UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS
EM INGLÊS

ANA LUÍSA LELLIS MARQUES FELIPPE

[Versão Corrigida]

A Poesia do Ser
um Estudo sobre *The Waves* de Virginia Woolf

São Paulo
2019

ANA LUÍSA LELLIS MARQUES FELIPPE

[Versão Corrigida]

A Poesia do Ser - um Estudo sobre *The Waves* de Virginia Woolf

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos.

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

FF313p Felippe, Ana Luísa
 A Poesia do Ser, um estudo sobre "The Waves" de
 Virginia Woolf / Ana Luísa Felippe ; orientadora
 Sandra Vasconcelos. - São Paulo, 2019.
 102 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos e Literários em
Inglês.

1. Virginia Woolf . 2. Romance Modernista. 3.
Romance Inglês. 4. The Waves. I. Vasconcelos,
Sandra, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Ana Luísa Lellis Marques Felipe

Data da defesa: 15/02/20

Nome do Prof. (a) orientador (a): Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 19 / 02 / 2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

FELIPPE, Ana Luísa Lellis Marques. **A Poesia do Ser, um Estudo sobre *The Waves* de Virginia Woolf**. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a Prof^a Dr^a Sandra Vasconcelos, que me apresentou a Virginia Woolf durante a graduação, orientou minha iniciação científica e acolheu meu projeto de pesquisa de Mestrado. Agradeço pela orientação sempre generosa e paciente; sua leitura atenta foi crucial para a compleição desta dissertação.

Ao Prof. Dr. Jorge de Almeida e ao Prof. Dr. Fábio Andrade pela participação na banca de qualificação e pelas sugestões preciosas para finalização do projeto.

Aos meus pais, Andrea e Nadyr, pelo apoio incondicional e pelo exemplo vivo de que a dedicação é aliada essencial da sensibilidade. Ao meu pai, Osmar, que me transmitiu o amor pela palavra escrita. Ao meu irmão, Antônio, que, com seu bom humor e clareza de visão, sempre me acalma em momentos conturbados. À minha irmã, Noêmia, minha maior cúmplice.

À minha família de Bounds Green e da Tamandaré Toledo, pelo carinho e apoio inabaláveis.

À Ana, Lara, Helena e Giullia que me trouxeram, e trazem, as necessárias doses de leveza.

Ao Gustavo, que me presenteou com *The Waves* e com tantas outras coisas menos palpáveis.

Aos amigos e amigas que, de uma forma ou de outra, me acompanharam nesse mestrado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para boa parte da realização desta pesquisa.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, pela oportunidade de realização do curso e pela formação que levarei para a vida.

All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. At first, the infant,
Mewling and puking in the nurse's arms.
Then the whining schoolboy, with his satchel
And shining morning face, creeping like snail
Unwillingly to school. And then the lover,
Sighing like furnace, with a woeful ballad
Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier,
Full of strange oaths and bearded like the pard,
Jealous in honor, sudden and quick in quarrel,
Seeking the bubble reputation
Even in the cannon's mouth. And then the
justice,
In fair round belly with good capon lined,
With eyes severe and beard of formal cut,
Full of wise saws and modern instances;
And so he plays his part. The sixth age shifts
Into the lean and slippered pantaloon,
With spectacles on nose and pouch on side;
His youthful hose, well saved, a world too wide
For his shrunk shank, and his big manly voice,
Turning again toward childish treble, pipes
And whistles in his sound. Last scene of all,
That ends this strange eventful history,
Is second childishness and mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything

(As You Like It, William Shakespeare.)

RESUMO

FELIPPE, A L. L. M. **A Poesia do Ser, um estudo sobre *The Waves* de Virginia Woolf.**

Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

O presente trabalho propõe analisar a construção das personagens no romance *The Waves* (1931), de Virginia Woolf, a partir de três diferentes perspectivas, as quais não se anulam, mas complementam umas às outras. Após examinarmos as personagens em relação com o conjunto de imagens que se vinculam a elas, exploramos os significados dessas imagens e a maneira como se articulam nesta caracterização. Sugerimos que todas as personagens são partes de uma só pessoa em diálogo com a problematização do conceito de identidade no Modernismo. Investigamos, por fim, a importância dos “moments of being”, espécie de filosofia-estética da autora, e de outros elementos que perpassam a caracterização das personagens e evidenciam a profunda mescla entre elas e o enredo de *The Waves*. Ademais, avaliamos o contexto histórico, que se reflete na obra e se relaciona com as questões de identidade tratadas. Como conclusão, destacamos a importância de Virginia Woolf para pensar o caminho que a autora abre para a representação do silêncio, do indizível e da poesia do Ser no gênero romance.

Palavras-chave: Virginia Woolf, Romance modernista, Romance inglês.

ABSTRACT

FELIPPE, A L. L. M. **The Poetry of Being, a Study of Virginia Woolf's *The Waves***. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

This dissertation proposes to analyze the construction of character in *The Waves* (1931), by Virginia Woolf, from three distinct, although complementary, perspectives. After examining the characters in relation to the set of images that are linked to each one of them, we explore their meanings and the way these images are articulated in the characterization. Then, we suggest that the characters are part of one whole being, in conversation with the problematization of the concept of identity in Modernism. Lastly, we discuss the importance of Woolf's aesthetic philosophy "moments of being", and other narrative elements are explored as evidence of the deep interconnection between the characters and the plot. In addition, we stress the historical context's portrayal throughout the novel and in relation to the matter of identity we investigated. In the conclusion, we point out Virginia Woolf as a key figure in the opening of a pathway for the literary representation of silence, the unnamable and the poetry of being.

Keywords: Virginia Woolf, Modernist novel, English novel.

SUMÁRIO

1. AN UNWRITTEN NOVEL	15
1.1 Modern Fiction	16
2. A SEVEN-SIDED FLOWER.....	29
2.1 A Single Flower	30
2.2 Louis	32
2.3 Jinny	36
2.4 Neville	39
2.5 Rhoda	43
2.6 Susan	46
2.7 Bernard	52
2.8 Percival	55
2.9 A Whole Flower	57
3. BEHIND THE COTTON WOOL	66
3.1 “Moments of Being”	67
3.2 Interlúdios.....	72
3.3 As Ondas e o Anel	77
4. AN INTOXICATED LARK	97
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94

1. An Unwritten Novel

1.1 Modern Fiction

Virginia Woolf foi testemunha do final da Era Vitoriana e das mudanças políticas e sociais do início do século XX. Integrante do *Bloomsbury Group*, confraria de intelectuais ingleses transgressores dos padrões morais e estéticos vigentes à época, a autora contestou as convenções literárias com seus ensaios teóricos e com a maior parte de sua ficção. Woolf problematiza o gênero literário de suas obras sempre que procura categorizá-las. Define *To the Lighthouse* (1927) como uma elegia, argumenta com livreiros para que o romance *Orlando: A Biography* (1928) seja vendido junto às biografias e descreve *The Waves* (1931) como um mosaico, uma autobiografia e um *playpoem*. Enquanto alguns críticos julgam *Jacob's Room* (1922) a estreia de sua marca literária pessoal e *The Waves* o ápice de suas transgressões, a autora acredita que somente “encontrou sua própria voz”¹ com esse último.

Mesmo que as primeiras obras de Virginia Woolf, *Voyage Out* (1915) e *Night and Day* (1919), sejam julgadas romances convencionais, elementos como o ponto de vista narrativo e a construção das personagens já apontam para o estilo que a autora viria a desenvolver em seus romances futuros. A relação entre seus livros e a depuração gradual de sua técnica é notável. A quebra mais perceptível ocorreu com as inovações de *Jacob's Room*. No entanto, já em sua primeira obra, Woolf desenha um mundo que não é estático nem totalmente apreensível pela razão. Como o crítico Guiguet analisa, ao embarcarmos com destino a Santa Marina, saímos do mundo dos acontecimentos para entrar em um universo mais amplo. Para Guiguet, ainda assim dois mundos se contrapõem: “The two worlds, the world of facts and of appearances, and the world of feelings and of reality, whose obsessive confusion is the common experience from which the heroes of the book try to escape [...]”.² Em outras obras de Woolf também podemos ver esta dualidade, uma vez que suas personagens secundárias costumam permanecer nesse plano de aparências do qual os protagonistas procuram se evadir. Além disso, por trás de toda sua escrita parece sempre haver como que um lamento pela solidão e incomunicabilidade humana, ao mesmo tempo que há também vislumbres de um sentimento de união e compreensão para além de palavras.

No período em que delineava a estrutura inicial de *Jacob's Room*, Virginia Woolf escreve em seu diário: “(...) conceive *Mark in the Wall*, *Kew Gardens* and *An Unwritten Novel* taking hands

¹ WOOLF, Virginia. *A Writer's Diary*. New York: Harcourt, Inc, 1981, p.55.

² GUIGUET, Virginia Woolf and Her Works, p.201.

and dancing in unity”.³ Com esses textos, ela renuncia a todos os elementos anteriormente avaliados como essenciais para a compreensão da vida e sua representação, isto é, fatos, ações e acontecimentos situados precisamente no espaço e tempo. Enquanto a realidade apreendida em *Kew Gardens* é pautada pela impressão causada pelas nuances de cores, luzes e formas exteriores, *Mark on the Wall* e *An Unwritten Story* são um mergulho na consciência e nas múltiplas possibilidades no que há de inacessível no humano. Em *Jacob's Room*, Woolf une a riqueza da superfície às dimensões mais profundas da realidade. Guiguet descreve como estes dois polos interagem na obra:

“The alternation between realistic descriptions and inward analyses gives way to a constant confrontation between impressions and the inaccessible, indescribable experience they conceal; the impression left by the world around Jacob, by the four walls of his room, is constantly set against Jacob's innermost and essential self, which is only a blank, a void.”⁴

Em sua obra seguinte, *Mrs. Dalloway* (1925), a protagonista também intui uma realidade inominável por trás das aparências e do que se pode apreender racionalmente. Ainda que a autora trilhe seu próprio caminho literário, pensa-se que essa obra seja o momento mais proustiano de sua carreira, pela exploração da memória, e que a obra anterior seja o momento mais joyceano, pelas transgressões.⁵ Solidão e união permanecem elementos centrais na narrativa e os “moments of being” – “a general sense of the poetry of existence”⁶ – servem de auxílio contra a melancolia do isolamento. Clarissa corporifica a essência desse ‘being’, sendo sensível a esses momentos, e, também, sensibilizando outras pessoas para esta poesia. Como Guiguet ressalta, a última frase do livro, referindo-se à protagonista – “for there she was” –, não somente sublinha sua presença física, mas destaca essa sua presença completa⁷ – íntegra como um poema.

Análoga a essa presença para a qual todos os elementos da narrativa convergem, encontramos Mrs. Ramsey, em *To The Lighthouse*, cujo ser, pelo contrário, irradia e contamina o restante da obra. Ambas as personagens encarnam esse estado de *being* que Virginia Woolf busca capturar como um concentrado do que ela chama “poesia da existência”.

Na obra de 1927, podemos ver no casal Ramsey os polos nos quais Woolf inseria seus pais.

³ GUIGUET, *Virginia Woolf and Her Works*, p.215.

⁴ GUIGUET, *Virginia Woolf and Her Works*, p.223.

⁵ GUIGUET, *Virginia Woolf and Her Works*, p.232.

⁶ WOOLF, *A Writer's Diary*, p.55.

⁷ GUIGUET, *Virginia Woolf and Her Works*, p.236.

A análise de Guiguet elucida esta relação:

“Moreover, if Leslie Stephen could represent that rational quest of truth and that feeling of solitude which the author sought to express, only Julia Stephen could represent that unfailing intuition, that sensibility, that gift of sympathy which, for Virginia Woolf, are the supreme human qualities, those which give a person that intensely radiant power that illuminates our darkness like a lighthouse beam.”⁸

Sensibilidade e intelecto, união e solidão, vida e morte entrelaçam-se ao longo de suas obras. Clarissa e Septimus, Mrs. Ramsey e Mr. Ramsey representam mais claramente esses polos que, por fim, não se opõem, mas constituem-se intimamente. Comenta-se de passagem a morte de Septimus na festa de Clarissa Dalloway, pois afinal sua solidão e suicídio são integrantes da vida, assim como Mrs. Ramsey, pela sua morte, provoca união e uma espécie de celebração, ainda que melancólica, da existência. O crítico Guiguet desenvolve a relação entre as duas protagonistas dos livros:

“Clarissa answered the riddle that she asked by her mere presence, which was unexplained except by the words ‘she was’. Mrs. Ramsey is the explicit expression of such a presence. And at the same time the survival of that presence beyond death [...] (she) abolishes solitude and brings about the communion that Clarissa had only suggested.”⁹

É pela intensidade desse *being* que a presença material se torna desnecessária. Woolf sempre procura apreender suas personagens para além do que há de tangível, abarcando-as a partir de diversos procedimentos e sob múltiplas perspectivas. Em todas as suas obras há uma exploração do significado de identidade. E os limites de tempo e espaço são superados em favor de uma visão mais ampla do que significa ser humano. Seu romance seguinte, *Orlando* (1928), exemplifica, ainda que pela fantasia satírica, esta percepção da autora da impossibilidade de se conter a identidade em fronteiras logicamente demarcáveis.

Como em outras obras de Woolf, as personagens de *The Waves* são postas em primeiro plano, enquanto a totalidade de suas vidas e questões humanas universais são abordadas pelo retrato do cotidiano e seus assuntos particulares. A estrutura sobre a qual Woolf desenha seu romance de 1931 – conduzido por uma série de solilóquios recheados de imagens metafóricas – pode ter influenciado a recorrente adaptação de *The Waves* para o palco, como peça teatral e como dança. No entanto, seu

⁸ GUIGUET, *Virginia Woolf and Her Works*, p.260.

⁹ GUIGUET, *Virginia Woolf and Her Works*, p.255.

enredo é altamente diluído por um lirismo acentuado e a narrativa consiste inteiramente no registro das emoções, impressões sensoriais e pensamentos imediatos das personagens.

Apesar de ser julgado como seu romance mais denso e abstrato, *The Waves* encontrou uma excelente recepção junto aos leitores à época. No entanto, a crítica se divide entre sua consagração como a obra-prima de Virginia Woolf e a rejeição do romance como um projeto falho e artificial.¹⁰ Grande parte dos críticos que o descartam parece fazê-lo considerando inválida a visão de mundo que permeia a narrativa, compreendendo-a como um retrato insosso e pálido da realidade. Como Guiguet, acreditamos que *The Waves* seja a mais fiel transposição dos valores e da filosofia da autora e, não apenas por isso, deva ser destacado como o marco central de sua trajetória literária.

A “unidade de inspiração”¹¹ que existe por trás de toda a produção crítica e literária de Virginia Woolf é evidente, pois a totalidade de sua obra parte das mesmas crenças e princípios. Em seu célebre ensaio “Mr. Bennett and Mrs. Brown”,¹² Woolf argumenta em favor de um “realismo mais real” que viesse a substituir a atenção direcionada ao mundo exterior e objetivo, inerente ao que chama de obras realistas, pelo foco no mundo interior e subjetivo. Sua crítica, no entanto, se centra sobretudo nas convenções naturalistas.

O ensaio explicita o âmago da visão de Woolf a respeito da criação ficcional. A autora parte da afirmação do escritor Arnold Bennett, – de que os bons romances são baseados em *character-creating* e de que não havia novos romancistas capazes de criar personagens reais, verdadeiras ou convincentes –, para analisar o que *character*¹³ significaria exatamente, para compreender o que seria a “realidade” a que o autor confere importância e para encontrar uma razão para a suposta ausência de bons escritores.

Woolf vincula o desejo de escrever romances ao apelo, que se imporia ao autor, de criar uma personagem. Caracteriza os autores por este interesse inesgotável pelos atributos que distinguem os indivíduos; ressalta que o sentimento de que algo a respeito das pessoas possui uma importância arrebatadora os forçaria a iniciar uma busca obsessiva, incitando-os a dar corpo à visão.

¹⁰ GOLDMAN, *Icon Critical Guides*, p.24.

¹¹ GUIGUET, *Virginia Woolf and Her Works*, p.193.

¹² No ensaio, Virginia Woolf cria uma personagem fictícia – “Mrs. Brown” – para exemplificar suas reflexões. O “Mr. Bennett” do título se refere ao autor Arnold Bennett. Este é eleito, juntamente com H.G Wells e John Galsworthy, como representante dos “Edwardians” (autores da Era Eduardiana). Suas técnicas narrativas são contrapostas às técnicas de Hardy, Conrad e Joyce, chamados por ela de Georgians” (autores da Era Georgiana).

¹³ É importante notar que “*character*” possui a conotação de personagem de ficção, de caráter moral e de personalidade.

Após concordar com Bennett a respeito da centralidade da personagem no romance, Woolf prossegue, discernindo as nuances presentes na percepção de *character* e sua relação com a apreensão da realidade:

“I believe that all novels, that is to say, deal with character, and that it is to express character – not to preach doctrines, sing songs, or celebrate the glories of the British Empire, that the form of the novel, so clumsy, verbose, and undramatic, so rich, elastic, and alive, has been evolved. [...] but you will at once reflect that the very widest interpretation can be put upon those words. For example, old Mrs. Brown’s character will strike you very differently according to the age and country in which you happen to be born. It would be easy enough to write three different versions of that incident in the train, an English, a French, and a Russian [...] And then besides age and country there is the writer’s temperament to be considered. You see one thing in character, and I another. You say it means this, and I that. And when it comes to writing, each makes a further selection on principles of his own. Thus Mrs. Brown can be treated in an infinite variety of ways, according to the age, country, and temperament of the writer.

[...] He [Mr. Bennett] says that it is only if the characters are real that the novel has any chance of surviving. Otherwise, die it must. But, I ask myself, what is reality? And who are the judges of reality? A character may be real to Mr. Bennett and quite unreal to me.”¹⁴

O questionamento do significado da realidade, a visão de que o romance evoluiu para expressar *character* e a percepção de que a nacionalidade, a idade e o temperamento pessoal de escritores os fazem criar personagens completamente diferentes a partir da mesma inspiração são posicionamentos que indicam a mudança de paradigmas da virada do século XX. A naturalidade com que Woolf aponta para o dismantelar da realidade apreendida por fatos e a consequente compreensão da inexistência de uma base comum para realizar um registro da vida – raízes da angústia modernista –, evidenciam sua lucidez crítica como participante do movimento.

Virginia Woolf sintetiza as mudanças da virada do século com sua famosa asserção: “[...] in or about December, 1910, human character changed”¹⁵. A autora prossegue comentando como a transformação na relação entre indivíduos se espelha no resto da sociedade e de suas instituições:

“All human relations have shifted – those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature. Let us agree to place one of these changes about the year 1910.”¹⁶

¹⁴ WOOLF, Virginia. “Mr. Bennett and Mrs. Brown”. *The Hogarth Essays*. London: Hogarth Press, 1924, p.8.

¹⁵ WOOLF, “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, p.2.

¹⁶ WOOLF, “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, p.2.

A base da transição foi uma reação contra o modelo iluminista e racionalista de compreensão da existência e da sociedade, vigente desde o século XVIII. Na literatura, o realismo tradicional passou a ser combatido por se relacionar ao prestígio de uma ciência reducionista, inerente a essa era anterior. Ainda no ensaio, Woolf sugere uma insatisfação e sensação de incompletude por parte do leitor em contato com as obras de escritores como Arnold Bennett, H.G. Wells e John Galsworthy. Segundo a escritora, isto se daria por eles não estarem interessados nas personagens ou no livro em si, mas em algo exterior a ele, diferentemente de seus predecessores Laurence Sterne e Jane Austen, para quem “everything was inside the book, nothing outside”.¹⁷ Em consequência disso, Woolf prossegue, não somos capazes de ouvir a voz de nenhuma de suas personagens, somente a voz de seus autores despejando fatos da vida prática sobre o leitor.

Virginia Woolf expressa insatisfação com as ferramentas literárias da geração anterior, como a recorrente descrição de miudezas factuais do ambiente doméstico ou da economia familiar para estabelecer um chão comum com o leitor. Woolf não nega a necessidade de convenções na arte, ao contrário, indica sua qualidade facilitadora na comunicação. A autora rejeita, no entanto, o uso irrefletido de um instrumento que se mostrara obsoleto:

“They have laid an enormous stress upon the fabric of things. They have given us a house in the hope that we may be able to deduce the human beings who live there. To give them their due, they have made that house much better worth living in. But if you hold that novels are in the first place about people, and only in the second about the houses they live in, that is the wrong way to set about it. Therefore, you see, the Georgian writer had to begin by throwing away the method that was in use at the moment. He was left alone there facing Mrs. Brown without any method of conveying her to the reader.”¹⁸

No modernismo, a narração de fatos objetivos se reduz drasticamente e quase todo elemento da prosa “aparece como reflexo na consciência das personagens do romance”.¹⁹ Nesse sentido, segundo Antonio Candido, *Ulysses* (1922) corresponde simultaneamente ao ápice do romance moderno, pela complexidade das personagens, e à subversão do gênero, em consequência da simplificação do enredo e da quebra da unidade de ação.²⁰ As convenções se tornaram obstáculos entre o escritor e o leitor. O “tecido das coisas” se mostra desgastado e, diante de seu uso repetitivo,

¹⁷ WOOLF, Virginia. “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, p.12.

¹⁸ WOOLF, “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, p.16.

¹⁹ AUERBACH, Eric. “A Meia Marrom”. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 6ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015. p.481.

²⁰ CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: *A personagem de ficção*. 2ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972. p.61.

surge o questionamento do que há por trás das aparências. Woolf defende que não houve uma decadência, como sugere Bennett, mas uma ausência de modelos a serem seguidos. Tal situação os teria incitado a destruir fundamentos e regras da literatura: “Grammar is violated; syntax disintegrated”.²¹

Em seu ensaio “A Meia Marrom”, Erich Auerbach parte de uma análise de *To The Lighthouse* para delinear o desenvolvimento do reflexo múltiplo da consciência como processo histórico e como resposta da literatura ao contexto em que surge:

“É facilmente compreensível que um tal processo deve ter-se formado paulatinamente, e que se formou precisamente nos decênios ao redor da Primeira Guerra Mundial e depois dela. O alargamento do horizonte do ser humano e o enriquecimento em experiências, conhecimentos, pensamentos e possibilidades de vida, que começara no século XVI, avança no decurso do século XIX em ritmo sempre crescente, e desde o princípio do século XX o faz com uma aceleração tão violenta que a cada instante tanto produz ensaios de interpretação sintético-objetivos como os derruba.”²²

Diferentemente de Sterne e Austen, citados por Woolf, ou de Charles Dickens, Honoré de Balzac e Émile Zola, exemplos de Auerbach, o artista não mais estaria em uma posição segura diante de ações, situações e caracteres como se fossem fatos objetivos no mundo. Se antes já havia a representação da subjetividade das personagens – e mesmo o uso do fluxo de consciência e monólogo interior –, agora havia outra intenção artística, procurava-se “reproduzir o vaguear e o jogar da consciência, que se deixa impelir pela mudança das impressões”.²³ Durante o século XIX e mesmo no início do século XX, o escritor poderia se apoiar sobre um conjunto de ideias para representar a realidade de forma ordenada, reconhecendo e delimitando “ideologias ou formas de vida antagônicas”. Auerbach prossegue: “Durante e após a Primeira Guerra Mundial, numa Europa demasiado rica em massas de pensamentos e em formas de vida descompensadas, insegura e grávida de desastre, escritores [...] encontram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência”.²⁴

The Waves se situa em um período ainda afetado pelos problemas de uma civilização em colapso, mas no qual o fervor modernista inicial arrefece. Alguns críticos e escritores, à época,

²¹ WOOLF, “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, p.17.

²² AUERBACH, *Mimesis*, p.495.

²³ AUERBACH, *Mimesis*, p.482.

²⁴ AUERBACH, *Mimesis*, p.496.

consideram os anos entre 1910 e 1925 o ápice do modernismo.²⁵ Para eles, o movimento é visto como já acabado em 1930 no eixo Inglaterra-Europa-Estados Unidos. Na visão de Levenson, seu resíduo foi o isolamento e a desilusão silente:

“The generation of artists who had created so much turbulence in their own and the century’s youth reached late middle age when the whole world began to shudder. By the late twenties and the thirties, a host of new reputations had been secured. And whether or not it was due to the triumph of cultural vindication, those who had stood in artistic alliance had nearly all separated. From the position of proud isolation, they encountered the miserable of the century. How could the many Modernisms ever have aged gracefully? It is not simply that the young had to grow older and that revolutionary fervor was likely to fade, but also that special historical torsions placed so much strain on ambitious careers.”²⁶

Os ânimos exaltados à espera de uma quebra violenta com o antigo e com a tradição testemunharam na Primeira Guerra um golpe mais brutal que o fim da prostração burguesa pedia. Se antes já havia o vazio existencial e uma crise de identidade, agora a ideia de colapso, separação e fim se somava à percepção da impotência humana – não sendo possível atribuir grandiosidade à ruptura com o passado. Enquanto se atenua a inquietação com as mudanças culturais e com os horrores da Guerra, abre-se espaço para a angústia ocasionada pela percepção de que nem a continuidade das convenções anteriores, nem sua descontinuidade são significativas. Sensação esta alimentada pela complexidade a que chegaram as relações individuais, políticas e econômicas, associadas à crescente tensão entre países, neste período entreguerras.

O fim das antigas convenções formais no romance gera o impulso de eliminar todo excesso – tudo que é externo à obra torna-se enfeite desnecessário. Essa busca pela expressão do essencial se apresenta como uma intenção de Woolf já durante as primeiras experimentações na criação de *The Waves*, como deixa claro em seu diário no registro do dia 28 de novembro de 1928:

“[...] what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity; to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that don’t belong to the moment; this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner: it is false, unreal, merely conventional.”²⁷

²⁵ LONGENBACH, James. “Modern Poetry”. In: LEVENSON, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.100.

²⁶ LEVENSON, Michael. “Introduction”. In: LEVENSON, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.7.

²⁷ WOOLF, Virginia. *A Writer’s Diary*, p.136.

Para Auerbach, o “romance realista do período entre guerras”²⁸ buscava aproximar-se da realidade objetiva e de uma noção de totalidade justamente por meio de “impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes”.²⁹ Woolf realizaria, “através da desintegração e da dissolução da realidade exterior, uma interpretação mais rica e essencial da mesma”.³⁰ A representação de múltiplas consciências, aliada a outras técnicas narrativas modernistas – como a interiorização, a percepção temporal das mudanças nos pensamentos e nas emoções e o deslocamento no tempo e espaço da narração –, produz resultados fundamentalmente diferentes dos provocados pelo subjetivismo unipessoal, no qual a visão de uma única personagem prevalece, restringindo, assim, a realidade.³¹ O crítico sintetiza:

“O que é essencial para o processo e para o estilo de Virginia Woolf, é que não se trata apenas de *um* sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes [...]. Da pluralidade dos sujeitos pode-se concluir que, apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar uma realidade objetiva [...]”³²

Desde *Jacob's Room* o desenrolar do enredo não mais depende de acontecimentos notáveis, por parecerem “menos capazes de fornecer algo de decisivo acerca do tema”³³; em *The Waves* o leitor depara somente com fragmentos de instantes que contêm – nas imagens e sensações que desencadeiam nas personagens – o todo de suas vidas. Já em seu ensaio “Modern Fiction”, a autora indica um caminho para apreender a interioridade no romance, o qual aprimorará a cada obra:

“Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. Let us not take it for granted that life exists more in what is commonly thought big than in what is commonly thought small.”³⁴

Esta é base da escrita de Woolf, o registro de impressões da realidade geradas sobre a consciência, dando maior importância aos detalhes que às coisas ditas grandiosas. No conjunto de sua obra, é evidente a preponderância dos movimentos internos – de “acontecimentos pequenos,

²⁸ AUERBACH, *Mimesis*, p.483.

²⁹ AUERBACH, *Mimesis*, p.483.

³⁰ AUERBACH, *Mimesis*, p.491.

³¹ AUERBACH, *Mimesis*, p.483.

³² AUERBACH, *Mimesis*, p.483.

³³ AUERBACH, *Mimesis*, p.492.

³⁴ WOOLF, Virginia. “Modern Fiction”. In: *The Common Reader: Second Series*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1948, p.209

insignificantes”³⁵ – sobre mudanças exteriores. A autora sempre procura expressar o interesse pelo que há por trás do cotidiano, alguma espécie de verdade oculta e o que significa *ser* humano. Nomeamos nosso capítulo a partir de seu conto *An Unwritten Novel* pois, assim como Guiguet, acreditamos que “one may say that Virginia Woolf, for whom the theme of a novel was unimportant, spent her life re-writing the same book – of which she has given us nine different versions [...]”³⁶. Isto é, o que motiva a criação de obras tão variadas e diversas entre si é a tentativa de registrar: “life itself going on”, “the whole of human life”.³⁷

The Waves é um retrato da vida de seis amigos, composto por nove capítulos, convencionalmente chamados de episódios, que são intercalados por cenas descritivas de uma paisagem natural e marítima, comumente denominadas interlúdios. Cada episódio corresponde a uma hora do dia e, simbolicamente, a um período da vida das seis personagens. Os interlúdios que os antecedem são uma descrição detalhada do curso desse dia simbólico.

Na obra, acompanhamos as vidas interligadas de Bernard, Neville, Louis, Susan, Jinny e Rhoda, introduzidos por um narrador em terceira pessoa. Temos acesso às personagens por meio dos solilóquios que narram suas experiências, sensações e recortes de pensamentos semiconscientes.

No primeiro episódio, vemos o desenrolar de um dia letivo das personagens na primeira infância. Conforme o despertar de cada criança, apreendemos o entorno por meio da experiência sensorial imediata de cada uma e de seus pensamentos quase incoerentes. Na interação de umas com as outras, já podemos notar traços distintos de suas personalidades: Bernard, com sua fixação pela linguagem; Neville, com seu desejo por ordem; Louis, inseguro e ambicioso; Jinny, obcecada pelo corpo e pelos sentidos; Susan, com emoções intensas e com forte vínculo com a natureza; Rhoda, perdida em abstrações e devaneios.

No segundo episódio, encontramos as personagens na adolescência. Separadas por gênero, são enviadas para diferentes colégios internos. Lá, os meninos conhecem Percival, rapaz bonito e popular que se tornará figura central na vida das seis. Enquanto Bernard, Louis e Neville desenvolvem ambições literárias, diversas entre si, as meninas anseiam pelo fim das aulas. Jinny se empolga com a perspectiva de fazer parte da sociedade, Susan deseja voltar para casa, pois sente

³⁵ AUERBACH, *Mimesis*, p.492.

³⁶ GUIGUET, *Virginia Woolf and Her Works*, p.195.

³⁷ GUIGUET, Jean. *Virginia Woolf and Her Works*. New York & London: A Harvest Book, 1976, p.195.

falta de sua fazenda e de seu pai e Rhoda deseja perder-se em suas abstrações e detesta ser interrompida pelas regras impostas pela escola.

Acompanhamos um dia das personagens como jovens adultas, no terceiro episódio. Enquanto Bernard e Neville estudam juntos na faculdade, Louis trabalha como escriturário em uma transportadora de Londres. Susan vive em sua fazenda e o ritmo de sua vida é pautado pelo tempo da natureza. Já Jinny e Rhoda convivem em meio à sociedade londrina. As questões centrais que afligem cada uma delas já estão postas.

No episódio seguinte, as personagens se reúnem para o jantar de despedida de Percival, que partirá para a Índia para trabalhar em um posto no governo colonial. Inicialmente há tensão e estranhamento neste reencontro;³⁸ no entanto, suas diferenças se atenuam e, pela mescla de suas vozes individuais, um breve momento de profunda comunhão se estabelece. Não muito tempo após este jantar, já no quinto episódio, as personagens recebem a notícia da morte de Percival. Desoladas, cada uma das seis reage de diferentes maneiras ao que parece simbolizar o caos da existência.

No sexto episódio, as personagens atingem a maturidade completa. Susan tem filhos e vive em sua fazenda, está satisfeita e sufocada pela vida que escolheu. Jinny segue se aprazendo com diversos amantes, privilegiando uma existência inteiramente física. Neville também vai de amante em amante, porém, diferentemente de Jinny, busca ordem e estabilidade em seus breves relacionamentos. Louis é respeitado na empresa em que trabalha e, apesar de avançar com sucesso em sua carreira, ainda mora em seu pequeno sótão em uma região empobrecida da cidade. Ele e Rhoda tornam-se amantes.

O episódio sete mostra-nos as personagens na meia idade. Reconsiderando o rumo de suas vidas, elas comentam seus arrependimentos e frustrações. Bernard viaja para a Itália e, ao deparar com as ruínas romanas, volta-se ao seu próprio sentimento de fracasso como escritor e ao sentimento de futilidade na tentativa de apreender realidade pela linguagem. Susan se afunda ainda mais na vida rural, repensa no que abdicou em troca de sua existência enraizada, cercada de posses e filhos. Jinny reflete a respeito de sua vivência pautada por prazeres e estímulos corporais ao ver-se envelhecida em um reflexo. Neville confronta sua própria vaidade e, tendo se tornado autor reconhecido, continua buscando ordem e aceitação em suas buscas amorosas. Louis é ainda mais respeitado dentro da

³⁸ Analisaremos este momento inicial do encontro em nosso segundo capítulo.

empresa e, no entanto, permanece inseguro e sempre retorna ao seu pequeno sótão para se refugiar na poesia que lê e escreve. Rhoda continua absorta em abstrações e, horrorizada com contatos que a tirem de seus devaneios, termina a relação com Louis.

As personagens se reencontram para outro jantar, no oitavo episódio. Novamente há uma tensão inicial que é diluída em um momento de comunhão. Aqui não há o tom de desbravamento e de abertura de muitas possibilidades que há no primeiro encontro, mas de lamento introspectivo. A idade avançada das personagens e a morte de Percival colorem a cena de melancolia.

Finalmente, no nono e último episódio, somente Bernard protagoniza um longo solilóquio no qual busca resumir toda sua vida e, por conseguinte, a vida de seus amigos. Enquanto janta com um conhecido, ele diz que procurou passar uma ideia de totalidade pelos fragmentos de sentimentos e memórias que compõem o retrato de suas vidas. Por fim, retoma o desejo de apreender a realidade de maneira mais direta. Sua fala culmina em uma proclamação de resistência contra a morte, explicitando o âmago do movimento de ilusão e desilusão que percorre a narrativa. Este ápice encontra a frustração máxima: o silêncio e a indiferença que sucedem na continuidade da vida após a morte do protagonista.

Virginia Woolf toca o geral por intermédio do particular, a sociedade, pelo indivíduo, uma vida inteira pelo decorrer de um só dia – *Mrs. Dalloway* é o melhor exemplo de sua inclinação metonímica; mas em *The Waves* parece haver um desejo de expansão – ao invés de representar uma só vida, ela esfumaça ainda mais os contornos de suas personagens para abarcar a vida humana como um todo. Como veremos, suas personagens não apenas representam esta vida simbolicamente, mas são capazes de observá-la em diversas instâncias ao longo da obra. Quando Neville diz que lê Shakespeare ao contemplar os transeuntes na rua e aponta “here’s the fool, here’s the villain, here in a car comes Cleopatra [...] They act their parts infallibly [...]”³⁹ ouvimos ecos de nosso epígrafe – “All the world’s a stage, / And all the men and women merely players”. *The Waves* é sobre essas entradas e saídas, sobre as diversas personagens que interpretamos ao longo da vida – “They have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts”. A obra é também sobre o que resta por trás dessas máscaras, sobre o eterno retorno que se configura, seja como a “second childishness” da velhice, ou como outros nascimentos. Quando Bernard, em seu solilóquio final,

³⁹ WOOLF, Virginia. *The Waves*. New York: Oxford University Press, 2015, p. 116. A partir de agora, referido como W, seguido de número de página.

confronta, exaltado, sua mortalidade, é o medo do “mere oblivion” que o assombra. O vazio deixado pela morte – “Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything” – mescla-se à percepção da natureza cíclica da vida na última frase da obra: “The waves broke on the shore”.

Dentre as inúmeras chaves de leitura da obra de Virginia Woolf – filosófica, mística, marxista, psicanalítica, para citar algumas – a crítica privilegia três temáticas principais, analisando-a no âmbito do modernismo, do feminismo e do pós-modernismo. Voltaremos ao conjunto de sua obra e aos seus ensaios – os quais, para muitos, tornam Woolf “her own greatest authority”⁴⁰ – para examinar as questões centrais de *The Waves* enquanto obra modernista em diálogo com o contexto sócio-histórico europeu do século XX. Faremos uma análise da construção das personagens da obra considerando-as por três diferentes perspectivas, as quais não se anulam, mas complementam umas às outras, agregando-lhe significados.

Em nosso primeiro capítulo, expusemos o debate a respeito da criação de personagens no modernismo, partindo de ensaios e análises da própria autora e de críticos que se debruçam sobre sua obra. Contextualizamos *The Waves* em meio ao período histórico e em relação à produção literária de Woolf. Em nosso segundo capítulo, examinamos cada uma das personagens a partir do conjunto de imagens restritas que se vinculam a elas; consideramos os significados dessas imagens e a maneira como se articulam nesta caracterização. Em seguida, abordamos a hipótese de que todas as personagens são partes de uma só pessoa, dialogando com a problematização do conceito de identidade do modernismo. No capítulo três, caminhamos para o polo oposto, sugerindo que não há qualquer personagem. Focamos nos “moments of being” e em outros elementos que perpassam a caracterização das personagens e evidenciam a profunda mescla entre elas e o enredo da obra. Por fim, no quarto capítulo, retomamos o contexto histórico, analisando como ele se reflete na obra e como se relaciona com as questões de identidade abordadas nos capítulos anteriores.

Ao nomearmos os capítulos da presente dissertação com imagens, termos e títulos utilizados pela própria autora levamos em consideração a natureza metalinguística de sua obra, ressaltando, também, esta característica de ela ser sua própria autoridade máxima.

⁴⁰ GOLDMAN, Jane (ed). *Icon Critical Guides - Virginia Woolf - To the Lighthouse; The Waves*. Cambridge: Icon Books, 1997, p.9.

2. A Seven-Sided Flower

2.1 A Single Flower

“Who am I?” é o questionamento que norteia toda a prosa de Virginia Woolf. Ao buscar maneiras de responder essa pergunta, a autora é continuamente instigada a encontrar novos caminhos literários para retratar o ser humano. Após a abordagem multidimensional das personagens de *To the Lighthouse* e da ruptura com os limites da identidade em *Orlando*, *The Waves* nos apresenta personagens cindidas. Se por um lado as antevemos como o que Woolf chama de caricaturas, definidas por estruturas descritivas rígidas, por outro parecem misturar-se formando uma orquestra de vozes indiferenciáveis umas das outras.

No ensaio “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, Woolf condena os métodos naturalistas de caracterização, julga-os superficiais e focados em exteriores em demasia. No entanto, quando anota em seu diário sobre seu novo método, em oposição à tradição anterior, a autora parece contradizer-se: “What I now think (about *The Waves*) is that I can give in a very few strokes the essentials of a person’s character. It should be done boldly, almost as caricature”.⁴¹ Na obra, as personagens de Woolf parecem muitas vezes apenas contornos vazados, delimitados por um conjunto restrito de imagens que se combinam entre si. A respeito de uma crítica ao *The Waves* no *Times*, a própria escritora comenta: “Odd, that they should praise my characters when I meant to have none”.⁴²

A união entre esses dois polos – a rígida máscara e a ausência de individualidade – forma as personagens de *The Waves*: perfis na superfície e, ao fundo, uma corrente de falas unidas pelos mesmos ritmos e temas. Essas parecem representar o que Woolf designa como “second selves”⁴³ em seu diário. Seriam diferentes estados de consciência em que, a autora explica, “people secrete an envelope which connects them and protects them from others, like myself, who am outside the envelope, foreign bodies”.⁴⁴ Pessoas protegeriam este centro de *self* autêntico, ao mesmo tempo que o compartilhariam nesse espaço no qual vozes e ritmos confluem. Woolf não se contradiz quando se regozija com seu novo método, pois enquanto as personagens naturalistas seriam descritas em grande parte por minúcias e por detalhes corriqueiros da vida comum, as personagens em *The Waves* se aproximariam de caricaturas somente por possuírem uma gama determinada de atributos diferenciadores, os quais analisaremos em detalhes adiante. Harvena Richter categoriza

⁴¹ WOOLF, *A Writer’s Diary*, p.153.

⁴² GUIGUET, *Virginia Woolf and Her Works*, p.297.

⁴³ WOOLF, *A Writer’s Diary*, p.74.

⁴⁴ WOOLF, *A Writer’s Diary*, p.4

tais elementos da obra como “symbolic images”⁴⁵ e Ida Kiltgard chama-os de “image-clusters”.⁴⁶ Ida também explica: “each of them also represents a spoken dramatization of what we call one or more individual motifs, allegorical emblems, moods, characteristics or humours. They all have a couple of individual ‘refrains’ which characterize their stance of life”.⁴⁷ Segundo James Naremore, esses refrões são frases ou palavras importantes que se conectam às personagens.⁴⁸ A caracterização típica de personagens é rechaçada e, como argumenta Edwin Muir, cede lugar à preocupação com o que resta de permanente por detrás das máscaras sociais e das imagens criadas e projetadas de si:

“The six figures whose monologues make it [*The Waves*] up are beings freed from the illusions of time. They stand beyond time and see themselves within it; they incarnate something in the spirit which in the midst of change is not deceived. They have been blamed for not being characters, and very ignorantly; for such beings character is merely a costume they put on, and have to put on, before they go on the temporal stage to play their parts. If they are to be called characters at all, then they are characters who have awakened. [...] Mrs. Woolf has pierced to something deeper, to that part of us which refuses to be deceived.”⁴⁹

Investigaremos inicialmente os trajes que as personagens vestem para interpretar estes papéis. Como pétalas da mesma flor, cada uma carrega uma cor diferente que deverá contribuir para formar um todo: “A single flower as we sat here waiting, but now a seven-sided flower, many-petalled, red, puce, purple-shaded, stiff with silver-tinted leaves — a whole flower to which every eye brings its own contribution” (W, 74).

Apesar de, à primeira vista, uma estrutura rígida parecer delinear os contornos das personagens, assim que procuramos analisá-la, ela se mostra volátil e intangível. Essas descrições se fazem muitas vezes por insinuações de sensações e não de maneira objetiva, aproximando-se, desse modo, de uma construção lírica. As alusões ao fogo e à incandescência no caso de Jinny não têm um sentido direto, por exemplo, mas, com as repetições de imagens, diferentes significados são forjados.

⁴⁵ RICHTER, Harvena. *Virginia Woolf – Inward Voyage*. New Jersey: Princeton University Press, 1970. p.189.

⁴⁶ KILTGARD, Ida. *On the Horizon - A Poetics of the Sublime in Virginia Woolf's The Waves*. Bethesda: Academica Press, LLC, 2004, p.173.

⁴⁷ KILTGARD, *On the Horizon- A Poetics of the Sublime in Virginia Woolf's The Waves*, p.72.

⁴⁸ NAREMORE, James. “The Waves”. In.: *The World Without a self*. New Haven and London: Ed. Yale University Press, 1973, p.161.

⁴⁹ MUIR, Edwin, apud GOLDMAN, *Icon Critical Guides*, p.26.

Como um poema, não há linearidade na descrição e sim uma assimilação de propriedades, como as imagens que aludem a calor e fogo no retrato de Jinny e de terra e plantas com relação a Susan. As personagens também se sustentam sobre uma gama seleta de atitudes e pensamentos recorrentes – como esquivar-se do olhar do outro, no caso de Rhoda, e como a ideia de uma fera na praia, para Louis. Procuraremos compreender como essas associações de imagens, atitudes e ideias constroem as personagens. Ademais, ao mesmo tempo que elas se encaixam em termos restritos, como por exemplo “a mãe” e “o comerciante”, as personagens rompem tais limites ao demonstrarem um conjunto rico de sentimentos e pensamentos que ultrapassam tais rótulos.

Na análise a seguir, partiremos do excerto inicial da cena em que as personagens se reúnem para o primeiro jantar. Este episódio é um ponto central na estrutura da narrativa, pois há apenas três momentos em que todas as personagens estão juntas: no jardim de infância, no jantar de despedida de Percival e no último jantar de reencontro. Neste momento de união das personagens adultas, podemos notar como esses elementos elaborados ao longo dos episódios anteriores são mobilizados na caracterização de cada uma delas. Examinaremos separadamente os solilóquios das personagens. Ao seccionarmos a cena desta maneira, torna-se evidente como um solilóquio se une ao outro. Eles se desenrolam pela continuidade de temas: respostas indiretas a comentários, certezas e indagações, bem como percepções e olhares em determinada direção.

2.2 Louis

“‘We differ, it may be too profoundly,’ said Louis, ‘for explanation. But let us attempt it. I smoothed my hair when I came in, hoping to look like the rest of you. But I cannot, for I am not single and entire as you are. I have lived a thousand lives already. Every day I unbury — I dig up. I find relics of myself in the sand that women made thousands of years ago, when I heard songs by the Nile and the chained beast stamping. What you see beside you, this man, this Louis, is only the cinders and refuse of something once splendid. I was an Arab prince; behold my free gestures. I was a great poet in the time of Elizabeth. I was a Duke at the court of Louis the Fourteenth. I am very vain, very confident; I have an immeasurable desire that women should sigh in sympathy. I have eaten no lunch today in order that Susan may think me cadaverous and that Jinny may extend to me the exquisite balm of her sympathy. But while I admire Susan and Percival, I hate the others, because it is for them that I do these antics, smoothing my hair, concealing my accent. I am the little ape who chatters over a nut, and you are the dowdy women with shiny bags of stale buns; I am also the caged tiger, and you are the keepers with red-hot bars. That is, I am fiercer and stronger than you are, yet the apparition that appears above ground after ages of nonentity

will be spent in terror lest you should laugh at me, in veerings with the wind against the soot storms, in efforts to make a steel ring of clear poetry that shall connect the gulls and the women with bad teeth, the church spire and the bobbing billycock hats as I see them when I take my luncheon and prop my poet — is it Lucretius? — against a cruet and the gravy-splashed bill of fare.” (W, 74)

O solilóquio de Louis se inicia com a declaração de que eles, seus amigos, seriam talvez diferentes demais para uma “explicação”, assinalando, assim, a incomunicabilidade entre seres humanos: existem diferenças, possivelmente, profundas demais entre nós para que possamos de fato compreender uns aos outros. A personagem prossegue comentando o cerne da diferença, sua sensação de fragmentariedade e discrepância: “I am not single and entire as you are”. Este tema ressoa ao longo de *The Waves* e está presente no solilóquio de outras personagens. Quase sempre, a completude e unidade do indivíduo se apresentam como característica do Outro. Nos discursos de Louis, esse tema se desenvolve em conjunto com a ideia de ser um herdeiro da civilização, como se todo indivíduo carregasse em si gerações passadas e fosse semente para gerações futuras. Ele, no entanto, sente-se sempre deslocado – destituído de sua grandeza original e desajeitado em meio ao dia a dia comum. Como tal, possui em si uma vasta experiência e sempre menciona ter raízes entranhadas no centro da terra, ligando-o ao passado, como podemos notar no seguinte excerto: “I feel come over me the sense of the earth under me, and my roots going down and down till they wrap themselves round some hardness at the centre. I recover my continuity, as he reads. I become a figure in the procession, a spoke in the huge wheel that turning, at last erects me, here and now.” (W, 20). A sensação de fazer parte de algo maior que ele, de caminhar numa procissão e de ser um aro dos muitos que sustentam a “roda da história” retoma a visão circular de tempo que Woolf parece ter. A união de passado e futuro no momento presente se concentra no indivíduo que porta em si toda a herança da humanidade e também carrega o potencial de todo o porvir.

Em outro momento, Louis expressa esse sentimento de amplitude contrapondo-o à sua identidade atual: “‘I have signed my name,’ said Louis, ‘already twenty times. I, and again I, and again I. Clear, firm, unequivocal, there it stands, my name. Clear-cut and unequivocal am I too. Yet a vast inheritance of experience is packed in me. I have lived thousands of years’” (W, 98). Ao assinar seu nome inúmeras vezes, a personagem reforça e procura apreender sua identidade, opondo assim os dois lados que percebe em si: uma extensão sem limites e uma concisão precisa. Louis se vê a um só tempo como um tigre enjaulado e um macaco adestrado, a fazer truques para

acobertar sua inadequação.

Vaidoso e confiante, Louis é ao mesmo tempo inseguro e apreensivo. Ele anseia por aprovação e solidariedade enquanto inveja a desenvoltura social dos outros. Não apenas quer a simpatia dos amigos próximos, mas deseja ardentemente sentir um vínculo e a união real de fazer parte de um grupo, como comenta sobre os “boasting boys”:

““They are the volunteers; they are the cricketers; they are the officers of the Natural History Society. They are always forming into fours and marching in troops with badges on their caps; they salute simultaneously passing the figure of their general. How majestic is their order, how beautiful is their obedience! If I could follow, if I could be with them, I would sacrifice all I know. But they also leave butterflies trembling with their wings pinched off; they throw dirty pocket-handkerchiefs clotted with blood screwed up into corners. They make little boys sob in dark passages. They have big red ears that stand out under their caps. Yet that is what we wish to be, Neville and I. I watch them go with envy. Peeping from behind a curtain, I note the simultaneity of their movements with delight. If my legs were reinforced by theirs, how they would run! If I had been with them and won matches and rowed in great races, and galloped all day, how I should thunder out songs at midnight! In what a torrent the words would rush from my throat!” (W. p. 27)

Este grupo de meninos exibidos e, mais tarde, homens, designados como “boasting boys” não se refere a pessoas específicas, como podemos ver na citação. É um termo atribuído aos “homens comuns”, pessoas que parecem não ter grandes questionamentos ou reflexões sobre a vida. Imagens desse grupo atravessam *The Waves* e não se restringem aos solilóquios de Louis. Emergem como recortes de memórias da infância e da vida adulta das personagens masculinas atuando como figuras genéricas no pano de fundo da narrativa. Ao mesmo tempo que são espontâneos e conseguem estabelecer vínculos com facilidade, são violentos, rudes e insensíveis.⁵⁰ Participam ativamente de instituições e demais atividades sociais como soldados obedientes. Apesar de desprezá-los, Louis lamenta ser incapaz de ser como eles. Sua natureza independente e crítica o impede de se juntar a eles, enquanto sua admiração pela ordem e sua carência também o fazem invejá-los.

Pelo olhar das outras personagens, Louis é alheio, arrogante e desconfiado: “without those simple attachments by which one is connected with another. He remained aloof; enigmatic; a

⁵⁰ Além de os meninos exibidos fazerem os “little boys sob in dark passages”(W, 27), Bradshaw interpreta que “(they) leave butterflies trembling with their wings pinched off” como alusão a um possível abuso de Rhoda, cujas “shoulder-blades meet across her back like the wings of a small butterfly” (W,11). BRADSHAW, David. “Introduction”. In: WOOLF, Virginia. *The Waves*, p.xxiii.

scholar capable of that inspired accuracy which has something formidable about it” (W, 147). Morando em um sótão, mesmo quando se torna um grande comerciante, Louis, “the attic dweller” (W, 155), apaga sua vida em busca da perfeição, segundo Bernard. Severo e com olhos selvagens (“wild-eyed”), a personagem se isola do mundo por ser um homem crítico e “disgusted by the nature of human flesh” (W, 145). Essa repulsa pelo que é humano – o que é falho e desordenado – é combatida pela ordem que tenta impor sobre o mundo, seja pelo trabalho, seja pela poesia.

A solidão é vista como necessária, pois – “the authentics, like Louis, like Rhoda, exist most completely in solitude” (W, 68). Ela e Louis identificam-se na condição de *outsiders*, unem-se reconhecendo um no outro uma parceria; são silenciosos “conspirators”, testemunhas desconfiadas do mundo. Ambos são frustrados, desejando “company, certainty, contact” e ao mesmo tempo sendo incapazes de conceder aproximações. É, também, por conta disso que a breve relação deles termina.

Ao se isolar em seu escritório, reduzindo o contato humano a breves momentos impessoais de polidez e formalidade, Louis se cerca de um ambiente controlado sobre o qual detém autoridade. O comércio é seu instrumento para impor ordem sobre o caos; contra a escuridão e a incógnita do desconhecido, há a exatidão, a uniformidade e a sobriedade do mundo moderno, “I roll the dark before me, spreading commerce where there was chaos in the far parts of the world. If I press on — from chaos making order [...]” (W, 99). Louis compara os vínculos comerciais que estabeleceu entre diferentes países a uma fusão que realiza internamente à sua personalidade - “I have fused my many lives into one” (W, 98). Ele domina o selvagem interior (“stamping beast”) e, por meio do trabalho, expurga as dores e humilhações de sua história pessoal. O sentimento de inferioridade, juntamente com a repressão das emoções – sentidas como caos interno –, atraem-no a símbolos de prestígio e austeridade. Para a personagem, a poesia seria a outra maneira de criar sentido: ““Let us suppose that I make reason of it all — one poem on a page, and then die” (W, 120).

São recorrentes nos solilóquios de Louis imagens de relíquias perdidas na areia do deserto e de músicas entoadas ao longo do rio Nilo. A aridez e as cinzas, também continuamente sugeridas, propõem uma secura que parece comunicar escassez: Louis é rígido e em seu íntimo há sempre uma falta – sentida como carência ou incompletude. A força erosiva do tempo, que pode ser associada a estas imagens, é complementada pela pujança do Nilo e das ondas do mar que quebram

na praia (eco onipresente, novamente, da “stamping beast”⁵¹). O peso estéril da história, que fossiliza a matéria e enterra tesouros, é dilatado quando unido à ação avassaladora das águas. Essas acrescentam a dimensão fértil, fluida e desordenada da vida ao que pareceria calcificado como passado. O esforço da personagem de criar um anel de aço de poesia que contenha tudo relaciona-se com esta percepção ambivalente da realidade – por um lado rígida e exata como aço, por outro lado subjetiva e ampla como a poesia. Em Louis, sensibilidade e intelecto entram em confronto direto.

2.3 Jinny

“‘But you will never hate me,’ said Jinny. ‘You will never see me, even across a room full of gilt chairs and ambassadors, without coming to me across the room to seek my sympathy. When I came in just now everything stood still in a pattern. Waiters stopped, diners raised their forks and held them. I had the air of being prepared for what would happen. When I sat down you put your hands to your ties, you hid them under the table.

But I hide nothing. I am prepared. Every time the door opens I cry “More!” But my imagination is the bodies. I can imagine nothing beyond the circle cast by my body. My body goes before me, like a lantern down a dark lane, bringing one thing after another out of darkness into a ring of light. I dazzle you; I make you believe that this is all.’” (W, 74)

Ao ódio que Louis diz sentir de todos, menos de Percival e Susan, Jinny responde: ‘But you will never hate me’ e explica como incita o desejo de sua simpatia nos outros. O trecho mostra de forma concisa os principais temas abordados pela personagem.

“Jinny (wanted) love” (W, 145), resume Bernard em sua síntese do solilóquio final. Tal amor é bem diferente da intimidade pela qual Neville anseia. O contato físico e as sensações corporais são mais enfatizadas com ela, cuja “imagination is the bodies”. Para a personagem o presente é infinitamente estimulante e o futuro é otimista. Jinny é positiva e animada, sua postura e constante atividade se vinculam à imagem de uma chama oscilante, sendo descrita como “dancing like a flame, febrile, hot, over dry earth” (W, 68). Como no excerto citado, ela diz que seu corpo é como uma lanterna que ilumina seu caminho, associando-se à personagem símbolos que evocam calor e fulgência. O trecho abaixo condensa imagens fundamentais de sua caracterização:

⁵¹ A imagem da “stamping beast”, como tantas outras, acumula significados ao longo da obra.

“She flashed her fire over the tree. She was like a crinkled poppy, febrile, thirsty with the desire to drink dry dust. Darting, angular, not in the least impulsive, she came prepared. So little flames zigzag over the cracks in the dry earth. She made the willows dance, but not with illusion; for she saw nothing that was not there.” (W, 151)

Nesta descrição, fogo, incandescência e agilidade apontam para a natureza intensa e exaltada da personagem. Quando pequena, ela dança, planta bananeiras e rouba flores para se enfeitar; é ela quem abruptamente beija Louis quando esse se esconde. Ao comentar que prefere o espelho comprido do corredor ao pequeno, da escada, que mostra apenas seu rosto, conclui: “I see myself entire [...] they are one, my body and my head” (W, 23). A frase é significativa por sintetizar seu comportamento essencial: corpo e mente não são peças separadas, constituem igualmente seu ser. De fato, a personagem parece guiada pelos impulsos do corpo, como se suas premeditações e instintos fossem a combinação resultante dessa mente e corpo uno. Afinal, como diz, “I can imagine nothing beyond the circle cast by my body”, ela é incapaz de imaginar para além das sensações físicas provocadas em seu corpo.

A predominância do tato e de estímulos sensoriais em seus solilóquios é outro elemento de caracterização da personagem que se comunica com essa unidade corpo-mente por meio da qual ela entra em contato com a realidade. Jinny fala: “Silk is on my knee. My silk legs rub smoothly together. The stones of a necklace lie cold on my throat. My feet feel the pinch of shoes. I sit bolt upright so that my hair may not touch the back of the seat” (W, 58) e “I like what one touches, what one tastes. I like rain when it has turned to snow and become palatable” (W, 131). Suas impressões físicas são sempre centrais em seus solilóquios e a personagem se relaciona prioritariamente de forma erótica com o mundo à sua volta, sentindo múltiplos êxtases lhe percorrerem o corpo. Um corpo que parece se abrir e fechar de acordo com seus desejos, sustentando-se como receptáculo central de suas experiências mais comoventes, em especial o encontro amoroso. Como no trecho que citamos inicialmente – “Every time the door opens I cry ‘More!’”, Jinny continuamente clama por mais pessoas, experiências e acontecimentos; o momento do encontro é sempre pontuado por seu consentimento mudo: “‘Ripping gold, I say to him, ‘Come’” (W, 81).⁵²

Sua linguagem é sempre corporal e o arrebatamento do encontro ressoa sobre a percepção

⁵² Bradshaw aponta para a possibilidade de a personagem ser uma espécie de prostituta de luxo. BRADSHAW, “Introduction”. In: WOOLF, *The Waves*, p.xxiv.

da realidade, como é evidente em: “Our hands touch, our bodies burst into fire. The chair, the cup, the table — nothing remains unlit. All quivers, all kindles, all burns clear” (W, 81). O movimento incessante de homens e mulheres entrando e saindo de salas lhe é encantador; as roupas e etiquetas sociais não se afiguram para Jinny como futilidades, mas como símbolos da civilização e amostra da variedade infundável de modos de ser no mundo. Esta admiração perdura por toda a sua vida. Com idade mais avançada, Jinny protagoniza o seguinte solilóquio:

“‘Here I stand,’ said Jinny, ‘in the Tube station where everything that is desirable meets — Piccadilly South Side, Piccadilly North Side, Regent Street and the Haymarket. I stand for a moment under the pavement in the heart of London. Innumerable wheels rush and feet press just over my head. The great avenues of civilization meet here and strike this way and that. I am in the heart of life. But look — there is my body in that looking glass. How solitary, how shrunk, how aged! I am no longer young. I am no longer part of the procession. Millions descend those stairs in a terrible descent. Great wheels churn inexorably urging them downwards. Millions have died. Percival died. I still move. I still live. But who will come if I signal?’” (W, 114)

A contraposição entre a cidade grandiosa com avenidas frenéticas no coração da civilização e seu reflexo murcho e solitário, inesperadamente envelhecido, fazem-na refletir pela primeira vez sobre a morte. A velhice acaba com o sentido da vida pautada por respostas físicas ao ambiente e pela sedução, em um sentido abrangente, pois a personagem se esforça para encantar a todos. Quando o momento presente deixa de provocar êxtase, Jinny relembra Percival e compara a descida ao metrô a uma procissão de mortos. Ela, no entanto, arma-se de suas costumeiras estratégias e emerge junto aos seus, decidida:

“‘I am a native of this world, I follow its banners. How could I run for shelter when they are so magnificently adventurous, daring, curious, too, and strong enough in the midst of effort to pause and scrawl with a free hand a joke upon the wall? Therefore I will powder my face and redden my lips. I will make the angle of my eyebrows sharper than usual. I will rise to the surface, standing erect with the others in Piccadilly Circus. [...] Let the silent army of the dead descend. I march forward.’” (W, 116)

Sempre pronta para enfrentar qualquer situação, — “[...] being prepared for what would happen.”; “[...] I hide nothing. I am prepared.” — Jinny pertence a esse mundo tão rechaçado por seus amigos. Ela não tem uma visão pessimista da humanidade e admira o esplendor e a coragem de seus pares. É a única personagem que jamais se sente deslocada quando em companhia; também é o oposto de Neville, Louis e Rhoda, os *outsiders*. Rodeada por homens e mulheres desconhecidos, a personagem experimenta um forte calor de união, ainda que a vida pareça demandar força para

que se sobreviva a sua violência. Feliz em seguir o ritmo uníssono em que marcha a sociedade, a personagem enuncia seu ímpeto de vida e segue em frente esquecendo-se dos mortos.

2.4 Neville

“‘But when you stand in the door,’ said Neville, ‘you inflict stillness, demanding admiration, and that is a great impediment to the freedom of intercourse. You stand in the door making us notice you. But none of you saw me approach. I came early; I came quickly and directly, HERE, to sit by the person whom I love. My life has a rapidity that yours lack. I am like a hound on the scent. I hunt from dawn to dusk. Nothing, not the pursuit of perfection through the sand, nor fame, nor money, has meaning for me. I shall have riches; I shall have fame. But I shall never have what I want, for I lack bodily grace and the courage that comes with it. The swiftness of my mind is too strong for my body. I fail before I reach the end and fall in a heap, damp, perhaps disgusting. I excite pity in the crises of life, not love. Therefore I suffer horribly. But I do not suffer, as Louis does, to make myself a spectacle. I have too fine a sense of fact to allow myself these juggleries, these pretences. I see everything — except one thing — with complete clarity. That is my saving. That is what gives my suffering an unceasing excitement. That is what makes me dictate, even when I am silent. And since I am, in one respect, deluded, since the person is always changing, though not the desire, and I do not know in the morning by whom I shall sit at night, I am never stagnant; I rise from my worst disasters, I turn, I change. Pebbles bounce off the mail of my muscular, my extended body. In this pursuit I shall grow old.’” (W, 74)

Neville condena o constante desejo de atenção de Jinny, opõe-se ao deslumbramento que a personagem se vangloria de causar por senti-lo como uma imposição, uma exigência que tolhe a liberdade íntima. Tendo chegado mais cedo ao restaurante para antecipar o encontro com Percival, Neville se deleita doentiamente com seu próprio sofrimento. Ágil, a personagem comenta sua natural rapidez e destreza, sempre perseguindo amor e intimidade. De fato, ele é frequentemente descrito como “neat”, “exact” e “scissor-cutting”; seu esmero e rigor são ressaltados como suas principais características.

A ordem, pela qual seu apreço é evidente desde a infância – “I hate dangling things; I hate dampish things. I hate wandering and mixing things together” (W, 10) –, é vista como espaço de acolhimento. Segurança, razão e paz se contrapõem ao terror desnoriente do caos que sobrevém quando sentimentos de desconsolo o dominam, como podemos ver em sua exultação com a chegada de Percival, por quem Neville é apaixonado: “‘Now,’ said Neville, ‘my tree flowers. My heart rises. All oppression is relieved. All impediment is removed. The reign of chaos is over. He

has imposed order. Knives cut again” (W, 71). Seu mundo volta a fazer sentido uma vez que se extingue a ameaça da desilusão, neste caso figurada como a possível ausência de Percival.

Seu prazer pela ordem condensa-se na satisfação que encontra no exame da gramática, como podemos ver a seguir:

“Each tense,’ said Neville, ‘means differently. There is an order in this world; there are distinctions, there are differences in this world, upon whose verge I step. For this is only a beginning.” (W, 11)

“[...] a library, where I shall explore the exactitude of the Latin language, and step firmly upon the well-laid sentences, and pronounce the explicit, the sonorous hexameters of Virgil, of Lucretius; and chant with a passion that is never obscure or formless the loves of Catullus, reading from a big book, a quarto with margins. I shall lie, too, in the fields among the tickling grasses. I shall lie with my friends under the towering elm trees.” (W, 18)

Neville saúda os contrastes existentes entre os tempos verbais como se fossem equivalentes às distinções entre as coisas do mundo. A ordem se impõe pela sistematização de diferenças, pela regra que cria delimitações. Neste sentido, por nomear e, assim, separar e categorizar as coisas do mundo, a língua simboliza o instrumento de ordenação máxima da realidade. O estudo da gramática o muniria de ferramentas para compreender esta realidade que necessita de uma ordem que lhe é alheia. Este seu desejo por solidez e estrutura se afigura reiteradamente como base fundamental da caracterização da personagem, como Bernard comenta sobre ele: “If life, he thinks, could wear that permanence, if life could have that order — for above all he desires order, and detests my Byronic untidiness; and so draws his curtain; and bolts his door. [...] Hence he will reach perfection [...]” (W, 52). Mais uma vez, em sua síntese sobre todas as personagens, Bernard diz: “Neville wanted order” (W, 145). Tal perfeccionismo e anseio por sistematização são sugeridos como forma de se opor ao “illimitable chaos” e à “formless imbecility” que é a existência, aos olhos de Neville.

No entanto, ao mesmo tempo que a personagem percebe o conhecimento e a vida como se compartimentados por degraus, sobre os quais avança com passos certos e diligentes, ela aspira por uma espécie de liberdade. Essa aspiração e seu desejo por intimidade geram um equilíbrio em sua assiduidade, como podemos ver no seguinte trecho:

“Neville next — lying on his back staring up at the summer sky. He floated among us like a piece of thistle-down, indolently haunting the sunny corner of the playing-field, not listening, yet not remote. [...] So he turned with a passion that made up for his indolence

upon Catullus, Horace, Lucretius, lying lazily dormant, yes, but regardant, noticing, with rapture, cricketers, while with a mind like the tongue of an ant-eater, rapid, dexterous, glutinous, he searched out every curl and twist of those Roman sentences, and sought out one person, always one person to sit beside.” (W, 147)

Em contraposição à sua mente afiada e ao temperamento ansioso, Neville deita com abandono sobre a grama e permite que sua mente flutue, mesmo quando permanece alerta. Enquanto estuda e analisa com precisão a gramática latina, se acomoda juntamente a um companheiro. Como ele próprio declara em seu primeiro trecho citado aqui, não busca a perfeição, nem riqueza, pois preferiria ser amado. A personagem sempre se recolhe a um quarto com “red serge curtains”, para ler seu livro sob uma luz pálida. O temperamento introspectivo e crítico de Neville, juntamente com seu apreço pela simetria e estética clássica, soma-se à sobriedade vitoriana do ambiente em que ele se isola, tornando-se um típico acadêmico. Esses são muitas vezes retratados por Woolf como pretensiosos e iludidos pelo poder da razão. Ao adicionar tamanha ênfase ao desejo de ser amado da personagem, a autora parece não apenas quebrar o estereótipo que utiliza, mas também apontar para a carência fundamental que denuncia na personalidade do “scholar”. Neste sentido, a hipervalorização da razão e da ordem compensaria aquilo que tenta suprimir em si: emoções e caos interno.

Neville se regozija com a quietude das coisas comuns. A calma sensação de permanência que a sala fechada assume diante do silêncio compartilhado entre ele e um parceiro se configura como antídoto para o tempo que passa e para a desordem do mundo externo. A personagem desfaz o mencionado estereótipo de acadêmico ao sentenciar: “There can be no doubt, I thought, pushing aside the newspaper, that our mean lives, unsightly as they are, put on splendour and have meaning only under the eyes of love” (W, 104) e “This is poetry, if we do not write it” (W, 116). Ao considerar que a vida somente faz sentido a partir do amor e que a matéria da vida é a poesia em si, deixando de sê-lo quando posta em palavras, Neville desafia o modelo de intelectual que lhe é atribuído.

No primeiro trecho de Neville citado acima, a personagem expressa que o desejo por companhia e afeto não se modifica apesar de seu parceiro mudar. Tal dinamicidade para suprir suas vontades aparece como uma busca eterna em meio à qual ele deverá envelhecer. Essa procura constante se expande para além da questão amorosa e representa de modo mais abrangente um ímpeto de vida.

O sentimento de inadequação aqui se presentifica por sua constituição física, sua falta de

pragmatismo e sua orientação sexual. Contudo, é o medo de não ser aceito que se constitui como real desalento: “tell me whether I am doomed always to cause repulsion in those I love?” e “am I doomed to cause disgust?” (W, 51). Ainda assim, retribui com desdém os que o menosprezam, sem fazer concessões; Neville se diz “capable of such contempt that horse-breeders hate me” (W, 41). Neste exemplo, os criadores de cavalos representam a mentalidade comum e o que é chancelado como norma pela população, considerados pela personagem como símbolos da “smug self-satisfaction, the mediocrity of this world” (W, 41). Neville também despreza o diretor da escola por sua postura artificial e a religião católica por seu peso e sua tristeza, por vezes afetada.

No entanto, no segundo reencontro Neville procura afirmar-se comprovando com títulos sua autoridade; diante do olhar seco de Susan, percebe sua aprovação social desmantelar-se, como podemos ver no seguinte trecho:

“I feel in my private pocket and find my credentials — what I carry to prove my superiority. I have passed. I have papers in my private pocket that prove it. But your eyes, Susan, full of turnips and cornfields, disturb me. These papers in my private pocket — the clamour that proves that I have passed — make a faint sound like that of a man clapping in an empty field to scare away rooks. Now it has died down altogether, under Susan’s stare (the clapping, the reverberation that I have made), and I hear only the wind sweeping over the ploughed land and some bird singing — perhaps some intoxicated lark.” (W, 126)

Sua busca por aceitação e amor é contínua e não cessa com o passar dos anos. Aqui a aprovação — “I have passed” — identificada com a chancela social dos diplomas, certificados e reconhecimentos se reduz à insignificância de um papel que se carrega no bolso para que seu dono se assegure de seu próprio valor. As palmas de aprovação e clamor se transformam em eco solitário em um campo vazio onde restam somente gralhas indesejadas. Woolf sublinha a inutilidade das credenciais ao contrapô-las à natureza indiferente da terra arada e seca. Assim, o som do pássaro que canta inebriado é tanto o rumor do homem exaltando seus louvores, alheio à realidade, quanto um ruído melancólico que, unido ao assvio do vento, ressalta a solidão na paisagem desolada.

2.5 Rhoda

‘If I could believe,’ said Rhoda, ‘that I should grow old in pursuit and change, I should be rid of my fear: nothing persists. One moment does not lead to another. The door opens and the tiger leaps. You did not see me come. I circled round the chairs to avoid the horror of the spring. I am afraid of you all. I am afraid of the shock of sensation that leaps upon me, because I cannot deal with it as you do — I cannot make one moment merge in the next. To me they are all violent, all separate; and if I fall under the shock of the leap of the moment you will be on me, tearing me to pieces. I have no end in view. I do not know how to run minute to minute and hour to hour, solving them by some natural force until they make the whole and indivisible mass that you call life. Because you have an end in view — one person, is it, to sit beside, an idea is it, your beauty is it? I do not know — your days and hours pass like the boughs of forest trees and the smooth green of forest rides to a hound running on the scent. But there is no single scent, no single body for me to follow. And I have no face. I am like the foam that races over the beach or the moonlight that falls arrowlike here on a tin can, here on a spike of the mailed sea holly, or a bone or a half-eaten boat. I am whirled down caverns, and flap like paper against endless corridors, and must press my hand against the wall to draw myself back.

‘But since I wish above all things to have lodgment, I pretend, as I go upstairs lagging behind Jinny and Susan, to have an end in view. I pull on my stockings as I see them pull on theirs. I wait for you to speak and then speak like you. I am drawn here across London to a particular spot, to a particular place, not to see you or you or you, but to light my fire at the general blaze of you who live wholly, indivisibly and without caring.’” (W, 74)

Neville finaliza seu solilóquio comentando que envelhecerá na busca de uma pessoa, sempre outra, com quem dividir a intimidade. Rhoda inicia sua fala desenvolvendo o tema da busca, que para ela é inútil, pois nada pode impedir a ação devastadora do tempo. Rhoda sente o momento com total intensidade – não há transições sutis. Sempre que entra em contato com os outros, “the tiger leaps”, sente pânico, arrebatamento.

Uma das personagens mais crípticas, Rhoda protagoniza solilóquios preenchidos por imagens impactantes e obscuras. A “nymph of the fountain always wet” (W, 155), ela faz referências frequentes a desertos, pilastras, estátuas e montanhas. Menciona sempre o tigre que salta em seu peito e uma andorinha que mergulha em águas negras. Suas imagens são carregadas de um sentimento de ausência, como se ilustrassem um mundo vazio de pessoas e de racionalidade. De fato, Rhoda se perde em abstrações e devaneios. O trecho citado mostra como a personagem não possui um propósito ou desejo claro. Em outro momento, ela afirma: “you stand embedded in a substance made of repeated moments run together; are committed, have an attitude, with

children, authority, fame, love, society; where I have nothing. I have no face” (W, 132). E, no entanto, ela é continuamente atraída para perto de seus amigos, na tentativa de apreender a inteireza e o propósito que move a vida deles.

Apesar de ela dizer-se destituída de identidade, podemos delinear traços que formam sua máscara, como, por exemplo, a ausência de definição e o hábito de se perder em fantasias. Outras personagens descrevem-na: “Rhoda was wild — Rhoda one never could catch. She was both frightened and clumsy” (W, 148); “even Rhoda’s face, mooning, vacant, is completed, like those white petals she used to swim in her bowl” (W, 23); “Rhoda’s [eyes] are like those pale flowers to which moths come in the evening” (W, 8). Com o olhar sempre fixo em algum horizonte distante, a imagem da personagem balançando suas pétalas na água quando criança é continuamente mobilizada, seja como memória das outras personagens, seja por identificação com suas emoções — “I am rocked from side to side by the violence of my emotion” (W, 25). Hipersensível, Rhoda sente intensamente as pequenas crueldades humanas. Sua preferência pela solidão é sempre evidente, como ela própria explica:

“‘Alone, I rock my basins; I am mistress of my fleet of ships. But here, twisting the tassels of this brocaded curtain in my hostess’s window, I am broken into separate pieces; I am no longer one. What then is the knowledge that Jinny has as she dances; the assurance that Susan has as, stooping quietly beneath the lamplight, she draws the white cotton through the eye of her needle? They say, Yes; they say, No; they bring their fists down with a bang on the table. But I doubt; I tremble; I see the wild thorn tree shake its shadow in the desert.’” (W, 61)

Rhoda copia as atitudes das outras personagens, sua insegurança vem de sua intensa abstração que a faz desconfiar do mundo material. Não compreende sequências, necessidades e comportamentos por não conseguir apreender a realidade por partes, como se estivesse em choque constante com respeito à natureza da vida, jamais sendo capaz de abstrair do assombro que é simplesmente existir. Diante do deslumbramento com a existência, Rhoda não reconhece e se recusa a reconhecer seu rosto como seu. Por conta disso, evita espelhos e o mero encontro com o outro lhe é tão avassalador. Lembra-se, assim, de que possui rosto, nome e identidade reais — coisas que procura diluir em meio às suas incertezas e desejos de fuga e totalidade.

Ao mesmo tempo que encontros a aterrorizam, sozinha, sente-se afundar no vazio.

Frequentemente experimenta uma espécie de “desrealização”⁵³, quando o mundo material perde coerência e a mente parece dissociar-se do corpo. Por exemplo, no momento em que não consegue atravessar a poça:

“Also, in the middle, cadaverous, awful, lay the grey puddle in the courtyard, when, holding an envelope in my hand, I carried a message. I came to the puddle. I could not cross it. Identity failed me. We are nothing, I said, and fell. I was blown like a feather, I was wafted down tunnels. Then very gingerly, I pushed my foot across. I laid my hand against a brick wall. I returned very painfully, drawing myself back into my body over the grey, cadaverous space of the puddle. This is life then to which I am committed.” (W, 36)

Diante do vazio da poça, a personagem depara com um vazio interior; passo ante passo, a inesperada ausência de chão é duplicada na quebra de conexão entre um pensamento e outro, como uma interrupção nas sinapses, tornando-a, assim, incapaz de conferir sentido à realidade. São recorrentes os momentos em que Rhoda parece mergulhar em uma fatia vertical de tempo, em que “one moment does not lead to another” (W, 74), e a personagem parece vincular esta absorção diretamente a uma identidade pulverizada. Buscando auxílio na parede de tijolos, Rhoda restitui concretude à realidade.

Em outro momento, ainda na infância, Rhoda está prestes a dormir e certifica-se de que está segura ao encostar em algo rígido, como se cumprisse um ritual diário. A realidade assume proporções oníricas e a solidez do entorno cede e a abandona:

“But I will stretch my toes so that they touch the rail at the end of the bed; I will assure myself, touching the rail, of something hard. Now I cannot sink; cannot altogether fall through the thin sheet now. Now I spread my body on this frail mattress and hang suspended. I am above the earth now. I am no longer upright, to be knocked against and damaged. All is soft, and bending. Walls and cupboards whiten and bend their yellow squares on top of which a pale glass gleams. Out of me now my mind can pour. I can think of my Armadas sailing on the high waves. I am relieved of hard contacts and collisions. I sail on alone under the white cliffs. Oh, but I sink, I fall! That is the corner of the cupboard; that is the nursery looking-glass. But they stretch, they elongate. I sink down on the black plumes of sleep.” (W, 14)

No escorregar para dentro do sono, o consciente se mescla ao inconsciente; sensações de

⁵³ ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o Romance Moderno”. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973, p.76.

segurança e de ameaça se vinculam alternadamente a maciez e rigidez. A rijeza do pé da cama lhe concede um afrouxar da vigilância e, amparada pelo conforto do colchão macio, Rhoda se permite restar suspensa. Aqui ambos – solidez e maciez – passam-lhe segurança. Em seguida, aprofundando-se o estado de sonolência, tudo se torna maleável e brando: paredes e armários se dobram e suas cores pálidas e claras remetem a uma atmosfera aconchegante. Ela, então, liberta-se de “hard contacts and collisions” e divaga com suas imagens flutuantes, para logo ser engolfada por um sono profundo que a arrasta para o fundo desse estado de semiconsciência. O sentimento de proteção criado pela falta de arestas desse universo macio assume ares de pesadelo surreal quando a personagem sente como se não tivesse onde segurar para não ser afogada pelo sono.

Para Rhoda, o mundo está repleto de ameaças; a poça se torna uma imagem fixa e representa um horror inominável ligado, de modo abrangente, ao acaso e à morte. A personagem sente como se fosse continuamente arrastada por um conjunto de acontecimentos casuais em sua vida – “I shall be blown down the eternal corridors for ever” (W, 92). Mobilizada por este sentimento de despropósito, ou talvez, querendo extinguir o sofrimento dos infindáveis choques cotidianos, ela os busca em suas imagens de um mundo despovoado: Rhoda se suicida.

2.6 Susan

‘When I came into the room tonight,’ said Susan, ‘I stopped, I peered about like an animal with its eyes near to the ground. The smell of carpets and furniture and scent disgusts me. I like to walk through the wet fields alone, or to stop at a gate and watch my setter nose in a circle, and to ask: Where is the hare? I like to be with people who twist herbs, and spit into the fire, and shuffle down long passages in slippers like my father. The only sayings I understand are cries of love, hate, rage and pain. This talking is undressing an old woman whose dress had seemed to be part of her, but now, as we talk, she turns pinkish underneath, and has wrinkled thighs and sagging breasts. When you are silent you are again beautiful. I shall never have anything but natural happiness. It will almost content me. I shall go to bed tired. I shall lie like a field bearing crops in rotation; in the summer heat will dance over me; in the winter I shall be cracked with the cold. But heat and cold will follow each other naturally without my willing or unwilling. My children will carry me on; their teething, their crying, their going to school and coming back will be like the waves of the sea under me. No day will be without its movement. I shall be lifted higher than any of you on the backs of the seasons. I shall possess more than Jinny, more than Rhoda, by the time I die. But on the other hand, where you are various and dimple a million times to the ideas and laughter of others, I shall be sullen, storm-tinted and all one purple. I shall be debased and hide-bound by the bestial and beautiful passion of maternity. I shall push the fortunes

of my children unscrupulously. I shall hate those who see their faults. I shall lie basely to help them. I shall let them wall me away from you, from you and from you. Also, I am torn with jealousy. I hate Jinny because she shows me that my hands are red, my nails bitten. I love with such ferocity that it kills me when the object of my love shows by a phrase that he can escape. He escapes, and I am left clutching at a string that slips in and out among the leaves on the tree-tops. I do not understand phrases.’ (W, 74)

Ao final de seu solilóquio, Rhoda menciona como imita Susan e Jinny e como é atraída para perto deles todos que vivem “wholly, indivisibly and without caring”. Esta inteireza é que incita a entrada do solilóquio de Susan. A personagem corporifica uma maternidade tradicional, a qual se relaciona de diferentes maneiras a temas como animalidade e identificação com a natureza. Após estudar na Suíça, Susan volta para sua cidade natal, onde vive nas terras de seu pai, casa-se e tem uma grande quantidade de filhos, replicando a trajetória de vida de sua mãe.

Seu mundo é material e tangível e sua disposição tende a uma introspecção silenciosa, sempre perscrutando a realidade com seus olhos admirados “like lumps of crystal” (W, 155). Prática, a personagem sente desconforto com o que não possui solidez, como palavras e sentimentos alheios, sempre evanescentes: “quenching the silver-grey flickering moth-wing quiver of words with the green spurt of my clear eyes” (W, 128). Seu olhar incisivo e crítico apaga os sentidos vacilantes das palavras.

Ao falar do que vivencia, Susan descreve o primitivo que há no sentimento; sente-se devastada pela inveja, ama com ferocidade asfixiante e procura agarrar-se ao que resta de palpável quando o alvo de seus afetos se ausenta. A personagem diz que não compreende frases e explica: “The only sayings I understand are cries of love, hate, rage and pain” e “I am stuck to single words”. Ela é simples, no sentido de natural, compreende somente o que há de instintivo e espontâneo. Por conta disso, para ela o silêncio possui importância maior que qualquer discurso: “when you are silent you are again beautiful” (p.74) e “but we shall not speak” (p.31).

Ressalta-se sempre a natureza visceral de seus sentimentos: “I hate, I love”. Seu mundo emocional é denso e ambivalente. A personagem diz que é sempre taciturna, tingida por uma única cor e não multifacetada como seus amigos. A expressão de seus afetos é sempre dura e seu desejo é quase brutal, como podemos ver em: “I desire one thing only. My eyes are hard” (W, 8); “I am not sinuous or suave; I sit among you abrading your softness with my hardness” (W, 128).

De fato, como Louis sentencia, ser amado por Susan é como ser “impaled by a bird’s sharp beak, to be nailed to a barnyard door”(W, 70). Seu amor é rigoroso, perfura e prende o ser amado. Nisso reside a primordialidade do material como objeto imutável e permanente para a personagem. Ela sempre exige contato com aquilo que se mantém sólido e inalterado como condição de segurança e de amor, como podemos ver no seguinte trecho do excerto: “I love with such ferocity that it kills me when the object of my love shows by a phrase that he can escape. He escapes, and I am left clutching at a string that slips in and out among the leaves on the tree-tops. I do not understand phrases.” (W, 74)

A necessidade de posse e pertencimento são também características essenciais da personagem. Quando sente um distanciamento entre si e o outro, decreta: “You have escaped me” (W, 9), reforçando a qualidade elusiva daquilo que lhe escapa, que evade. A personagem se relaciona prioritariamente a partir da materialidade e concretude das coisas, por conta disso atribui tamanho valor aos seus pertences e bens: “I shall possess more [...]” (W, 74) e “I want to give, to be given, and solitude in which to unfold my possessions” (W, 31). Tal característica essencial da personagem se evidencia desde o primeiro momento; sua maior felicidade é não apenas retornar para o campo nas férias, durante a infância, mas estar na presença de seus objetos especiais, sua coleção de conchas e animais, com uma ênfase no fato de serem seus – “my room”, “my shells”, “my spaniel” (W, 31).

Tal possessividade e sua expressão intensa de afeto se relacionam intimamente com o arquétipo de maternidade que Susan representa. Os seguintes trechos exemplificam este vínculo:

“ [...] Sleep, I say, desiring sleep to fall like a blanket of down and cover these weak limbs; demanding that life shall sheathe its claws and gird its lightning and pass by, making of my own body a hollow, a warm shelter for my child to sleep in. Sleep, I say, sleep. Or I go to the window, I look at the rook’s high nest; and the pear tree. “His eyes will see when mine are shut,” I think. “I shall go mixed with them beyond my body and shall see India. He will come home, bringing trophies to be laid at my feet. He will increase my possessions.” (W, 101)

“I shall be debased and hide-bound by the bestial and beautiful passion of maternity. I shall push the fortunes of my children unscrupulously. I shall hate those who see their faults. I shall lie basely to help them. I shall let them wall me away from you, from you and from you.” (W, 77)

O afeto é imaginado como fusão total e corresponde a dar tudo, tornando seu corpo apenas um abrigo vazio. Tal refúgio de união completa relaciona-se à concepção tradicional de família em que se inibe a individualização em prol do coletivo. A associação entre segurança e absorção transforma o afeto em redoma sufocante, na qual a mãe sacia todo desejo. Sua intensidade afetiva voraz se evidencia ao comentar a paixão bestial e sem escrúpulos que é a maternidade. Ao deixar-se consumir por seus filhos, devora-os. Seu regozijo com o aumento de sua fortuna e posses deriva de um vínculo entre solidez e proteção que esses proporcionam. A fusão idealizada conecta-se ao tema da herança já tratada anteriormente em nossa análise de Louis; a mãe estará eternamente presente nos filhos e em suas ações, como também podemos ver em: “my children will carry me on; their teething, their crying, their going to school and coming back will be like the waves of the sea under me” (W, 74).

Em consonância com o papel de mãe nutridora há a identificação da personagem com a própria natureza. Em seu primeiro excerto citado aqui, Susan diz que sempre irá cansada para a cama, e que seu corpo em sucessivas gestações será como um campo de plantio acompanhando o movimento natural das estações. Em diversos momentos declara que há um ciclo interminável, tanto nas subsequentes fases da vida de seus filhos como na procriação e nos hábitos familiares.

A identificação da personagem com a natureza se estende para além da associação entre maternidade e terra fértil. Já em sua infância, Susan percebe:

“At this hour, this still early hour, I think I am the field, I am the barn, I am the trees; mine are the flocks of birds, and this young hare who leaps, at the last moment when I step almost on him. Mine is the heron that stretches its vast wings lazily; and the cow that creaks as it pushes one foot before another munching; and the wild, swooping swallow; and the faint red in the sky, and the green when the red fades; the silence and the bell; the call of the man fetching cart-horses from the fields — all are mine.” (W, 56)

A personagem se identifica com a natureza e sua ânsia por possuir pessoas e coisas se colore de diferentes nuances. Ao reconhecer-se como campo e dizer que são seus os animais, as cores e os sons do ambiente, cria uma atmosfera de união com o todo, que transcende individualizações. A percepção da passagem do tempo em seus solilóquios sempre ocorre pela observação da natureza, na transição de estações. O enaltecimento da vida no campo, a qualidade instintiva de seus sentimentos e seu apego pelo palpável e tangível atribuem a Susan a já mencionada animalidade.

De fato, referências a animais são constantemente usadas para descrevê-la, como em: “looking about her like a creature dazed by the light of a lamp”; “She has the stealthy yet assured movements (even among tables and chairs) of a wild beast. She seems to find her way by instinct in and out among these little tables, touching no one, disregarding waiters, yet comes straight to our table in the corner”; “I stopped, I peered about like an animal with its eyes near to the ground” (W, 70).

Para Susan, a futilidade das regras impostas pela sociedade e pelas suas instituições está presente somente no meio urbano, enquanto uma suposta “verdade” seria somente encontrada na vida natural levada no campo. O trabalho braçal e a vida orgânica do interior seriam as “real things” em contraposição a tudo que é “false; all is meretricious” na cidade.

Quando Louis repara na entrada de Susan, pontua: ““She has not dressed, because she despises the futility of London”” (W, 70); no entanto, a personagem não detesta somente Londres, mas a ordem não natural imposta à vida urbana em contraposição à vida no campo. Assim como, no primeiro excerto que citamos da personagem, ela mesma diz: “the smell of carpets and furniture and scent disgusts me”, na juventude, quando é obrigada pela escola a conviver nesse meio, seu desgosto é ainda mais intenso. Para ela, os dias na escola são aleijados e débeis (W, 30).

Susan odeia tudo que faz parte desse cotidiano que ressoa à ordem não natural, como podemos ver nos seguintes trechos:

“I would bury the whole school: the gymnasium; the classroom; the dining-room that always smells of meat; and the chapel. I would bury the red-brown tiles and the oily portraits of old men — benefactors, founders of schools.” (W, 25)

“I do not pray. I revenge myself upon the day. I wreak my spite upon its image. You are dead now, I say, school day, hated day. They have made all the days of June — this is the twenty-fifth — shiny and orderly, with gongs, with lessons, with orders to wash, to change, to work, to eat. We listen to missionaries from China. We drive off in brakes along the asphalt pavement, to attend concerts in halls. We are shown galleries and pictures.” (W, 23)

Para Susan, por de trás da suposta respeitabilidade e das convenções da cidade há vaidade, esnobismo e afetação; “oily portraits of old men” louvam benfeitores e fundadores de escolas, impondo seus valores. Regras e ordens ditam o compasso dos dias: não há liberdade alguma sob o decreto das campanhas e das obrigações organizadas meticulosamente. A personagem se recusa

a rezar e detesta a capela da escola, observando a religião – católica, especificamente – como mais uma convenção artificial. A passividade da escuta em “we listen to missionaries from China” e a voz passiva de “we are shown galleries and pictures” reforçam a sensação de que as crianças são marionetes da vida regrada, sendo preparadas para desempenhar o papel social que as aguarda no futuro. Quando trata do hábito de “attend concerts in halls”, se refere aos concertos de maneira generalizada, ressaltando a mecanicidade do hábito como uma rotina vazia de interesse individual e imposta somente pela sua convenção. O valor social do concerto é sobreposto à arte. Ao mencionar “asphalt pavement”, reforça a superfície não natural sobre a terra e provoca a sensação de que a própria personagem está sendo soterrada pela rotina. Ao almejar o fim das aulas, antecipa sua liberdade: “Then my freedom will unfurl, and all these restrictions that wrinkle and shrivel — hours and order and discipline, and being here and there exactly at the right moment — will crack asunder” (W, 30).

Essa liberdade se perde com o avanço da idade e Susan se sente cercada e oprimida por suas “raízes” – “I am fenced in, planted here like one of my own trees”; “I feel the waves of my life tossed, broken, round me who am rooted”. (W, 113). A maternidade, com suas responsabilidades, e as poses pelas quais ansiava impuseram-lhe uma vida encarcerada, como ela assinala:

“I pad about the house all day long in apron and slippers, like my mother who died of cancer. Whether it is summer, whether it is winter, I no longer know by the moor grass, and the heath flower; only by the steam on the window-pane, or the frost on the window-pane. When the lark peels high his ring of sound and it falls through the air like an apple paring, I stoop; I feed my baby. I, who used to walk through beech woods noting the jay’s feather turning blue as it falls, past the shepherd and the tramp, who stared at the woman squatted beside a tilted cart in a ditch, go from room to room with a duster. [...]” (W, 101)

Susan deixa então de se identificar com a natureza e suas estações; não possui momentos livres sozinha. Passa o dia de avental e chinelos, espanando a casa, apenas notando o passar do ano pelo vapor ou a geada na janela. Em outro momento, menciona estar cansada da “felicidade natural” da qual se cercou durante toda vida: “I am sick of the body, I am sick of my own craft, industry and cunning, of the unscrupulous ways of the mother who protects, who collects under her jealous eyes at one long table her own children, always her own” (W, 113). Esta é sua crise.

2.7 Bernard

“‘Had I been born,’ said Bernard, ‘not knowing that one word follows another I might have been, who knows, perhaps anything. As it is, finding sequences everywhere, I cannot bear the pressure of solitude. When I cannot see words curling like rings of smoke round me I am in darkness — I am nothing. When I am alone I fall into lethargy, and say to myself dismally as I poke the cinders through the bars of the grate, Mrs Moffat will come. She will come and sweep it all up. When Louis is alone he sees with astonishing intensity, and will write some words that may outlast us all. Rhoda loves to be alone. She fears us because we shatter the sense of being which is so extreme in solitude — see how she grasps her fork — her weapon against us. But I only come into existence when the plumber, or the horse-dealer, or whoever it may be, says something which sets me alight. Then how lovely the smoke of my phrase is, rising and falling, flaunting and falling, upon red lobsters and yellow fruit, wreathing them into one beauty. But observe how meretricious the phrase is — made up of what evasions and old lies. Thus my character is in part made of the stimulus which other people provide, and is not mine, as yours are.’

‘There is some fatal streak, some wandering and irregular vein of silver, weakening it. Hence the fact that used to enrage Neville at school, that I left him. I went with the boasting boys with little caps and badges, driving off in big brakes — there are some here tonight, dining together, correctly dressed, before they go off in perfect concord to the music hall; I loved them. For they bring me into existence as certainly as you do. Hence, too, when I am leaving you and the train is going, you feel that it is not the train that is going, but I, Bernard, who does not care, who does not feel, who has no ticket, and has lost perhaps his purse. Susan, staring at the string that slips in and out among the leaves of the beech trees, cries: “He is gone! He has escaped me!” For there is nothing to lay hold of. I am made and remade continually. Different people draw different words from me.’

‘Thus there is not one person but fifty people whom I want to sit beside tonight. But I am the only one of you who is at home here without taking liberties. I am not gross; I am not a snob. If I lie open to the pressure of society I often succeed with the dexterity of my tongue in putting something difficult into the currency. See my little toys, twisted out of nothing in a second, how they entertain. I am no hoarder — I shall leave only a cupboard of old clothes when I die — and I am almost indifferent to the minor vanities of life which cause Louis so much torture. But I have sacrificed much. Veined as I am with iron, with silver and streaks of common mud, I cannot contract into the firm fist which those clench who do not depend upon stimulus. I am incapable of the denials, the heroisms of Louis and Rhoda. I shall never succeed, even in talk, in making a perfect phrase. But I shall have contributed more to the passing moment than any of you; I shall go into more rooms, more different rooms, than any of you. But because there is something that comes from outside and not from within I shall be forgotten; when my voice is silent you will not remember me, save as the echo of a voice that once wreathed the fruit into phrases.’” (W, 74)

Ao contrário de Susan, Bernard privilegia as palavras sobre o silêncio, identificando-se como profícuo criador de frases imperfeitas; assim, inicia seu solilóquio desenvolvendo o tema das últimas palavras de Susan.

Bernard é curioso, distraído, desorganizado, fértil, instável, criativo, sociável e está sempre atrasado. Depende da interação social, sente necessidade de contato, de ver, ouvir e do diálogo com grande número de pessoas. Por mais que Louis e Neville também se dediquem à escrita, é Bernard quem se identifica como ‘escritor’. Este é o principal traço de sua personalidade; constantemente entretém a si mesmo e aos outros com seu emaranhado de palavras e histórias.

A personagem reiteradamente pontua a necessidade de sentir as palavras “curling like rings of smoke” ao seu redor. Suas frases, como anéis de fumaça, servem de amparo contra o vazio que a solidão o faz sentir. Também, há sempre bolhas associadas ao fluxo ininterrupto de palavras e imagens que se encadeiam em sua mente formando, assim, frases para suas histórias. Por exemplo: “More and more bubbles into my mind” (W, 49) ; “And as I move, surrounded, included and taking part, the usual phrases begin to bubble up, and I wish to free these bubbles from the trap-door in my head” (W, 112) e “That is, I am a natural coiner of words, a blower of bubbles through one thing and another. And, striking off these observations spontaneously, I elaborate myself; differentiate myself” (W, 67). Ressalta-se assim o borbulhar de ideias incitado pelo ambiente e pela participação no jogo social da vida comum. A imagem das bolhas em sua mente condensa e reitera a criatividade fértil da personagem. Estas bolhas ilustram a profusão de palavras e imagens que emergem de seu interior; tal abundância gerada com naturalidade é retida no “alçapão da mente”. Apenas ao emitir suas observações espontâneas, Bernard sente que se individualiza, distinguindo-se, assim, dos outros.

Como ele se caracteriza por meio de suas histórias e cada pessoa incita palavras diferentes, a personagem percebe sua personalidade sob constante mudança. Para Bernard, *ser* está intimamente relacionado ao estímulo proporcionado pelas pessoas. A prostração que o invade quando está só, – “When I am alone I fall into lethargy” –, faz com que se sinta como as cinzas que serão varridas por Mrs. Moffat. Desolado, procura atirar a si mesmo e, ainda assim, permanece o sentimento de que não existe quando está desacompanhado.

No entanto, ao perceber sua personalidade como dependente do estímulo providenciado

pelos outros, Bernard é otimista. Ele encara com curiosidade a mistura que nota em si mesmo como resultado das interações sociais. Os encanadores e fazendeiros – homens comuns que, pelo pragmatismo e pela conformidade, tanto intimidam e incomodam Louis e Neville – são para Bernard apenas outras companhias que propiciam que algo se acenda nele. Mesmo os “boasting boys”, impecavelmente arrumados com suas individualidades diluídas pelo coletivismo e pelo respeito às convenções, são amados pela personagem pois – “they bring me into existence as certainly as you do” (p.74). Bernard é continuamente instigado pelas pessoas e não há limites para seu interesse, pontua: “there is not one person but fifty people whom I want to sit beside tonight” (p.74). Para a personagem não há nada que venha somente de si, não há algo sólido ou permanente em si mesmo. Como resume em outro momento, – “that is the joy of intercourse. I, mixed with an unknown Italian waiter — what am I? There is no stability in this world” (W, 69) –, ele vê espelhada na realidade a inconstância que nota em si.

Muitas vezes esta sua qualidade flutuante e intermitente é vista como uma fraqueza; a “vein of silver”, um traço de personalidade irremissível e danoso que o torna, de alguma maneira, precário. Sua incerteza é contrastada com a certeza de Neville, que detesta tal natureza vacilante e que o reprova desde a infância, no primeiro episódio. Então, esse o descreve como “dangling wire” (W, 10) e “broken bell-pull” (W, 10), atribuindo-lhe como principal característica esta qualidade errática, descontínua e sem contornos definidos. Bem como no solilóquio do jantar, na primeira passagem citada, Bernard relembra a aflição de Susan e nota sua própria mutabilidade: “‘He [Bernard] is gone! He has escaped me!’ For there is nothing to lay hold of. I am made and remade continually”. Este refazer-se incessante está profundamente associado às palavras que, imprevisíveis, variam de acordo com o interlocutor.

Seu amor pelas palavras, entretanto, também não é constante. Na cena do jantar podemos ver tal ambivalência quando Bernard diz: “Then how lovely the smoke of my phrase is, rising and falling, flaunting and falling, upon red lobsters and yellow fruit, wreathing them into one beauty. But observe how meretricious the phrase is — made up of what evasions and old lies” (p.74). A personagem se deleita com os ritmos e cores que as frases emprestam para a realidade, mas ressalta como as palavras são enganadoras, tecidas por evasões e mentiras.

Ao comparar-se aos outros, Bernard diz que não é um acumulador, como Susan, nem é vaidoso como Louis. Diz-se incapaz de realizar os sacrifícios e heroísmos típicos dos “autênticos”

ou mesmo de exceder na criação de uma frase perfeita, mas que, apesar disso, terá contribuído mais para o momento presente do que qualquer um deles. Todavia, conclui melancólico: “‘because there is something that comes from outside and not from within I shall be forgotten; when my voice is silent you will not remember me, save as the echo of a voice that once wreathed the fruit into phrases’” (W, 78). Reduzida ao eco de uma voz sem dono, a personagem acredita que será esquecida por, supostamente, não possuir algo que provenha somente de si.

2.8 Percival

O motivo do jantar das personagens é a despedida de Percival, a personagem que não protagoniza solilóquios. Líder mudo – “everybody follows Percival” (W, 21) –, ele não é nem sensível como os seis protagonistas, nem medíocre como os “boasting boys” e outros coadjuvantes da narrativa. Ademais, há constantes referências a sua magnificência e seu porte de comandante, como por exemplo quando Louis o observa:

“Look now, how everybody follows Percival. He is heavy. He walks clumsily down the field, through the long grass, to where the great elm trees stand. His magnificence is that of some mediaeval commander. A wake of light seems to lie on the grass behind him. Look at us trooping after him, his faithful servants, to be shot like sheep, for he will certainly attempt some forlorn enterprise and die in battle” (W, 21).

Apesar de a personagem ser idealizada, todos conseguem encarar com senso crítico o quanto a enaltecem. Menciona-se aqui a fantasia de sua morte em uma vã empreitada, sublinhando sutilmente o aspecto patético do heroísmo que lhe atribuem, como também em outro momento, quando Bernard imagina Percival na Índia.⁵⁴ Depois de sua morte, que ocorre de maneira tola e despropositada, Bernard observa: “I must be able to say, ‘Percival, a ridiculous name.’ At the same time let me tell you, men and women, hurrying to the tube station, you would have had to respect him. You would have had to form up and follow behind him.” (W, 90). Seu nome, Percival, suscita a imagem de um cavaleiro medieval que, inserido nos tempos modernos, se encontra deslocado.

No entanto, a personagem não é um *outsider*, pois sua incongruência vem antes por ser notável que por uma inadequação social. O que há de extraordinário em Percival, que é celebrado

⁵⁴ Analisaremos esta cena em nosso último capítulo.

pelas personagens protagonistas, é sua simplicidade e autenticidade, “he is always the first to detect insincerity; and is brutal in the extreme” (W, 22). Alheio aos tormentos e grandes questões, Percival “is remote from us all in a pagan universe” (W, 20). Seu mundo é harmônico e livre de culpas, expectativas e medos. Neville ressalta como a personagem compreende a vida para além das palavras: ““Yet when I read Shakespeare or Catullus, lying in the long grass, he understands more than Louis. Not the words — but what are words?”” (W, 27). A personagem compreenderia, portanto, o essencial que subsiste no núcleo das obras desses autores. Percival se mescla a esta existência anterior às palavras que, como diria Bernard, são sempre imprecisas na expressão da realidade que procuram descrever e, por isso, diminuem sua intensidade. Aqui encontramos ecos da afirmação de Neville de que “this (life) is poetry, if we do not write it”, como o crítico Boon sintetiza: “Percival is symbolic of pure experience, unadulterated by consciousness, a great master of the art of living”.⁵⁵

Assim como Mrs. Ramsey, em *To the Lighthouse*, a personagem inspira a arte: “it is Percival who inspires poetry” (W, 23). Ambos possuem qualidades que os fazem ser vistos como “larger than life”. Sua presença central contrasta, por sua solidez, com a intangibilidade das outras seis personagens, como Neville pondera: “without Percival there is no solidity. We are silhouettes, hollow phantoms moving mistily without a background” (W, 71). Ainda que Percival seja uma das pétalas da “seven-sided flower”, ele também é singularizado como uma flor inteira: “we compared Percival to a lily — Percival whom I wanted to lose his hair, to shock the authorities, to grow old with me; he was already covered with lilies” (W, 159). A cena lúgubre em torno do lírio tanto individualidade e potência quanto morte e convenção: sendo típica flor de velório, fortemente ligada ao catolicismo, é também símbolo de pureza e nobreza. Sua morte impacta mais a vida das outras personagens do que o suicídio de Rhoda.

No capítulo seguinte exploro a relação entre esta personagem e a imagem do anel, e suas variantes. Percival parece o foco de luz ao redor da qual as “moths” de Woolf circundam.⁵⁶ Inalcançável, ele se senta ao centro do círculo formado pelas outras personagens e, por sua

⁵⁵ BOON, Kevin Alexander. *An Interpretive Reading of Virginia Woolf's The Waves*. Lampeter, Ceredigion & Wales: The Edwin Mellen Press, LTD, 1998, p. 49.

⁵⁶ Título inicial para o primeiro esboço de *The Waves*.

presença íntegra, possibilita a mesma espécie de união que a morte de Mrs. Ramsey causa.

2.9 A Whole Flower

Como mencionamos no início do capítulo, a composição das personagens não se restringe às imagens que se repetem como motivos e ao seu aspecto “caricatural”. Entre o que denominamos uma rígida máscara individual e a ausência de individualidade, proveniente da união das falas pelos mesmos ritmos e temas, há, ainda, uma passagem intermediária. Como pétalas de uma única flor, as personagens também podem ser analisadas como facetas de uma só pessoa. A descrição que Virginia Woolf faz de *The Waves* como uma autobiografia perpassa todas essas dimensões e, assim como o crítico Boon, acreditamos que a obra procura abordar em seu cerne o que significa ser humano.⁵⁷

Esta busca por um “sense of being” (W, 77) é expressada na forma e no conteúdo da obra. A todo momento as personagens tentam se definir e são definidas nessas três dimensões de composição em que Woolf trabalha. Ao considerar que todas são uma só, deparamos com o fato de que o Outro está inserido no Eu e que existem “many I’s within I”.⁵⁸ Bernard repetidamente reforça esta noção de que possui múltiplas identidades; sempre que se afasta de companhias sublinha: “it becomes clear that I am not one and simple, but complex and many” (W, 44). Em certo momento, Bernard diz: “(I) was Hamlet, was Shelley, was the hero, whose name I now forget, of a novel by Dostoevsky; was for a whole term, incredibly, Napoleon; but was Byron chiefly” (W, 150). Observa a si mesmo atuando como personagens diversas, assim como Rhoda se vê como imperatriz russa. Muitas vezes esta identificação com uma alteridade se expande para além de personagens delimitadas, como é o caso de Louis, que se identifica como descendente da história. Apenas quando as personagens estão sozinhas é que estas diferentes facetas são expressadas inteiramente; Rhoda, por exemplo, sente despedaçar seu “sense of being” perto dos outros e Bernard se sente humilhado pelo confinamento que o olhar do outro lhe impõe. Em seu solilóquio final, Bernard explicita a aversão que lhe sobrevém quando um conhecido interrompe, com um olhar, seus sentimentos de grandeza: “Oh, but there is your face. I catch your eye. I, who had been thinking myself so vast, a

⁵⁷ BOON, *An Interpretive Reading of Virginia Woolf's The Waves*, p.5.

⁵⁸ BOON, *An Interpretive Reading of Virginia Woolf's The Waves*, p.9.

temple, a church, a whole universe, unconfined and capable of being everywhere on the verge of things and here too, am now nothing but what you see — an elderly man, rather heavy, grey above the ears [...]”(W, 174). O olhar do outro o faz lembrar de sua aparência física e o força a se identificar apenas com o que é visto.

De outra maneira, o mesmo ocorre quando Neville critica o hábito de Bernard de se identificar com esses escritores ou suas personagens, quando tomam chá juntos:

““You have been reading Byron. You have been marking the passages that seem to approve of your own character. I find marks against all those sentences which seem to express a sardonic yet passionate nature; a moth-like impetuosity dashing itself against hard glass. You thought, as you drew your pencil there, ‘I too throw off my cloak like that. I too snap my fingers in the face of destiny.’ Yet Byron never made tea as you do, who fill the pot so that when you put the lid on the tea spills over. There is a brown pool on the table — it is running among your books and papers. Now you mop it up, clumsily, with your pocket-handkerchief. You then stuff your handkerchief back into your pocket — that is not Byron; that is you; that is so essentially you that if I think of you in twenty years’ time, when we are both famous, gouty and intolerable, it will be by that scene [...]” (W, 50).

Neville se recusa a aceitar tal faceta que Bernard atribui a ele próprio. O amigo insiste que por trás dessa fantasia fica evidente, pelos modos desajeitados e pela ânsia de identificação com Byron, uma essência muito pessoal e unicamente sua. Quando finalmente resta sozinho no quarto, Bernard protesta: “It was humiliating; I was turned to small stones. All semblances were rolled up. ‘You are not Byron; you are your self.’ To be contracted by another person into a single being — how strange.” (W, 51). Louis e Rhoda também sofrem com esses “choques do encontro” com o outro que diluem as fantasias de si. A oposição entre as percepções de Neville e Bernard no trecho citado provoca o questionamento do que seria o “your self” em que um insiste em encaixar o outro – uma essência una e imutável ou uma conjunção de modos de ser que dependem de circunstâncias e sentimentos momentâneos? Por fim, parece permear a totalidade da obra uma integração intermitente e desequilibrada das duas visões de definição do ser.

Outro exemplo dos muitos “eus” interiores é a referência a si mesmo como alteridade, como a que Bernard faz no seguinte trecho: ““So, Bernard (I recall you, you the usual partner in my enterprises), let us begin this new chapter” (W, 112). Ao referir-se a si mesmo em terceira pessoa, Bernard parece conversar com a máscara com a qual se identifica e divide-se em dois: o eu

observador e o eu observado. Assim, ser “Bernard” é como usar uma fantasia semelhante a Byron e Napoleão. Em seu solilóquio final, essa percepção é, também, explícita:

“And now I ask, “Who am I?” I have been talking of Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda and Louis. Am I all of them? Am I one and distinct? I do not know. We sat here together. But now Percival is dead, and Rhoda is dead; we are divided; we are not here. Yet I cannot find any obstacle separating us. There is no division between me and them. As I talked I felt “I am you”. This difference we make so much of, this identity we so feverishly cherish, was overcome. Yes, ever since old Mrs Constable lifted her sponge and pouring warm water over me covered me with flesh I have been sensitive, percipient. Here on my brow is the blow I got when Percival fell. Here on the nape of my neck is the kiss Jinny gave Louis. My eyes fill with Susan’s tears. I see far away, quivering like a gold thread, the pillar Rhoda saw, and feel the rush of the wind of her flight when she leapt.” (W, 172)

“Quem sou eu?”, pergunta novamente a personagem em sua velhice. Quando diz que esteve falando de si e de seus amigos, refere-se a si mesma como se fosse outra pessoa. Sua ponderação amplia as noções de *self* anteriormente sugeridas – a identidade como uma essência una em oposição a um conjunto evanescente de maneirismos a depender do momento presente. Aqui, como em outros momentos, Bernard se pergunta se ele é seus amigos e conclui que, apesar das separações, distanciamentos e mortes, não sente nenhuma divisão entre eles. A identidade é posta como algo infantil a ser superado. O “eu” é o “outro” – “As I talked I felt “I am you””.

Na leitura de alguns críticos, Bernard é a única personagem do livro e todas as outras são apenas uma expressão de diferentes lados seus. Para Boon, as seis vozes existem somente dentro da consciência de Bernard.⁵⁹ O crítico Guiguet também põe a personagem como centro da narrativa, considerando que não somente Bernard é quem narra, mas que é por conta disso que há uma constância no estilo das vozes de todas as personagens – elemento muitas vezes apontado como falha central em *The Waves*.

O que Bernard sente como uma ausência de obstáculos separando-os, Boon interpreta como uma percepção das “illusory separations of his narrative”,⁶⁰ como se a conjunção de vozes pertencesse somente à sua narrativa de *self*. O “sense of being” viria, portanto, da história que contamos de nós para nós mesmos. Para o crítico, o foco da obra residiria em tratar de “a human being’s search for his or herself through the labyrinth of language”.⁶¹ De fato, por trás da verborragia

⁵⁹ BOON, *An Interpretive Reading of Virginia Woolf’s The Waves*, p.32.

⁶⁰ BOON, *An Interpretive Reading of Virginia Woolf’s The Waves*, p.32.

⁶¹ BOON, *An Interpretive Reading of Virginia Woolf’s The Waves*, p.8.

dos solilóquios há um “desire for self”⁶² e por “self-definition”.⁶³ O crítico ressalta que tudo que entra no domínio do *self* o faz sob forma de narrativa; esta narração seria, portanto, uma maneira de preservar a identidade.⁶⁴ Boon elucida: “In speaking of their selves, they formed their selves; that is, they formed the stories that became their knowable lives. Through language, identity has been asserted”.⁶⁵

Quando Bernard reflete sobre as histórias que conta a respeito de seus amigos: “I netted them under with a sudden phrase. I retrieved them from formlessness with words” (W, 161); quando pensa em sua necessidade de contar histórias: “Why impose [...] (this) arbitrary order” (W, 111), ele pondera a respeito do caráter fortuito e impositivo da linguagem. Boon pontua que a narrativa é uma ação que dá forma ao mundo: “Language empowers him [Bernard] to shape the raw materials of his experience into an orderly narrative”.⁶⁶

A personagem percebe, no entanto, que a ordem que procura criar com suas frases e histórias é ilusória. Bernard se desencanta com as narrativas que cria, pois sente que elas não capturam a realidade. Os excertos abaixo exemplificam como a personagem desiste das palavras, em diferentes momentos, reiterando sua necessidade de buscar uma linguagem primitiva que comunicasse o sentimento cru:

“How tired I am of stories, how tired I am of phrases that come down beautifully with all their feet on the ground! Also, how I distrust neat designs of life that are drawn upon half-sheets of note-paper. I begin to long for some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words, like the shuffling of feet on the pavement.” (W, 143)

“My book, stuffed with phrases, has dropped to the floor. It lies under the table, to be swept up by the charwoman when she comes wearily at dawn looking for scraps of paper, old tram tickets, and here and there a note screwed into a ball and left with the litter to be swept up. What is the phrase for the moon? And the phrase for love? By what name are we to call death? I do not know. I need a little language such as lovers use, words of one syllable such as children speak when they come into the room and find their mother sewing and pick up some scrap of bright wool, a feather, or a shred of chintz. I need a howl; a cry. When the storm crosses the marsh and sweeps over me where I lie in the ditch unregarded I need no words. Nothing neat. Nothing that comes down with its feet on the floor. None of those resonances and lovely echoes that break and chime from nerve to nerve in our breasts, making wild music, false phrases. I have done with phrases.” (W, 176)

⁶² BOON, *An Interpretive Reading of Virginia Woolf's The Waves*, p.6.

⁶³ BOON, *An Interpretive Reading of Virginia Woolf's The Waves*, p.6.

⁶⁴ BOON, *An Interpretive Reading of Virginia Woolf's The Waves*, p. 89.

⁶⁵ BOON, *An Interpretive Reading of Virginia Woolf's The Waves*, p.105.

⁶⁶ BOON, *An Interpretive Reading of Virginia Woolf's The Waves*, p.80.

Na primeira citação, o cansaço e a impaciência com frases e histórias apontam para um esgotamento do diálogo; o discurso, enquanto troca, é ineficaz e exaustivo. A desconfiança com relação a “neat designs of life that are drawn upon half-sheets of note-paper” retoma a querela contra o romance convencional cujo enredo é determinado por acontecimentos, mas também amplia o problema para a narrativa em geral. Na frase, “neat” é usado quase pejorativamente; subentendemos que “contar uma história” exige uma ordenação lógica, uma concatenação de sentido e uma forma coerente. Os “half-sheets” em que se escrevem histórias apequenam ainda mais o ofício, ressaltam a insuficiência da arte para retratar a vida, a artificialidade e a precariedade envolvidas na escrita pela tentativa de sintetizar o todo em meia folha de papel. Bernard diz que começa a ansiar por uma “little language such as lovers use, broken words, inarticulate words”, uma linguagem afetiva, fragmentada, desprentensiva que transmita somente o essencial, sem ornamentos.

Na segunda citação, a desilusão se completa com um profundo pessimismo. A melancólica imagem do caderno de notas, outrora tão importante, esquecido no chão sob a mesa, esperando para ser varrido junto com papéis desimportantes e lixo comum, condensa o sentimento geral de inutilidade do discurso. Após inúmeras tentativas frustradas – “here and there a note screwed into a ball and left with the litter to be swept up” – de tentar descrever a vida, de tentar atribuir um valor fixo ao evanescente, inominável – “What is the phrase for the moon? And the phrase for love? By what name are we to call death?” –, o autor se cala em sua derradeira ignorância – “I do not know”. Então, se antes começava a ansiar por uma nova linguagem, agora ele necessita dela: “I need a little language such as lovers use, words of one syllable such as children speak when they come into the room and find their mother sewing”.

A comunicação afetiva entre amantes é complementada pela imagem da criança, atraída por objetos intrigantes, como o escritor que já não possui palavras para nomear as coisas procura alento no carinho materno. Não podendo retornar a essa união, o artista clama por um lamento animal – visto que palavras não serviriam para comunicar tamanha aflição e desconsolo. A lógica gramatical a que as palavras se sujeitam impediria a captura do sentimento verdadeiro. Assim, o que as frases conseguem expressar é fundamentalmente falso. O escritor desiste: “I have done with phrases”. *The Waves* ilustra com sensibilidade o pessimismo experimentado quando a comunicação se prova impossível, frases se mostram inúteis e apenas uma exaustão desiludida parece restar na terra arrasada.

Como retrato e resposta às crises e mudanças estruturais ocorridas no início do século XX, o esgotamento da esperança e o sentimento de inutilidade de qualquer ação são o subtexto de *The Waves*. Bernard, caracterizado como *o escritor* do livro, não é capaz de terminar sequer uma obra. Seu dilema ilustra a crise enfrentada pelo gênero e retoma o debate de “Mr. Bennett and Mrs. Brown” acerca das tradições do romance. A fratura na forma do romance foi uma transposição da fratura na experiência social. Frequentemente se associa uma sensação de impotência moderna à Primeira Guerra Mundial e ao seu consequente impacto sobre a capacidade de apreensão da experiência individual. Walter Benjamin também estabelece esta relação e a respeito da crise da narração – “a faculdade de intercambiar experiências”⁶⁷ – argumenta:

“No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim, mais pobres em experiência comunicável [...]. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.”⁶⁸

O espírito ou sentimento moderno refletiria, portanto, uma insegurança advinda desta percepção da fragilidade e pequenez do sujeito diante de uma realidade cada vez mais complexa e instável. Com a quebra das convenções e os modelos formais tradicionais, a forma passa a ser pensada como material a ser elaborado pelo artista, “o pressuposto formal da criação tornou-se ‘conteúdo material’”.⁶⁹ Espaço, tempo e causalidade, antes essenciais no romance realista, foram destituídos de importância primária – e diluídos em seus limites - na tentativa moderna de abarcar a realidade profunda. A relativização e subjetivação de elementos anteriormente tratados como absolutos se formalizaram no romance como quebra de tempo e espaço. Rosenfeld observa: “O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide e Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro”.⁷⁰

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.198.

⁶⁸ BENJAMIN, *Magia e Técnica, Arte e Política*, p.198.

⁶⁹ ALMEIDA, Jorge de. *Crítica Dialética em Theodor Adorno - Música e Verdade nos Anos Vinte*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, p.69.

⁷⁰ ROSENFELD, *Texto/Contexto*, p.80.

Uma vez que a experiência individual se torna incomunicável esvanecem as paisagens que outrora serviam de cenário para delinear uma silhueta para o *self*. A ruptura na linguagem, juntamente com a mudança na percepção destes elementos, espelha-se como fratura da identidade. Sendo esta composta por uma coleção de histórias coerentes de nós mesmos, a crise da narração, em última instância, é uma crise da capacidade de definir-se.

Como narrativa, a identidade é inseparável da ilusão do tempo diacrônico, pois a expressão literária do *self* depende da produção literária de um tempo linear;⁷¹ Boon esclarece: “Diachronic time is what narrative records – the movement from moment to moment. Therefore, linearity and continuity are unavoidable products of narrative. Language cannot capture the moment because the characteristics of a moment do not possess the metaphor of time that enables narrative. A moment is whole and complete, but fleeting”.⁷² *The Waves* parece uma tentativa de retratar a identidade pelo mergulho nesse *moment* que se constitui como tempo sincrônico. O indivíduo, não podendo mais ser retratado pela narrativa, agora só pode ser contemplado pela poesia. Como procuramos apontar em nossa análise de cada personagem, todas são caracterizadas por uma amálgama de imagens cujos significados não podem ser acessados de maneira objetiva e linear. Em resposta à crise da narração e à consequente crise da identidade, Woolf nos apresenta a poesia do *ser*.

Na ausência de uma narrativa para concatenar sentido para si, o sujeito torna-se um conjunto de sensações, memórias e devaneios. Somente pela poesia, sem as regras métricas e exigências formais anteriores, pode-se abarcar a intensidade do momento presente ao qual o ser está intimamente integrado. O momento presente, composto por uma série de elementos, dilui as fronteiras entre o “Eu” e o “Outro”. Neste sentido, todas as personagens formam uma só pessoa, porque todas fazem parte desse momento – seja por reminiscência ou por presença. *The Waves* é a única autobiografia possível nesse período de desconstrução e de fragmentos. Na obra, Virginia Woolf explora novamente a dificuldade de medir a influência das pessoas umas sobre as outras, destituindo os limites comumente atribuídos à identidade e sempre buscando respostas na subjetividade.

Há muitos trechos da obra que reforçam a noção de que todos são um e que falar de uma vida é, de alguma maneira, falar de todas as vidas. Por exemplo, quando Louis diz “Percival has died (he

⁷¹ BOON, *An Interpretive Reading of Virginia Woolf's The Waves*, p.85.

⁷² BOON, *An Interpretive Reading of Virginia Woolf's The Waves*, p.44.

died in Egypt; he died in Greece; all deaths are one death)” (W, 100) e Bernard reitera “when I meet an unknown person, and try to break off, here at this table, what I call “my life”, it is not one life that I look back upon; I am not one person; I am many people; I do not altogether know who I am – Jinny, Susan, Neville, Rhoda, or Louis; or how to distinguish my life from theirs.” (W, 165).

A interpretação comum de que Bernard é a única personagem da obra e que é sua a voz que protagoniza todos os solilóquios parte da premissa de que nada pode escapar à experiência pessoal. As pessoas que Bernard ama, as outras personagens, são inseparáveis de sua experiência e elas existem somente como histórias que ele conta. Havendo apenas uma personagem, sendo ela Bernard, todas juntas ou o narrador, subentendemos que não há uma história externa, apenas narrações subjetivas na tentativa de alcançar uma totalidade.

Em cada uma das personagens, e mesmo no ser que resulta da junção de todas elas, há uma ânsia por uma identidade unificada. A busca por esse *self* ilusório é o que as atrai a Percival – como mariposas ao redor da luz – e que parece sempre servir de contraposição para elas mesmas, ressaltando suas insatisfações. O seguinte trecho elucida esta dinâmica: “We saw for a moment laid out among us the body of the complete human being whom we have failed to be, but at the same time, cannot forget. All that we might have been we saw; all that we had missed, and we grudged for a moment the other’s claim, as children when the cake is cut, the one cake, the only cake, watch their slice diminishing” (W, 166).

Na obra, a posição distanciada das personagens diante não somente do mundo, mas da própria voz que narra seus solilóquios – não sendo elas conscientes do que narram – são desenvolvimentos da resposta de Woolf à “fratura entre Eu e Mundo”⁷³. A ruptura com o mundo alcança seu ápice quando a incapacidade de abarcar a totalidade se estende ao Eu e a própria subjetividade é observada de fora de si, como um interior que não comunica e é, por definição, incomunicável. A obra parece reproduzir a resposta do expressionismo à tendência à objetivação, “em vez de buscar a objetividade no coletivo, mostra-se o coletivo no abismo em que mergulhou a subjetividade”⁷⁴. Esta espécie de descolamento da interioridade também pode ser vista como uma tentativa de objetividade. Em *The Waves* há uma mescla entre expressão subjetiva e distanciamento objetivo, como nota Edwin Muir:

⁷³ ALMEIDA, *Crítica Dialética em Theodor Adorno*, p.44.

⁷⁴ ALMEIDA, *Crítica Dialética em Theodor Adorno*, p.194.

“Woolf’s organization of *The Waves* into subjective passages by six soliloquists, punctuated by objective, pastoral, passages without a marked narrator, suggests a concern both with subjectivity (individual and collective) and phenomenology, with subjective engagement and objective detachment, with processes of the self, as well as absence of the self.”⁷⁵

A oposição entre subjetividade e objetividade é um reflexo da oposição fundamental do modernismo entre Eu e Mundo; busca-se alcançar por intermédio da expressão da subjetividade uma totalidade. Após nossa análise desses “processes of the self”, exploraremos como se configura a “absence of the self”.

⁷⁵ GOLDMAN, *Icon Critical Guides*, p.22.

3. Behind the Cotton Wool

3.1 Moments of Being

A descrição das personagens a partir de suas características primárias evidencia-se como insuficiente para abarcar sua complexidade total por conta da mescla profunda que ocorre não apenas entre suas vozes, mas também entre essas e o enredo. Por detrás de suas máscaras, como dissemos no capítulo anterior, há uma voz uníssona, um ‘eu’, oculto sob a consciência ordinária, que desafia os limites entre espaço e tempo. A identidade individual, representada em *The Waves* pelas máscaras que cada personagem porta, pode ser pensada como uma onda que emerge e, então, funde-se com o oceano do qual nunca se separou e cuja substância é a sua própria. A entranhada mescla de imagens que transitam de um solilóquio a outro, que desenham o espaço e criam a atmosfera da narrativa seria o oceano de nossa metáfora.

Um comentário de Woolf a respeito de como se sentiu com a recepção literária de *Jacob's Room* parece atestar como tal perspectiva de diferentes níveis de consciência acompanha a escritora mesmo anos antes da obra de 1931: “Though the surface is agitated, the center is secure”.⁷⁶ A autora inglesa parece que procura descrever esse centro quando concebe *The Waves*, em sua tentativa de registrar este “eu” profundo e compartilhado. Em carta a Lowes Dickinson, Virginia Woolf avalia seu objetivo e a resposta do público à sua obra: “I did mean that in some vague way we are the same person, and not separate people [...] I wanted to give a sense of continuity, instead of which most people say, ‘no, you’ve given the sense of flowing and passing away and that nothing matters’”. A complexa obra apresenta, de fato, ambas as ideias: por um lado, comentários diretos a respeito desta unidade, como “we are not single, we are one” (W, 39); por outro, o apagamento das individualidades e a ênfase na falta de limites entre as personagens acaba por significar uma ausência de qualquer *self*.

A construção desse mundo visto “without a self” (W, 171) parece provir de uma conjunção entre o efeito de distanciamento criado pelos solilóquios, as frequentes referências ao descolamento de si das personagens e as descrições do ambiente, tanto ao longo da narrativa, quanto nos interlúdios entre os capítulos. Este ambiente é acessado somente por meio da mente das personagens, não havendo separação entre personagem, espaço e enredo; como o crítico Guiguet observa: “[...] they (characters) melt into the texture of the whole of life. What we are given is only the cluster of impressions on which the psyche has fed, all that remained external to it, all that might

⁷⁶ WOOLF, *A Writer's Diary*, p.52.

constitute an event, strictly speaking, is eliminated”.⁷⁷ As próprias personagens pontuam que não há nada que se possa chamar de acontecimento (W, 153).

Este aglomerado de impressões sobre o exterior é um dos elementos centrais para criar a atmosfera de encantamento que a obra possui e, com eles, Woolf parece ter alcançado seu objetivo: “Thus I hope to have kept the sound of sea and the birds, dawn and the garden subconsciously present, doing their work underground”.⁷⁸ Faz isso não apenas com as imagens da natureza entre os episódios, mas com outras frases que, como versos, repetem-se ao longo da narrativa marcando um ritmo. O desejo de criar um romance com a intensidade da poesia relaciona-se com a eliminação de tudo o que não contribui para o “momento”, como a autora escreve em seu diário:

“[...] what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity; to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that don’t belong to the moment; this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner: it is false, unreal, merely conventional. Why admit anything to literature that is not poetry – by which I mean saturated? Is that not my grudge against novelists? That they select nothing? The poets succeed by simplifying: practically everything is left out. I want to put everything in: yet to saturate. That is what I want to do in *The Moths*.”⁷⁹

Pensamento, sensação e o som do mar constituiriam a essência de que é feita a realidade que Woolf gostaria de capturar. Com sua música, o mar seria como que um trovador tanto da continuidade do legado, quanto da impermanência da vida humana. Para além das ondas, imagens como mulheres cantando à beira do rio Nilo, bolhas, pétalas na água, a “beast stamping” na praia, os homens varrendo, a mulher escrevendo, o quarto fechado, as cinzas espalhadas, a Mrs Moffat que “will come and sweep it all up” e o incessante movimento de pessoas que “keep on coming” e “keep on passing” são exemplos de imagens que condensam em si o sentimento intenso e saturado do momento presente. São imagens que reemergem continuamente das memórias das personagens e a cada uso agregam novos contextos e significados; a observação de Bernard parece descrever com precisão e clareza este movimento:

⁷⁷ GUIGUET, Virginia Woolf and Her Works p.284.

⁷⁸ WOOLF, Virginia. *A Writer’s Diary*, p.165.

⁷⁹ WOOLF, Virginia. *A Writer’s Diary*, p.136.

“Sitting down on a bank to wait for my train, I thought then how we surrender, how we submit to the stupidity of nature. Woods covered in thick green leafage lay in front of me. And by some flick of a scent or a sound on a nerve, the old image — the gardeners sweeping, the lady writing — returned. I saw the figures beneath the beech trees at Elvedon. The gardeners swept; the lady at the table sat writing. But I now made the contribution of maturity to childhood’s intuitions — satiety and doom; the sense of what is unescapable in our lot; death; the knowledge of limitations; how life is more obdurate than one had thought it. Then, when I was a child, the presence of an enemy had asserted itself; the need for opposition had stung me. I had jumped up and cried, “Let’s explore.” The horror of the situation was ended.” (W, 161)

O trecho se inicia com a imagem de madeiras cobertas por plantas – o movimento incessante da natureza –, que incita a memória de infância: jardineiros varrendo e uma mulher escrevendo. A personagem vê contornos da criança que fora, brincando com Susan sob a faia, e comenta a interpretação adulta do impacto que a cena lhe causou: uma intuição do destino inescapável da vida, suas limitações e um senso de fastio. Esta “contribution of maturity” não é claramente citada em outros momentos em que imagens passadas ressurgem; muitas vezes estas novas interpretações apenas se unem às imagens, formando novas camadas de significado. A autora descreve o processo com o qual trabalha com as imagens:

“What interests me in the last stage was the freedom and boldness with which my imagination picked up, used and tossed aside all the images, symbols which I had prepared. I am sure this is the right way of using them – not in set pieces, as I had tried at first, coherently, but simply as images, never making them work out; only suggest”.⁸⁰

As imagens simbólicas são lançadas arrojadamente para evocar significados pela sugestão e assim a autora tece a atmosfera da obra. Usadas sem lógica rigorosa, elas geram significados por associação poética em diferentes camadas do texto.

Em *The Waves*, a experiência parece dividir-se em níveis: o caos, que flui por baixo da realidade cotidiana; a realidade cotidiana que segue, incessante, o ritmo do hábito, e os momentos de suspensão em que as personagens se observam despidas de identidade e percebem a realidade como se “from the third story”, situando o presente na história humana. Isso se torna evidente no seguinte excerto, de um solilóquio de Bernard:

⁸⁰ WOOLF, *A Writer’s Diary*, p.165.

“‘But it is a mistake, this extreme precision, this orderly and military progress; a convenience, a lie. There is always deep below it, even when we arrive punctually at the appointed time with our white waistcoats and polite formalities, a rushing stream of broken dreams, nursery rhymes, street cries, half-finished sentences and sights – elm trees, willow trees, gardeners sweeping, women writing – that rise and sink even as we hand a lady down to dinner. While one straightens the fork so precisely on the tablecloth, a thousand faces mop and mow. There is nothing one can fish up in a spoon; nothing one can call an event. Yet it is alive too and deep, this stream. Immersed in it I would stop between one mouthful and the next, and look intently at a vase, perhaps with one red flower, while a reason struck me, a sudden revelation.’” (W, 153)

Precisão, pontualidade, ternos e polidez tentariam mascarar uma torrente de caos e incoerência fluindo oculta sob o tecido tênue do cotidiano. Tal impressão encontra eco nas vozes das personagens: Bernard a observa em intermitentes momentos de clareza; Louis consistentemente a confronta, e Rhoda a crê indistinguível do dia comum. Nada separa a insanidade da razão forjada que a procura encobrir – o tecido se esgarça – e as personagens por vezes buscam por algo sólido para assegurar-lhes a concretude da vida. A corrente oculta de “broken dreams, nursery rhymes, street cries, half-finished sentences and sights – elm trees, willow trees, gardeners sweeping, women writing” é nada mais que uma coleção de momentos vividos, vistos e ouvidos pelas personagens. Como se tivéssemos acesso a uma espécie de inconsciente coletivo⁸¹ do universo da narrativa, a mente sem corpo registra e acumula uma miríade de imagens que sugerem sentimentos e ideias. Árvores e cantigas de ninar, choros ouvidos ao longe, a latência de frases jamais terminadas: são elementos vivos e pulsantes dessa atmosfera de tempo suspenso que envolve a obra.

Este fluxo de imagens que pode ser compreendido como o que Bernard chama de “a vast accumulation of unrecorded matter” em sua mente é também o que Louis tentaria fixar dentro de um “ring of clear poetry”: “that shall connect the gulls and the women with bad teeth, the church spire and the bobbing billycock hats as I see them when I take my luncheon and prop my poet — is it Lucretius? — against a cruet and the gravy-splashed bill of fare” (W, 75). Aqui, as gaivotas evocam noções de liberdade e distância pela imagem de seu voo e canto; contrapõem-se à beleza dessa imagem as mulheres com dentes tortos. O olhar desloca-se das alturas para os transeuntes,

⁸¹ Bradshaw cita a existência de uma “collective consciousness”. Nós acreditamos que o termo “inconsciente coletivo” seja mais preciso, pois não apenas os solilóquios não são inteiramente conscientes, mas pela maneira como algumas imagens transitam entre as falas das personagens, formando uma gama de elementos que moldam e são moldados pelo universo da narrativa. BRADSHAW, “Introduction”. In: WOOLF, *The Waves*, p.xv.

como uma imagem rápida que se vê de relance ao caminhar pela rua. Humano, falho e próximo contrapõem-se ao sublime da ave. O pináculo da igreja, ao fundo, ergue-se aos céus, atestando, pela construção que desafia o tempo, o esforço da civilização e a busca humana por sentido. Ao mesmo tempo, homens indo e vindo, sinalizados pelos chapéus que sobem e descem – aparecendo e desaparecendo por detrás das janelas –, reforçam o que há de passageiro no contínuo agir cotidiano. O livro de poesia latina apoiado em um galheteiro e o cardápio respingado de molho sintetizam o que a própria personagem pretende escrever. A poesia que Louis procura criar, e que Virginia Woolf cria em *The Waves*, conteria recortes de vida que põem lado a lado beleza e feiura, unindo o banal ao sublime.

A autora satura a realidade e inclui “tudo” – com imagens que condensam uma série de significados. Essas imagens que, como vimos, enriquecem-se à medida que se associam umas às outras dão corpo ao “momento em sua inteireza”. No excerto analisado acima, a igreja, os homens indo e vindo e a literatura latina são alguns dos elementos e imagens que se repetem ao longo da obra. Como uma colagem, diversas imagens povoam o subtexto da narrativa e formam uma espécie de tessitura da obra. As personagens observam o ambiente, o qual é intimamente entrelaçado às suas vidas, como podemos ver nos seguintes excertos de solilóquios: “I surveyed the dust dance; my life, my friends’ lives, and those fabulous presences, men with brooms, women writing, the willow tree by the river — clouds and phantoms made of dust too [...]” (W, 170) e “One comes in, one goes out. There are sobs on the staircase. I have heard threads broken and knots tied and the quiet stitching of white cambric going on and on on the knees of a woman” (W, 117). Como o pó – friável e rarefeito – recortes de vida dançam ao fundo de suas mentes formando o que Woolf chama de um “padrão” oculto. Jeanne Schulkind, em sua introdução a *Moments of Being*, comenta o uso da memória como forma de acumular “padrões de significado pessoal”⁸² nas obras de Woolf. Em muitos momentos fala-se de um “arrangement” que se redesenha, formando outro “pattern”, como se estas imagens se alinhassem e desalinhassem. No seguinte excerto de Bernard, uma suposta ordem é demolida e pululam imagens formando o subtexto da narrativa:

“What is startling, what is unexpected, what we cannot account for, what turns symmetry to nonsense — that comes suddenly to my mind, thinking of him. The little apparatus of

⁸² SCHULKIND, Jeanne (org.). “Introdução”. In.: WOOLF, Virginia. *Momentos de Vida*. Tradução: Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986. p.82.

observation is unhinged. Pillars go down; the Doctor floats off; some sudden exaltation possesses me. He was thrown, riding in a race, and when I came along Shaftesbury Avenue tonight, those insignificant and scarcely formulated faces that bubble up out of the doors of the Tube, and many obscure Indians, and people dying of famine and disease, and women who have been cheated, and whipped dogs and crying children — all these seemed to me bereft.” (W, 146)

Como as ondas que enchem e quebram, a simetria que impomos sobre a realidade se desfaz; coerência e absurdo se intercalam neste padrão que é continuamente reelaborado. Pilares tombam e doutores somem – símbolos de estrutura e fixidez perdem suas propriedades uma vez que o inesperado (a morte de Percival, no caso) rompe as expectativas. A importância que esse padrão oculto possui em *The Waves* ressoa a ideia central de um famoso trecho de “Sketch of the past” em que Woolf comenta sua visão do que é a vida:

“Behind the cotton wool is hidden a pattern; that we—I mean all human beings—are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. Hamlet or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself.”⁸³

As personagens de *The Waves* são “the thing itself”; são palavras e música e mesclam-se, indiferenciadas, ao todo da narrativa. Como Kiltgard observa, os solilóquios expressam uma “abstract zone of silence in moments of being”.⁸⁴ Quando Naremore comenta a falta de credibilidade de um espírito sempre introspectivo e desapegado, como o das seis personagens em todas as cenas, o crítico parece não cogitar que estejam sendo retratados somente tais “momentos de existência”, cuja predisposição de ânimo se alia à introspecção.⁸⁵

3.2 Interlúdios

O arco geral da narrativa de *The Waves* traça a vida das personagens da infância até a senilidade, acompanhado pela simetria metafórica do movimento do sol no céu e das estações do ano. No interlúdio que abre o primeiro episódio o sol nasce vagarosamente e acompanhamos um

⁸³ WOOLF, Virginia. “Sketch of the Past”. In: *Moments of Being: Autobiographical Writings*. London: Plimco, 2002. p.89.

⁸⁴ KILTGARD, *On the Horizon - A Poetics of the Sublime in Virginia Woolf's The Waves*, p.175.

⁸⁵ NAREMORE, *The World Without a Self*, p.152.

dia da infância das personagens; no segundo episódio, as vemos jovens e o sol, no interlúdio, se alça, fraco, no céu; o terceiro episódio apresenta-nos as personagens como jovens adultos e o sol avança continuamente no céu, ainda sem aquecer; no quarto, as personagens são adultas e o sol quente ilumina tudo; no quinto, as personagens alcançam a meia-idade e o interlúdio apresenta o sol a pino; no sexto, as personagens avançam para o fim da meia-idade e o sol começa a se deslocar do centro do céu; no sétimo, as personagens estão na maturidade e o sol de fim de tarde começa a esfriar; no oitavo, figura-se a velhice das personagens enquanto, no interlúdio, o sol se põe; por fim, a senilidade nos é apresentada na noite do capítulo final.⁸⁶

Os três primeiros episódios mostram-nos um cenário primaveril com brotos que florescem e um calor que não arde. A força e vivacidade do verão inflamam as atitudes das personagens e as imagens dos episódios quatro e cinco. A decadência, a secura e a nudez do outono são aludidas nos episódios seis, sete e oito. O frio e a solidão aparecem como as metáforas do inverno da vida humana no episódio nove, quando a neve se amontoa nas ruas, enquanto Bernard declama que confrontará, inabalável, a morte. Há uma evolução gradual das estações: elas se iniciam, alcançam um ápice, decaem e, finalmente, transmutam-se. Essa progressão que estrutura o romance dialoga com a “atividade sem fim”, que permeia a narrativa. A obra parece delinear um paralelo entre a passagem de um dia, a vida de um indivíduo, o avanço da História e o ritmo constante da natureza.

Em *The Waves* o mundo desabitado, cujo vazio causa estranhamento, parece especialmente presente nos interlúdios. A ausência de humanos, a descrição distanciada das paisagens e a indiferença da natureza retratada aparentam ser os elementos centrais para a criação do sentimento de impessoalidade que esses carregam. O desenho que a luz imprime sobre a realidade, seja pela forma como incide sobre uma parede ou como atravessa uma planta, deixando-a transparente, seja pela maneira como as sombras são delineadas – com nuances de cores e tonalidades –, são exemplos de como as descrições provocam uma sensação de alheamento. Os sons e o vento também reforçam esta percepção, como por exemplo no primeiro interlúdio: “One bird chirped high up; there was a pause; another chirped lower down [...] The blind stirred slightly, but all within was dim and unsubstantial. The birds sang their blank melody outside.” (W, 3). O canto pálido dos pássaros aqui e ali, unido ao vento suave na cortina, coaduna e

⁸⁶ Para Ida Kiltgard, haveria um décimo episódio com a frase final – “The waves broke on the shore” – que representaria a morte, seguida de silêncio, o fim do livro. KILTGARD, *On the Horizon - A Poetics of the Sublime in Virginia Woolf's The Waves*, p.70.

intensifica a impressão de opacidade. Ademais, a descrição minuciosa dos cenários em cores e formas também cria a sensação de um mundo visto pela primeira vez. O quarto interlúdio ilustra isso:

“The sun fell in sharp wedges inside the room. Whatever the light touched became dowered with a fanatical existence. A plate was like a white lake. A knife looked like a dagger of ice. Suddenly tumblers revealed themselves upheld by streaks of light. Tables and chairs rose to the surface as if they had been sunk under water and rose, filmed with red, orange, purple like the bloom on the skin of ripe fruit. The veins on the glaze of the china, the grain of the wood, the fibres of the matting became more and more finely engraved. Everything was without shadow. A jar was so green that the eye seemed sucked up through a funnel by its intensity and stuck to it like a limpet. Then shapes took on mass and edge. Here was the boss of a chair; here the bulk of a cupboard. And as the light increased, flocks of shadow were driven before it and conglomerated and hung in many-pleated folds in the background.” (W, 64)

Elementos do cotidiano ganham uma existência arrebatadora quando banhados pela luz do meio dia. Apesar de os contornos se definirem – “shapes took on mass and edge” –, as cores saturadas que cobrem a mobília como uma película – “red, orange, purple like the bloom on the skin of ripe fruit” – intensificam a visão dessa existência inflamada. O mundo retratado pelos interlúdios parece sempre remoto e insólito.

Como David Bradshaw aponta, a relação entre essas passagens em itálico e os episódios que elas precedem nunca é clara ou explícita:

“*The Waves* opens with the first of nine italicized ‘interludes’ followed by the first of nine ‘episodes’, but apart from both being set in the early morning and having a house and chirruping birds in common, the deeper connections between the genesis-like, simile-rich, panoramic-cum-domestic opening interlude and the first episode’s peculiarly declarative and unchildish children, are far from transparent. The ensuing interludes will continue to juxtapose the rake of the sun, the face of the sea, and the particulars of an apparently far-flung shore with a more homely environment comprising close-ups of the flora and fauna of a garden and the house it encloses, before expanding their purview, as the novel unfolds, to include vast bird’s-eye prospects of both land and sea. The function of these interludes, Woolf explained in her diary, was to create a ‘background – the sea; insensitive nature’, but as there are no authorial interventions of any kind in *The Waves* and the narrator’s involvement will be restricted to the formulaic direct reported speech of ‘said Bernard’, ‘said Susan’, etc., the reader is given no further guidance as to how these ‘background’ sections and the episodes they separate might be connected.”⁸⁷

⁸⁷ BRADSHAW, “Introduction”. In: WOOLF, *The Waves*, p.xi.

Quando pensamos em uma conexão entre estes cenários e os episódios para os quais servem de pano de fundo, duas leituras se destacam: por um lado, o distanciamento e estranheza que as descrições evocam configurariam o mundo desabitado que acabamos de analisar; por outro, as descrições desse mundo são permeadas por personificações da natureza e por ideias abstratas que parecem ser revisitadas nos episódios que as seguem. A primeira perspectiva se relaciona com a ausência de *self* que propusemos e parece trabalhar com a ideia que Woolf diz querer desenvolver, do mar como “insensitive nature”, semelhante ao que Bernard chama de “stupidity of nature”, uma natureza que segue com violência e indiferença.

O nascer do sol descrito como uma lâmpada erguida por uma mulher (W, 3) e as ondas, como “turbaned warriors” (W, 43) são exemplos do processo de personificação pelo qual a realidade é retratada. Ademais, os animais nos interlúdios trazem ideias abstratas e *motifs* que são análogos aos estados de espírito das personagens no episódio os quais precedem.⁸⁸ Uma análise das seguintes interações dos pássaros parece evidenciar essa analogia com clareza:

“In the garden the birds that had sung erratically and spasmodically in the dawn on that tree, on that bush, now sang together in chorus, shrill and sharp; now together, as if conscious of companionship, now alone as if to the pale blue sky. They swerved, all in one flight, when the black cat moved among the bushes, when the cook threw cinders on the ash heap and startled them. Fear was in their song, and apprehension of pain, and joy to be snatched quickly now at this instant. Also they sang emulously in the clear morning air, swerving high over the elm tree, singing together as they chased each other, escaping, pursuing, pecking each other as they turned high in the air. [...] Now glancing this side, that side, they looked deeper, beneath the flowers, down the dark avenues into the unlit world where the leaf rots and the flower has fallen. Then one of them, beautifully darting, accurately alighting, spiked the soft, monstrous body of the defenceless worm, pecked again and yet again, and left it to fester. Down there among the roots where the flowers decayed, gusts of dead smells were wafted; drops formed on the bloated sides of swollen things. The skin of rotten fruit broke, and matter oozed too thick to run. Yellow excretions were exuded by slugs, and now and again an amorphous body with a head at either end swayed slowly from side to side. The gold-eyed birds darting in between the leaves observed that purulence, that wetness, quizzically. Now and then they plunged the tips of their beaks savagely into the sticky mixture.” (W, 42)

O canto errático e espasmódico dos pássaros, que parece mimetizar os primeiros solilóquios fragmentários e desconexos das personagens nos episódios anteriores, torna-se um coral estridente e afiado. Igualmente, as personagens entoam seus solilóquios “now together, as if conscious of

⁸⁸ KILTGARD, *On the Horizon - A Poetics of the Sublime in Virginia Woolf's The Waves*, p.114.

companionship, now alone as if to the pale blue sky”. Ainda apreensivas, elas enfrentam a juventude, com curiosidade e empolgação. Como os pássaros, ao longo do terceiro episódio, temos a sensação de que estão entusiasmadas, “singing together as they chased each other, escaping, pursuing, pecking each other”. A podridão encontrada nas raízes da árvore e a violência no ataque à minhoca se contrapõem à beleza do início do trecho e são interpretados pela crítica Ida Kiltgard como a mescla que ocorre entre a beleza e a morte que percorre toda a obra.⁸⁹ Em suas palavras:

“And such concrete everyday struggle against time and death in nature is further suggested in the symbolic sound of ‘tapping’ and ‘knock-knocking’ in man’s persistent urge, may be defined as a continuous struggle to come to terms with the shocking realization that beauty and corruption, pain with joy, cruelty with rapture are tightly interlaced. And it is exactly such a horizon or edge Virginia Woolf wanted to incorporate to the modern novel.”⁹⁰

A modernidade que Woolf busca retratar é sempre composta por facetas opostas. De fato, esta ênfase na luta pela sobrevivência não se restringe aos interlúdios: voracidade e resistência são vetores da vida na cidade e na natureza, entre humanos e entre animais ao longo da obra. Acreditamos, no entanto, que quando os pássaros “plunged the tips of their beaks savagely into the sticky mixture” e, em outro interlúdio, “spied a snail and tapped the shell against a stone. They tapped furiously, methodically, until the shell broke and something slimy oozed from the crack.” (W, 63) eles sugerem, por analogia, a busca das personagens por algo que se esconde ao fundo, “beneath the semblance of the thing” (W, 95) nesse “unlit world”.

É importante assinalar como, da mesma maneira que imagens percorrem a narrativa de um solilóquio a outro, elementos dos interlúdios também invadem os episódios. O trecho analisado acima, por exemplo, encontra os seguintes ecos no solilóquio final de Bernard: “hence the fierceness, and the tap, tap, tap of the remorseless beaks of the young” (W, 172) e “a shell forms upon the soft soul, nacreous, shiny, upon which sensations tap their beaks in vain” (W, 153). Esta transição de imagens do interlúdio – que supostamente ilustraria um mundo despovoado –, ao solilóquio, parece apontar para a leitura de que há uma personagem una no centro da obra observando tudo.

Kiltgard também ressalta como nossa visão do ritmo da natureza está profundamente

⁸⁹ KILTGARD, *On the Horizon - A Poetics of the Sublime in Virginia Woolf's The Waves*, p.120.

⁹⁰ KILTGARD, *On the Horizon - A Poetics of the Sublime in Virginia Woolf's The Waves*, p.125.

conectada à cultura humana.⁹¹ O que Bradshaw e outros críticos apontam como a característica “genesis-like” do interlúdio inicial se relaciona a um só tempo com a impessoalidade e o estranhamento total de um mundo vazio, bem como a uma ideia de união, pela metáfora do despertar da consciência⁹² – “quanto mais atentamos para essa continuidade da vida, mais vemos a evolução orgânica aproximar-se daquela de uma consciência, na qual o passado preme contra o presente e dele faz jorrar uma forma nova, incomensurável com seus antecedentes”.⁹³ A correlação que Bergson estabelece entre a natureza da consciência e a natureza da vida orgânica, em sua obra *A Evolução Criadora*, parece coincidir profundamente com a filosofia que permeia *The Waves*. Na obra, o momento presente – enunciado nos solilóquios e reforçado pelo tempo verbal – parece conter em si passado e futuro, ao utilizar metáforas e imagens que se repetem e se modulam ao acumularem sentidos. Parecemos testemunhar uma evolução orgânica de uma consciência no acúmulo de significados das imagens que povoam a narrativa.

3.3 As Ondas e o Anel

Conforme procuramos analisar acima, o jogo entre a noção de transitoriedade e de permanência é constante nas imagens de *The Waves*. Por exemplo, o quadro recorrente da humanidade caminhando como se em uma procissão eterna alimenta ambas as interpretações: por um lado, o coletivo e a ideia de uma herança comum⁹⁴ trazem a noção de união e continuidade; por outro, o andar incessante ressalta a ideia de vidas que desaparecem no tempo, remetendo-nos a sentimentos de inutilidade e impermanência.

Uma vasta gama de imagens sugere um movimento de ondas, reforçando, pelo ritmo, a sensação de transitoriedade, não somente na grande quantidade de pessoas “unanimous, indiscriminate, uncounted” pela cidade e na explícita metáfora das ondas quebrando na areia, a “chained beast stamping”, mas em ações repetidas como as cinzas que se espalham, as quais Mrs Moffat viria limpar, e a costura, com a linha que vai e vem. Repete-se muitas vezes a imagem de portas sendo continuamente abertas e fechadas, e pessoas “meeting and parting” (W, 100), como

⁹¹ KILTGARD, *On the Horizon - A Poetics of the Sublime in Virginia Woolf's The Waves*, p.120.

⁹² Ida Kilgard associa as imagens do primeiro episódio a uma espécie de “dawn of memory”. KILTGARD, *On the Horizon - A Poetics of the Sublime in Virginia Woolf's The Waves*, p.108.

⁹³ BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.29.

⁹⁴ Esta ideia é trabalhada principalmente nos solilóquios de Louis, mas está presente como subtexto da obra.

este solilóquio de Jinny torna evidente:

“‘The door goes on opening. The room fills and fills with knowledge, anguish, many kinds of ambition, much indifference, some despair. Between us, you say, we could build cathedrals, dictate policies, condemn men to death, and administer the affairs of several public offices. The common fund of experience is very deep. We have between us scores of children of both sexes, whom we are educating, going to see at school with the measles, and bringing up to inherit our houses. In one way or another we make this day, this Friday, some by going to the Law Courts; others to the city; others to the nursery; others by marching and forming fours. A million hands stitch, raise hods with bricks. The activity is endless. And tomorrow it begins again; tomorrow we make Saturday. Some take a train for France; others ship for India. Some will never come into this room again. One may die tonight. Another will beget a child. From us every sort of building, policy, venture, picture, poem, child, factory, will spring. Life comes; life goes; we make life. So you say.’” (W, 103)

O abrir incessante de portas contribui para a noção de uma amálgama interminável de ideias, invenções e emoções que se acumulam com o caminhar da humanidade. As leis, as construções e a administração pública são os instrumentos de ordem; pessoas são sentenciadas à morte e o adestramento de crianças elimina todo desvio de conduta. Marchar, coser e erguer edifícios simbolizam a diligência do progresso. Na “atividade sem fim”, contradições estão lado a lado, morrer e nascer, construir catedrais e decretar condenações; início e fim se misturam no recomeço diário. Uma desconfiança de que haja, de fato, tal controle sobre a vida por parte dos homens é acrescida do adendo “so you say”, com o ceticismo de quem se aparta da ação suspeitando de sua real utilidade.

Por vezes, as personagens parecem observar de maneira mais resignada o movimento incessante, como no seguinte trecho:

“‘Nevertheless, life is pleasant, life is tolerable. Tuesday follows Monday; then comes Wednesday. The mind grows rings; the identity becomes robust; pain is absorbed in growth. Opening and shutting, shutting and opening, with increasing hum and sturdiness, the haste and fever of youth are drawn into service until the whole being seems to expand in and out like the mainspring of a clock. How fast the stream flows from January to December! We are swept on by the torrent of things grown so familiar that they cast no shadow. We float, we float ...” (W, 154)

Ao ressaltar que um dia segue o outro, dizendo que “apesar de tudo” a vida é agradável e tolerável, parece haver um sentimento subjacente de abnegação estoica. Repetem-se ao longo da

obra variações como: “Life is pleasant; life is good. After Monday comes Tuesday, and Wednesday follows [...] Life is pleasant. Life is good. The mere process of life is satisfactory” (W, 157), “Something always has to be done next. Tuesday follows Monday: Wednesday, Tuesday. Each spreads the same ripple. The being grows rings, like a tree. Like a tree, leaves fall” (W, 169). Como uma árvore se torna robusta e ganha anéis, a identidade se consolidaria com o passar dos anos; a familiaridade com o mundo dissiparia qualquer incerteza. Reforça-se a sensação de ser arrastado, varrido, por torrentes e fluxos sobre os quais não se tem controle. Neste trecho, o “abrir e fechar” e o “ir e vir” parecem se identificar com o corpo, que cresce, cicatriza e pulsa entre sístole e diástole. A “vida comum” possuiria, afinal, momentos de bem-estar; o “homem comum” se deleitaria com comidas e sonecas (W, 157); cada dia “spreads the same ripple of wellbeing, repeats the same curve of rhythm” (W, 169).

Analisemos as imagens que retratam o movimento contínuo de homens e mulheres na cidade, por exemplo nas sensações de Louis enquanto almoça, em que o movimento de todos à sua volta parece frenético e sem sentido:

“‘People go on passing’ said Louis. ‘They pass the window of this eating-shop incessantly. Motor-cars, vans, motor-omnibuses; and again motor-omnibuses, vans, motor-cars – they all pass the window’. [...] ‘(They go on passing, they go on passing in disorderly procession). [...] Meanwhile the hats bob up and down; the door perpetually shuts and opens. I am conscious of flux, of disorder, annihilation and despair. If this is all, this is worthless. Yet I feel, too, the rhythm of the eating-house. It is like a waltz tune, eddying in and out, round and round. The waitresses, balancing trays, swing in and out, round and round, dealing plates of greens, of apricot and custard, dealing them at the right time, to the right customers. The average men, including her rhythm in their rhythm (“I would take a tenner; for it blocks up the hall”) take their greens, take their apricots and custard. Where then is the break in this continuity? What the fissure through which one sees disaster? The circle is unbroken; the harmony complete. Here is the central rhythm; here the common mainspring. I watch it expand, contract; and then expand again. Yet I am not included.” (W, 52)

Aqui, a ação incessante parece uma tentativa humana de encobrir a falta de sentido perseguindo o progresso e mascarando o medo da morte – “disorder, annihilation and despair”. Por um lado, o fluxo sugere impermanência pela sucessão infinita de atividade inútil; por outro lado, em um nível mais profundo, oculta uma valsa que pulsa, que circunda e inclui tudo – menos a personagem – dentro de um só ritmo. Neste círculo sem fissuras, há harmonia e não o desespero e

a desordem antevistos por Louis. Woolf parece elaborar uma visão de unidade, de um ritmo único que permeia a natureza, a História e a vida. Ao mesmo tempo que na natureza e no movimento geral da História há uma força que insiste em avançar – folhas se desprendem das árvores, a velhice chega e a noite cai – há também um eterno retorno. O que a personagem sente como contração e expansão emanando de um ritmo central pode ser lido como ondulações rasas sobre uma realidade oculta, retomando nossa metáfora do oceano: as águas da superfície são perturbadas, mas não seu cerne. Como a “ripple” mencionada anteriormente, as ondulações na água unem a imagem das ondas aos círculos.

Em conjunção com as ondas há recorrentes referências a anéis, círculos e globos indicando unidade e retorno. Um cerne “não perturbado”, um círculo “unbroken” e outras expressões que remetem à noção de núcleo encontram-se ao longo da narrativa. Tão importante quanto as ondas, que nomeiam a obra, o solilóquio de Bernard que a inicia já contém a primeira referência ao anel. Em alguns momentos, a imagem esférica é associada ao desejo de sintetizar e explicar a vida, como no seguinte trecho: “Let us again pretend that life is a solid substance, shaped like a globe, which we turn about in our fingers. Let us pretend that we can make out a plain and logical story, so that when one matter is despatched — love for instance — we go on, in an orderly manner, to the next” (W, 150). A vida, no entanto, não é suscetível ao tratamento que lhe damos quando buscamos narrá-la, como a própria personagem comenta (W, 160).

A imagem das bolhas associada à verborragia e multiplicidade de ideias na mente de Bernard também se vincula às referências esféricas e à tentativa de “explicar” o mundo. A aproximação dessa imagem da personagem com o subtexto de unidade da narrativa cria uma simetria na estrutura da obra que mobiliza uma rica gama de interpretações. Woolf constrói esta intrincada teia de significados na última ocorrência da imagem do globo, no solilóquio final de Bernard:

“‘The crystal, the globe of life as one calls it, far from being hard and cold to the touch, has walls of thinnest air. If I press them all will burst. Whatever sentence I extract whole and entire from this cauldron is only a string of six little fish that let themselves be caught while a million others leap and sizzle, making the cauldron bubble like boiling silver, and slip through my fingers. Faces recur, faces and faces — they press their beauty to the walls of my bubble — Neville, Susan, Louis, Jinny, Rhoda and a thousand others. How impossible to order them rightly; to detach one separately, or to give the effect of the whole — again like music.’” (W, 153)

Idoso, Bernard procura narrar sua vida – “this globe, full of figures” (W, 143) – a um desconhecido que lhe faz companhia. A “globe of life” seria uma compressão da vida a uma estrutura que abarcasse sua totalidade. No entanto, os limites que circunscrevem uma vida não são como paredes sólidas, diz a personagem; ao contrário, desfazem-se ao mero toque: não é possível separar uma vida de outras. As vidas das personagens se entrelaçam como numa sinfonia e seus rostos emergem entre outros rostos desconhecidos em meio às memórias de Bernard. Igualmente impossível é dar o efeito do “todo” de maneira ordenada.

Já em sua primeira fala, Bernard menciona a imagem do anel – “‘I see a ring,’ said Bernard, ‘hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light’” (W, 4). Com o restante da obra em mente, a frase parece simbolizar a história da vida das personagens que se desenrolará ao longo dos próximos capítulos. No trecho citado, a imagem do caldeirão com água borbulhante também retoma o que Jinny descreve no primeiro capítulo: “‘Bubbles form on the floor of the saucepan,’ said Jinny. ‘Then they rise, quicker and quicker, in a silver chain to the top’” (W, 5). Esta imagem é sugerida em outros momentos, quando Bernard sente o turbilhão de palavras invadir-lhe a mente, como por exemplo em: “But what is the difference between us? Wait though, Neville; let me talk. The bubbles are rising like the silver bubbles from the floor of a saucepan; image on top of image”. (W, 28).

Ao serem associadas aos outros símbolos circulares, as bolhas passam de atributo e imagem obsessiva de Bernard ao que denominamos aqui como espécie de inconsciente coletivo da narrativa. A memória da personagem se revela intrínseca ao subtexto do romance: condensa em si os polos opostos de permanência e transitoriedade. Como as ondas – e todas as imagens a elas associadas – que ora indicam a qualidade passageira do momento presente, ora enfatizam o recomeço e, portanto, a constância. Dureza e fragilidade se intercalam nas descrições dessas figuras circulares; “globo de cristal”, “anel de fumaça” e “correntes de metal” são exemplos de como evanescência e fixidez se intercalam e impedem que um único sentido lhes seja atribuído.

Assim como a obra se constitui de ondas – mimetizadas em cada solilóquio, em cada episódio e na contínua atividade da natureza e da cidade, ela também parece reproduzir em sua estrutura um formato de anel, não somente no arco que se desenha com o passar de um dia, indicando seu recomeço e na união das personagens (com a interconexão de suas vidas), mas na promessa – que não se concretiza – de algo no centro. A incompletude, as “fissuras” recorrentes e

a ausência de algo indeterminado apontam para o vazio no centro da obra. Como dissemos,⁹⁵ Percival representa este ser humano completo, o qual os demais jamais chegariam a ser, como Louis pontua:

“‘It is Percival,’ said Louis, ‘sitting silent as he sat among the tickling grasses when the breeze parted the clouds and they formed again, who makes us aware that these attempts to say, “I am this, I am that,” which we make, coming together, like separated parts of one body and soul, are false. Something has been left out from fear. Something has been altered, from vanity. We have tried to accentuate differences. From the desire to be separate we have laid stress upon our faults, and what is particular to us. But there is a chain whirling round, round, in a steel-blue circle beneath.’” (W, 80)

Desse espaço intangível de silêncio, Percival se torna símbolo de autenticidade e de unidade. Livre de vaidades e inseguranças, sua presença ressalta a futilidade das tentativas de distinção e aponta para um círculo oculto que conectaria tudo. Ainda sobre ele, Bernard observa: “About him [Percival] my feeling was: he sat there in the centre. Now I go to that spot no longer. The place is empty” (W, 89). No entanto, mesmo antes da morte de Percival esse centro resta igualmente mudo.

The Waves parece se desenvolver inteiramente neste limiar entre palavra e silêncio: com solilóquios que não são pronunciados, nem são inteiramente conscientes, Woolf procura pôr em palavras o indizível. Transitando entre polos opostos, ela justapõe o efêmero ao eterno, o fragmento à unidade, a prosa à poesia e mostra-nos, por fim, que não se contrapõem, mas se complementam. A omissão de Percival na verborragia de Bernard e os anéis nas ondulações que se formam na água são como o silêncio que se intercala às palavras para lhes dar sentido.

A indiferenciação entre os polos resulta tanto em uma visão insubstancial da realidade, em que não existem distinções e as coisas perdem seus contornos – devendo-se tocar algo sólido para certificar-se da concretude da vida –, quanto em uma constante negação de todas as visões de mundo. Como observadoras isoladas da ação, as personagens refutam qualquer resposta ou solução, sempre encarando a vida como uma pergunta a ser respondida. Nem fragmento, nem unidade, a natureza e a história seguem indiferentes à mente inquieta e inquiridora, que busca sempre o contato com “the thing itself”.

⁹⁵ Capítulo 2, p. 54.

Na metáfora das ondas que sobem e quebram, há a esperança que constantemente se ergue e desmorona; o ápice do ímpeto de vida no final do último solilóquio de Bernard é sucedido pela frase que sugere frustração e continuidade: “The waves broke on the shore”. Evoca o sentimento de tédio e marasmo, ao mesmo tempo que uma ruptura – possivelmente, a morte da personagem.

4. “Some Intoxicated Lark”

As palavras de Virginia Woolf costumam provocar um eco no leitor que, mesmo após o término da leitura, permanece impactado pela potência de suas imagens e significados. Ao longo da análise de *The Waves*, o crítico, além de restar atônito com sua poesia, também sente ressoar nos ouvidos outras palavras, de natureza mais prosaica, mas que ainda assim o assombram: “I’m the hare, a long way ahead of the hound my critics”.⁹⁶ O comentário da autora enviado em carta para Hugh Walpole após a publicação da obra de 1931 nos serve de advertência.

Procuramos, ao longo de nossa dissertação, manter contato direto com o universo woolfiano, buscando analisar sua obra em si mesma e evitando encaixá-la em modelos externos. Ao desenvolvermos uma leitura detalhada de *The Waves*, dialogamos com estudos anteriores que examinam a obra no contexto do modernismo, sem, no entanto, reduzir a autora a vertentes e categorias artificiais. “Lord – how tired I am of being caged with Aldous, Joyce and Lawrence! Can’t we exchange cages for a lark? How horrified the professor would be!”,⁹⁷ reclama a autora em seu diário. A leitura como uma brincadeira audaciosa, sem a seriedade acadêmica e suas regras que aprisionam, chocariam a figura do professor que Woolf convoca. Esse é usualmente projetado por Woolf como símbolo de despotismo, como é evidente neste trecho de “A Room of One’s Own”:

“The most transient visitor to this planet, I thought, who picked up this paper could not fail to be aware, even from this scattered testimony, that England is under the rule of a patriarchy. Nobody in their senses could fail to detect the dominance of the professor. His was the power and the money and the influence. He was the proprietor of the paper and its editor and sub-editor. He was the Foreign Secretary and the judge. He was the cricketer; he owned the racehorses and the yachts. He was the director of the company that pays two hundred per cent to its shareholders. He left millions to charities and colleges that were ruled by himself. He suspended the film actress in mid-air. He will decide if the hair on the meat axe is human; he it is who will acquit or convict the murderer, and hang him, or let him go free. With the exception of the fog he seemed to control everything. Yet he was angry.”⁹⁸

O poder pertenceria aos que decidem o que é certo e errado – juízes, secretários, editores e diretores. Todos esses seriam, no fundo, professores: aprovando e rejeitando uma suposta verdade com suas canetas vermelhas. Em seus romances, essas figuras aparecem de variadas maneiras e são como uma antítese de seus protagonistas. Em *The Waves*, o diretor da faculdade parece simbolizar isso, assim como os comerciantes que figuram, indiscriminados, nos trens. Em *Mrs. Dalloway*, o

⁹⁶ WOOLF, *apud* GOLDMAN, *Icon Critical Guides*, p.5.

⁹⁷ WOOLF, *apud* GOLDMAN, *Icon Critical Guides*, p.12.

⁹⁸ WOOLF, Virginia. “A Room of One’s Own”. In: *The Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Library Collection, 2007, p.584.

médico Sir William Bradshaw, que não ouve e trata pacientes como clientes a serem despachados com eficiência, representa perfeitamente o que a autora repudia. A descrição do médico nos auxilia a compreender o que caracterizaria essa figura opressora:

“Proportion, divine proportion, Sir William’s goddess, was acquired by Sir William walking hospitals, catching salmon, begetting one son in Harley Street by Lady Bradshaw, who caught salmon herself and took photographs scarcely to be distinguished from the work of professionals. 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 to propagate their views until they, too, shared his sense of proportion — his, if they were men, Lady Bradshaw’s if they were women (she embroidered, knitted, spent four nights out of seven at home with her son), so that not only did his colleagues respect him, his subordinates fear him, but the friends and relations of his patients felt for him the keenest gratitude for insisting that these prophetic Christs and Christesses, who prophesied the end of the world, or the advent of God, should drink milk in bed, as Sir William ordered; Sir William with his thirty years’ experience of these kinds of cases, and his infallible instinct, this is madness, this sense; in fact, his sense of proportion.”⁹⁹

Sua devoção à “proporção” comunica uma espécie de respeitabilidade e ordem conferidas por medidas exatas. Este senso de profissionalismo esconde uma frieza; o médico corporifica a tirania mascarada do “bom senso”. Ele nada mais é que um agente fiscalizador da conduta social – penalizando o desespero, isolando a loucura, proibindo a gravidez e calando o que considera impróprio. Sir William é respeitado pelos colegas e temido pelos subordinados: sua razão é absoluta. A distinção social, marcada pelo “Sir”, explicita como sua postura é chancelada como modelo; afinal, sua eficácia gera lucros tanto para si, quanto para a Inglaterra.

O médico parece se encaixar na descrição de Adorno de “personalidade autoritária”: “Nem por um segundo sequer ele imagina o mundo diferente do que ele é, possesso pela vontade de *doing things*, de fazer coisas, indiferente ao conteúdo de tais ações. Ele faz do ser atuante, da atividade, da chamada *efficiency* enquanto tal, um culto, cujo eco ressoa na propaganda do homem ativo”.¹⁰⁰ Esse homem ativo é celebrado na modernidade como protagonista da civilização. É no mundo desses homens que as personagens de Woolf são inseridas e ali se sentem deslocadas.

⁹⁹ WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. In: *The Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Library Collection, 2007, p.191.

¹⁰⁰ ADORNO, Theodor W. “Educação após Auschwitz”. In.: *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Léo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p.129.

Em *The Waves*, a modernidade se apresenta em suas variadas facetas; ao mesmo tempo que condensa e incorpora opostos, parece ser varrida por uma corrente de violência subterrânea. No seguinte excerto, Bernard ilustra em detalhes a dinamicidade do cotidiano de Londres:

“One observes curious hesitations at the door of the lift. This way, that way, the other? Then individuality asserts itself. They are off. They are all impelled by some necessity. Some miserable affair of keeping an appointment, of buying a hat, severs these beautiful human beings once so united. How fair, how strange,” said Bernard, ‘glittering, many-pointed and many-domed London lies before me under mist. Guarded by gasometers, by factory chimneys, she lies sleeping as we approach. She folds the ant-heap to her breast. All cries, all clamour, are softly enveloped in silence. Not Rome herself looks more majestic. But we are aimed at her. Already her maternal somnolence is uneasy. Ridges, fledged with houses rise from the mist. Factories, cathedrals, glass domes, institutions and theatres erect themselves. The early train from the north is hurled at her like a missile. We draw a curtain as we pass. Blank expectant faces stare at us as we rattle and flash through stations. Men clutch their newspapers a little tighter, as our wind sweeps them, envisaging death. But we roar on. We are about to explode in the flanks of the city like a shell in the side of some ponderous, maternal, majestic animal. She hums and murmurs; she awaits us.

‘Meanwhile as I stand looking from the train window, I feel strangely, persuasively, that because of my great happiness (being engaged to be married) I become part of this speed, this missile hurled at the city. I am numbed to tolerance and acquiescence. My dear sir, I could say, why do you fidget, taking down your suitcase and pressing into it the cap that you have worn all night? Nothing we can do will avail. Over us all broods a splendid unanimity. We are enlarged and solemnized and brushed into uniformity as with the grey wing of some enormous goose (it is a fine but colourless morning) because we have only one desire — to arrive at the station. I do not want the train to stop with a thud. I do not want the connection which has bound us together sitting opposite each other all night long to be broken. I do not want to feel that hate and rivalry have resumed their sway; and different desires. Our community in the rushing train, sitting together with only one wish, to arrive at Euston, was very welcome. But behold! It is over. We have attained our desire. We have drawn up at the platform. Hurry and confusion and the wish to be first through the gate into the lift assert themselves. But I do not wish to be first through the gate, to assume the burden of individual life.” (W, 65)

Três principais aspectos da modernidade se unem na configuração desse retrato da capital: multiplicidade, velocidade e anonimato. As frases, mesmo separadamente, mostram a interdependência entre estes elementos em sua composição, os quais alimentam uns aos outros. A pluralidade está nos diversos afazeres e obrigações, na heterogeneidade de rostos, ocupações, instituições, fábricas, igrejas, casas e teatros de uma “many-pointed and many-domed London”. A velocidade do trem em que Bernard se encontra adensa esta multiplicidade, sugerindo, pela

aceleração, uma sequência infindável de variadas formas de vida na paisagem que observa.

Na rapidez do trem há uma violência implícita, pela comparação a um míssil catapultado para dentro da cidade que integra seus passageiros à brutalidade: “But we roar on. We are about to explode in the flanks of the city [...] I become part of this speed”. A velocidade também se encontra na dispersão dos transeuntes, com portas continuamente se abrindo e cada indivíduo seguindo seu próprio caminho. Diante da pluralidade e da rapidez modernas, o homem desemboca no anonimato urbano. O *flâneur*, símbolo da nascente urbanização, transmuta-se aqui em mais uma engrenagem, reduzido a um flunar mental.

Woolf explora o sentimento de impotência relacionada a esta alienação de si – “I am numbed to tolerance and acquiescence”; “nothing we can do will avail”; “We are enlarged and solemnized and brushed into uniformity” –, mas, ao mesmo tempo que a unanimidade é aceita com relutância, o dispersar da união é sentido com pesar. O embotamento e o companheirismo se contrapõem à individualidade e à rivalidade. A hostilidade é indicada como uma constante na convivência social; uma vez que o objetivo comum se realiza, desejos antagônicos pululam, e, em meio à pressa e à confusão, todos anseiam “chegar primeiro”. Oposições como o movimento de união e dispersão; companheirismo e rivalidade; silêncio e imobilidade interrompidos por ruído e rapidez permeiam o trecho. As forças antagônicas se entrelaçam no desenvolvimento do romance apontando para uma oscilação orgânica – presente nas contraposições dos homens, em seus desejos conflitantes, e da natureza, como no fluxo e refluxo das ondas. Em *The Waves* o mundo natural é constantemente contraposto ao mundo urbano: enquanto o movimento incessante da natureza parece transmitir uma noção de continuidade, pela circularidade das estações e seu ritmo demorado; a atividade incessante na cidade remete-nos a uma sensação de efemeridade, pela futilidade de toda ação em meio à agitada massa uniforme.

Nesta cena, Bernard não deseja assumir o fardo da vida individual, posterga o momento de afirmar-se. Há aqui uma aversão à violência imposta à vida cotidiana, repulsa essa que sustenta a postura contemplativa de todas as personagens da obra.

Outras referências ao pano de fundo sociopolítico se mesclam sutilmente ao enredo de *The Waves*. Há menções às colônias, Austrália e Índia, referências à indústria se alastrando pelo mundo e à presença invisível de empregados – “Mrs Moffat will come and sweep it all up” (W, 675).

Ao criticar o imperialismo, Woolf utiliza estereótipos eurocêntricos para retratar a Índia. O seguinte trecho expressa sua aguda ironia ao mesmo tempo que aponta para a artificialidade do sentido da vida manufaturada nas capitais:

“‘We are walled in here. But India lies outside. [...] I see India,’ said Bernard. ‘I see the low, long shore; I see the tortuous lanes of stamped mud that lead in and out among ramshackle pagodas; I see the gilt and crenellated buildings which have an air of fragility and decay as if they were temporarily run up buildings in some Oriental exhibition. I see a pair of bullocks who drag a low cart along the sun-baked road. The cart sways incompetently from side to side. Now one wheel sticks in the rut, and at once innumerable natives in loin-cloths swarm round it, chattering excitedly. But they do nothing. Time seems endless, ambition vain. Over all broods a sense of the uselessness of human exertion. There are strange sour smells. An old man in a ditch continues to chew betel and to contemplate his navel. But now, behold, Percival advances; Percival rides a flea-bitten mare, and wears a sun-helmet. By applying the standards of the West, by using the violent language that is natural to him, the bullock-cart is righted in less than five minutes. The Oriental problem is solved. He rides on; the multitude cluster round him, regarding him as if he were — what indeed he is — a God.’” (W, 79)

O clichê da Índia, tal como apresentada na típica exposição de museu – “as if they were [...] in some Oriental exhibition” –, enlameada, decadente e com templos decrepitos se une à imagem do herói do ocidente, vestido a caráter, incumbido de seu dever e fardo: “The Oriental problem is solved”, alfineta Woolf. Bernard, a personagem que imagina essa situação, no entanto, não o faz com ironia. Quando se refere a Percival como um Deus, acredita de fato em sua grandeza. Enquanto a autora escarnece das intenções heroicas e dos devaneios de suas personagens, faz também com que percorra ao fundo uma profunda melancolia quanto ao dismantelar do sonho romântico: literalmente, o grande herói cai do cavalo – Percival falece por conta de um acidente trivial. Ao retratar “A Questão do Oriente” como uma carroça emperrada, Woolf ridiculariza a solenidade assumida pelo discurso colonialista; mas, ao encená-la em meio ao marasmo de um mundo subdesenvolvido e não industrializado, pela contraposição – “We are walled in here. India lies outside” –, ela acaba por apontar para a verdade oculta sob o cotidiano atarefado da metrópole – a inutilidade de todo esforço e a falta de sentido de qualquer ambição. O tempo interminável imaginado parece ainda mais estático ao ser comparado ao tempo das ruas de Londres.

O comércio, os escritórios equipados com a tecnologia mais avançada da época, com suas datas precisas e sua influência invisível sobre a sociedade, fazem parte do trabalho de Louis:

“‘I, however’, said Louis, ‘losing sight of you, sat in my office and tore the date from the calendar, and announced to the world of ship-brokers, corn-chandlers and actuaries that Friday the tenth, or Tuesday the eighteenth, had dawned on the city of London.’” (W, 73)

“‘I am half in love with the typewriter and the telephone. With letters and cables and brief but courteous commands on the telephone to Paris, Berlin, New York, I have fused my many lives into one; I have helped by my assiduity and decision to score those lines on the map there by which the different parts of the world are laced together. I love punctually at ten to come into my room; I love the purple glow of the dark mahogany; I love the table and its sharp edge; and the smooth-running drawers. I love the telephone with its lip stretched to my whisper, and the date on the wall; and the engagement book. Mr Prentice at four; Mr Eyres sharp at four-thirty.

‘I like to be asked to come to Mr Burchard’s private room and report on our commitments to China. I hope to inherit an arm-chair and a Turkey carpet. My shoulder is to the wheel; I roll the dark before me, spreading commerce where there was chaos in the far parts of the world. If I press on — from chaos making order, I shall find myself where Chatham stood, and Pitt, Burke and Sir Robert Peel. Thus I expunge certain stains, and erase old defilements; the woman who gave me a flag from the top of the Christmas tree; my accent; beatings and other tortures; the boasting boys; my father, a banker at Brisbane.’” (W, 98)

Além de ilustrar a dimensão do mercado, o ritmo da vida permeada por compromissos de trabalho e o uso dos modernos meios de comunicação unindo polos como Paris, Berlim e Nova York, o trecho exhibe um traço importante da personagem, enquanto também explora uma dicotomia central do subtexto da narrativa – a oposição entre ordem e caos.

Ao rasgar a data do calendário e anunciar um novo dia, Louis exhibe seu poder diante dos homens e da natureza. Concomitante a uma exposição da influência oculta do mercado sobre a sociedade, há a motivação individual – os desejos e as emoções reprimidas – moldando as ações do mundo prático.

A industrialização e a vida regida pelo trabalho constituem-se como cenários constantes na obra. A “general life” (W, 65) é marcada pelo ritmo de um movimento incessante: “something always has to be done next.” (W, 169); “from dawn to dusk”, “summer comes, and winter”, “the steam on the window-pane, or the frost in the window-pane” (W, 100). As mudanças de estação, as ações humanas e a movimentação de objetos são marcadas pela atividade repetitiva e mecânica, em que pessoas são “carried on passively” (W, 144); o dia é entrecortado por reuniões de negócios, encontros e separações. Transmite-se uma sensação de que se é impelido a agir, a se mobilizar. Como as ondas, repete-se muitas vezes a imagem de portas sendo continuamente abertas e

fechadas, e pessoas “meeting and parting” (W, 100). Além do já mencionado anonimato, a repetição desses encontros e de atitudes rotineiras reitera um sentimento de alienação e automatização, como nos mostra o seguinte trecho:

“Now I could swear that I like people pouring profusely out of the Tube when the day’s work is done, unanimous, indiscriminate, uncounted. Clapping my hat on my head, I strode into a world inhabited by vast numbers of men who had also clapped their hats on their heads, and as we jostled and encountered in trains and tubes we exchanged the knowing wink of competitors and comrades braced with a thousand snares and dodges to achieve the same end — to earn our livings.” (W, 116)

A padronização de comportamento e o objetivo comum, que faz dos homens a um só tempo companheiros e competidores voltando do trabalho em um trem de metrô abarrotado, apontam para uma realidade profundamente atual, em que o movimento de todos parece frenético e sem sentido. Essa sensação é a mesma de Louis enquanto almoça, assistindo ao movimento contínuo dos homens e mulheres na cidade.

A violência que existe sob a superfície do cotidiano se relaciona com a afirmação de Theodor Adorno de que “a barbárie encontra-se no próprio princípio civilizatório”.¹⁰¹ O que o teórico alemão chama de tendência de desagregação, causada por uma “pressão do geral dominante sobre tudo que é particular”, serviria para “destróçar o particular e individual juntamente com seu potencial de resistência”. Woolf trata dessa “identificação cega com o coletivo”,¹⁰² na descrição da cidade, com massas de pessoas indiscriminadas indo e vindo e com os “boasting boys”.¹⁰³ Como solução para o “problema da coletivização”, Adorno adverte que há somente “reflexão, a autodeterminação, a não-participação”.¹⁰⁴ Assim, o senso crítico e a independência seriam elementos essenciais para evitar a formação de grupos manipuláveis.

Em *The Waves*, acompanhamos seis personagens que, em diferentes níveis, vivenciam uma recusa. Jinny nega o casamento e o papel maternal, satisfazendo-se com diversos amantes. Mulher livre, sozinha e independente, experimenta sua sexualidade como lhe apraz e é fruto da emancipação feminina. Neville nega o papel tradicional masculino – tanto pela homossexualidade, como pelo seu temperamento e pela fragilidade de seu corpo. Ambos representam vetores da erosão da família

¹⁰¹ ADORNO, *Educação e Emancipação*. p.119.

¹⁰² ADORNO, *Educação e Emancipação*. P.122.

¹⁰³ Analisamos no capítulo 2. p.31.

¹⁰⁴ ADORNO, *Educação e Emancipação*. p.125.

burguesa, então em crise. Bernard recusa uma identidade una, insistindo que diferentes lados de sua personalidade são evocados por diferentes pessoas. Susan nega as imposições e a inautenticidade instituídas pela sociedade, descarta a vida em Londres como fútil e despreza a rotina autoritária da escola; voltando-se para a natureza, corporifica uma maternidade quase animal. Louis recusa a si mesmo, nega sua sensibilidade reprimindo toda a dor e o sentimento de inadequação com seu trabalho burocrático e negando sua origem, ao sentir-se inferior por ser filho de um banqueiro de Brisbane. Rhoda recusa a vida material, anseia continuamente que o dia se torne noite para que possa se perder entre sonhos e clama, melancólica: “what dissolution of the soul you demanded in order to get through one day” (W, 120); por fim, suicida-se. Podemos reconhecer nessas rejeições um movimento para fora – Jinny, Bernard e Louis – e um movimento para dentro – Neville, Susan e Rhoda –, reproduzindo o movimento de forças antagônicas reiterado ao longo da narrativa.

Em sua introdução à obra, Bradshaw discorre a respeito da questão do autoritarismo de maneira inteiramente diversa. O autor argumenta que “*The Waves* is one of Woolf’s most powerful condemnations of the imperialist mindset and every one of her characters, one way or another, is either a robust or acquiescent believer in empire”.¹⁰⁵ Analisando cada uma das personagens, o crítico evidencia valores imperialistas e desejos autoritários, como o apreço de Louis pela tradição, o de Neville pela ordem e a exultação de Jinny com empreendimentos nacionalistas, para citar alguns exemplos.¹⁰⁶ De fato, os elementos citados por Bradshaw ressaltam essa faceta obscura das personagens. Woolf sempre aponta para forças contraditórias dentro do indivíduo, seus protagonistas apresentam uma identidade complexa, permeada por sutilezas e sensibilidade. Ainda que Louis bata à porta do diretor da universidade¹⁰⁷ e anseie fazer parte do grupo de meninos violentos, ele nunca abandona sua postura crítica e desconfiada – ele jamais pertencerá a qualquer grupo. Quando a autora integra um lado autoritário às suas personagens hipersensíveis, ela mostra o humano em todas as suas dimensões – afetado pelo meio, por inseguranças e vaidades.

Virginia Woolf consegue ver o homem assustado por trás do autoritarismo. Sem jamais o defender, ela ignora os “loudspeakers” e os políticos¹⁰⁸ que acreditam que problemas desta ordem possam ser resolvidos com a culpabilização e a eliminação de algumas pessoas. Ela enxerga a

¹⁰⁵ BRADSHAW, “Introduction”. In: WOOLF, *The Waves*, p. xxiii.

¹⁰⁶ BRADSHAW, “Introduction”. In: WOOLF, *The Waves*, pp. xxi-xxviii.

¹⁰⁷ A imagem recorrente em seus solilóquios condensa na ação a metáfora de querer fazer parte do mundo do diretor Crane.

¹⁰⁸ WOOLF, Virginia. “Thoughts on Peace during an Air Raid”. In: *Thoughts on Peace during an Air Raid*. London: Penguin Book, 2009, p.4.

questão como um reflexo social e como natureza humana. Por trás dos grandes discursos de liberdade e dominação, por trás das medalhas, condecorações, títulos e heroísmos há, somados à insegurança, “instincts fostered and cherished by education and tradition”.¹⁰⁹

As instituições convencionais de socialização e o contato com o meio moderno em geral – que amontoa seres humanos e os transforma em números sem rosto –, são vetores contrários à expressão e manifestação do indivíduo. Se, por um lado, irão nos impelir a pensar menos e sentir menos, como o faz o médico de *Mrs Dalloway*: “‘I—I—I—’ Septimus stammered. ‘Try to think as little about yourself as possible,’ said Sir William kindly”,¹¹⁰ por outro, a simples experiência violenta e fragmentária do cotidiano se imprime na linguagem e se reflete na impossibilidade de narrar o ser.

A fratura da identidade que resulta da ruptura na narrativa nos compele a encontrar meios menos rígidos de significar o ser. Ao privilegiar o momento presente, Woolf se contrapõe à adoração da velocidade e da eficiência. O “moment of being”, como mergulho demorado no tempo, encontra intensidade onde restam somente fragmentos. *The Waves* nos mostra a poesia dos sentidos na imensidão de detalhes do cotidiano e Woolf nos faz ver que a única forma de significar, ou de se aproximar, do ser é pela poesia. A obra efetua uma primorosa síntese da relação entre período histórico, a constituição do indivíduo e os limites dos gêneros literários. Sua composição como prosa poética dialoga com a oposição entre individualidade e alteridade contida em seu cerne. A obra, por fim, retrata a identidade, a história e, portanto, a vida como narrativas invariavelmente não-lineares.

Em *The Waves*, a realidade, com seus padrões e detalhes, é como uma mandala de areia que é feita e desfeita continuamente. Por vezes, parece apenas restar um montinho – cinzas que Mrs Mofat viria varrer, talvez – mas invariavelmente, assim como o mar continuará quebrando na praia, como fera insensível, formam-se outros padrões, outros ritmos. Esses talvez não sejam dados pela natureza, mas se fazem presentes pelo inescapável olhar humano. Igualmente, Woolf continuará buscando outros meios para escrever sua “unwritten novel”.

Em suas obras, como já mencionamos, Virginia Woolf sempre modifica a forma como irá abordar a realidade. Em seu romance seguinte, ela abandona a prosa poética de *The Waves* e projeta um romance-ensaio para *The Years* (1937). Em seguida, cria outro romance híbrido, *Between the*

¹⁰⁹ WOOLF, *Thoughts on Peace during an Air Raid*, p.4

¹¹⁰ WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. In: *The Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Library Collection, 2007, p.190.

Acts (1941).¹¹¹ Sua preocupação, no entanto, é sempre a mesma: retratar a realidade da maneira mais verdadeira possível.

“What is meant by 'reality'? It would seem to be something very erratic, very undependable—now to be found in a dusty road, now in a scrap of newspaper in the street, now a daffodil in the sun. It lights up a group in a room and stamps some casual saying. It overwhelms one walking home beneath the stars and makes the silent world more real than the world of speech—and then there it is again in an omnibus in the uproar of Piccadilly. Sometimes, too, it seems to dwell in shapes too far away for us to discern what their nature is. But whatever it touches, it fixes and makes permanent. That is what remains over when the skin of the day has been cast into the hedge; that is what is left of past time and of our loves and hates.”¹¹²

Se em *The Waves* a realidade remonta à personagem que, com sua “mente incandescente”¹¹³ absorve tudo e não deixa nenhum “foreign matter unconsumed”,¹¹⁴ em suas obras seguintes, a realidade material se faz mais palpável. Guiguet relaciona essa mudança, que se traduz na criação de personagens mais tangíveis em *The Years* e *Between the Acts*, ao crescente caos do período que, por fim, culmina no início da Segunda Guerra. O crítico cita uma nota de 1932 do diário de Woolf: “I saw all the violence and unreason crossing in the air: ourselves small; a tumult outside: something terrifying: unreason – shall I make a book out of this? It would be a way of bringing order and speed again into my world”.¹¹⁵

O clima político dos anos 30 propiciou um retorno do realismo, vinculado a uma busca por um meio-termo entre liberdade imaginativa e responsabilidade política. Este resgate, no entanto, não apagou as inovações trazidas pela literatura moderna. A forma modernista de se aproximar da realidade gerou importantes consequências na maneira como escritores que sucederam o movimento passaram a conceber a ficção, como o crítico Bran Nicol pontua: “[high-modernism (1890 – 1930)] had a profound effect on writers who came after. [...] it prompted an increased self-consciousness amongst novelists about the practice of writing fiction, which often took the form of skepticism about the very function or possibility of realism”.¹¹⁶ Este ceticismo que ainda se configura como indagação na obra de Virginia Woolf, presente no olhar inquiridor que suas personagens parecem sempre lançar sobre a realidade e sobre o ser humano, juntamente com o mergulho na subjetividade como forma

¹¹¹ Cf. GUIGUET, *Virginia Woolf and Her Works* pp.327-328.

¹¹² WOOLF, Virginia. “A Room of One’s Own”, p. 631.

¹¹³ Woolf diz isso a respeito de Shakespeare em “A Room of One’s Own”. WOOLF, “A Room of One’s Own”, p.598.

¹¹⁴ WOOLF, “A Room of One’s Own”, p. 598.

¹¹⁵ GUIGUET, *Virginia Woolf and Her Works*, p.328.

¹¹⁶ NICOL, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, p.19.

de comunicar a experiência da realidade que é “profundamente pessoal e particular”,¹¹⁷ são legados da época à tradição literária.

Apesar de a literatura pós-moderna muitas vezes ser vista como uma ruptura com o impulso moderno que a precedeu, alguns críticos, como Nicol e Jesse Matz, avaliam-na como uma reformulação e um desenvolvimento da literatura modernista. Assim como eles, acreditamos que indícios de uma imersão completa no relativismo e da perda de todas as certezas já podiam ser percebidos neste momento anterior. A ênfase modernista na perspectiva em detrimento da objetividade se relaciona com esta falta de valores absolutos. O mergulho de Virginia Woolf nas profundezas da consciência e no retrato da vida interior como fluxo de memórias, desejos e percepções, reconfigurando, assim, o tempo e o espaço, desembocaria na conclusão pós-moderna de que a consciência não mais responde à realidade, mas a produz.

A questão da apreensão da realidade pela literatura gradualmente transforma-se em uma problematização do “real” na ficção pós-moderna. Com a percepção de que não há como ultrapassar o abismo entre a linguagem e o mundo, compreende-se a realidade como uma fabricação resultante da interação entre os elementos do mundo e as convenções sociais, entre a linguagem e a visão individual.¹¹⁸ Nicol ressalta que o interesse por “unnarrated events which figure in the gaps and margins of any narrative”¹¹⁹ é um tema recorrente na literatura pós-moderna. Já podemos reconhecer em Woolf essa tentativa derradeira de dizer o indizível – “I need a howl; a cry” (W, 176), como Bernard clama por uma expressão imediata. É, também, nesse universo em que Clarice Lispector mergulha para retratar, “a partir de uma forma e uma linguagem peculiares, a realidade inominável que se desdobra aos olhos do espectador”;¹²⁰ Virginia Woolf abre caminho para o retrato do silêncio e do indizível na literatura.

“Can’t we exchange cages for a lark?”, Woolf nos exorta, numa brincadeira irreverente, a libertá-la da gaiola modernista (“how tired I am of being caged with Aldous, Joyce and Lawrence!”). Com um jogo de palavras, evoca outro “lark” – a cotovia inebriada que Neville ouve

¹¹⁷ NICOL, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, p.18.

¹¹⁸ NICOL, Bran. “Postmodern Fiction by Women”. In: *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p.8.

¹¹⁹ NICOL, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, p.151.

¹²⁰ HOMEM, Maria Lucia. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

no campo arado.¹²¹ Sobre a terra desolada, Woolf canta, incansável, a poesia do Ser.

¹²¹ “I hear only the wind sweeping over the ploughed land and some bird singing — perhaps some intoxicated lark.”
(*W*,126)

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Virginia Woolf

WOOLF, Virginia. *A Writer's Diary*. New York: Harcourt, Inc, 1981.

_____. *Jacob's Room*. In: *The Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Library Collection, 2007, pp. 7-124.

_____. "Modern Fiction". In: *The Common Reader: Second Series*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1948, pp. 207-218.

_____. *Momentos de Vida*. Trad. Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

_____. *Moments of Being: Autobiographical Writings*. London: Plimco, 2002.

_____. "Mr. Bennett and Mrs. Brown". *The Hogarth Essays*. London: Hogarth Press, 1924, pp. 1-24.

_____. *Mrs. Dalloway*. In: *The Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Library Collection, 2007, pp.125-252.

_____. *Mrs. Dalloway*. Trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

_____. "The Anatomy of Fiction". In: *Granite and Rainbow*. San Diego & New York & London: HBJ Book, pp.53-56.

_____. *The Waves*. In: *The Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Library Collection, 2007, pp.635-780

_____. *The Waves*. London: Penguin Classics, 1992.

_____. *The Waves*. New York: Oxford University Press, 2015.

_____. "Thoughts on Peace during an Air Raid". In: *Thoughts on Peace during an Air Raid*. London: Penguin Book, 2009, pp. 1-7.

_____. *To the Lighthouse*. In: *The Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Library Collection, 2007, pp.253-392.

_____. *A Marca na Parede e Outros Contos*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *O Valor do Riso*. Trad. e notas Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Flush - Memórias de um Cão*. Trad. Ana Ban. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003.

_____. *The Voyage Out*. Intro. and notes Pagan Harleman. New York: Barnes & Noble Classics, 2004.

_____. *Orlando – Uma Biografia*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras & Penguin Group, 2014.

_____. *Orlando*. In: *The Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Library Collection, 2007, pp. 393-560.

_____. *A Room of One's Own*. In: *The Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Library Collection, 2007, pp. 565-633

_____. *Three Guineas*. In: *The Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Library Collection, 2007, pp. 781-924.

_____. *Between the Acts*. In: *The Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Library Collection, 2007, pp. 925-1019.

_____. "The Narrow Bridge of Art". In: *Granite and Rainbow. Essays by Virginia Woolf*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1958, pp. 11-23.

_____. "Impassioned Prose". In: *Granite and Rainbow. Essays by Virginia Woolf*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1958, pp. 32-40.

_____. "Life and the Novelist". In: *Granite and Rainbow. Essays by Virginia Woolf*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1958, pp. 41-47.

_____. “The Terribly Sensitive Mind”. In: *Granite and Rainbow. Essays by Virginia Woolf*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1958, pp. 73-76.

_____. “Phases of Fiction”. In: *Granite and Rainbow. Essays by Virginia Woolf*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1958, pp. 93-148.

_____. “A Letter to a Young Poet”. In: *The Death of the Moth and Other Essays*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1974, pp.208-226.

_____. *Monday or Tuesday*. Richmond: Alma Books LTD, 2014.

Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor W. “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. Trad. e apresentação por Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

_____. “Educação após Auschwitz”. In.: *Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Léo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2010, pp.119-138.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica Dialética em Theodor Adorno – Música e Verdade nos Anos Vinte*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ANDERSON, Perry. “The Notion of Bourgeois Revolution”. In: *English Questions*. London & New York: Verso, 1968, pp. 105-118.

AVERY, Todd; BRANTLINGER, Patrick. “Reading: ‘Mind Hungers’ Common and Uncommon”. In: BRADSHAW, David (ed.). *A Concise Companion to Modernism*. Malden: Blackwell Publishing, 2003, pp. 243-262.

AUERBACH, Eric. “A Meia Marrom”. In: *Mimesis – A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. 6a.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015, pp. 471-498.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: EDUNESP, 1993, pp. 1-30.

BELL, Michael. "The Metaphysics of Modernism". In: BRADSHAW, David (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 9-32.

BELL, Michael. "Nietzscheanism". In: BRADSHAW, David (ed.). *A Concise Companion to Modernism*. Malden: Blackwell Publishing, 2003, pp. 56-74.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador". In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 198-222.

BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Duração e Simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOON, Kevin Alexander. *An Interpretive Reading of Virginia Woolf's The Waves*. Lampeter, Ceredigion & Wales: The Edwin Mellen Press, LTD, 1998.

BRADBURY, Malcolm; FLETCHER, John. "O Romance de Introversão". In: BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, JAMES (org.). *Modernismo. Guia Geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 321-339.

BRADSHAW, David. "Introduction". In: BRADSHAW, David (ed.). *A Concise Companion to Modernism*. Malden: Blackwell Publishing, 2003, p.1-5.

BRADSHAW, David. "Introduction". In: WOOLF, Virginia. *The Waves*. New York: Oxford University Press, 2015, pp. xi-xxxix.

BONCCINI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária – Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. Maringá: UEM, 2009.

BROOKS, Peter. "Realism and Representation". In: *Realist Vision*. New Haven & London: Yale University Press, 2008, pp. 1-20.

CANDIDO, Antonio. "A Personagem do Romance". In: *A Personagem de Ficção*. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1972, pp.53-80.

_____. "Realidade e Realismo (via Marcel Proust)". In: *Recortes*. 3a ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp.135-142.

_____. "Prefácio". In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. "Formas do Romance". In: *Literatura e Sociedade*, n.1, 1996, pp. 115-118.

_____. "O Modernismo". In: *História da Literatura Ocidental*, v. 9. São Paulo: Leya, 2012.

CHAUÍ, Marilena de Souza. "A Destruição da Subjetividade na Filosofia Contemporânea". *Jornal de Psicanálise*, v. 8, n. 20, 1976, pp. 29-36.

DAICHES, David. *The Novel and the Modern World*. London: Cambridge University Press, 1960.

EAGLETON, Terry. "Virginia Woolf". In: *The English Novel: an Introduction*. London: Blackwell Publishing, 2009, pp. 308-330.

_____. "Postscript: After the Wake". In: *The English Novel: an Introduction*. London: Blackwell Publishing, 2009, pp. 330-350.

FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. Trad. Sergio Alcides. São Paulo: Editora Globo, 2003.

FRIEDMAN, Melvin J. "The Symbolist Novel: Huysmans to Malraux". In: BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, JAMES (ed.). *Modernism A Guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin Books, 1991. p.453 - 467.

FROSH, Stephen. "Psychoanalysis in Britain: The Rituals of Destruction". In: BRADSHAW, David (ed.). *A Concise Companion to Modernism*. Malden: Blackwell Publishing, 2003, pp. 116-138.

GAY, Peter. *Modernism – The Lure of Heresy*. New York: Ed. W. W Norton & Company, 2008.

GILLIES, Mary Ann. "Bergsonianism: Time out of Mind". In: BRADSHAW, David (ed.). *A Concise Companion to Modernism*. Malden: Blackwell Publishing, 2003, pp. 95- 106.

GOLDMAN, Jane (ed). *Icon Critical Guides - Virginia Woolf - To the Lighthouse; The Waves*. Cambridge: Icon Books, 1997.

GUIGUET, Jean. *Virginia Woolf and her Works*. New York & London: A Harvest Book, 1976.

HARVEY, David. "Modernidade e Modernismo". In: *A Condição Pós-moderna*. 2a ed. São Paulo: Edições Loyola, 1994, pp. 21-44.

HARVEY, W. J. *Character and the Novel*. New York: Cornel University Press, 1968.

HEWETT, Douglas. "Introduction". In: *English Fiction of the Early Modern Period*. London & New York: Longman, 1998, pp.1-10.

_____. "Virginia Woolf". In: *English Fiction of the Early Modern Period*. London & New York: Longman, 1998, pp. 111-126.

_____. "Modernism and its Implications" In: *English Fiction of the Early Modern Period*. London & New York: Longman, 1998, pp. 129-134.

HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Impérios - 1875-1914*. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

_____. *A Era dos Extremos - 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 90-190.

HOMEM, Maria Lucia. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

HUNTER, J. Paul. *Before Novels – The Cultural Contexts of the Eighteen Century English Fiction*. New York & London: W.W. Norton & Company, 1934, pp. 303-320.

KETTLE, Arnold. “The Twentieth Century”. In: *Introduction to the English Novel*. London: Ed. Hutchinson University Library, 1959, pp. 63-109.

KILTGARD, Ida. *On the Horizon - A Poetics of the Sublime in Virginia Woolf's The Waves*. Bethesda: Academica Press, LLC, 2004.

LEVENSON, Michael. *Modernism and the Fate of Individuality - Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

_____. “Introduction”. In: LEVENSON, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp.1-8

LONGENBACH, James. “Modern Poetry”. In: LEVENSON, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp.99-128.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

_____. “Realism in the Balance”. In: *Aesthetics and Politics*. London/ New York: Verso, 2007. pp. 28 - 59.

MARDER, Herbert. *Virginia Woolf – A Medida da Vida*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MATZ, Jesse. *The Modern Novel. A Short Introduction*. Oxford: Blackwell, 2004.

MCDONALD, Peter, D. “Modernist Publishing: Nomads and Mapmakers”. In: BRADSHAW, David (ed.). *A Concise Companion to Modernism*. Malden: Blackwell Publishing, 2003, pp. 221-242.

MCKEON, Michael. “Generic Transformation and Social Change: Rethinking the Rise of the Novel”. In: DAMROSH, Leopold. (ed.). *Essays on Eighteenth-Century Literature*. New York: Oxford University Press, 1988, pp.159-178.

MENDILOW, Adam Abraham. *O Tempo e o Romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

MOISÉS, Massaud. “Do Solilóquio e do Monólogo Interior”. In: URBANO, Hudinilson; DIAS, Ana Rosa Ferreira; LEITE, Marli Quadros; SILVA, Luiz Antônio da; GALEMBECK, Paulo de Tarso (org). *Dino Preti e Seus Temas: Oralidade, Literatura, Mídia e Ensino*. São Paulo: Cortez, 2001, pp.255-258.

NAREMORE, James. “*The Waves*”. In: *The World Without a Self*. New Haven and London: Yale University Press, 1973, pp. 151-189.

NICOL, Bran. “Postmodern Fiction by Women”. In: *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp.140-163.

NICOLACI-DA-COSTA, Ana Maria. “Revoluções Tecnológicas e Transformações Subjetivas”. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, v. 18, n. 2, 2002, pp. 193-202.

OLIVEIRA, Solange. “Poetic Echoes in ‘*The Waves*’”. In: *Virginia Woolf’s Silver Globe*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1962, pp. 95-107.

PRADO, Décio de Almeida. “A Personagem no Teatro”. In: *A Personagem de Ficção*. 2a ed.. São Paulo: Perspectiva, 1972, pp.81-101.

RICHTER, Harvena. *Virginia Woolf – Inward Voyage*. New Jersey: Princeton University Press, 1970.

ROE, Sue; SELLERS, Susan. (ed.) *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

ROMÃO-DIAS, Daniela; NICOLACI-DA-COSTA, Ana Maria. ““Eu Posso me Ver como Sendo Dois, Três ou Mais”: Algumas Reflexões sobre a Subjetividade Contemporânea”. *Psicologia, Ciência e Profissão*, v. 25, n.1, 2005, pp. 70-87.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o Romance Moderno”. In: *Texto/Contexto*. São Paulo; Brasília: Perspectiva, 1973, pp.75-97.

SANTO AGOSTINHO. *Solilóquios e Vida Feliz*. Trad. Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1998.

SCHULKIND, Jeanne (org.). “Introdução”. In: WOOLF, Virginia. *Momentos de Vida*. Trad. Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

TROTTER, David. “The Modernist Novel”. In: LEVENSON, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp.69-99.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel*. London: Pimlico, 2000, pp.1-92.

WILKINSON, Sarah. “The Concept of the State 1880-1939: The discredit of the state is sign that it has done its work well”. In: BRADSHAW, David (ed.). *A Concise Companion to Modernism*. Malden: Blackwell Publishing, 2003, pp. 179-200.