



O CONFSSIONAL PARA ALÉM DO ÍNTIMO: LUTO COMO EFEITO ESTÉTICO NA ESCRITURA DE VIRGINIA WOOLF.

THE CONFSSIONAL BEYOND THE INTIMATE: MOURNING AS AESTHETICAL EFFECT IN VIRGINIA WOOLF'S WRITING

Laéria Bezerra Fontenele¹
Larissa Arruda Aguiar Alverne²
Nadiá Paulo Ferreira³

Resumo

Propomo-nos, a partir de dados obtidos em estudos antes realizados, a discorrer sobre algumas das marcas do universo literário de Virgínia Woolf. Para tanto, levaremos em consideração uma particularidade de sua escritura: a recorrente e impactante presença da morte em sua narrativa, a qual revelou-se ser o índice de um modo de defesa frente ao encontro com o real. Considera-se que o caráter confessional de sua escritura assume uma forma e função inédita na literatura moderna, não podendo ser entendido a não ser em referência à dificuldade experimentada pela escritora em enfrentar os lutos sucessivos de familiares e pessoas que lhe eram queridas, o que a levou a se fazer valer da criação como forma de auxílio à lida com a dimensão inassimilável dessas perdas. Ao contrário de outras narrativas de caráter confessional, que primam pela produção da atmosfera do íntimo, defendemos que a sua produz, diferentemente, no leitor, o luto como efeito estético, contaminando-o com o sem sentido da existência.

Palavras-chave: Literatura; Psicanálise; Virgínia Woolf, morte, real.

Abstract

Our goal with this paper is to discuss about some of the features of the literary universe of Virginia Woolf, starting from conclusions obtained in previous studies. To do so, we will take in consideration a particularity of her writing: the recurrent and shocking presence of death in her narrative, which has shown to be an indication of a way to defend herself against the encounter with the Real. We consider that the confessional aspect of her writing becomes a new role in modern literature, which can only be understood as reference to her difficulty in facing successive mournings of family and loved ones, fact that led her to use her own writing is help in the struggle with these unassimilable losses. On contrary of other confessional nararatives, that cherish the creation of an intimate atmosphere, we defend the Woolf's writing create, in the reader, a mourning as aesthetical effect, contaminating it with the meanless of existence.

Keywords: Literature, Psychoanalysis, Virginia Woolf, death, real.

¹ Universidade Federal do Ceará – UFC, Brasil; Fortaleza. laeria@terra.com.br. <https://orcid.org/0000-0003-1356-7631>

² Doutoranda em Psicanálise pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ Rio de Janeiro, Brasil; alvernelarissa@gmail.com.

³ Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ Rio de Janeiro, Brasil; nadia@corpofreudiano.com.br. <https://orcid.org/0000-0002-9294-5380>

INTRODUÇÃO

As reflexões a que nos propomos aqui realizar, acerca de um dos aspectos concernentes ao universo literário de Virgínia Woolf, encontram-se sedimentadas em duas experiências: a de uma pesquisa, empreendida pela primeira autora desse artigo, que problematizou a noção de discurso literário feminino e a orientação das pesquisas de mestrado e de doutorado da segunda autora (realizada respectivamente pela primeira e última autora desse trabalho) que tratam do exame, dentre outros aspectos (como, por exemplo, o tema do amor), de uma particularidade da escritura da referida autora: a recorrente e impactante presença da morte em sua narrativa ficcional, a qual não pode ser entendida simplesmente como aquela que representa o fim da vida, e sim a “que se registra como do âmbito do impossível de simbolizar, que insiste em aparecer e promover angústia” (Alverne, 2017, p.118).

Tomando por foco dois dos mais significativos romances de Virgínia Woolf (*Ao farol*; e *Mrs. Dalloway*), investigação de mestrado, acima referida, demonstrou que a citada escritora constrói, com sua escrita, um universo estético com o qual procura defender-se da morte como figura do real, tendo em vista que, em sua vida, a morte “se acerca em todos os momentos, seja no silêncio que se segue aos seus escritos, seja ao barulho das vozes que a torturam” (Alverne, 2017, p.117). Assim, a criação de um universo ficcional consistente busca ser uma tentativa de luto da morte como estado iminente, perante o qual as ilusões ou as fantasias não são capazes de dar-lhe proteção.

Neste contexto, sensibilizou-nos o modo como a literatura de Virgínia Woolf se insurgiu contra o caráter confessional comum à literatura das escritoras que a precederam e a forma com que esse mesmo caráter foi por ela subvertido, assumindo uma feição estética e função inédita na literatura moderna. Nessa subversão, observamos a complexidade com que Virgínia discute o lugar da autoria e a sua função nos diferentes modo de produção da literatura, bem como a maneira como seus propósitos criativos resultam na própria criação de seu nome como escritora. Esses dois aspectos, relativos aos polos consciente e inconsciente de seu universo criativo, servem para atestar a existência de uma divisão entre uma escritora que praticava a escrita com um intuito de experimentação textual, que obedecia a esquema metodológico com claros objetivos estéticos a serem alcançados, por um lado, e uma conturbada e vertiginosa relação com a própria palavra, a que ela procurava dar não apenas uma expressão literária, mas também subjetiva, posto que seu trabalho para com ela servia, ao mesmo tempo, ao atendimento de uma necessidade pulsional de escrever e para dar vazão a uma angústia mortificante. A partir do discernimento desses dois polos de seu processo criativo é que podemos observar o fato de seu propósito estético ter sido suficiente para a criação do valor artístico de sua escritura, mas não resultar num efeito de sublimação que a auxiliasse a adquirir uma estabilidade psíquica, pois as palavras clamavam-na sem descanso para tomarem a forma por meio de seu gesto e, com isso, assumirem um sentido possível.

Diante de tais premissas, podemos afirmar que, ao contrário de outras narrativas de caráter confessional, que primam pela dicção em primeira pessoa e pela produção da esfera do íntimo enquanto atrelada a uma singularidade (a personalidade do eu), a ficção de Virgínia Woolf provoca, no leitor, a experiência do luto como efeito de leitura, contaminando-o com o sem sentido da existência.

A ESCRITA CONFESSIONAL E A LITERATURA PRODUZIDA POR MULHERES

No contexto da literatura inglesa, no qual Virgínia Woolf veio inscrever-se, as primeiras escritoras produziram uma sorte de textos literários nos quais refletiam suas próprias intimidades, experiências, dilemas e frustrações. Isso fazia com que o eu irradiasse como ator do discurso em suas narrativas, dando-lhes um tom vivencial ou mesmo um viés autobiográfico, o que lhes conferia um valor mais existencial do que literário. Poderíamos afirmar que a escrita confessional assumiu para essas escritoras uma função catártica que levou à expressão das suas identidades fantasiosas na tessitura do literário e que o conflito simbólico, nelas implicado, serviu de matéria às suas criações ficcionais ou poéticas.

Levando em conta que os diários e cartas foram as primeiras manifestações da escrita literária produzida por mulheres, não seria de se estranhar que tal tradição de escrita, revelasse um certo modo de estar no mundo, cujo germe seria justamente essa marca confessional. Sua forte motivação foi a urgência em dar expressão a sentimentos contidos pela forte ambiência repressora de que eram vítimas (Sander, 1989). A própria Virgínia Woolf (1985), em sua análise da produção de escritoras inglesas a partir do século XVI, observou que a expressão do poder masculino no esteio literário obrigou as mulheres escritoras a utilizarem estratégias para a produção de um lugar ou de um nome, a partir dos quais pudesse ocorrer a expressão da singularidade feminina no literário (Fontenele, 2002) e mostrou que tal não seria possível sem a independência material necessária à prática da literatura, o que era então incomum e dava razão para a prevalência masculina nessa atividade. Salário e moradia seriam as conquistas necessárias para a produção literária de mulheres, cuja escrita, ela defendia, não se produziria da mesma forma que a dos homens.

Baseada nesse último aspecto, Virgínia Woolf defendeu a necessidade de construção de uma tradição de escrita feminina, em que as escritoras pudessem encontrar referências para o seu trabalho, livrando-se, assim, da tendência de escrever pensando no seu próprio sexo, pois esse tipo de produção resultava numa escrita-lamento, numa escrita-ódio, conforme considera ser o caso da ficcionista Charlotte Brontë, que segundo ela: "escreverá de maneira tola quando deveria escrever sobre seus personagens. Ela está em guerra com a sua sina" (Fontenele, 2002, p.92).

Virgínia Woolf rompeu com essa forma de escrita lamento. A construção de sua narrativa e de suas personagens, urdidas a partir do domínio de técnicas como o monólogo interior e o fluxo de consciência, imprimiu uma marca singular no contexto da literatura moderna, a qual problematizou de forma radical esse espelhamento entre o escritor, o domínio do seu eu, e o literário; ao mesmo tempo em que contribui com o seu próprio legado para que pudessem vir a ser explorados outros oblíquos enlaces entre o escritor, seu ofício, sua vida e a autoria.

Mesmo tendo mantido a escrita de um diário pessoal ao longo de sua vida, não há em sua literatura a transposição de uma crítica da vida ou de queixas sobre a mesma. Seu diário, segundo Ceccon (2011), servia-lhe muito mais como um lugar paralelo ao do literário para a prática da letra. Com isso, pode ser considerado mais como um proporcionador de uma experiência estética que podia ser tomada como substrato para seus romances do que como alimento temático. Sua literatura não pode ser entendida como reflexo de uma subjetividade, antes se trata de um procedimento inventivo de onde pode advir um efeito sujeito que parece procurar delimitar dois modos de temporalidade dissonantes da pulsão em seu encontro com o objeto.

Por isso, se podemos ainda falar em escrita confessional, no contexto de sua obra, é apenas na medida em que ela cria uma clima em que o mundo dos seus personagens guarda relações com o seu mundo interior, mas no

sentido de dar livre curso à complexidade de determinadas experiências que mostram não o lugar da singularidade, mas sim de diferentes modos de existência. Diríamos, parafraseando a ela própria, em um dos seus últimos escritos, que com sua escritura ela procurava inscrever a letra, criar com a ficção uma realidade consistente para assim bendizer “a impessoalidade das coisas que atestam uma existência diferente da nossa” (Woolf *apud* Harrison, 2012, p. 7).

Os estudiosos de sua obra demonstram que, apesar de ser dotada de características que a unificam esteticamente, ela assume três momentos diferenciais quanto às feições que dá aos seus personagens na trama que os acolhe. Nos seus primeiros romances retrata seres solitários que carecem de projetos de vida; numa segunda fase, naturaliza a separação da existência das personagens; nos seus romances terminais figuram pessoas que se veem diante da queda iminente em um abismo diante do qual somente uma atividade, qualquer que seja ela, pode salvá-las. Na impossibilidade de dar conta de todos esses momentos de sua produção ficcional, nos ateremos aqui, mais especificamente, em um dos seus romances, *Mrs. Dalloway* em que o uso da técnica do fluxo de consciência atinge seu ápice e também o seu engenho e singularidade criativa. Impõe-se, então, como epicentro de sua criação romanesca mais a forma de narrar e a técnica empregada na composição do enredo dos romances do que o conteúdo a ser narrado.

A MORTE E O REAL EM “MRS. DALLOWAY” DE VIRGINIA WOOLF

Em 1925, Virginia Woolf publicou o romance *Mrs. Dalloway*. Em sua posterior edição americana, acrescentou-lhe uma introdução em que discorre sobre a impossibilidade do autor de escrever sobre suas próprias obras, motivo pelo qual prefere eximir-se desse tipo de tarefa. Entretanto, na mesma introdução informa ao leitor que esse livro é resultado de um novo método, deliberadamente construído por ela, na falta de encontrar, nas formas dos romances até então escritos, modelos que servissem como possibilidades de inspiração para a expressão de seu ideal de escritura. Nesse livro, cria uma trama que consiste em discorrer sobre um dia na vida de dois personagens, em que a sucessão das horas e dos acontecimentos banais que evidenciam seus abismos interiores. Nele, Clarissa Dalloway e Septimus Warren-Smith ganham destaque principal, apesar da existência de outros personagens, igualmente complexos, a que se acham ligados. Assim como o sexo, a condição social e as contingências subjetivas de ambos se tornam essenciais para a composição da rede de sentidos que dão corpo ao romance é, igualmente importante, para isso, a consideração pelo contexto em que os personagens estão inseridos e o modo como são tocados por sua dimensão agonística. (Woolf, 2013).

Era junho de 1923, a Primeira Guerra Mundial estava acabada, mas ainda se faziam sentir os seus efeitos materiais ou subjetivos; e a sucessão das horas em um dia da vida de cada um desses dois personagens é construída pela escritora sob a forma de metáforas que remetem a uma temporalidade histórica – atrelada às consequências nefastas da guerra – e uma temporalidade subjetiva – em que a dimensão traumática da própria existência de cada personagem se liga através do anúncio da fatalidade da sucessão do tempo, como índice de finitude, de dissolução dos limites entre vida e morte.

Em um primeiro plano e cena do romance aparece Mrs. Dalloway. Esta, que dará uma festa ao final daquele dia, decide ir comprar as flores ela mesma. Sai, então, andando pelas ruas de Londres, ritmada pelas batidas do Big Ben, pois, afinal, todas as horas daquele dia serão cruciais às consequências de seu término. Clarissa Dalloway é

uma mulher da classe média alta londrina, tem por volta de 52 anos, e suas grandes preocupações são com a casa, o marido, a filha e, particularmente naquele dia, a festa que dará:

Sentia-se muito jovem; e, ao mesmo tempo, indizivelmente velha. Passava como uma navalha através de tudo; e ao mesmo tempo ficava de fora, olhando. Tinha a perpétua sensação, enquanto olhava os carros, de estar fora, longe e sozinha no meio do mar; sempre sentira que era muito, muito perigoso viver, por um só dia que fosse (Woolf, 2015, p. 13).

Paralelamente à figuração dessa personagem, dá-se a de Septimus. Em sua primeira aparição no romance, Woolf escreve: “Septimus Warren-Smith, de cerca de trinta anos, pálido, nariz aquilino, sapatos amarelos e sobretudo puído, de olhos claros, com esse olhar desconfiado que inspira desconfiança aos demais. O mundo alcançara seu látego; sobre que se abateria?” (Woolf, 2015, p. 18). Nessa descrição, Septimu a condição social de Septimus, bastante desfavorável em relação à de Clarissa, é delimitada por seus sapatos puídos, bem como sua idade contrasta com a dela e o coloca, ele mesmo, por sua juventude, em dissintonia com sua palidez e com o desamparo manifesto em seu olhar desconfiado. Septimus aparece, também, imerso no tempo presente, como que em desconexão com sua própria história anterior. Será através da voz de sua esposa Lucrezia que a sua história poderá ser reconstituída, pois essa mulher entra em sua vida como aquela que servirá de ponte entre ele e o mundo, visto que a Guerra dissolveu as fronteiras de seus próprios contornos, provocando-lhe uma abissal despersonalização que o faz experimentar uma permanente e inquietante estranheza. É por meio dessa intermediação que o leitor saberá que Septimus era um jovem rapaz que se alistou para defender a Inglaterra durante a Primeira Guerra Mundial. Ato que foi motivado pela transposição de seu amor à literatura inglesa para a própria ideia de Pátria. No campo de batalha, veio a estabelecer um forte laço de amizade com seu superior, Evans, do qual viria a presenciar a morte em um bombardeio na Itália, pouco antes do armistício. Apesar da forte amizade, ele reage de forma fria e indiferente à morte de Evans, sob o consolo do pensamento de que a guerra o educara, passara pelo que tinha que ter passado e estava vivo. Era o quanto bastava para dar-lhe uma sensação de que tudo estava sob o espectro da normalidade. Tal era, no entanto, uma defesa para a perda de si mesmo a que o conduziu a morte do amigo. Foi nesse contexto do fim da guerra, em uma hospedaria da Itália, que conheceu aquela que viria a ser a sua futura esposa, Lucrezia. Filha do dono da hospedaria, Lucrezia vem em socorro ao pânico a que se vê invadido por não ter sensações, por nada sentir. Seu pensamento, no entanto, não se encontrava afetado. Tinha plena consciência de tudo, mas nada sentia e sem sentido era a catástrofe que passava a experimentar. A partir daí, ela deixa a Itália e segue come le para Londres e passará a ser aquilo que ainda o liga ao mundo.

O fluir do tempo no romance, quando da sucessão de horas daquele dia em sua vida, tem como seu ponto de partida o instante em que se dá o acidente de um automóvel, presumivelmente de uma autoridade, que passa a relacioná-la a uma rede de acontecimentos do romance e à própria Clarissa - em seus momentos de despertar da fantasia que são motivados por esse mesmo acontecimento banal como por muitos outros. As horas que se seguirão ao acidente irão fazer com que se avizinhem para Septimus, assim como para os leitores de Virgínia, mais e mais, os mortos e a irredutível figura da morte. Septimus, começa assim, a apresentar alucinações visuais e auditivas, envolvendo, particularmente, seu amigo Evans, as quais tinham por epicentro a ideia de que o crime não existe, assim como não existe a morte. Ideia que lhe era transmitida pelos pássaros, que pousavam em sua janela e cantavam em grego. O agravamento do seu estado, particularmente naquele dia, leva com que sua esposa recorra médico, que não consegue alcançar o discernimento para sua impossibilidade de sentir e que vem a se tornar para Septimus uma

figura perseguidora. O médico, ao final de tudo, não encontra outra solução para o seu paciente do que a internação em uma casa de repouso.

Clarissa e Septimus não se conhecem. Em nenhum momento da obra chegam a se conhecer. Os únicos instantes em que suas histórias vão se tocar serão através das horas. Os dois personagens carregam, entretanto, uma relação muito íntima na construção da narrativa do romance no que diz respeito a próprio modo como a morte representará para ambos uma forma de escape às limitações que são impostas socialmente à Clarissa, por sua condição feminina, e à Septimus, por sua condição de jovem pobre que sente na própria pele a agonia e infortúnio do trauma da guerra. No entanto, assim como a guerra acabara para um e não para o outro, a morte era uma forma de se sobrepor à vida para Clarissa; já para Septimus era uma forma de sair definitivamente da vida, de tornar-se ele mesmo o resto da guerra, o amigo morto e a dissolução do sentido da vida que o tempo desfaz ao final de tudo.

Clarissa Dalloway, diferentemente disso, representa o ideal vitoriano de esposa dedicada, de sentimentos e dores discretamente guardados para si mesma, o que contamina a própria voz da personagem com o silêncio, em sua aceção de impossibilidade de expressão de de sua própria divisão entre adequação e inadequação aos caminhos que traçou para si por meio de suas escolhas. Septimus, por outro lado, por meio da figuração dos seus surtos, no que eles comportam a dimensão do trauma, serve à exposição de um divisão mais explícita que denuncia tanto a fratura de seu tempo, a realidade social de então na desigualdade com que se faz a partilha das consequências da guerra, como também, para além disso, a morte em sua mistura com a vida e sua força de contaminação dessa última, se os limites protetores se esvaem.

Assim é que a camada frívola do cotidiano de Clarissa, em sua exaltação da vida, é potencializada por esse outro plano narrativo, a invasão da morte por meio de Septimus, que “estava, pois, abandonado. Todos lhe bradavam: mata-te, mata-te, para salvação nossa” (Woolf, 2015, p. 80). Com Septimus, a tessitura narrativa é invadida pelo inexorável da morte em seu estado mais cru. Encontra-se, ele, em um estado de total desamparo. Nada lhe parece servir à recuperação dos sentidos perdidos e para a contenção do desmoronamento de seu mundo, de seu desastre psíquico.

Clarissa, ao contrário, comparece na obra sempre referenciada a objetos da realidade: sua festa, seus convidados, seu marido, sua filha. Encontra-se com os pés bem firmados em sua fútil existência. Ao ser conduzida pelo ritmo do tempo à memória de sua vida, às suas frustrações e a fracassos e, com isso, vê-se, por um instante, invadida por um desejo de morte, ela retorna seu pensamento ao que poderia conferir sentido à vida, mesmo depois de sua morte. A morte, serve-lhe, assim para a afirmação da vida. Por tal estratégia narrativa, Septimus representa seu oposto, uma espécie de duplo que lhe traz a estranheza do que a habita, mas que foge de seu alcance. Se Septimus, ao tornar banal o do desejo de morrer, dando normalidade a tal pensamento, torna-se o signo de uma fina lucidez que contrasta com o seu estado de loucura, Clarissa, que é tão adaptada ao seu mundo, não deixa de por em exposição as fraturas de sentido inerentes à sua existência, a que procura compensar com sua busca de viver cada instante como pleno de sentido.

A atmosfera criada por essa contraposição de planos narrativos que envolve esses dois personagens é propícia à criação de um sentimento de que Septimus, feito duplo de Clarissa, enquanto aquilo que poderia garantir a própria existência dessa no que ela se eleva para além do seu mundo superficial, torna-se o vaticínio de seu próprio aniquilamento. Tudo conduz à sensação de que se tornará necessário que um personagem morra para o outro sobreviva, para que a vida seja preservada, para que o sentido ganhe consistência. A partir disso, Virginia faz do

embate entre Eros e Thanatos a força propulsora que move as engrenagens da vida, sua temporalidade, seu destino. Com *Mrs. Dalloway*, Virginia dá ao leitor um testemunho sobre esse confronto que se trava entre a vida e a morte, mas também sobre a dimensão criacionista que a própria pulsão de morte pode vir a assumir.

Ao longo daquele único dia, à medida em que as horas passam, Septimus desorganiza-se cada vez mais, levando com que sua esposa solicite ao médico vir à sua casa em seu socorro (dele). Quando aí ele chega, Lucrezia, deparando a situação desesperadora em que se encontra o marido, ao perceber a chegada de seu temido perseguidor, tenta impedir a sua entrada na casa sem obter, no entanto, sucesso. Ao avistar o médico, Septimus pensa: “Holmes estava subindo a escada. Holmes ia entrar porta a dentro. Holmes diria: ‘Com uma crise hein?’ Holmes o levaria embora” (Woolf, 2015, p. 126).

Septimus, que já havia cogitado diversos meios que pudessem livrá-lo do fardo pesado de sua existência e ponderado sobre as possíveis formas de sair da vida, não vislumbra outra solução, para fugir do temido médico, além de uma janela que se encontra aberta.

Septimus e Clarissa parecem figurar, de forma esplêndida, a imagem da própria Virginia. O primeiro, no modo como vivencia suas crises psicóticas e o emergir de seus fenômenos elementares e na forma que esse personagem comete suicídio: uma analogia que pode ser feita com a sua primeira passagem ao ato suicida. Clarissa por sua vez remete ao amor que liga Virginia à palavra em sua dimensão polissêmica e ao seu apego à criação literária e ao ato da escrita como forma de se proteger da angústia mortificante de suas crises, sua tentativa de se manter na vida. Diante disso, consideramos que esse tipo de confluência entre sua vida e sua obra, não assume o mesmo sentido confessional a que nos referimos à princípio e que é denunciado pela própria Virginia como piegas e sem valor literário. Não se trata, defendemos, nesse romance, de um mero espelhamento de sua própria divisão. O perseguir de uma nova e inédita expressão, o gozo experimentado pela própria escrita e a criação de um novo universo literário com o peso de uma singularidade que se faz autoral têm uma outra função para além do confessional, que a de promover-lhe um ancoramento identificatório, de cunho narcisista, que serve para apaziguar sua experiência de desterritorialização e de despedaçamento perante o olhar invasivo do Outro.

Em suma, não parece ser vã a função que tem para ela, no sentido de uma tentativa de deter a pulsão de morte, a narrativa das epifanias de Clarissa ou das vivências alucinatórias e delirantes de Septimus. Além do que, com este último, expressa o infortúnio de seu próprio tratamento e, com a primeira, a sua luta pesadosa para tentar não se deixar vencer pela loucura, para não ser desintegrada pelas crises psíquicas que tenta suportar mediada por sua escrita. Ao escrever sobre Septimus, Virginia acaba por transmitir o seu padecimento mais íntimo e poderoso desejo de morte. Eis que a morte chega visguenta à festa de Clarissa, contaminando-a, fazendo com que ela tenha o seu próprio encontro com o real, sob a forma do vazio que vige em si própria, mas não sem que manifeste sua própria revolta: “Que tinham os Bradshaws de falar em morte na sua festa? Um jovem se havia suicidado. E falavam disso na sua festa – os Bradshaws falavam de morte” (Woolf, 2015, p. 155).

O jovem era Septimus Warren-Smith, o anunciador da morte. Septimus, ao passar ao ato, possibilita uma torção: o desejo de morte não era mais pura fantasia, era realidade. Para Clarissa, o desejo de morte era o de uma morte simbólica, permeada pela fantasia, era uma forma de pôr fim a tudo que ela havia se tornado e que não fazia jus ao seu desejo. Era a morte de Mrs. Dalloway, não a morte real, não como a de Septimus. A morte de Mrs. Dalloway é a promessa de seu renascimento em vida. Tratava-se para ela de morrer para se tornar outra coisa: uma morte criativa.

Por isso, é esclarecedor o fato de, quando Clarissa Dalloway recebe a notícia da morte de Septimus, Virginia Woolf escrever: “A morte era um desafio. A morte era uma tentativa de união ante a impossibilidade de alcançar esse centro que nos escapa; o que nos é próximo se afasta; todo entusiasmo desaparece; fica-se completamente só... Havia um enlace, um abraço, na morte” (2015, p. 155).

É com Clarissa e com Septimus que Virginia descreve, de forma fascinante, esse movimento próprio da pulsão de morte. Os dois personagens caminham entre a vida e a morte, encontram certo sentido em ambas, mas fazem sua escolha.

Clarissa sai para comprar flores, visto entender a necessidade de se colocar *flores no jarro* constantemente. Com Clarissa ainda há fantasia, ainda há formas de aplacar a dor da existência. O seu retorno ao passado, por mais doloroso que seja, não a impede de continuar a encontrar artifícios para a vida. Sente a passagem do tempo, passa por uma experiência de encontro com o real, mas, no final do dia, Clarissa sobrevive: “Pois ela ali estava” (Woolf, 2015, p. 164).

Para Septimus, só há ruína, o real como figura do imundo; ele não encontra mais formas de bordear o sem sentido, de dar sentido à vida. Enquanto Clarissa sai ela mesma atrás de suas flores, do lado de Septimus temos sua esposa ainda tentando, sem sucesso, cumprir essa função que lhe escapava:

E Rezia chegou, com flores, atravessou a peça, colocou as rosas num vaso, sobre o qual o sol bateu diretamente, e pôs-se a rir e a saltar pelo quarto. Comprara as rosas, disse Rezia, de um pobre homem, na rua. Mas estavam quase mortas [...] (Woolf, 2015, p. 81).

Ali, também quase morto, Septimus não mais estava, não havia outra solução a não ser aquela de vir a dar cabo à sua própria vida.

O fluxo de escrita de Woolf em *Mrs. Dalloway* é costurado por elementos que resultam na evocação da atmosfera da morte. Escrever sobre síntese absoluta entre a vida e a morte, sobre o embate entre esses polos que podem levar à destruição resulta na criação de uma ficção que permite com que Virginia burle o fim e permaneça por mais tempo no meio, ao criar novos mundos, deixando o mundo imediato de lado. Sua escrita não é, também por isso, catártica, mas exprime uma necessidade vital da construção de intervalos para respirar, para permanecer numa existência de cujo prenúncio era o naufrágio.

Ela escreve para matar a própria morte. Assim, como Sherazade (a clássica personagem de “As Mil e uma noites” que contava histórias para o seu marido, o Sultão Shariar, no intuito de evitar sua morte previamente sentenciada por ele para cada mulher com quem se casaria após a morte da primeira mulher que o traía), Virginia escrevia para procurar manter-se viva, para sobreviver mais um dia aos seus pesados tormentos. Escrever sobre a morte parecia criar uma ilha de sentido onde apenas havia um mar de real, um mar sem sentido.

Por mais que suas obras tenham, por um tempo, funcionado como suplência criativa à suas crises, tal suplência mostra-se pontual e evanescente. Não foram fortes o suficiente para garantir a sua permanência na existência de forma mais estável. Por isso, pouco depois de suas criações, era novamente invadida pela onda de angústia que a atormentava e, novamente, precisava voltar a escrever para se manter viva.

Logo, Virginia Woolf parecia manter com a sua escrita uma relação extremamente particular. Diríamos que sua prática de escrita promove efeitos de transmissão, levando o leitor a ser tocado pelo real da experiência por intermédio da palavra.

Virginia, com *Mrs. Dalloway*, produz um sentimento de luto que não se relaciona com um objeto de amor específico, mas um sentimento de luto da própria vida, do desejo de continuar. Seu leitor é conduzido a realizar um luto da fantasia e da ilusão. Qual o sentido de enfrentar as horas se seu desejo era o do fim da vida?

Os dois personagens ilustram essa porosidade entre a vida e a morte: Clarissa e Septimus saem naquele dia e ambos estão entre a vida e a morte, algum deles haveria de morrer, para que o outro continuasse a viver. Somente com a morte de um, o outro poderia ser afetado e isso o faria se manter na vida, a morte de um parece ser a salvação do outro.

Somente por meio da morte, poder-se-ia livrar-se de tal sentimento; somente chegando-se ao fim de tudo, haveria possibilidade de recomeço. Afinal, a pulsão tem sua face histórica que nasce da criação *ex nihilo*, a vontade de recomeçar. Septimus é imolado para que ressurja a vida. Para que Mrs. Dalloway sobreviva. Para que a própria Virginia sobreviva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos demonstrar que, em *Mrs. Dalloway*, a construção de modos de existência e a forma como suas personagens se ligam por uma afinidade que lhes é desconhecida consiste num procedimento criativo, em cuja a invenção retira não apenas os protagonistas de seus mais célebres romances do centro da ação, mas também a si mesma como peça dos enredos da Outra Cena. Nisso, observa-se o movimento contrário ao procedimento catártico que transfere para o literário algo da pessoalidade do autor. Em sua criação, reabsorve algo que lhe atinge desde fora.

Disso, *Mrs. Dalloway* é exemplar. Fazendo-se valer do monólogo interior indireto, cria uma atmosfera narrativa de fluxo aparentemente errante e disperso, dando a impressão de que os seus efeitos discursivos não obedecem a qualquer liame, quando, em verdade, encontram-se sedimentados num engenho criativo que tece seu fio condutor, com o qual constrói uma estrutura narrativa que fornece um ordenamento ao fluxo de consciência de que se vale.

Com seu estilo de narrar, faz surgir uma borda que persegue a amarração entre três dimensões heterogêneas do sentido: a dispersão, a polissemia e a univocidade. O trabalho engenhoso de criação dessa borda permite ao eu da escritora se localizar a partir dos personagens que cria. Dispersa-se, assim, de qualquer procedimento catártico. Ao contrário disso, a dor de existir, o irrepresentável, o inominável da existência pedem auxílio ao eu das personagens para se fazer representar e com isso, não se pode falar em espelhamento da consistência imaginária do eu em sua escrita e sim da criação de duplos – ao mesmo tempo estranhos e íntimos – nos quais a própria Virgínia busca adquirir consistência para se proteger da entropia mortífera de uma dispersão desenfreada do sentido. A intimidade que se anuncia em seus romances não é a sua, é a do mais puro lirismo que brota da língua particular com que cria seus enredos.

Em *Mrs. Dalloway*, o procedimento de retirar os protagonistas do centro da ação é evidente. Nele, observa-se como o passeio da personagem Clarissa, a fim de comprar flores, acaba por dissolvê-la dentre tantas ínfimas vidas que cruzam à sua própria no espaço mundano, representado pelos ritmos de um dia banal, regidos pelo som do big ben, na cidade de Londres (Lage, 2012).

Personagens se desdobram em existências paralelas cuja problematização psicológica resulta na exposição do

sentido e do sem sentido do estar no mundo e levam ao questionamento do próprio valor da vida. Em comentário sobre os protagonistas de seus romances, José Luis Camarés Lage (2012) afirma que:

Los personajes más representativos de la narrativa de nuestra novelista se encuentran entrelazados mediante su mundo interior. Poseen relaciones de semejanza, aunque no son conscientes de esta afinidad. Todos se muestran pesimistas ante la vida, no quieren seguir viviendo. Se espera de ellos una sorpresa. por ejemplo el suicidio, aunque en algunos casos se opta por la vida para compensar que alguien se la ha quitado dentro de la misma novela. (p.10).

Em consonância com esse argumento é que defendemos que tais aspectos não podem ser entendidos a não ser em referência à dificuldade experimentada pela escritora de enfrentar os lutos sucessivos de familiares e pessoas que lhe eram queridas, o que a levou a se fazer valer da criação como forma de auxílio à lida com a dimensão inassimilável dessas perdas e com os infortúnios de sua própria identificação simbólica.

Referências

- Alverne, L. A. (2017). *A morte e o Real na literatura de Virginia Woolf*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Psicologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza/CE, Brasil. Disponível em: http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/22957/3/2017_dis_laaalverne.pdf
- Ceccon, V. L. (2011) Legados de Juventude: os diários de Virgínia Woolf. *Anais do XII Congresso Internacional da Abralic*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1-5.
- Fontenele, L. (2002). *A máscara e o véu: O discurso feminino e a poesia de Adélia Prado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Harrison, S. (Nov., 2012). Virgínia Woolf, a escrita, o ser e o real. *Opção lacaniana online nova série*, 9 (3), 1-11.
- Lage, J. L.C. (2012). *El mundo narrativo de Virginia Woolf*. Asturias: Universidad de Oviedo.
- Sander, L. V. (1989). O Caráter confessional da literatura de Mulheres (um estudo de caso ou um caso em estudo). *Organon (Revista do Instituto de Letras da UFRGS)*, 16 (16), 38-51.
- Woolf, V. (1986). *Momentos de vida: Um mergulho no passado e na emoção* (Rosas, P. M., trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Woolf, V. (2013). *Mrs. Dalloway*. (Tadeu, T., trad.). Belo Horizonte: Autêntica. Editora.
- Woolf, V. (2015). *Mrs. Dalloway* (Quintana, M., trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Coleção 50 anos).