angústia dos habitantes de Pointz Hall.

As relações interpessoais e familiares refletem a estrutura da sociedade, especialmente em suas hierarquias, mesclando o particular e o social. A superação do trauma da guerra em *Mrs. Dalloway* se mostra praticamente impossível devido aos valores que a sociedade deseja mostrar na superfície, os quais não condizem com o interior das personagens. A família Ramsay em *To the Lighthouse* repete a organização social patriarcal dentro do lar e acompanha as mudanças nos dez anos em que se passa a narrativa. Tal qual a morte ronda a Inglaterra na véspera da segunda guerra, ela também assombra os habitantes de Pointz Hall.

As mortes, embora sejam acompanhadas de um vazio, não apagam as lembranças, como é o caso de Mrs. Ramsay e Evans, o que pode ser constatado pela dificuldade em finalizar o trabalho de luto. Este não é tarefa fácil, pois envolve a negociação com as memórias a fim de elaborar, suplementarmente, um novo entendimento para o presente, ou melhor, para a ausência que a morte traz ao tempo presente. Ademais, o fim propiciado pela morte impulsiona o recomeço e a renovação das esperanças – “germina / lilases de terra morta” como observado no poema de T. S. Eliot (2014, n/p). – de formas variadas nos romances, enfatizando o caráter criador da pulsão de morte.

O estudo de *Mrs. Dalloway* constatou que Septimus é a prova gritante de que não é válida a tentativa artificial de esquecimento dos horrores da guerra, ou ainda de considerá-los normais. Isso porque, as medidas para voltar ao convívio social, tais como o casamento com Rezia, a volta ao trabalho e o aconselhamento médico, não foram suficientes para pôr fim a suas alucinações. Aumentando o alcance para o âmbito familiar, Woolf apresenta em *To The Lighthouse* toda a violência da guerra figurada na família Ramsay e expõe que os conflitos daquela comunidade somente encontram solução após o falecimento da matriarca. *Between the acts* parece mostrar que as formas de superação do trauma empreendidas anteriormente não foram suficientes para apagar o trauma das guerras e a única solução é o fim daquela civilização para tornar possível o nascimento de outra.

Como observa Garcia-Roza (1995, p.163):

A pulsão de morte enquanto potência destrutiva (ou princípio disjuntivo) é o que impede a repetição do “mesmo”, isto é, a permanência das totalidades constituídas provocando a emergência de novas formas. Nesse sentido [...] temos a pulsão de morte como potência criadora, posto que impõe novos começos ao invés de reproduzir o mesmo.

Diante disso, a pulsão de vida se coloca como força conservadora, ou conjuntiva, nas palavras de Garcia-Roza (1995), à medida que *Eros* se esforça para promover a união e

harmonia. Se houvesse apenas a pulsão de morte, a existência se transformaria em um caos; já a prevalência da pulsão de vida conduziria ao domínio do princípio do prazer, ou seja, a uma paralisação. Dessa forma, as análises empreendidas neste estudo visaram expor o embate constante e a confluência das pulsões nos romances de Virginia Woolf, nos quais, das mais diversas formas, as personagens buscam dar sentido a suas vidas em meio à violência e devastação das guerras.

A Primeira Guerra Mundial merece destaque na literatura modernista, pois foi um divisor de águas – assim como “*Time Passes*” em *To the Lighthouse* – na produção de Woolf e de outros autores do período. Briggs (2010, p.70) assinala:

Virginia Woolf's fiction explores the nature of the human condition: what makes up our consciousness when we are alone and when we are with others, how we live in time, and to what extent our natures are determined by the accidents of gender, class and historical moment. In her novels, the Great War (as it was always referred to, until the Second World War) was the defining moment, the line that separate the past from the present, always seen as an abyss or a watershed.¹⁶¹

Este ano de 2014 marca os 100 anos do início da Primeira Guerra Mundial e, diante de algumas questões levantadas em celebrações e reportagens, é bastante evidente que os traumas vivenciados pelas personagens woolfianas, analisadas nesta tese, ainda são bastante atuais. Mesmo após a Segunda Guerra Mundial e tantas outras tragédias sofridas desde 1918, a Inglaterra continua lidando com perspectivas variadas em relação ao conflito, mas que, em comum, mostram a guerra como uma questão não finalizada e que, talvez, jamais será. Pensar nos monumentos, homenagens e celebrações como apenas formas honrosas de glorificar os soldados vai de encontro ao que foi exposto neste estudo a respeito das consequências do heroísmo do patriarcado.

Para ilustrar, utilizando uma controvérsia contemporânea, pode-se destacar a campanha “*wear a poppy*” (use uma papoula). A *Red Poppy* (papoula vermelha) é uma planta que nasce em terrenos em más condições. As destruições causadas nos campos pelas guerras napoleônicas e, posteriormente, pela Primeira Guerra deixaram o solo inglês seriamente danificado e, assim, os campos de batalha ficaram preenchidos pelas papoulas e pelos corpos dos soldados. Por isso, a flor é usada no *Remembrance Day*, como um símbolo dos sacrifícios

¹⁶¹ “A ficção de Virginia Woolf explora a natureza da condição humana: o que compõe nossa consciência quando estamos sozinhos e quando estamos com outros, como vivemos no tempo, e até que ponto nossas naturezas são determinadas pelos acidentes de gênero, classe e momento histórico. Em suas novelas, a Grande Guerra (como era chamada, até a Segunda Guerra Mundial) foi o momento decisivo, a linha que separa o passado do presente, sempre visto como um abismo ou divisor de águas” (tradução nossa).

dos combatentes.

Em oposição há o movimento para o uso da *White Poppy*, introduzido pelo Women's Co-operative Guild em 1933. O objetivo da papoula branca é simbolizar a paz e o fim de todas as guerras. O movimento soou e ainda soa como ofensivo para muitos e, como consequência, quando foi lançado, algumas mulheres perderam seus empregos apenas por usarem a *white poppy* no dia do armistício.

Outra questão atual em torno da utilização da papoula foi a artigo escrito pelo repórter Jon Snow (2006) sobre a obrigatoriedade de seu uso, especialmente em esferas públicas, o que ele denomina de *poppy facism*. O texto, polêmico e bastante comentado, não vai contra o uso da flor como lembrança, mas como forma de promoção pessoal, uma vez que é, por vezes, empregado na TV apenas para chamar atenção. Além disso, ele ressalta o fato de que a cada ano elas começam a ser vendidas mais cedo, o que enfraquece seu caráter solene e as transformam em um mero produto comercial. O artigo alerta também para a exposição excessiva da *red poppy* como um incentivo ao fanatismo bélico e a consequente promoção da guerra.

Existem muitas outras discussões que não cabem ser apresentadas aqui. Essas breves observações foram feitas com o intuito de exemplificar como um pequeno detalhe, que é o uso ou não da flor, altera os ânimos da população e expõe a ferida não cicatrizada que a guerra representa. As atitudes diversas perante aos conflitos e expressão do trauma de diferentes formas por parte das personagens dos romances estudados se repetem, pois, na contemporaneidade, guardadas as devidas diferenças dos contextos históricos. As obras woolfianas mostram, então, sua atualidade e atemporalidade ao revelar o desconforto que ainda existe, mas é velado por forças que estimulam os indivíduos a seguirem com suas existências, mas acabam por reprimir o passado.

Assim, os textos de Woolf buscam trazer à tona o indizível, aquilo que os indivíduos não conseguem expressar devido ao trauma, mas que não deixa de se manifestar de alguma forma no inconsciente. A própria escrita da autora carrega em sua constituição o amálgama entre vida e morte, uma vez que traz a compulsão ao retorno ao passado, característico da pulsão de morte, por meio das remissões da autora a textos da tradição literária masculina, e, ao mesmo tempo, traz à tona a pulsão de vida pela forma criativa como inscreve essa tradição em seu texto. As intertextualidades, por meio do olhar irônico, colaboram para a consolidação da escrita experimental, tanto na forma quanto no conteúdo. Para a escritora:

*“The proper stuff of fiction” does not exist; everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss. And if we can imagine the art of fiction come alive and standing in our midst, she would undoubtedly bid us break her and bully her, as well as honour and love her, for so her youth is renewed and her sovereignty assured*¹⁶² (1984a, p.154).

Escrever, para Woolf, era sua luta: *“This idea struck me: the army is the body: I am the brain. Thinking is my fighting.”*¹⁶³ (WOOLF, 1984b, p.285). Desse modo, ao aliar o viés psicanalítico ao estudo das estratégias narrativas experimentais nos romances em estudo, a arte se mostrou como reveladora daquilo que não é dito, ou não está manifesto de forma aparente no texto – em outras palavras, do que está inconsciente. Portanto, as investigações empreendidas neste estudo buscaram elucidar as diferentes maneiras pelas quais Virginia Woolf, por meio de seu trabalho com a voz narrativa, tempo e espaço, coloca em cena a dinâmica de forças que estruturam os romances, no caso, a confluência entre pulsão de vida e de morte.

¹⁶² ““O próprio conteúdo da ficção” não existe; tudo é o próprio conteúdo da ficção, todo sentimento, todo pensamento; toda qualidade do cérebro e espírito é mobilizada; nenhuma percepção é inútil. E se nós imaginarmos a arte da ficção ganhando vida e se levantando em nosso meio, ela, sem dúvida, se ofereceria para a rompermos e a intimidarmos, bem como para a honrarmos e a amarmos, pois assim sua juventude é renovada e sua soberania afirmada” (tradução nossa).

¹⁶³“Essa ideia me surpreendeu: o exército é o corpo: eu sou o cérebro. Pensar é minha luta” (tradução nossa).

REFERÊNCIAS

ABEL, E. **Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2003.

ALBRINCK, M. “Are you in this?” Using British Recruiting Posters to Teach Mrs. Dalloway. In: BARRET, Eileen; SAXTON, Ruth O. (Ed.) **Approaches to teaching Woolf’s Mrs. Dalloway**. New York: The Modern Language Association of America, 2009.

AUERBACH, E. A meia marrom. In: _____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoievisk**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997a.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997b.

BAL, M. Narração e Focalização. In: **Poétique** – revista de teoria e análise literária. Tradução Mariluce M. F. Grecco. Paris, s/d.

BAZIN, N, LAUTER, J. Virginia Woolf’s keen sensitivity to war: its roots and its impact on her novels. In: HUSSEY, M. **Virginia Woolf and War**. Fiction, reality and Mith. New York: Syracuse University Press, 1991.

BECKETT, I. **The Great war**. London: Longman, 2007.

BEDELL, G. Coming out of the dark ages. **The Observer**. Londres, 24 jun. 2007. Disponível em: < <http://www.theguardian.com/society/2007/jun/24/communities.gayrights>>. Acesso em 10 jan. 2015.

BELL, M. D. H. Lawrence. In: POOLE, A. (Ed) **The Cambridge Companion to English Novelists**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

BENJAMIN, W. O narrador. In: **Textos escolhidos**. Rio de Janeiro: Victor Civita, 1983.

BISHOP, E. **Macmillan modern novelists Virginia Woolf**. USA: Macmillian, 1991.

BOUMELHA, P. Thomas Hardy. In: POOLE, A. (Ed). **The Cambridge Companion to English Novelists**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

BRIGGS, J. The novels of the 1930s and the impact of history. In: SELLERS, S. **The Cambridge Companion to Virginia Woolf**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

_____. 'This moment I stand on': Virginia Woolf and the spaces in time. In: _____. **Reading Virginia Woolf**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

CAREL, H. **Life and death in Freud and Heidegger**. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006.

CHAUCER, G. **Contos da Cantuária**. Tradução do inglês moderno e notas de José Francisco Botelho; tradução do inglês médio para o inglês moderno, introdução e notas de Nevill Coghill. São Paulo: Penguin Classics - Companhia das Letras, 2013.

_____. The Canterbury Tales. In: SKEAT, W. (Ed). **The Complete Works of Geoffrey Chaucer**. Oxford: Clarendon Press, 1900. Disponível em: <https://ebooks.adelaide.edu.au/c/chaucer/canterbury/skeat/complete.html>>. Acesso em 14 jan. 2015.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução Vera Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2002.

CONRAD, J. **Heart of darkness**. London: Penguin Books, 2007.

COWPER, W. The Castaway. In: _____. **Poems**. PoemHunter.com – The World's Poetry Archive, 2004.

DEMEESTER, K. Trauma and Post-traumatic Stress Disorder, and Obstacles to Postwar Recovery in *Mrs. Dalloway*. In: HENKE, S.; EBERLY, D. (Ed). **Virginia Woolf and Trauma**. Embodied texts. New York: Pace University Press, 2007.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ELIOT, T. S. **A terra desolada**. Tradução Ivan Junqueira. Disponível em:

<<http://www.expert.com.br/opoema>>. Acesso em: jan 2014

_____. **The Waste Land**. Public Domain Book, 1998.

_____. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaio**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, p.37-48, 1989.

ELTON, C. **Luriana, Lurilee**. Disponível em: http://www.uah.edu/woolf/lighthouse_poems.pdf. Acesso em 08 de julho de 2013.

ENGELS, F. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Tradução Leandro Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1984.

ESTY, J. **A Shrinking Island: Modernism and National Culture in England**. Princeton: Princeton University Press, 2004.

FISHER, P. Torn Space: James Joyce's Ulysses. In: MORETTI, F. (Ed.) **The Novel: Forms and Themes**. v 2. Princeton: Princeton University Press, 2006.

FORSTER, E. M. **England's Pleasant Land: a Pageant Play**. London: Hogarth Press, 1940.

FREUD, S. **O futuro de uma ilusão**. Tradução Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010a.

_____. **O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias e outros textos**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

_____. O "estranho". In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Uma neurose infantil e outros trabalhos. v 17. Tradução Tradução Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 2006a.

_____. Totem e Tabu e outros trabalhos. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. v 8. Tradução Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 2006b.

_____. O inconsciente. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos v 14. Tradução Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Brito, Cristiano

Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 2006c.

_____. A interpretação dos sonhos I In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. v 4. Tradução Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2006d.

_____. Cinco Lições de Psicanálise. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. v 11. Tradução Durval Marcondes, J. Barbosa Corrêa, Walderedo Ismael de Oliveira e outros . Rio de Janeiro: Imago, 2006e.

_____. Ego e Id. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. v 19. Tradução Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

_____. Além do princípio do Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. v 18. Tradução Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

_____. Recordar, repetir e elaborar. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. v 12. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1996c.

_____. Luto e Melancolia. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos v 14. Tradução Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Brito, Cristiano Monteiro Oiticica.. Rio de Janeiro: Imago, 1996d.

_____. Esboço de psicanálise. In: **Freud**. Os pensadores. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

FROULA, C. **Virginia Woolf and the Bloomsbury avant-garde: war, civilization, modernity**. New York: Columbia University Press, 2005.

GARCIA-ROZA, L.A. **Introdução à metapsicologia freudiana**. Artigos de metapsicologia (1914-1917) narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente. v 3. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1995.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 19[?]

GUIGUET, J. **Virginia Woolf and Her Works**. Tradução Jean Stewart. Londres: The Hogarth Press, 1965.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HAMPSON, R. Joseph Conrad. In: POOLE, A. (Ed) **The Cambridge Companion to English Novelists**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HENKE, S. **Shattered Subjects: trauma and testimony in women's life-writing**. New York: St. Martin's Press, 1998.

HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros**. Tradução Gert Meyer. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HUSSEY, M. Introduction and Explanatory Notes. In: WOOLF, V. **The Cambridge Edition of the Works of Virginia Woolf – Between the acts**. Ed. Mark Hussey. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

_____. **Virginia Woolf and War**. Fiction, reality and Myth. New York: Syracuse University Press, 1991.

HUTCHEON, L. **Narcissistic Narrative**. The Metafictional Paradox. Toronto: Wilfrid University Press, 1980.

JAMES, L. **The Rise and the Fall of the British Empire**. New York: St. Martin's Griffin, 1994.

JONES, D. *Mrs. Dalloway* and the art of death. In: WOOD, J. (Ed). **The theme of peace and war in Virginia Woolf's war writings**. Essays on her political philosophy. Lewiston, New York: Edwin Mellen Press, 2010.

KEATS, J. **Keats's Poetry and Prose**. Selected and edited by Jeffrey N. Cox – A Norton Critical Edition. New York: W. W. Norton & Company, 2009a.

_____. Ode sobre uma Urna Grega. Tradução Augusto de Campos. In: CAMPOS, A. **Byron e Keats: entreversos**. Campinas: Editora UNICAMP, 2009b.

KRISTEVA, J. Women's time. Tradução Alice Jardine e Harry Blake. In: **Signs**, Vol. 7, No. 1 Autumn, 1981, p. 13-35. The University of Chicago Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3173503>. Acesso em: 28 jan. 2013

_____. Problèmes de la Structuration du texte. In: **Théorie D'Ensemble**. Paris: Editions Du Seuil, 1968.

LILIENFELD, "Could They Tell One What They Knew?": Modes of Disclosure in *To The Lighthouse*. In: HENKE, S.; EBERLY, D. (Ed). **Virginia Woolf and Trauma**. Embodied texts. New York: Pace University Press, 2007.

LINS, O. **O espaço romanesco**. São Paulo: Editora Ática, 1976.

McNEILLIE, A. Bloomsbury. In: SELLERS, S. **The Cambridge Companion to Virginia Woolf**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

MILTON, J. **Paradise Lost**. New York: Chelsea House, 1832.

MOI, T. **Sexual / Textual Politics**. Feminist Literary Theory. London and New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2003.

MOODY, D. **The Cambridge Companion to T. S. Eliot**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. Tradução Paulo César de souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NORRIS, C. **Deconstruction**. Theory and Practice. New York: Routledge, 2006. 3 ed.

OWEN, W. **The Collected Poems of Wilfred Owen**. Editado por Edmund Blunden. New York: New Directions Paperbook, 1963.

OXFORD Dictionary of National Biography. In Association with the British Academy: from the Earliest times to the Year 2000. Oxford: Oxford University Press, 2004.

PASSOS, C. R. P. Crítica literária e psicanálise: contribuições e limites. **Literatura e Sociedade**. Edição comemorativa. São Paulo, n.6, p. 166-185, 2001-2002.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**. Porto Alegre, v 42, n.4, p.137-155, dez./2007

PHILLIPS, K. **Virginia Woolf Against Empire**. Knoxville: University of Tennessee Press, 1994.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: EDUSP, 1974

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas: Editora UNICAMP, 2010.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto / Contexto**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.

SARLO, B. **O tempo passado** – cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SHAKESPEARE, W. Cymbeline. In: **William Shakespeare** - Complete plays. New York: Fall River Press, 2012.

_____. Othello. In: **William Shakespeare** - Complete plays. New York: Fall River Press, 2012.

SHOWALTER, E. **A Literature of Their Own**. British Women Novelist from Brontë to Lessing. Expanded Edition. Princeton: Princeton University Press, 1999.

SNOW, J. Why I don't wear a poppy on air. **Snowblog – Channel 4 News**. Londres, 08 nov. 2006. Disponível em: <<http://blogs.channel4.com/snowblog/wear-poppy-air/16514>>. Acesso em 10 jan. 2015.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013.

SPITZER, L. The "Ode on a Grecian Urn," or Content vs. Metagrammar. In: **Comparative Literature**, v. 7, n. 3, Summer, 1955, p. 203-225.

SWINBURNE, A. **Itylus**. Poetry Foundation. Chicago. Disponível em: <<http://www>.

poetryfoundation.org/poem/174561>. Acesso em abril 2014. Não paginado.

TENNYSON, A. **The Charge of The Light Brigade**. Poetry Foundation. Chicago. Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/poem/174586>>. Acesso em: 05 de janeiro de 2014. Não paginado.

TROMANHAUSER, V. Animal Life and Human Sacrifice in Virginia Woolf's *Between the acts*. In: **Woolf Studies Annual**, 2009, Vol. 15.

WHITMAN, W. **Tears**. The Walt Whitman Archive. Disponível em: <<http://www.whitmanarchive.org/published/LG/1891/poems/109>>. Acesso em 08 dez. 2013. Não paginado.

_____. **Lágrimas**. Tradução de A. Herculano de Carvalho. In: Oiro de Vário Tempo e Lugar. Porto: Editorial O Oiro do dia 1981.

WIECHERT, N. "No sense of proportion": urban green space and mental health in *Mrs. Dalloway*. **Virginia Woolf Miscellany**; Fall/Winter 2010, Issue 78, p.21 - 23.

WOOLF, V. _____. **The Voyage Out**. Bookpubber – Google Play Books Edition, 2014.

_____. Professions for Women. In: _____. **The Death of the Moth and other essays**. Adelaide – AU: eBooks@Adelaide, 2009a. Disponível em: <<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter27.html>>. Acesso em 10 jul. 2013. Não paginado.

_____. Thoughts on Peace in an Air Raid. In: _____. **The Death of the Moth and other essays**. Adelaide – AU: eBooks@Adelaide, 2009b. Disponível em: <<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter28.html>>. Acesso em 10 jul. 2013. Não paginado.

_____. **Entre os atos**. Tradução Lia Luft. São Paulo: Editora Novo Século, 2008a.

_____. **A viagem**. Tradução Lia Luft. São Paulo: Editora Novo Século, 2008b.

_____. **Mrs. Dalloway**. Tradução Mário Quintana. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006a.

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

_____. **A Room of One's Own**. Annotated with an introduction by Susan Gubar. Orlando, Austin, New York, San Diego, London: A Harvest Book – Harcourt, Inc, 2005.

_____. **Rumo ao farol**. Tradução Luiza Lobo. São Paulo:Folha de São Paulo,2003.

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

_____. **Mrs. Dalloway**. London: Penguin Books, 1996.

_____. A Sketch of the Past. In: _____. **Moments of Being**. New York, San Diego, London: A Harvest Book – Harcourt Brace and Company, 1985.

_____. Modern Fiction. In:_____. **The Common Reader** – first series. Edited and Introduced by Andrew McNeillie. Orlando, Austin, New York, San Diego, London: A Harvest Book – Harcourt, Inc, 1984a.

_____. **The Diary of Virginia Woolf**.1936-1941. v 5. New York, London: A Harvest / HBJ Book, 1984b.

_____. **The Diary of Virginia Woolf**. 1931-1935. v 4. San Diego, New York, London: A Harvest Book / Harcourt Brace & Company, 1982.

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

_____. **The Diary of Virginia Woolf**. 1920-1924. v 2. New York, London: A Harvest / HBJ Book, 1978a.

_____. Speech to the London/National Society for Women's Service. In: _____. **The Pargiters**: The Novel-essay Portion of "The Years." Edited with an introduction by Mitchell A. Leaska. London: Hogarth Press, 1978b.

_____. **The Death of the Moth and Other Essays**. New York: Harcourt, 1970.

_____. **Um teto todo seu**. Tradução. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ANEXOS

ANEXOS

POEMAS MENCIONADOS NA TESE

*Luriana, Lurilee*¹⁶⁴ (1899)

Charles Elton

Luriana, LurileeTradução nossa¹⁶⁵

Come out and climb the Garden path
Luriana, Lurilee.
The China rose is all abloom
And buzzing with the yellow bee.
We'll swing you on the cedar bough,
Luriana, Lurilee.

Saia e suba a trilha do Jardim
Luriana, Lurilee
A rosa chinesa já floresceu
E está zumbindo com a abelha amarela
Te balançaremos no galho de cedro
Luriana, Lurilee.

I wonder if it seems to you,
Luriana, Lurilee,
That all the lives we ever lived
And all the lives to be,
are full of trees and changing leaves,
Luriana, Lurilee.

Será que você acredita
Luriana, Lurilee
Que todas as vidas que já vivemos
E as que ainda estão por vir
são cheias de árvores e folhas em mudança
Luriana, Lurilee.

How long it seems since you and I,
Luriana, Lurilee,
Roamed in the forest where our kind
Had just begun to be,
And laughed and chattered in the
flowers,
Luriana, Lurilee.

Quanto tempo faz desde que você e eu
Luriana, Lurilee,
Vagamos nas florestas onde nossa espécie
Tinha acabado de começar a existir
E rimos e conversamos nas flores
Luriana, Lurilee.

How long since you and I went out,
Luriana, Lurilee,
To see the Kings go riding by
Over lawn and daisy lea,
With their palm leaves and cedar
sheaves,
Luriana, Lurilee.

Quanto tempo desde que você e eu saímos
Luriana, Lurilee,
Para ver os reis cavalgarem
Sobre o gramado e as margaridas
Com suas folhas de palmeira e maços de cedro
Luriana, Lurilee.

Swing, swing, swing on a bough,
Luriana, Lurilee,
Till you sleep in a humble heap
Or under a gloomy churchyard tree,
And then fly back to swing on a bough,
Luriana, Lurilee.

Balance, balance, balance num galho
Luriana, Lurilee,
Até você dormir em um monte humilde
Ou sob uma sombria árvore do adro
E então voe de volta para balançar em um
galho
Luriana, Lurilee

¹⁶⁴ O poema também é conhecido como *A Garden Song*.

¹⁶⁵ As traduções realizadas nesta pesquisa são apenas para estudo, portanto não se voltam a questões estéticas como ritmo, métrica e rimas.

Anecdote of the Jar (1919)

Wallace Stevens

I placed a jar in Tennessee,
 And round it was, upon a hill.
 It made the slovenly wilderness
 Surround that hill.

The wilderness rose up to it,
 And sprawled around, no longer wild.
 The jar was round upon the ground
 And tall and of a port in air.

It took dominion every where.
 The jar was gray and bare.
 It did not give of bird or bush,
 Like nothing else in Tennessee.

Anedota do jarro

Tradução: Paulo Henriques Britto

Pousei um jarro em Tennessee
 E era redondo, sobre um morro.
 O jarro fez o mato amorfo
 Cercar o morro

O mato foi até o jarro,
 E virou grama, e o circulou.
 O jarro era redondo e alto
 E algo de um portal no ar.

Por toda parte imperou
 O jarro liso e sem cor.
 Nele nem pássaro nem planta,
 Só nele, em todo Tennessee

Ode on a Grecian Urn (1820)

John Keats

I

THOU still unravish'd bride of quietness,
 Thou foster-child of Silence and slow Time,

Sylvan historian, who canst thus express
 A flowery tale more sweetly than our
 rhyme:

What leaf-fringed legend haunts about thy
 shape

Of deities or mortals, or of both,

In Tempe or the dales of Arcady?

What men or gods are these? What maidens
 loth?

What mad pursuit? What struggle to escape?

What pipes and timbrels? What wild
 ecstasy?

II

Heard melodies are sweet, but those unheard
 Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play
 on;

Not to the sensual ear, but, more endear'd,

Pipe to the spirit ditties of no tone:

Fair youth, beneath the trees, thou canst not
 leave

Thy song, nor ever can those trees be bare;

Bold Lover, never, never canst thou kiss,

Though winning near the goal—yet, do not
 grieve;

She cannot fade, though thou hast not thy
 bliss,

For ever wilt thou love, and she be fair!

III

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
 Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;

And, happy melodist, unwearied,

For ever piping songs for ever new;

More happy love! more happy, happy love!

For ever warm and still to be enjoy'd,

For ever panting, and for ever young;

All breathing human passion far above,

That leaves a heart high-sorrowful and
 cloy'd,

Ode sobre uma Urna Grega

Tradução: Augusto de Campos

I

Inviolada noiva de quietude e paz,
 Filha do tempo lento e da muda harmonia,
 Silvestre historiadora que em silêncio dás

Uma lição floral mais doce que a poesia:
 Que lenda flor-franjada envolve tua imagem

De homens ou divindades, para sempre
 errantes.

Na Arcádia a percorrer o vale extenso e
 ermo?

Que deuses ou mortais? Que virgens
 vacilantes?

Que louca fuga? Que perseguição sem
 termo?

Que flautas ou tambores? Que êxtase
 selvagem?

II

A música seduz. Mas ainda é mais cara

Se não se ouve. Dai-nos, flautas, vosso tom;
 Não para o ouvido. Dai-nos a canção mais
 rara,

O supremo saber da música sem som:

Jovem cantor, não há como parar a dança,

A flor não murcha, a árvore não se desnuda;

Amante afoito, se o teu beijo não alcança

A amada meta, não sou eu quem te lamente:

Se não chegas ao fim, ela também não
 muda,

É sempre jovem e a amarás eternamente.

III

Ah! folhagem feliz que nunca perde a cor

Das folhas e não teme a fuga da estação;

Ah! feliz melodista, pródigo cantor

Capaz de renovar para sempre a canção;

Ah! amor feliz! Mais que feliz! Feliz amante!

Para sempre a querer fruir, em pleno
 hausto,

Para sempre a estuar de vida palpitante,

Acima da paixão humana e sua lida

Que deixa o coração desconsolado e

exausto,

A fronte incendiada e língua ressequida.

A burning forehead, and a parching tongue.

IV

Who are these coming to the sacrifice?
 To what green altar, O mysterious priest,
 Lead'st thou that heifer lowing at the skies,
 And all her silken flanks with garlands
 drest?
 What little town by river or sea-shore,
 Or mountain-built with peaceful citadel,
 Is emptied of its folk, this pious morn?
 And, little town, thy streets for evermore
 Will silent be; and not a soul, to tell
 Why thou art desolate, can e'er return.

V

O Attic shape! fair attitude! with brede
 Of marble men and maidens overwrought,
 With forest branches and the trodden weed;
 Thou, silent form! dost tease us out of
 thought
 As doth eternity: Cold Pastoral!
 When old age shall this generation waste,
 Thou shalt remain, in midst of other woe
 Than ours, a friend to man, to whom thou
 say'st,
 "Beauty is truth, truth beauty",—that is all
 Ye know on earth, and all ye need to
 know.'

IV

Quem são esses chegando para o sacrifício?
 Para que verde altar o sacerdote impele
 A rês a caminhar para o solene ofício,
 De grinalda vestida a cetinosa pele?
 Que aldeia à beira-mar ou junto da nascente
 Ou no alto da colina foi despovoar
 Nesta manhã de sol a piedosa gente?
 Ah, pobre aldeia, só silêncio agora existe
 Em tuas ruas, e ninguém virá contar
 Por que razão estás abandonada e triste.

V

Ática forma! Altivo porte! em tua trama
 Homens de mármore e mulheres emolduras
 Como galhos de floresta e palmilhada grama:
 Tu, forma silenciosa, a mente nos torturas
 Tal como a eternidade: Fria Pastoral!
 Quando a idade apagar toda a atual
 grandeza,
 Tu ficarás, em meio às dores dos demais,
 Amiga, a redizer o dístico imortal:
 "A beleza é a verdade, a verdade a beleza"
 — É tudo o que há para saber, e nada
 mais.

The Charge of the Light Brigade (1854)

Lord Alfred Tennyson

I.

Half a league, half a league,
 Half a league onward,
 All in the valley of Death
 Rode the six hundred.
 'Forward, the Light Brigade!
 Charge for the guns!' he said:
 Into the valley of Death
 Rode the six hundred.

II.

'Forward, the Light Brigade!
 Was there a man dismay'd?
 Not tho' the soldier knew
 Some one had blunder'd:
 Their's not to make reply,
 Their's not to reason why,
 Their's but to do and die:
 Into the valley of Death
 Rode the six hundred.

III.

Cannon to right of them,
 Cannon to left of them,
 Cannon in front of them
 Volley'd and thunder'd;
 Storm'd at with shot and shell,
 Boldly they rode and well,
 Into the jaws of Death,
 Into the mouth of Hell
 Rode the six hundred.

IV.

Flash'd all their sabres bare,
 Flash'd as they turn'd in air
 Sabring the gunners there,
 Charging an army, while
 All the world wonder'd:
 Plunged in the battery-smoke
 Right thro' the line they broke;
 Cossack and Russian
 Reel'd from the sabre-stroke

A Carga da Brigada Ligeira

(Tradução nossa)

I.

Meia légua, meia légua
 Meia légua adiante
 Todos no vale da Morte
 Cavalgaram os seiscentos
 'Adiante Brigada Ligeira!
 Munição para as armas!' ele disse:
 No vale da Morte
 Cavalgaram os seiscentos

II.

Adiante, Brigada Ligeira!
 Havia algum homem consternado?
 Não, ainda que os soldados soubessem
 Que alguém tinha se equivocado
 Não cabe a eles responder,
 Não cabe a eles justificar,
 Cabe apenas fazer e morrer.
 No vale da Morte
 Cavalgaram os seiscentos

III.

Canhões à direita deles
 Canhões à esquerda deles
 Canhões diante deles
 Rajadas e trovoadas;
 Atingidos por uma tempestade de tiros e
 bombas
 Ousadamente cavalgaram e escoaram
 Nas mandíbulas da Morte
 Na boca do Inferno
 Cavalgaram os seiscentos

IV.

Reluziam todos seus sabres nus
 Reluziam quando giravam no ar
 Golpeando a artilharia
 Carregando um exército, enquanto
 Todo o mundo se indagava:
 Imersos na fumaça da bateria
 Bem através da linha que eles se partiram
 Cossacos e Russos

Shatter'd and sunder'd.
Then they rode back, but not
Not the six hundred.

V.

Cannon to right of them,
Cannon to left of them,
Cannon behind them
Volley'd and thunder'd;
Storm'd at with shot and shell,
While horse and hero fell,
They that had fought so well
Came thro' the jaws of Death,
Back from the mouth of Hell,
All that was left of them,
Left of six hundred.

VI.

When can their glory fade?
O the wild charge they made!
All the world wonder'd.
Honour the charge they made!
Honour the Light Brigade,
Noble six hundred!

Desnorteados pelo golpe do sabre
Despedaçados e divididos
Então cavalgaram de volta, mas não
Não os seiscentos

V.

Canhões à direita deles
Canhões à esquerda deles
Canhões atrás deles
Rajadas e trovoadas;
Atingidos por uma tempestade de tiros e
bombas
Enquanto cavalo e soldado caíam
Eles que tão bem haviam lutado
Vieram através das mandíbulas da morte
De volta da boca do inferno
Tudo o que restou deles
Restou dos seiscentos

VI.

Quando sua glória poderá enfraquecer?
Oh! Que bravura tiveram que fazer!
Todo o mundo admirou
Honre a carga que fizeram!
Honre a Brigada Ligeira,
Nobres Seiscentos!

The Castaway (1799)*William Cowper*

Obscurest night involved the sky,
 Th' Atlantic billows roared,
 When such a destined wretch as I,
 Washed headlong from on board,
 Of friends, of hope, of all bereft,
 His floating home for ever left.

No braver chief could Albion boast
 Than he with whom he went,
 Nor ever ship left Albion's coast,
 With warmer wishes sent.
 He loved them both, but both in vain,
 Nor him beheld, nor her again.

Not long beneath the whelming brine,
 Expert to swim, he lay;
 Nor soon he felt his strength decline,
 Or courage die away;
 But waged with death a lasting strife,
 Supported by despair of life.

He shouted: nor his friends had failed
 To check the vessel's course,
 But so the furious blast prevailed,
 That, pitiless perforce,
 They left their outcast mate behind,
 And scudded still before the wind.

Some succour yet they could afford;
 And, such as storms allow,
 The cask, the coop, the floated cord,
 Delayed not to bestow.
 But he (they knew) nor ship, nor shore,
 Whate'er they gave, should visit more.

Nor, cruel as it seemed, could he
 Their haste himself condemn,
 Aware that flight, in such a sea,
 Alone could rescue them;
 Yet bitter felt it still to die
 Deserted, and his friends so nigh.

He long survives, who lives an hour
 In ocean, self-upheld
 And so long he, with unspent pow'r,

O naufrago

(Tradução nossa)

A noite mais obscura envolveu o céu
 A imensa onda do Atlântico rugiu,
 Quando um miserável fadado como eu
 Despejado de cabeça do navio,
 Privado de amigos, de esperança, de tudo
 Seu lar flutuante para sempre abandonado.

Nem o líder mais valente pode se vangloriar
 de Albion
 Que ele com quem esteve,
 Nunca um navio deixou a costa de Albion,
 com desejos mais calorosos enviados.
 Ele amava ambos, mas ambos em vão,
 Nem o contemplou, nem ela novamente.

Não muito submerso da água salgada,
 Especialista em nadar, ele se abateu;
 Tão logo ele sentiu sua força diminuir,
 Ou a coragem se extinguir;
 Mas apostou com a morte um conflito final
 Apoiado pelo desespero da vida.

Ele gritou: nenhum de seus amigos falhara
 Em checar o curso do navio,
 Mas então a furiosa rajada prevaleceu,
 Deixaram seu companheiro para trás
 E voaram ainda antes do vento.

Mesmo que pudessem prestar algum socorro
 E, se as tempestades permitissem
 O tonel, a gaiola, a corda flutuante
 Não esperaram para conferir.
 Mas ele (eles sabiam), nem navio, nem costa,
 Qualquer coisa que eles dessem, deveria ficar
 mais

Nem, mesmo que pareça cruel, ele poderia
 Condenar a pressa deles,
 Ciente de que aquele voo, em um mar
 daqueles,
 Sozinho os resgataria;
 Embora se sentiu amargo para morrer
 Desertado, e seus amigos tão perto.

Ele sobrevive por muito tempo, quem vive

His destiny repell'd;
 And ever, as the minutes flew,
 Entreated help, or cried-"Adieu!"

At length, his transient respite past,
 His comrades, who before
 Had heard his voice in every blast,
 Could catch the sound no more.
 For then, by toil subdued, he drank
 The stifling wave, and then he sank.

No poet wept him: but the page
 Of narrative sincere,
 That tells his name, his worth, his age,
 Is wet with Anson's tear :
 And tears by bards or heroes shed
 Alike immortalize the dead.

I therefore purpose not, or dream,
 Descanting on his fate,
 To give the melancholy theme
 A more enduring date:
 But misery still delights to trace
 Its 'semblance in another's case.

No voice divine the storm allayed,
 No light propitious shone,
 When, snatched from all effectual aid,
 We perished, each alone :
 But I beneath a rougher sea,
 And whelmed in deeper gulfs than he

uma hora
 No oceano, segurando-se
 E contanto que ele, com poder não gasto
 De seu destino se desfaça;
 E jamais, assim que os minutos voavam,
 Suplicou por ajuda, ou chorou – “Adeus!”

Por fim, seu descanso transitório passou
 Seus companheiros, que antes
 Tinham ouvido a sua voz em cada rajada
 Não podiam mais escutar
 Então, vencido pela fadiga, ele tomou
 A onda sufocante, e então afundou

Nenhum poeta lamentou por ele: mas a
 página
 De uma narrativa sincera
 Que conta seu nome, seu valou, sua idade
 Está molhada com a lágrima de Anson
 E lágrimas vertidas por bardos ou heróis
 Da mesma maneira eternizam o morto.

Eu, portanto, não proponho, nem sonho,
 Discorrer sobre seu destino
 Para dar o tema melancólico
 Um tempo mais duradouro:
 Mas a miséria ainda se deleita em traçar
 Seu semblante em outro caso.

Nenhuma voz divina aplaca a tempestade,
 Nenhuma luz favorável brilha,
 Quando, desprezados de ajuda válida
 Nós, sozinhos, perecemos:
 Mas eu embaixo do mar bravio,
 Fui tragado por piores redemoinhos

Itylus (1865)

Algernon Charles Swinburne

Swallow, my sister, O sister swallow,
 How can thine heart be full of the spring?
 A thousand summers are over and dead.
 What hast thou found in the spring to follow?
 What hast thou found in thine heart to sing?
 What wilt thou do when the summer is shed?

O swallow, sister, O fair swift swallow,
 Why wilt thou fly after spring to the south,
 The soft south whither thine heart is set?
 Shall not the grief of the old time follow?
 Shall not the song thereof cleave to thy
 mouth?
 Hast thou forgotten ere I forget?

Sister, my sister, O fleet sweet swallow,
 Thy way is long to the sun and the south;
 But I, fulfilled of my heart's desire,
 Shedding my song upon height, upon hollow,
 From tawny body and sweet small mouth
 Feed the heart of the night with fire.

I the nightingale all spring through,
 O swallow, sister, O changing swallow,
 All spring through till the spring be done,
 Clothed with the light of the night on the
 dew,
 Sing, while the hours and the wild birds
 follow,
 Take flight and follow and find the sun.

Sister, my sister, O soft light swallow,
 Though all things feast in the spring's guest-
 chamber,
 How hast thou heart to be glad thereof yet?
 For where thou fliest I shall not follow,
 Till life forget and death remember,
 Till thou remember and I forget.

Swallow, my sister, O singing swallow,
 I know not how thou hast heart to sing.
 Hast thou the heart? Is it all past over?
 Thy lord the summer is good to follow,
 And fair the feet of thy lover the spring:
 But what wilt thou say to the spring thy

Itylus

(Tradução nossa)

Andorinha, minha irmã. Oh irmã andorinha,
 Como teu coração pode estar cheio da
 primavera?
 Mil verões terminaram e estão mortos
 O que encontraste na primavera para seguir?
 O que encontraste em seu coração para
 cantar?

O que farás quando o verão se derramar?

Oh andorinha, irmã, Oh bela e rápida
 andorinha,
 Por que voarás após a primavera para o sul,
 O sul suave onde teu coração se estabelece?
 O pesar do passado não seguirá?
 Aquela canção não abrirá caminho para tua
 boca?
 Esqueceste antes de eu esquecer?

Irmã, minha irmã, Oh ligeira doce andorinha,
 Teu caminho é longo para o sol e para o sul
 Mas eu, realizado do desejo do meu coração,
 Derramando minha canção sobre monte,
 sobre vale,
 Do corpo moreno e boca doce e pequena
 Alimento o coração da noite com fogo.

Eu, o rouxinol, durante toda a primavera,
 Oh andorinha, irmã, Oh andorinha cambiante,
 Durante toda a primavera até ela se findar,
 Vestida com a luz da noite no orvalho,
 Canto, enquanto as horas e os pássaros
 selvagens seguem,
 voam e seguem e encontram o sol.

Irmã, minha irmã, Oh suave e leve andorinha,
 Embora todas as coisas festejem no quarto de
 hóspedes da primavera,
 Como teu coração ainda está feliz com isso?
 Para onde voas eu não devo seguir,
 Até que a vida esqueça e a morte se lembre,
 Até que tu te lembres e eu me esqueça.

Andorinha, minha irmã, Oh andorinha
 cantante,
 Eu não sei como tens coração para cantar.
 Tu tens o coração? Tudo foi superado?

lover?

O swallow, sister, O fleeting swallow,
My heart in me is a molten ember
And over my head the waves have met.
But thou wouldst tarry or I would follow,
Could I forget or thou remember,
Couldst thou remember and I forget.

O sweet stray sister, O shifting swallow,
The heart's division divideth us.
Thy heart is light as a leaf of a tree;
But mine goes forth among sea-gulfs hollow
To the place of the slaying of Itylus,
The feast of Daulis, the Thracian Sea.

O swallow, sister, O rapid swallow,
I pray thee sing not a little space.
Are not the roofs and the lintels wet?
The woven web that was plain to follow,
The small slain body, the flowerlike face,
Can I remember if thou forget?

O sister, sister, thy first-begotten!
The hands that cling and the feet that follow,
The voice of the child's blood crying yet
"Who hath remembered me? Who hath
forgotten?"
Thou hast forgotten, O summer swallow,
But the world shall end when I forget.

Teu senhor, o verão, é bom para seguir
E bom é o caminho de tua amante, a
primavera:
Mas o que tu dirás à primavera, tua amante?

Oh andorinha, irmã, Oh andorinha fugaz,
Meu coração em mim é uma brasa fundida
E sobre a minha cabeça as ondas se
encontraram. Mas tu ficarias ou eu seguiria,
Poderia eu esquecer ou tu lembrares
Poderias tu lembrar e eu esquecer.

Oh doce e dispersa irmã, Oh inconstante
andorinha,
A divisão do coração nos separa.
Teu coração é leve como a folha de uma
árvore; Mas o meu vai adiante em meio a
profundos abismos do mar
Para o lugar do assassinato de Itylus,
O banquete de Daulis, o Mar Trácio.

Oh andorinha, irmã, Oh andorinha rápida,
Rogo-te não cantar em nenhum espaço.
Os telhados e as vergas não estão molhados?
A teia tecida que era fácil de seguir,
O pequeno corpo morto, o rosto em forma de
flor,
Posso lembrar se tu esqueceres?

Oh irmã, irmã, teu primogênito!
As mãos que agarram e os pés que seguem,
A voz do choro de sangue da criança
"Quem lembrou de mim? Quem esqueceu?"
Tu esqueceste, Oh andorinha do verão,
Mas o mundo deverá terminar quando eu
esquecer.

Paradise lost (1667)

(trecho do livro IV)

John Milton

From these, two strong and subtle Spirits he called
 That near him stood, and gave them thus in charge.
 Ithuriel and Zephon, with winged speed
 Search through this garden, leave unsearched no nook;
 But chiefly where those two fair creatures lodge,
 Now laid perhaps asleep, secure of harm.
 This evening from the sun's decline arrived,
 Who tells of some infernal Spirit seen
 Hitherward bent (who could have thought?)
 escaped
 The bars of Hell, on errand bad no doubt:
 Such, where ye find, seise fast, and hither bring.
 So saying, on he led his radiant files,
 Dazzling the moon; these to the bower direct
 In search of whom they sought: Him there they found
 Squat like a toad, close at the ear of Eve,
 Assaying by his devilish art to reach
 The organs of her fancy, and with them forge
 Illusions, as he list, phantasms and dreams;
 Or if, inspiring venom, he might taint
 The animal spirits, that from pure blood arise
 Like gentle breaths from rivers pure, thence raise
 At least distempered, discontented thoughts,
 Vain hopes, vain aims, inordinate desires,
 Blown up with high conceits ingendering
 pride.
 Him thus intent Ithuriel with his spear
 Touched lightly; for no falshood can endure
 Touch of celestial temper, but returns
 Of force to its own likeness: Up he starts
 Discovered and surprised. As when a spark
 Lights on a heap of nitrous powder, laid
 Fit for the tun some magazine to store
 Against a rumoured war, the smutty grain,
 With sudden blaze diffused, inflames the air;
 So started up in his own shape the Fiend.

Paraíso perdido

(trecho do livro IV)

Tradução: Antônio José de Lima Leitão

Logo os dois anjos mais sutis e fortes,
 Que ali tinha, chamou. E assim lhes manda:
 “Zéfon e Ituriel com vôo breve
 Buscai este jardim que nada escape,
 Mormente onde essas criaturas belas
 Morando estão, quiçá dormindo agora
 Descuidadas do p’rigo que as ameaça.
 De tarde, ao pôr-do-sol, fui advertido
 Que espírito infernal aqui entrara,
 Tendo escapado (quem pudera crê-lo?!)
 Das prisões do Orco, — e certo é mau seu
 fito.
 Onde o acheis, mão lançai-lhe e aqui trazei-
 mo.”
 Disse: — e se junta aos batalhões radiantes
 Que vão tapando no ar o albor da Lua.
 À morada de Adão os dois guerreiros
 Voam depressa em busca do inimigo.
 Junto do ouvido de Eva ali o encontram
 Feito sapo, coa terra mui cosido,
 Por sua arte diabólica — tentando
 Já forjar-lhe ilusões, sonhos, fantasmas,
 Que, inculcando-lhe o mal do bem coas cores,
 Da fantasia os órgãos lhe pervertam,
 Já co’o veneno seu contaminar-lhe
 De vãos projetos, de culpados planos
 Os animais espíritos que se erguem
 Do puro sangue, quais sutis vapores
 Se elevam dos ribeiros cristalinos.
 Então co’o conto da celeste lança
 Ituriel toca levemente o monstro,
 Que desapercibido assim se ocupa:
 Eis, de improviso, salta, sobe, cresce
 O surpreso Satã, qual é, terrível, —
 Que a maldade não pode estar oculta
 Ante o toque de têmpera celeste,
 E volta logo à prístina figura.

The waste land (1922)
(estrofe inicial)

T.S. Eliot

I. THE BURIAL OF THE DEAD

APRIL is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.
Summer surprised us, coming over the
Starnbergersee
With a shower of rain; we stopped in the
colonnade,
And went on in sunlight, into the Hofgarten,
And drank coffee, and talked for an hour.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen,
echt deutsch.
And when we were children, staying at the
archduke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the
winter.

Terra desolada
(estrofe inicial)

Tradução: Ivan Junqueira

I. O ENTERRO DOS MORTOS

Abril é o mais cruel dos meses, germina
Lilases da terra morta, mistura
Memória e desejo, aviva
Agônicas raízes com a chuva da primavera.
O inverno nos agasalhava, envolvendo
A terra em neve deslebrada, nutrindo
Com secos tubérculos o que ainda restava de
vida.
O verão nos surpreendeu, caindo do
Starnbergersee
Com um aguaceiro. Paramos junto aos
pórticos
E ao sol caminhamos pelas aléias do
Hofgarten,
Tomamos café, e por uma hora conversamos.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen,
echt deutsch.
Quando éramos crianças, na casa do
arquiduque,
Meu primo, ele convidou-me a passear de
trenó.
E eu tive medo. Disse-me ele, Maria,
Maria, agarra-te firme. E encosta abaixo
deslizamos.
Nas montanhas, lá, onde livre te sentes.
Leio muito à noite, e viajo para o sul durante
o inverno.

The Canterbury Tales

(1ª estrofe do prólogo geral)

Geoffrey Chaucer

Whan that Aprille with his shoures sote
 The droghte of Marche hath perced to the
 rote,
 And bathed every veyne in swich licour,
 Of which vertu engendred is the flour;
 Whan Zephirus eek with his swete breeth
 Inspired hath in every holt and heeth
 The tendre croppes, and the yonge sonne
 Hath in the Ram his halfe cours y-ronne,
 And smale fowles maken melodye,
 That slepen al the night with open yë,
 (So priketh hem nature in hir corages):
 Than longen folk to goon on pilgrimages
 (And palmers for to seken straunge strondes)
 To ferne halwes, couthe in sondry londes;
 And specially, from every shires ende
 Of Engelond, to Caunterbury they wende,
 The holy blisful martir for to seke,
 That hem hath holpen, whan that they were
 seke.

Cantos da cantuária

(1ª estrofe do prólogo geral)

Tradução: José Francisco Botelho

Quando o chuvoso abril em doce aragem
 Desfez março e a segura da estiagem,
 Banhando toda a terra no licor
 Que encorpa o caule e redesperta a flor,
 E Zéfiro, num sopro adocicado,
 Reverdeceu os montes, bosques, prados,
 E o jovem sol, em seu trajeto antigo,
 Já passou do Carneiro do Zodíaco,
 E melodiam pássaros despertos,
 Que à noite dormem de olhos bem abertos,
 Conforme a Natureza determina
 — É que o tempo chegou das romarias.
 E lá se vão expertos palmeirins
 Rumo a terras e altares e confins;
 Da vária terra inglesa, gente vária
 Põe-se a peregrinar à Cantuária
 Onde jaz a sagrada sepultura
 Do mártir que lhes deu auxílio e cura

Tears (1867)

Walt Whitman

Tears! tears! tears!
 In the night, in solitude, tears,
 On the white shore dripping, dripping, suck'd
 in by the sand,
 Tears, not a star shining, all dark and
 desolate,
 Moist tears from the eyes of a muffled head;
 O who is that ghost? that form in the dark,
 with tears?
 What shapeless lump is that, bent, crouch'd
 there on the sand?
 Streaming tears, sobbing tears, throes, choked
 with wild cries;
 O storm, embodied, rising, careering with
 swift steps along the beach!
 O wild and dismal night storm, with wind--O
 belching and desperate!
 O shade so sedate and decorous by day, with
 calm countenance and
 regulated pace,
 But away at night as you fly, none looking--O
 then the unloosen'd ocean,
 Of tears! tears! tears!

Lágrimas

Tradução de Maria de Lourdes Guimarães

Lágrimas! lágrimas! lágrimas!
 Na noite, na solidão, lágrimas,
 Que caem, caem em gotas na praia branca,
 sugadas pela areia,
 Lágrimas, nem uma estrela a brilhar, tudo
 negro e desolado,
 Lágrimas húmidas dos olhos de uma cabeça
 oculta;
 Oh! quem é aquele espectro? aquela aparição
 que chora na escuridão?
 Que massa informe é aquela, inclinada, ali
 curvada na areia?
 Lágrimas que afluem em torrentes, lágrimas
 que soluçam em convulsões, sufocadas por
 gritos loucos;
 Ó tempestade incarnada que te ergues e
 percorres com passos velozes a praia!
 Ó tempestade nocturna, lúgrube e
 desenfreada, com o teu vento - Ó tu que
 vomitas e és terrível!
 Ó sombra tão calma e digna durante o dia, de
 aspecto tranquilo, de andar compassado,
 Mas que à solta na noite, quando foges, sem
 que tal te vejam, oh! que és então desabado
 oceano
 De lágrimas, lágrimas!