



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Psicologia

Larissa Arruda Aguiar Alverne

**Uma leitura psicanalítica sobre o amor na literatura de Virginia Woolf**

Rio de Janeiro

2022

Larissa Arruda Aguiar Alverne

**Uma leitura psicanalítica sobre o amor na literatura de Virginia Woolf**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Psicanálise, ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Problemas teórico-metodológicos e conexões da Psicanálise.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Nadiá Paulo Ferreira

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

C331 Alveme, Larissa Arruda Aguiar.  
Uma leitura psicanalítica sobre o amor na literatura de Virgínia Woolf /  
Larissa Arruda Aguiar Alveme. – 2022.  
189 f.

Orientadora: Nádía Paulo Ferreira .  
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Instituto de Psicologia.

1. Psicanálise – Teses. 2. Virgínia Woolf – Teses. 3. Melancolia – Teses. I.  
Ferreira, Nádía Paulo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de  
Psicologia. III. Título.

bs CDU 159.964.2

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Larissa Arruda Aguiar Alverne

**Uma leitura psicanalítica sobre o amor na literatura de Virginia Woolf**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Psicanálise, ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Problemas teórico-metodológicos e conexões da Psicanálise.

Aprovada em 29 de março de 2022

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Nadiá Paulo Ferreira (orientadora)  
Instituto de Psicologia – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Karla Patrícia Holanda Martins  
Universidade Federal do Ceará - UFC

---

Prof. Dr. Luciano da Fonseca Elia  
Instituto de Psicologia – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Rita Maria Manso de Barros  
Instituto de Psicologia – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Sônia Xavier de Almeida Borges  
Universidade Veiga de Almeida

Rio de Janeiro  
2022

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora doutora Nadiá Paulo Ferreira, pela aposta e pelo carinho.

À professora doutora Karla Patrícia Holanda Martins, por ter sido uma das primeiras pessoas a me apresentar a psicanálise com tanto cuidado e seriedade e por ser sempre uma referência de compromisso e afeto no meu caminho.

Ao professor doutor Luciano da Fonseca Elia, pela inspiração e pelo comprometimento que transmitia em todas as suas aulas e que foram os momentos mais marcantes dessa trajetória do doutorado.

Às professoras doutoras Sônia Xavier de Almeida Borges e Rita Maria Manso de Barros, pelos textos que construíram meu caminho e fizeram com que as admirasse mesmo de longe.

Ao meu marido e melhor amigo, Paulo Victor, por fazer comigo o que um farol faz com um navio em uma tempestade.

À minha família, pelo apoio e pela convicção em mim durante toda minha vida.

Aos meus amigos, Cecília, Jéssica e Allan, pelo companheirismo, pela constância e pelo amor.

Ao meu amigo Antonio Secundo, pela parceria no meu percurso.

Ao André, por ter sido meu lar no Rio de Janeiro.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pelo comprometimento na transmissão da psicanálise.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, principalmente ao Fábio, pela disponibilidade e atenção.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pelo apoio financeiro que possibilitou a realização desta pesquisa durante o Doutorado.

Sei que amores fremem em fogo; ciúme dispara seus lampejos verdes aqui e ali; como o amor atravessa intrincadamente o amor, o amor faz os nós; o amor desmancha-os brutalmente outra vez. Tenho sido atado; tenho sido dilacerado.

*Virginia Woolf*

## RESUMO

ALVERNE, Larissa Arruda Aguiar. *Uma leitura psicanalítica sobre o amor na literatura de Virginia Woolf*. 2022. 189f. Tese (Doutorado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

O presente trabalho visa a desenvolver uma articulação entre a teoria psicanalítica e a vida e obra da autora inglesa Virginia Woolf. De forma mais detalhada, propõe-se uma leitura sobre o conceito do amor a partir de escritos autobiográficos e ficcionais da autora. A partir da proposta de que a literatura tem a ensinar à psicanálise, o trabalho destaca a relação do amor, como proposto por Woolf, e a categoria clínica da melancolia, como proposta por Freud e Lacan. Partindo dos escritos woolfianos, compreende-se como o amor revela-se nas suas obras, como a escrita sobre o amor se modifica ao longo de seus romances e qual o caráter inaugural de sua escrita sobre o amor. Para tanto, analisam-se seis romances da autora: *A Viagem* (1915), *O Quarto de Jacob* (1919), *Mrs. Dalloway* (1925), *Ao Farol* (1927), *As Ondas* (1931) e *Entre os atos* (1941). O estudo guia-se pela temática da melancolia no intuito de compreender como a escrita woolfiana tem a contribuir aos avanços da teoria psicanalítica.

Palavras-chave: Amor. Virginia Woolf. Psicanálise. Melancolia.

## ABSTRACT

ALVERNE, Larissa Arruda Aguiar. *A psychoanalytical reading on love in Virginia Woolf's literature*. 2022. 189f. Tese (Doutorado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

The main objective of this work is to develop an articulation between the psychoanalysis theory and the life and work of the British author Virginia Woolf. In a more detailed manner, it proposes a reading on the concept of love through autobiographical and fictional works of the author. Based on the proposal that literature has something to teach to psychoanalysis, this work highlights the relation between love, as put by Woolf, and the clinical category of melancholy, as proposed by Freud and Lacan. Starting from the Woolfian writings, we analyse how love reveals itself in her works, how her writing on love changes throughout her novels and what is her inaugural writing mark on love. Therefore, six of the author's novels are analysed: *The Voyage Out* (1915), *Jacob's Room* (1919), *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927), *The Waves* (1931) and *Between the Acts* (1941). The work is guided by the melancholy theme, in order to understand how the Woolfian writing contributes to advances in psychoanalytic theory.

Keywords: Love. Virginia Woolf. Psychoanalysis. Melancholy.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
1	<b>DO NASCIMENTO À ESCRITA</b> .....	19
1.1	<b>O primeiro golpe</b> .....	20
1.1.1	Virginia Stephen.....	21
1.1.2	Os verões na Cornualha.....	24
1.1.3	5 de maio de 1895.....	27
1.2	<b>O segundo golpe</b> .....	36
1.2.1	18 de julho de 1897.....	36
1.2.2	Os sete anos infelizes.....	39
1.3	<b>O terceiro golpe</b> .....	40
1.3.1	22 de fevereiro de 1904.....	41
1.3.2	Uma proteção maternal.....	43
1.4	<b>O quarto golpe</b> .....	55
1.4.1	20 de novembro de 1906.....	55
1.4.2	A escrita como possibilidade.....	56
2	<b>DA ESCRITA AO MÉTODO</b> .....	60
2.1	<b>A travessia das aparências</b> .....	61
2.2	<b>A Viagem</b> .....	65
2.2.1	Rachel.....	67
2.2.2	Hewet.....	72
2.2.3	“No one has ever loved as we have loved”.....	75
2.3	<b>Um novo – de Virginia Woolf</b> .....	79
2.3.1	O pai escritor.....	81
2.3.2	Uma estranha individualidade.....	90
2.4	<b>O quarto de Jacob</b> .....	94
2.4.1	Jacob.....	94
2.4.2	Os amores de Jacob.....	96
2.5	<b>Quando Virginia Woolf escreve sobre o amor, a que amor ela se refere?</b> .....	101
2.5.1	O amor em <i>A Viagem</i> e em <i>O quarto de Jacob</i> .....	104
3	<b>DO MÉTODO À VIDA</b> .....	109

3.1	<b>Escrever para cerzir uma vida</b> .....	110
3.2	<b>Mrs. Dalloway</b> .....	113
3.2.1	Clarissa.....	114
3.2.2	Septimus.....	123
3.3	<b>O amor e a loucura em <i>Mrs. Dalloway</i></b> .....	130
3.4	<b>Ao Farol</b> .....	136
3.4.1	Mrs. Ramsay.....	139
3.4.2	The dark house.....	144
3.4.3	Lily.....	147
3.5	<b>O amor e o luto em <i>Ao Farol</i></b> .....	152
3.6	<b>O fim dos anos 1920</b> .....	157
4	<b>DA VIDA À MORTE</b> .....	160
4.1	<b>Os limites da representação</b> .....	161
4.1.1	As Ondas .....	162
4.1.2	A falência da criação .....	166
4.1.3	Entre os atos .....	170
4.2	<b>A passagem ao ato suicida</b> .....	173
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	179
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	185

## INTRODUÇÃO

Virginia Woolf (1882-1941) foi contemporânea a Sigmund Freud (1856-1939) e não só editou muitas das obras do criador da psicanálise, como também se interessava pela construção da teoria psicanalítica. Foi membro do grupo Bloomsbury, importante movimento inglês que renovou a perspectiva cultural à sua época, que se caracterizou por sua abertura perante as novidades intelectuais e que foi ainda introdutor das escolas pós-impressionistas e da teoria psicanalítica no mundo anglo-saxônico. Virginia e Leonard Woolf, seu marido, também foram responsáveis pela edição e publicação da obra de Freud na Inglaterra.

Woolf e Freud conheceram-se no ano de 1939, quando este último se mudou para Londres. Ao final do encontro, presenteia Woolf com um narciso. Virginia, que só iria ler Freud quase um ano depois, comenta em uma entrada de seu diário datada de 29 de janeiro de 1939:

O dr. Freud deu-me um narciso. Estava sentado em uma biblioteca enorme com estatuetas a uma grande mesa cuidadosamente arrumada & polida. Nós como pacientes nas cadeiras. Um homem muito velho, encarquilhado & de feições contraídas: com olhos brilhantes de macaco, movimentos espasmódicos paralisados, tartamudo: mas perspicaz (WOOLF, 1989, p. 260).

Freud, que, por sua vez, não chegou a ler Woolf, era um grande apreciador da literatura e, por vários momentos em seus trabalhos, toma o texto literário como um campo de investigação a partir do qual se pode dizer algo sobre elementos do real aos quais a teoria psicanalítica ainda não teria acesso. Freud convocava a literatura para dizer aquilo de que a psicanálise ainda não dava conta, destacando que quem descobriu o inconsciente foram os poetas e os artistas antes dele, o que ele descobriu foi uma forma de acesso a esse.

Freud considerava a literatura como a demonstração de uma mensagem com o valor de verdade, posto que pode ser tratada como da ordem do desejo que se apresenta a partir da ficção. A escrita caracteriza-se como particular, visto ser a expressão de um sujeito e um saber do próprio inconsciente do autor emerge, deixando sua marca naquilo que vai ser nomeado como sua obra.

Notadamente, a história de Virginia Woolf como escritora caminhou lado a lado com a construção da teoria psicanalítica. Foi ainda por meio da psicanálise que diversos autores

buscaram dizer sobre a tumultuada vida da autora, tentando relacionar suas crises de loucura, sua escrita e seu suicídio.

Nossa pesquisa iniciou-se no trabalho que desenvolvemos no mestrado no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará (UFC). Desde o princípio, a relação da autora inglesa Virginia Woolf com a escrita de suas obras foi tomada como principal objeto de interesse e estudo.

Esse primeiro momento da pesquisa foi concluído com a dissertação de mestrado intitulada *A morte e o Real na literatura de Virginia Woolf* (ALVERNE, 2017), na qual discorremos sobre como a morte emerge na obra da autora, principalmente nos romances *Mrs. Dalloway* e *Ao Farol*, e como isso se relacionava à emergência do real sem simbolização e possibilitava ou não uma estabilização psíquica via escrita na vida de Woolf.

Guiados pela temática da morte, examinamos como esta apareceu na vida de Woolf e quais as consequências disso para a desestabilização de sua estrutura existencial. Ao nos ocuparmos da leitura e da análise de suas biografias e de seus diários, pudemos ver que as mortes de vários entes amados, principalmente sua mãe, foram extremamente traumáticas na vida dela e pareceram confrontá-la com algo que jamais pôde ser simbolizado, a saber, a morte do pai enquanto promotora da subjetivação da falta.

Nos antecedentes de nossa pesquisa, buscamos fazer um levantamento de estudos psicanalíticos que se ocupam da escritora Virginia Woolf. Tal mapeamento encontra-se publicado em um artigo intitulado “Estudos psicanalíticos sobre a literatura de Virginia Woolf: alguns apontamentos para futuras pesquisas sobre sua obra” (ALVERNE; FONTENELE, 2018). Assim, revelou-se que a temática da morte era pincelada em grande parte das produções, assim como a questão da psicose, contudo, nenhuma pesquisa havia destacado a relação íntima de Woolf com o tema da morte tendo como norte o campo das psicoses.

Algumas pesquisas visitadas por nós haviam citado o tema da melancolia, todavia, buscamos investigar diretamente nos textos da autora se isso de fato iria surgir como vislumbre do estudo, destacando assim a importância do compromisso com a ética da pesquisa em psicanálise. A forma como Virginia traz a morte, principalmente as formas de lidar com o luto, e a análise dos elementos de suas obras, de fato, apontou nosso estudo ao testemunho de uma posição melancólica.

A questão da morte e do luto foi investigada de forma mais detalhada por nós em nosso artigo intitulado “O confessional para além do íntimo: luto como efeito estético na

escritura de Virginia Woolf” (ALVERNE; FERREIRA; FONTENELE, 2020). Nesse momento pudemos discorrer sobre as marcas da literatura de Woolf levando em consideração uma particularidade de sua escrita, qual seja, a habitual presença da morte na tessitura narrativa, que se revelou ser o índice de uma forma de defesa frente ao encontro com o real. Considera-se que tal caráter confessional de sua literatura assume uma forma inaugural na literatura moderna, não podendo ser compreendida se não em referência à dificuldade experimentada por ela de enfrentar os lutos sucessivos de seus familiares.

Outra questão que também se destacou em nossa pesquisa foi que a morte aparecia sempre amalgamada a outro significante constantemente presente em seus escritos: o amor. Observamos na literatura de Woolf como a morte parece tão amada e como o amor pode ser mortífero. Eros e Tânatos se mesclam, confundem-se e ganham forma em sua tessitura narrativa.

Partindo da noção de que a literatura tem muito a nos ensinar enquanto psicanalistas, nossa investigação continuou na direção de buscar, na vida e na obra de Virginia Woolf, de que forma o amor evidencia-se em suas obras. Derivando da proposta de que sua escrita marca um rompimento com o modelo de romance da época, objetiva-se compreender então qual a face do amor na obra woolfiana e suas nuances.

Também continuamos o caminho da pesquisa anterior e procuramos seguir o percurso apontado relativo a um testemunho melancólico. Buscamos pesquisar a relação de Woolf com o tema do amor tendo como guia o tema da melancolia. Dessa forma, nossa proposta era esquadriñar sobre o lugar ocupado pela incidência do amor, na vida e na obra de Virginia Woolf, suas particularidades e sua relação com sua estrutura existencial.

A vida social e as relações pessoais de Woolf foram amplamente pesquisadas e discutidas por diversos biógrafos e comentaristas. Por isso, em nosso trabalho, focamos especialmente a relação que ela estabelece com seu processo de escrita, de forma que, apesar de naturalmente trazermos à tona relações pessoais da autora, nosso olhar sempre esteve mais voltado para a relação que ela estabelecia com sua criação literária.

Virginia Woolf escreveu em diversos formatos, inclusive ensaios e textos jornalísticos, contudo, nosso interesse de pesquisa se concentrou em suas obras ficcionais. Elegemos seis romances da autora, a saber: *A Viagem* (1915), *O Quarto de Jacob* (1919), *Mrs. Dalloway* (1925), *Ao Farol* (1927), *As Ondas* (1931) e *Entre os atos* (1941). A eleição de tais obras é justificada por meio de relações que se destacaram em nossa leitura como momento de sua

vida em que a obra foi escrita, relação que ela estabelece entre a obra e suas crises mentais e de divisão feita por ela mesma dentro de sua obra.

Woolf divide seus livros em: livros de ser e livros de não ser, ou, ainda, livros de visão e livros de férias. Em nossa investigação, elegemos os chamados livros de ser ou livros de visão, dado que esses ela relata ter recebido como vozes de fora de si, o que nos interessou particularmente dado o tema da pesquisa ter relação com o que ela chama de “crises ou episódios de loucura” que viriam após a escrita desses livros.

Nossa leitura das obras buscou examinar o modo como o amor emerge em seu texto e comparar o que é estrutural e o que varia nessa descrição ao longo dos seus romances. Procuramos compreender como a estrutura do amor se modifica ao longo de seus livros e, ainda, qual a relação possível entre esta e seus chamados “episódios de loucura”, buscando estabelecer as possíveis relações entre a escrita do amor e um testemunho melancólico. Portanto, a eleição dos romances se deu, ainda, por acreditarmos haver neles elementos relevantes de um discurso sobre o amor.

A leitura dos romances se deu a partir da lógica inerente ao método psicanalítico, tal como podemos observar por meio dos trabalhos de Freud, em torno das memórias do presidente Schreber, do trabalho de Lacan acerca do conto de Edgar Allan Poe “A carta roubada” e outros textos teóricos que se tenham debruçado sobre o problema de pesquisa.

Convém ainda que esclareçamos como se deu a eleição do material biográfico utilizado em nosso trabalho. Virginia escrevia diários e deixou diversas coleções de escritos autobiográficos. Teremos como principal fonte de pesquisa o livro *Os diários de Virginia Woolf* (1989) e uma edição de seus escritos autobiográficos nomeada *Momentos de vida* (1986), escritos que serão de fundamental importância para a nossa pesquisa, nos quais Virginia notadamente escreve de forma livre sobre sua vida, seu trabalho e seu sofrimento.

Seu sobrinho, Quentin Bell, tendo acesso a esses escritos, escreveu, em 1972, sua mais fiel biografia: *Virginia Woolf – A biography*. Em 1975, John Lehmann, escritor e amigo próximo de Virginia e Leonard, escreveu uma biografia da autora chamada *Virginia Woolf*. Utilizaremos esses achados biográficos no intuito de investigar acerca da vida da autora; esses textos foram de fundamental importância na presente pesquisa e foram as principais fontes de dados históricos citados por nós.

Optamos por, no corpo do texto, trazer as citações de Woolf traduzidas para o português por compreendermos que isso facilita a fluidez da leitura do trabalho, entretanto, todas as citações diretas recolhidas dos escritos dela contam com os originais em inglês em

nota de rodapé. Compreendemos a importância da língua materna e do jogo significativo que esta produz e, por essa razão, decidimos por disponibilizar o texto original de cada escrito dela, por vezes fazendo referência a ele quando necessário.

Com isso exposto, ao escolhermos como principal objetivo de nosso trabalho de tese uma maior compreensão do lugar ocupado pelo amor na literatura de Virginia Woolf e a relação com sua estrutura existencial, no intuito de contribuir com as finalidades primordiais de toda pesquisa em psicanálise, quais sejam, a formação do analista e o progresso da clínica psicanalítica, fez-se necessária uma extensa investigação no intuito de analisar cada parte do problema escolhido.

De início, nossa investigação concentrou-se nas biografias, nos diários e nos escritos autobiográficos, momento em que pudemos relacionar como a morte de seus entes mais amados foram centrais em seus sofrimentos desde muito cedo e os efeitos de tais mortes no desenrolar da sua vida. A relação dela com essas pessoas e o choque de suas mortes vão repercutir em toda sua vida e em seus escritos ficcionais. Virginia vai referir-se constantemente sobre como o amor caminha de forma intrínseca com a morte.

Os quatro principais golpes da morte, como citados por ela, foram investigados nesse momento. No primeiro golpe ela tinha 13 anos de idade, sua mãe morreu de forma repentina; ela descreve esse primeiro golpe como o pior desastre que poderia ter acontecido. A morte de sua mãe marca também a primeira de suas crises de loucura, que se repetiriam ao longo de toda sua vida. No segundo golpe ela tinha 15 anos de idade, morreu sua irmã mais velha, Stella, que havia ocupado o lugar deixado pela mãe. O terceiro golpe foi aos 22 anos de idade, morreu seu pai, com quem Virginia estabelecia uma relação de amor e ódio; a morte do pai levou-a a uma crise ainda mais espantosa que a primeira. Aos 24 anos de idade, no quarto golpe, morreu seu irmão mais velho, também de forma repentina, de tifo.

Escrever sobre a morte nos levou às formulações freudianas acerca do “Luto e melancolia”, texto privilegiado em nossa pesquisa no primeiro capítulo. Tanto a questão do luto aparecia de forma muito constante como a melancolia já havia sido vislumbrada brevemente em nossa pesquisa anterior como um caminho importante da nossa investigação. Dessa forma, pudemos trabalhar com Freud as aproximações e as diferenças no que concerne aos processos do luto e ao processo da melancolia a partir dos testemunhos de Woolf.

Os caminhos da pesquisa freudiana acerca da categoria clínica da melancolia nos levaram diretamente a formulações lacanianas sobre a relação do sujeito com o Outro e, principalmente, as questões que ele traz no início de seus seminários sobre o complexo de

Édipo e a diferença entre a neurose e a psicose. Nossa busca foi na direção de localizar o ponto em que os estudos psicanalíticos indicavam a melancolia como trazida por Freud em seu texto.

As aproximações entre os escritos woolfianos e a categoria clínica da psicose já haviam sido privilegiadas em nossa pesquisa anterior, de forma que, ao avançarmos com a questão da melancolia, optamos por justificar teoricamente a noção de que esta estaria no âmbito da forclusão do Nome-do-Pai. Norteados por essa noção, pudemos aproximar parte dos textos de Virginia em que ela faz referência ao amor às produções teóricas da psicanálise acerca dele.

Após os quatro golpes do destino, principalmente após a morte do pai, surge no horizonte de Woolf a possibilidade de escrever romances; antes, escrevia ensaios e textos jornalísticos.

Após a morte do pai, Virginia lança-se na escrita de seu primeiro romance, que só chegou a ser lançado após a destruição de sete versões anteriores, *A Viagem* (1915). A publicação de seu primeiro romance também a deixou em uma nova crise de loucura. Com isso, seguimos nossa pesquisa a partir da aproximação de seus romances com a teorização psicanalítica sobre a melancolia.

No segundo capítulo, iremos trabalhar com dois escritos ficcionais de Woolf: seu já citado primeiro romance, *A Viagem*, em que ela escreve ainda influenciada pelo romance do século XIX, e seu primeiro escrito em seu método próprio, *O Quarto de Jacob* (1919). usaremos analisar como a escrita aparece em um lugar de sustentação em sua vida e a comparação disso entre uma escrita que buscou seguir uma forma como a do romance e outra escrita que abandonou essas formas e deixou aparecer um novo fazer com as palavras.

Dessa forma, procuramos investigar os dois escritos lado a lado, estabelecendo aproximações e diferenças no que tange a construção do enredo, desenvolvimento dos personagens, eleição dos significantes e, de forma privilegiada, como o amor aparece em cada livro. Interessa-nos, especialmente nesse capítulo, a comparação entre o que se modifica e o que permanece como estrutural na mudança entre as duas formas de se relacionar com a criação.

Paralelamente a isso, seguimos a investigação de seus diários e escritos autobiográficos. Tal caminho conduz a um ponto já citado no primeiro capítulo, mas decidimos por só trabalhar com ele no segundo capítulo, que foi a morte de seu pai. Virginia

relata que, se o pai não tivesse morrido, ela nunca teria escrito livros; somente após essa morte pôde autorizar-se escritora.

Essa relação entre a morte do pai e seu lugar de autoria nos interessou particularmente nesse momento em que estávamos trabalhando com seus dois primeiros escritos. Tal aproximação nos levou a uma discussão acerca da melancolia e dos processos de identificação. A identificação com o vazio deixado pela morte do pai, que a lançou em uma das suas piores crises e na sua primeira tentativa de suicídio, só parece ter sido amparada pela identificação com o lugar de escritora.

A modificação do formato de sua escrita e a busca por uma forma que desse conta do que ela buscava dizer com sua literatura também foram essenciais no processo de estabilização de suas crises de loucura. Se o romance era a morada óbvia e sua grande influência de escrita, vai ser ao romper com essa forma que Woolf conseguirá dizer sobre o amor, sobre a morte e sobre seu sofrimento.

No terceiro capítulo, nosso estudo concentra-se então nos dois romances que ela já estabelece como escritos em seu formato próprio: *Mrs. Dalloway* (1925) e *Ao Farol* (1927). Seu novo método de escrita possibilita novas formas de fazer com as palavras que, todavia, começam também a levá-la ao limite. Suas crises de loucura com sintomas como dor de cabeça, alucinações visuais e auditivas, os sentimentos de culpa e a completa prostração não aparecem mais de forma prevalente. Agora parece encontrar-se constantemente entrando e saindo de um estado de tristeza profunda.

Os dois romances já haviam sido trabalhados em nossa pesquisa anterior, todavia um retorno às duas obras foi essencial para um maior aprofundamento da importância de cada escrito na vida de Woolf e da relevância de um novo olhar sob textos tão conhecidos pós nós, o que possibilitou o aparecimento de novos elementos essenciais à nossa pesquisa. Havíamos pesquisado principalmente sobre como a morte aparecia em cada texto, agora nossa leitura buscou escutar o que ela tinha a dizer sobre o amor.

Em *Mrs. Dalloway*, encontramos pontos centrais ao nosso estudo sobre o amor, dado que este é um dos temas principais do livro, assim como a loucura. Nessa obra, Virginia consegue escrever de forma primorosa sobre suas crises mentais por meio do personagem Septimus, o que nos conduziu a considerações sobre a melancolia e a identificação, como já iniciados no capítulo anterior, e ao avanço de questões sobre o corpo, o amor e o suicídio.

Em *Ao Farol*, Virginia escreve sobre sua infância, sobre sua mãe e sobre o luto. É o livro em que ela tenta enterrar a mãe e elaborar o luto por essa morte, afirmando que após a

escrita deixou de escutá-la. Todavia, essa obra também a precipita em uma nova crise de exaustão e tristeza sem fim. Essa relação que ela estabelece entre a escrita e o luto de sua mãe, assim como a crise que apresenta em seguida, foi essencial para o avanço de nossa investigação sobre os processos melancólicos.

No quarto capítulo, elegemos os romances *As Ondas* (1931) e *Entre os atos*, que foi publicado postumamente, livro que ela estava finalizando quando cometeu suicídio em 1941. O primeiro vem logo em seguida à escrita de *Ao Farol*, momento em que ela admite sentir a “onda” (como ela se referia aos sintomas de seu adoecimento e sua depressão) aproximando-se.

Com a escrita de *As Ondas*, ela relata encontrar enorme impasse em sua escrita. Considera que a produção dessa obra foi o maior esforço mental de sua vida e que ele também marcaria o declínio de sua reputação como escritora. Após a publicação, passa um mês de cama e, posteriormente, dedica-se a escrever em outros formatos.

*As Ondas* torna-se essencial em nossa pesquisa na medida em que pudemos compará-lo aos livros trabalhados anteriormente e buscamos investigar como a escrita dela se modifica nesse momento, já que ele parece marcar em sua vida uma dificuldade em continuar criando seus romances de visão.

Interessa-nos também que, após essa escrita, ela se dedique a outros formatos antes de publicar outro romance. Seu método de criação parece começar a apresentar sinais de falência em protegê-la contra os sintomas do seu adoecimento, o que nos conduziu a discutir acerca da ruína no processo de criação na melancolia e que destinos seriam possíveis a partir disso ao complexo melancólico.

Ao final do quarto capítulo, dedicamo-nos a trabalhar com o último romance de Woolf e seus últimos momentos antes do seu suicídio. A escrita de *Entre os atos* irrompe de uma forma bem distinta de todos os romances analisados em nossa pesquisa. Ela abandona completamente qualquer preocupação com apresentação de personagens, marcos temporais ou clareza textual. É como se seu método fosse levado ao limite, e sua obra é marcada por sons e repetições onomatopeicas como dificilmente visto em obras anteriores.

O “amor” e a “morte” tão presentes em todos os romances vão perdendo espaço para o “vazio”, a “solidão” e o “silêncio”. É seu único romance em que o mar não é citado, mas fala de uma mulher morta por amor nas águas, assim como ela iria morrer nas águas do Rio Ouse. Com isso, dedicamos o final do nosso trabalho à discussão sobre a passagem ao ato suicida.

A vida e a obra de Virginia Woolf têm muito a nos ensinar enquanto psicanalistas, e, em nosso estudo, tivemos como norte as questões sobre a melancolia. Nossa intenção não foi, em nenhum momento, um diagnóstico da escritora, o que, além de romper com a ética da psicanálise e os ensinamentos freudianos e lacanianos sobre a função diagnóstica, também seria um desrespeito à memória da autora.

A proposta era escutar Virginia Woolf e aprender com seu testemunho. Acredito que essa pesquisa teve início antes mesmo de eu saber o que era psicanálise. Acredito que tudo começou quando li Virginia Woolf – Mrs. Dalloway- pela primeira vez, aos 15 anos, e, mesmo sem entender direito o que aquelas palavras diziam, eu as sentia. Aquela escrita me fez marca.

Foi somente no mestrado que pude me autorizar a trabalhar com o texto woolfiano a partir da psicanálise. Aprendi, com Freud, que o autor poderia ser escutado, mas jamais interpretado. Que poderíamos dar a palavra e escutá-lo no intuito de aprender sobre a teoria psicanalítica, afinal, os poetas e escritores foram os descobridores do inconsciente.

Outro ponto que marcou a experiência de escrita deste trabalho e merece registro foi o fato que sua produção se deu durante a pandemia do corona vírus. A escrita do texto foi atravessada pela angústia da incerteza do futuro, na sua forma mais crua. Comecei a escrever durante o período de isolamento social, escrevendo enquanto acompanhava o mundo colapsar. Por vezes, questionava-me se fazia sentido escrever sobre arte enquanto o mundo parecia estar acabando, mas, em contrapartida, em análise pessoal, eu me respondia: Se não fosse a arte, sequer haveria mundo para começo de história. Então, insisti, na arte que me promovia vida.

Escrever sobre arte não é tarefa fácil. Em psicanálise, não se interpreta uma obra de arte, propõe-se uma leitura sobre ela. Leitura que deve promover a abertura da obra e não seu fechamento em sentidos congelados. Deve-se mostrar uma leitura, para que o outro possa fazer a sua e, assim, a obra possa reverberar. A leitura do outro pode ser diferente da sua; não existe resposta. Duas posições diante de uma questão, mesmo diferentes, podem ser verdadeiras. Em psicanálise a lógica é paradoxal, só a clínica é soberana.

Nossa proposta encontra-se bem explicitada em nosso título: uma leitura. Não uma explicação, uma análise ou um estudo, mas uma proposta de leitura possível com base na nossa experiência com a psicanálise e com o tema pesquisado. O objetivo principal, o avanço da teoria psicanalítica a partir do debate sobre os destinos possíveis ao complexo melancólico, por meio do testemunho woolfiano sobre o amor, é pensado como uma aposta possível. Essa

tese representa os fragmentos do que Virginia Woolf me ensinou enquanto analista e do que eu consegui transmitir a partir do meu percurso e do meu trabalho.

## 1 DO NASCIMENTO À ESCRITA

Em um primeiro momento, trataremos pormenores da biografia de Virginia Woolf, tais como nascimento, história da família, relação com os pais, os verões na Cornualha, as percepções da sua infância e, principalmente, a morte de seus entes amados que foram, como ela mesma viria a dizer, decisivas em tudo que ela se tornaria. Em seus diários e escritos autobiográficos, dedicava-se a falar longamente da vida e morte de quatro pessoas em especial: sua mãe, sua irmã Stella, seu pai e seu irmão Thoby. Buscaremos contextualizar o lugar onde Virginia nasceu e viveu nos primeiros anos de sua vida e, principalmente, o efeito da morte dessas quatro pessoas em sua vida.

A primeira dessas mortes foi a de sua mãe, quando ela tinha 13 anos de idade. Ela a descreve em seus escritos como o fato mais marcante de sua vida, fato determinante em tudo que ela seria enquanto adulta. Essa perda também marca a primeira de suas crises mentais, momento em que sente pela primeira vez os sintomas iniciais que marcariam toda sua história: as dores de cabeça, o pulso acelerado, os pássaros que cantavam em grego em sua janela, as vozes injuriosas, os sentimentos de culpa e penitência.

Nesse momento da nossa pesquisa, recorreremos a Freud (2020/1917) em seu texto “Luto e melancolia” em busca de delinear o que ele descreve acerca do processo de luto e as aproximações e distanciamentos do que ele nomeia como melancolia. Freud (2020/1917) enfatiza especialmente a relação de cada processo frente à perda de um objeto amoroso, de modo que investigaremos paralelos com o que Virginia descreve como a perda de sua mãe.

Seguiremos investigando a vida da autora após a morte da mãe e a primeira de suas crises, passando pela morte de sua irmã Stella quando ela tinha 15 anos, os 7 anos que ela descreve como os piores de sua vida e a morte do pai, quando ela tinha 22 anos. Após a morte do pai, Virginia tem a segunda crise, ainda mais alarmante que a primeira, em que seus sintomas retornam com mais força, momento em que ela tenta suicídio pela primeira vez atirando-se de uma janela.

A trajetória da investigação freudiana nos levou diretamente a algumas formulações de Lacan sobre a relação do sujeito com o Outro, a partir do complexo de Édipo. Apresentamos a diferenciação que Lacan faz nos primeiros anos de sua obra entre a neurose e a psicose e tentamos localizar o lugar da melancolia em sua teorização, tencionando investigar se tal noção se aproxima ou se distancia dos escritos trazidos por Virginia até então.

Todavia, pararemos no ano de 1906, após a morte de seu irmão Thoby, quando se inicia sua trajetória como escritora. É por volta desse ano que começam seus primeiros escritos como romancista (antes escrevia apenas crônicas e ensaios jornalísticos), e a relação que estabeleceu com esse novo formato de escrita foi de fundamental importância para a compreensão da relação dos pontos que pretendemos investigar em suas obras.

De início, então, falaremos de uma Virginia que ainda nem era Woolf, mas Stephen, e que não se dedicava completamente à escrita. Buscaremos compreender, desde seus escritos autobiográficos e diários (textos que trabalharemos nesse primeiro momento), de que lugar ela fala quando fala de amor.

### 1.1 O primeiro golpe

No ano de 1875, Sir Leslie Stephen, um aristocrata londrino, encontrava-se ao lado de sua esposa, Minny, que estava no leito de morte, quando recebeu a visita solidária de uma viúva, amiga da família, chamada Sra. Julia Duckworth.

Julia estava viúva há oito anos e era vizinha de porta de Leslie. Após o falecimento de Minny, Julia tornou-se a maior amiga, confidente e consoladora que Sir Leslie poderia esperar. Ambos viúvos e em constante dor pela morte de seus respectivos cônjuges, uniram-se no que tinham em comum: o luto. Dessa relação, uniram-se em matrimônio em meados de 1878.

Embora conformada ao modelo vitoriano de família, a união dos Stephens tinha algo de eminentemente moderno à época: uma família que se recompôs. Composta por uma filha do primeiro casamento de Sir Leslie (Laura) e três filhos do primeiro casamento de Julia (George, Stella e Gerald), a família aumentou nos cinco anos seguintes quando nasceram mais quatro filhos: Vanessa em 1879, Thoby em 1880, Virginia em 1882 e Adrian em 1883. A família também contava com a presença constante de Maria “Mia” Jackson, mãe de Julia.

### 1.1.1 Virginia Stephen

Adeline Virginia Stephen nasceu no aristocrático bairro de Kensington, em Londres. Sua casa, no nº 22 de Hyde Park Gate, com todas as paredes internas pintadas de preto e pesadas cortinas cobrindo as janelas, parecia o cenário adequado para aquela vetusta família da alta classe média instruída<sup>1</sup>.

A pequena Ginia, como era chamada pelos seus familiares, cresceu em meio a relações conturbadas e mortes precoces. Desde muito cedo, foi submetida à superproteção hipocondríaca da avó, Mia, que escrevia enormes cartas advertendo os familiares acerca de doenças e como deveriam evitá-las. Tais cartas eram enviadas diariamente à casa dos Stephen, mesmo nos dias que ela passava com a família.

Após a morte do seu marido e do marido da filha, Mia direciona todas as suas atenções a Julia e seus netos. Julia, por seu lado, devotava-se completamente às doenças da mãe, o que criava tensões emocionais na relação com Leslie. “E foram essas cenas que instigaram na jovem Virginia Stephen sua percepção prematura de como um membro feminino da família deveria se comportar: com devoção, feminilidade, e completa desconsideração por sua própria saúde, em preferência à dos outros.” (CURTIS, 2005, p. 36).

Virginia teve uma infância difícil, a qual, de certa forma, serviu como vantagem para a menina, que, desde cedo, mostrou intenções de ser escritora. Além de ter nascido em um ambiente literário, Virginia apresentava um apetite voraz por ler tudo que estivesse ao seu alcance. O pai, entretanto, selecionava cuidadosamente o que seria adequado.

Virginia sempre reconheceu e respeitou a categoria intelectual do pai, mas nunca conseguiu compreender suas opiniões, como a de que as mulheres não sabiam escrever, nem pintar. Posteriormente, sua irmã Vanessa entrou na Royal Academy Schools para estudar pintura, e Virgínia tornou-se escritora por meio de uma formação forçadamente autodidata, visto que o pai não permitiu sua ida à universidade.

Ainda muito cedo em sua infância – ela não consegue precisar a idade em seu diário –, Virginia sofreu abuso sexual por parte de seu meio-irmão, Gerald. Recordava o acontecimento quase de maneira física, ainda conseguindo sentir as mãos dele em seu corpo, e

---

<sup>1</sup> Todas as informações da história da família foram retiradas da biografia do sobrinho da autora, Bell (1988), e dos escritos autobiográficos dela, Woolf (1986).

o relatava como uma das piores experiências de sua infância. Cita o ocorrido apenas uma vez em seu diário, comentando:

Uma vez, quando eu era bem pequena, Gerald Duckworth me suspendeu e me colocou sobre ela<sup>2</sup>, e depois de fazê-lo, começou a explorar meu corpo. Lembro-me da sensação de sua mão movendo-se sob minha roupa; descendo cada vez mais com firmeza e calma. Lembro-me de que eu quis que ele parasse com aquilo; de que me endureci e me retorci quando sua mão se aproximou de minhas partes íntimas. Mas ele não parou. Sua mão explorou minhas partes íntimas também. Lembro-me de não ter gostado, de ter ficado com raiva – que palavras pode exprimir um sentimento tão mudo e confuso? Deve ter sido forte, pois ainda consigo lembrar-me dele. Isso parece revelar um sentimento em relação a certas partes do corpo; que elas não devem ser tocadas; que é errado deixar que elas sejam tocadas; deve ser instintivo<sup>3</sup> (WOOLF, 1986, p. 81).

O pai, Sir Leslie, era um homem sombrio e austero, que tinha pouca intimidade com seus filhos; um intelectual que dedicava todo o seu tempo à redação de um dicionário biográfico nacional, restando pouco de si para a esposa e os filhos. Todavia, parecia ter uma preferência confessa por Virginia.

Com relação ao pai, Virginia parecia sentir-se ambivalente: embora tivesse certa adoração por Sir Leslie como figura intelectual de sua época, falava pouco dele em sua posição paterna. Quando o fazia, era sempre para demonstrar sua rigidez, inflexibilidade e intolerância em relação aos filhos.

Já com sua mãe, Virginia parecia ter uma relação idealizada. A relação materna ocupava o lugar da mais pura perfeição. Julia emergia para Virginia como absoluta, sem brechas, uma mulher acima de todas as outras. Ao falar sobre o relacionamento da mãe com o primeiro marido, que não era seu pai, expressa:

Mas seria necessária uma visão mais clara que a minha para saber até que ponto o marido, apesar de parecer hoje muito inferior a ela em todos os aspectos, conseguiu então satisfazer os sentimentos nobres e genuínos da esposa. Talvez ela satisfezesse a si mesma, encobrindo as deficiências dele com sua própria superabundância<sup>4</sup> (WOOLF, 1986, p. 40).

<sup>2</sup> Aqui ela faz referência a uma grande mesa que havia no corredor da sala de sua casa.

<sup>3</sup> “Once when I was very small Gerald Duckworth lifted me onto this, and as I sat there he began to explore my body. I can remember the feel of his hand going under my clothes; going firmly and steadily lower and lower. I remember how I hoped that he would stop; how I stiffened and wriggled as his hand approached my private parts. But it did not stop. His hand explored my private parts too. I remember resenting, disliking it – what is the word for so dumb and mixed a feeling? It must have been strong, since I still recall it. This seems to show that a feeling about certain parts of the body; how they must not be touched; how it is wrong to allow them to be touched; must be instinctive.” (WOOLF, 1985, p. 69).

<sup>4</sup> “But it would need a clearer vision than mine to decide how far her husband, though now so obviously her inferior in all ways, was able then to satisfy noble and genuine passions in his wife. Perhaps she made satisfaction for herself, cloaking his deficiencies in her own superabundance.” (WOOLF, 1985, p. 32).

Julia era vista por todos como uma mulher representativa do ideal vitoriano, uma esposa devotada e mãe dedicada. Para Virginia, a história de sua mãe resumia-se a um único erro: ter se casado novamente. Estigmatizava o casamento de seus pais e o julgava responsável por todas as infelicidades da mãe. Relata em seus escritos que o que a mãe encontrou no pai não foi amor, mas “[...] alguém que tinha as mesmas razões que ela para acreditar nas tristezas da vida.”<sup>5</sup> (WOOLF, 1986, p. 41). Dessa forma, considerava que o que unia seus pais não era o amor, mas o luto.

Considerava a mãe o “anjo no lar”, que, além dos trabalhos domésticos e da criação dos oito filhos, ainda realizava trabalhos solidários de visita a doentes e trabalhos de caridade. Virginia via Julia como submissa ao duplo jugo do marido e de uma época e sentia compadecimento da situação dela. Buscava o amor da mãe a todo custo, e esta lhe parecia fugidia.

Ela carregava o que chamo, na minha própria linguagem, a armadura da vida – a que todos nós vivíamos em comum – ao existir. Vejo hoje que ela vivia numa superfície tão ampliada que não tinha tempo nem forças para se concentrar, a não ser por algum tempo quando alguém ficava doente ou durante alguma doença infantil, nem em mim, nem em ninguém [...] Será que me lembro de ter ficado alguma vez a sós com ela por mais de alguns minutos? Alguém estava sempre interrompendo<sup>6</sup> (WOOLF, 1986, p. 97).

Para a alegria da mãe, Virginia começou a escrever. Iniciou com um jornalzinho semanal contando todas as anedotas da família, o qual depositava na bandeja de café da manhã de Julia. Contudo, por vezes, um outro lado de Julia vinha à tona. Em seu diário, relata:

As duas coisas podem ser vistas no seu rosto. “Vamos aproveitar ao máximo o que temos, pois não saberemos o que o futuro nos reserva” era a razão que a levava a lutar incessantemente em nome da felicidade, da proibidade, do amor; e os ecos melancólicos respondiam: “Que diferença faz? Talvez não haja futuro”. Mesmo atormentada, como ela vivia, por essa dúvida solene, suas atividades banais tinham algo de grandioso em si; sua presença era imponente e austera, trazendo consigo não só alegria, a vida e uma feminilidade efêmera e encantadora, mas a majestade de um ser humano de natureza nobre<sup>7</sup> (WOOLF, 1986, p. 44).

<sup>5</sup> “[...] one who had equal reasons with herself to believe in the sorrow of life.” (WOOLF, 1985, p. 33).

<sup>6</sup> “She was keeping what I call in my shorthand the panoply of life – that which we all lived in common – in being, I see not time, nor strength, to concentrate, except for a moment if one were ill or in some child’s crisis, upon me, or upon anyone [...] Can I remember ever being alone with her for more than a few minutes? Someone was always interrupting.” (WOOLF, 1985, p. 83).

<sup>7</sup> “You may see the two things in her face. ‘Let us make the most of what we have, since we know nothing of the future’ was the motive that urged her to toil so incessantly on behalf of happiness, right doing, love; and the

Julia parecia precisar dissociar uma face social de uma face mais pessoal, de forma que, diversas vezes, apresentava um semblante melancólico que somente Virginia aparentava perceber, visto sua enorme adoração pela figura da mãe.

A mãe ocupava o âmago de seu amor infantil, sua posição era idealizada. “Sem dúvida ela estava lá, no centro daquele grande espaço de catedral que era a infância; ela estava lá desde o começo. Minha primeira recordação é do colo dela; vem-me à lembrança o arranhar de algumas pérolas em seu vestido, quando eu encostava o rosto contra ela.”<sup>8</sup> (WOOLF, 1986, p. 95).

### 1.1.2 Os verões na Cornualha

Nos verões, a família arrendava a chamada “Talland House” em St. Ives, na região da Cornualha. Essa outra casa, tão diferente da casa de Londres, era onde a família podia mudar de clima e praticar atividades ao ar livre. Era quando Virginia descreve ver sua mãe mais feliz e despreocupada. Aquele foi o paraíso idílico da família por 13 verões.

Virginia descreve, em seu diário, os verões em Talland House como o apogeu de sua felicidade enquanto criança: “No entanto, olhando para trás, nada do que fazíamos de diferente, quando crianças, era tão importante quanto nosso verão na Cornualha.”<sup>9</sup> (WOOLF, 1986, p. 147).

Ela descreve suas sensações, enquanto criança, ao chegar àquele local e encontrar-se com a casa, o jardim, o mar, o farol. O som das ondas quebrando na praia é descrito pela autora como uma das principais lembranças estéticas de sua infância.

Se a vida possui uma base na qual se apoia, se é uma vasilha que se enche, se enche e se enche – então minha vasilha sem dúvida alguma está apoiada sobre essa

---

melancholy echoes answered ‘what does it matter? Perhaps there is no future.’ Encompassed as she was by the solemn doubt her most trivial activities had something of grandeur about them; and her presence was large and austere, bringing with it not only joy and life, exquisite fleeting femininity, but the majesty of a nobly composed human being.” (WOOLF, 1985, p. 36).

<sup>8</sup> “Certainly there she was, in the very centre of that great Cathedral space which was childhood; there she was from the very first. My first memory is of her lap; the scratch of some beads on her dress comes back to me as I pressed my cheek against it.” (WOOLF, 1985, p. 81).

<sup>9</sup> “Yet in retrospect nothing that we had as children made as much difference, was quite so important to us, as our summer in Cornwall.” (WOOLF, 1985, p. 127).

recordação. A de estar deitada, semiacordada, semiadormecida, na cama do nosso quarto em St. Ives. A de ouvir as ondas quebrando, uma, duas, uma, duas, por trás de uma persiana amarela. A de ouvir a persiana arrastar pelo chão a bolinha de seu cordão quando o vento a puxava para fora. A de estar deitada ouvindo a pancada da água na areia e vendo a luz, e de sentir: parece impossível eu estar aqui; de sentir o êxtase mais puro que posso imaginar<sup>10</sup> (WOOLF, 1986, p. 76).

Havia, entretanto, os passeios da tarde com o pai. Julia insistia que um de seus filhos acompanhasse Sir Leslie durante sua caminhada. Virginia descreve a mãe como obcecada pela saúde e pelo prazer de seu pai em detrimento dos filhos. A jovem Virginia considerava aqueles passeios uma tortura:

Teria [sido] melhor para nossa relação se ela o tivesse deixado defender-se sozinho, mas por muito anos ela fez da saúde dele um fetiche; e assim – deixando que sofrêssemos as consequências disso – desgastou-se e morreu aos 49 anos; enquanto ele continuou vivo e teve muita dificuldade, tamanha era sua saúde, de morrer de câncer aos 72 anos. Mas, embora eu me desvie do assunto, dando vazão mais uma vez a um velho ressentimento nesse parêntese, St. Ives nos proporcionava, de qualquer modo, aquele “prazer puro” que tenho diante dos olhos neste exato momento<sup>11</sup> (WOOLF, 1986, p. 154).

Foi ainda em St. Ives que Virginia narrou uma das primeiras vezes que experimentou um de seus momentos excepcionais. Dizia que já havia passado semanas desde sua chegada à Talland House e que nada havia ocasionado grandes impressões ou emoções, “E então, sem nenhuma razão aparente, houve de repente um choque violento; algo aconteceu com tanta violência que nunca mais pude esquecê-lo.”<sup>12</sup> (WOOLF, 1986, p. 83).

Na primeira vez que ocorreu, Virginia estava no gramado, brincando de luta com seu irmão. Quando ergueu o braço para socá-lo, ocorreu-lhe o pensamento de por que machucar outra pessoa, com isso baixou o braço e deixou que o irmão a batesse. “Lembro-me da sensação. Foi um sentimento de tristeza desesperançada. Era como se eu me tivesse dado

---

<sup>10</sup> “If life has a base that it stands upon, if it is a bowl that one fills and fills and fills – then my bowl without a doubt stands upon this memory. It is lying half asleep, half awake, in bed in the nursery at St. Ives. It is of hearing the waves breaking, one, two, one, two, and sending a splash of water over the beach; and then breaking, one, two, one, two, behind a yellow blind. It is hearing the blind draw its little acorn across the floor as the wind blew and blind out. It is lying and hearing this splash and seeing this light, and feeling, it is almost impossible that I should be here; of feeling the purest ecstasy I can conceive.” (WOOLF, 1985, p. 64-65).

<sup>11</sup> “It would have [been] better for our relationship if she had left him to fend for himself. But for many years she made a fetish of his health; and so – leaving the effect upon us out of the reckoning – she wore herself out and died at 49; while he lived on, and found it very difficult, so healthy was he, to die of cancer at the age of 72. But, though I slip in, still venting an old grievance, that parenthesis, St. Ives gave us all the same that ‘pure delight’ which is before my eyes at this very moment.” (WOOLF, 1985, p. 133).

<sup>12</sup> “Then, for no reason that I know about, there was a sudden violent shock; something happened so violently that I have remember it all my life.” (WOOLF, 1985, p. 71).

conta de algo terrível; e de minha própria impotência. Escapuli, sentindo-me horrivelmente deprimida.”<sup>13</sup> (WOOLF, 1986, p. 83).

Na segunda vez, ainda em Talland House, lembra-se de olhar para um canteiro de flores e pensar: “Isso é o todo.”<sup>14</sup> (WOOLF, 1986, p. 83). As flores serão elementos que ela irá sempre retomar em suas obras, principalmente em *Mrs. Dalloway*. As flores também remetem à primeira recordação de que Virginia admite se lembrar, quando estavam voltando de algum dos verões na Cornualha. Escreve sobre sua mais antiga lembrança infantil, na qual estão as flores e a mãe:

É de flores vermelhas e roxas num fundo preto – o vestido de minha mãe; ela estava sentada num trem ou num ônibus, e eu estava no seu colo. Eu via, portanto, as flores do vestido que ela estava usando bem de perto; e ainda vejo o roxo, o vermelho e o azul, creio, contra o fundo preto; acho que eram anêmonas [...]”<sup>15</sup> (WOOLF, 1986, p. 75-76).

Já em um terceiro momento, também em St. Ives, uma família chamada Valpy havia passado algum tempo na casa, mas já havia partido. Durante o jantar, Virginia escutou o pai dizer que o Sr. Valpy havia se suicidado. Naquela noite, Virginia relata ter visto o mesmo homem andando perto da macieira da casa e não ter conseguido passar mais por perto dela: “Eu tinha a impressão de estar sendo arrastada para baixo, sem salvação, para algum abismo de desespero absoluto do qual não podia escapar. Meu corpo parecia paralisado.”<sup>16</sup> (WOOLF, 1986, p. 84).

Em seu diário, ao relatar esses acontecimentos, Virginia deu-se conta de que nunca havia escrito sobre eles, e enquanto escrevia, parecia começar a perceber algo: dois desses momentos culminaram em um sentimento de total desespero e descrença, enquanto o outro (o do canteiro de flores) a levou a um estado de total satisfação. Ela usufruiu, naquele momento, de uma sensação de descoberta; sentia que havia guardado em sua mente algo muito valioso e que precisaria retornar e escrever sobre aquilo.

<sup>13</sup> “I remember the feeling. It was a feeling of hopeless sadness. It was as if I became aware of something terrible; and of my own powerlessness. I slunk off alone feeling horribly depressed.” (WOOLF, 1985, p. 71).

<sup>14</sup> “That’s the whole.” (WOOLF, 1985, p. 71).

<sup>15</sup> “This was of red and purple flowers on a black ground- my mother’s dress; and she was sitting either in a train or in a omnibus, and I was on her lap. I therefore saw the flowers she was wearing very close; and can still see purple and red and blue, I think, against black; they must have been anemones, [...]” (WOOLF, 1985, p. 64).

<sup>16</sup> “I seemed to be dragged down, hopelessly, into some pitch of absolute despair from which I could not escape. My body seemed paralysed.” (WOOLF, 1985, p. 71).

Mas, no caso da flor, encontrei um motivo; e então consegui lidar com a sensação. Não fiquei sem ação. Percebi – embora de uma maneira vaga – que, com o tempo, eu explicaria aquilo. Não sei se quando vi a flor eu era mais velha do que quando tive as outras experiências. Só sei que muitos desses momentos incomuns traziam consigo um horror singular e um colapso físico; pareciam dominantes; e eu passiva<sup>17</sup> (WOOLF, 1986, p. 84).

Virginia relatava ainda receber esses *choques* repentinos; todavia, eles se tornaram bem-vindos, passado o momento inicial de assombro: “E assim, chego à conclusão de que o que faz de mim uma escritora é a capacidade de receber choques.”<sup>18</sup> (WOOLF, 1986, p. 84). Os *choques*, expõe a autora, eram seguidos de uma intensa necessidade de dar sentido a eles via escrita.

Diferentemente de suas experiências enquanto criança, esses golpes não eram mais tão dolorosos e alheios a ela como costumava pensar, mas se tornaram uma forma de revelação de algo real que se encontrava obnubilado por aparências e que ela conseguia ver com clareza. Somente ao escrever sobre esse algo inexplicável é que conseguia dar-lhe sentido e explicá-lo, tornando o golpe de receber esses *choques* menos pungente: “[...] e eu torno real colocando-a em palavras.”<sup>19</sup> (WOOLF, 1986, p. 84).

### 1.1.3 5 de maio de 1895

Em 1892, quando Virginia tinha 10 anos, morreu Mía depois de muitos anos de saúde precária. A morte da mãe fez com que a saúde de Julia também começasse a se prejudicar, afinal, foram 46 anos de contato diário com ela. Os anos seguintes foram cruciais e dolorosos para a família: Julia entrou em luto pela mãe e se tornou doente e melancólica.

Até que, em 5 de maio de 1895, Julia Stephen morreu, aos 49 anos, como consequência do agravamento de uma pneumonia. Virginia tinha então 13 anos. Em seus

<sup>17</sup> “But in the case of the flower I found the reason; and was thus able to deal with the sensation. I was not powerless. I was conscious – if only at a distance – that I should in time explain it. I do not know if I was older when I saw the flower than I was when I had the other two experiences. I only know that many of these exceptional moments brought with them a peculiar horror and the physical collapse; they seemed dominant; myself passive.” (WOOLF, 1985, p. 72).

<sup>18</sup> “And so I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer.” (WOOLF, 1985, p. 72).

<sup>19</sup> “[...] and I make it real by putting it into words.” (WOOLF, 1985, p. 72).

escritos, comenta: “Se o que eu disse até agora faz algum sentido, tu irás acreditar que a morte dela foi o pior desastre que podia acontecer.”<sup>20</sup> (WOOLF, 1986, p. 49).

Relata ter entrado na noite anterior no quarto da mãe, por ordem da família, para se despedir e escutou-a dizer “Comporte-se direito, minha cabrinha.”<sup>21</sup> (WOOLF, 1986, p. 98). Depois, na manhã seguinte, da janela do seu quarto, viu o médico ir embora com a cabeça baixa, e descreve: “Tive a sensação de calma, de tristeza e de fim. Era uma linda manhã azul de primavera, muito quieta. Volta-me a sensação de que tudo tinha chegado ao fim.”<sup>22</sup> (WOOLF, 1986, p. 99).

Foi levada pelo irmão mais velho, George, até o quarto onde o corpo da mãe estava sendo velado, teve a vontade de rir ao ver todos chorando e pensou, como relata sempre pensar nos momentos de crise, não estar sentindo nada. “Inclinei-me e beijei o rosto de minha mãe. Ainda estava morno. Ela tinha morrido apenas um instante antes.”<sup>23</sup> (WOOLF, 1986, p. 107).

Na noite seguinte, foi levada para beijar a mãe uma última vez, mas agora relata: “Quando a beijei, foi como beijar ferro frio. Sempre que toco em ferro frio, lembro-me da sensação – a sensação do rosto de minha mãe, frio como ferro, e granulado. Dei um pulo para trás.”<sup>24</sup> (WOOLF, 1986, p. 107).

Ao ser perguntada pela irmã o que havia a assustado no quarto da mãe, relatou que quando vira a mãe, vira também um homem sentado ao lado dela. Relata “[...] eu tive a impressão de estar vendo um homem sentado, com as costas curvadas, na beirada da cama.”<sup>25</sup> (WOOLF, 1986, p. 107).

A morte da mãe é descrita por Virginia como o fim de sua infância; sua visão de mundo enquanto criança é desfeita naquele ano:

Muitas cores fortes; muitos sons distintos; alguns seres humanos, caricaturas; comicidade; alguns momentos de existência violentos, sempre abrangendo uma parte da cena que interrompiam: e todos eles circundados por um grande espaço – essa é uma descrição visual, incompleta, da infância. É assim que a concebo; e vejo

<sup>20</sup> “If what I have said of her has any meaning you will believe that her death was the greatest disaster that could happen.” (WOOLF, 1985, p. 40).

<sup>21</sup> “Hold yourself straight, my little Goat.” (WOOLF, 1985, p. 84).

<sup>22</sup> “I got a feeling of calm, sadness, and finality. It was a beautiful blue spring morning, and very still. That brings back the feeling that everything had come to an end.” (WOOLF, 1985, p. 84).

<sup>23</sup> “Then I stooped and kissed my mother’s face. It was still warm. She [had] only died a moment before.” (WOOLF, 1985, p. 92).

<sup>24</sup> “When I kissed her, it was like kissing cold iron. Whenever I touch cold iron, the feeling comes back to me – the feeling of my mother’s face, iron cold, and granulated. I started back.” (WOOLF, 1985, p. 92).

<sup>25</sup> “I seemed to see a man sitting bent on the edge of the bed.” (WOOLF, 1985, p. 92).

a mim mesma quando criança, vagando, naquele espaço de tempo que durou de 1882 a 1895<sup>26</sup> (WOOLF, 1986, p. 92).

O vazio personificado por essa morte pareceu apontar para o desvelamento de algo para além da perda da mãe como objeto de amor, mas para uma perda do corpo, uma perda de si, afinal, “[...] ela era o centro; o centro era ela mesma. Isso ficou provado no dia 5 de maio de 1895. Pois, depois desse dia, não restou mais nada.”<sup>27</sup> (WOOLF, 1986, p. 98).

Freud (2020/1917), em “Luto e melancolia”, utiliza-se do luto, um processo natural, em uma tentativa de explicar a natureza da melancolia. Propõe uma comparação entre o luto, que seria natural e superável, e a melancolia, que também se caracterizaria como um quadro de perda, mas de outra ordem.

O luto, escreve Freud (2020/1917), é a reação à perda de uma pessoa a qual o sujeito amava ou de algo que faça tal representação, como a pátria ou um ideal. Na melancolia, pode-se também relacionar essas mesmas influências, o que faz com que Freud (2020/1917) desconfie que haja aí uma relação íntima, mas também descreve de imediato uma diferença fundamental entre os dois processos.

O luto, alerta Freud (2020/1917), pode ser superado e corresponde a um distanciamento normal, que não deve ser perturbado. No caso da melancolia, trata-se de um rebaixamento doloroso caracterizado por uma suspensão do interesse pelo mundo. Relaciona-se ainda a uma perda na capacidade de amar, a inibições e à diminuição da autoestima, a qual se apresenta por meio de recriminações e ofensas à própria pessoa. É nesse ponto que irá residir a diferença essencial entre a melancolia e o processo do luto: no último não há prejuízo da autoestima (FREUD, 2020/1917).

O trabalho do luto, Freud (2020/1917) prossegue, mostra por meio do exame de realidade que o tal objeto amado não existe mais, logo toda a libido depositada nas relações com este deve ser retirada: “Cada uma das lembranças e expectativas pelas quais a libido estava conectada ao objeto é enforcada, superinvestida [*überbesetzt*], e nelas ocorre a dissolução da libido.” (FREUD, 2020/1917, p. 101). Todavia, apesar de doloroso, é um processo que se caracteriza como normal, visto que após o trabalho do luto o Eu encontra-se novamente livre.

<sup>26</sup> “Many bright colours; many distinct sounds; some human beings, caricatures; comic; several violent moments of being, always including a circle of the scene which they cut out: and all surrounded by a vast space – that is a rough visual description of childhood. This is how I shape it; and how I see myself as a child, roaming about, in that space of time which lasted from 1882 to 1895.” (WOOLF, 1985, p. 79).

<sup>27</sup> “[...] she was the centre; it was herself. This was proved on May 5th 1895. For after that day there was nothing left of it.” (WOOLF, 1985, p. 84).

Na melancolia, observa-se a mesma relação com a perda de um objeto amado, contudo é uma perda de natureza ideal. A perda, no caso da melancolia, irá numa direção de trabalho semelhante à do luto, o que explica a inibição própria desse processo. Trata-se, porém, de uma inibição incompreensível, visto que não fica claro o que tanto absorve o doente.

Com isso exposto, quando Freud (2020/1917) explica que, na melancolia, a perda do objeto de amor remete a uma perda de natureza ideal, aproximamos ao que observamos até aqui em relação aos primeiros escritos de Virginia. A perda da mãe traz consigo a primeira de suas crises e também parece elevar a mãe a um novo patamar. Como ela mesma descreve: um fato na vida.

Quase não havia nada de supérfluo; e é por essa razão que, apesar de esses anos já irem longe, a marca que ela deixou neles é indelével, como uma marca feita por uma espada desembainhada, pungente, imaculada. Vozes vivas de muitas partes do mundo ainda falam dela como alguém que é, na realidade, um fato na vida<sup>28</sup> (WOOLF, 1986, p. 48).

Em razão de sua morte, a mãe é elevada a um ideal que norteará as buscas amorosas de Virginia a partir de então, uma vez que ela retrata que o que procurará nas pessoas daquele momento em diante seria exatamente o que ela acredita que perdeu com o falecimento da mãe, a saber, uma proteção. Em seu diário, ao falar de Vita, um dos seus maiores amores, que descreveremos mais adiante, ela confessa:

Quanto ao entendimento & discernimento não é organizada em um grau tão alto quanto sou. Mas se dá conta disso, & daí que esbanja comigo a proteção maternal que, por alguma razão, é o que sempre desejei de alguém. Que Leonard me dá, & Vanessa me dá, & Vita de alguma forma mais canhestra & accidental, tenta me dar<sup>29</sup> (WOOLF, 1989, p. 118).

Como nos explica o texto freudiano, o luto se diferencia da melancolia exatamente nessa relação com a perda do objeto. No luto, os vínculos que estavam ligados ao objeto se quebram, os investimentos libidinais são removidos dos objetos externos e há o reconhecimento da perda deixada por aquilo que era amado.

O objeto amado foi perdido para sempre, mas, antes que essa perda se torne concreta, o vazio deixado pelo objeto é desligado do objeto em si. O lugar que antes era ocupado pelo

<sup>28</sup> “There was scarcely any superfluity; and it is for this reason that, past as those years are, her mark on them is ineffaceable, as though branded by the naked steel, the sharp, the pure. Living voices in many parts of the world still speak of her as of someone who is actually a fact in life.” (WOOLF, 1985, p. 39).

<sup>29</sup> “In brain & in sight she is not as highly organized as I am. But then she is aware of this, & so lavishes on me the maternal protection which, for some reason, is what I have always most wished from everyone. What L. gives me, & Nessa gives me, & Vita, in her more clumsy external way, tries to give me.” (WOOLF, 2008d, p. 203).

objeto de amor pode se tornar fonte de novas relações objetais. No luto, a perda pode ser simbolizada.

Na melancolia, ao perder o objeto de amor, o sujeito parece perder algo de si mesmo. Dessa forma, a morte de uma pessoa amada, por exemplo, causa uma destruição muito mais forte do que a simples perda que um objeto poderia causar.

A ausência do objeto amado provoca uma ruína no próprio eu do sujeito, como se houvesse uma relação de dependência primordial por parte do eu com aquele objeto de amor. Por isso, mesmo ciente da ausência sem retorno do objeto amado, o sujeito não consegue abandonar a ligação que tinha com ele. Na melancolia, o sujeito pode perder o objeto, mas a conexão com ele nunca será abandonada. Martins (2014) retoma Freud para explicar a posição do melancólico perante o ideal perdido:

[...] incorporado ao eu perdia sua função metafórica e se estabelecia como modelo a ser assimilado. A diferença e seus signos não eram tomados estranhos, muito menos familiares, eram negados para serem, paradoxalmente, incorporados em seu conteúdo e em sua forma, a exemplo do morto exaltado nas suas ruínas (MARTINS, 2014, p. 113).

Com Virginia, parece que a questão traumática não tenha sido a perda da mãe como tal, mas a forma como essa perda se inscreveu subjetivamente. Como nos esclarece Freud (2020/1917), o sujeito sabe quem perdeu, mas não sabe o que perdeu, apresentando-se na melancolia uma perda de objeto que foi omitida da consciência. De forma que assim parecemos que Virginia sabe quem perdeu, mas não sabe o que de si mesma foi perdido com o objeto.

A tragédia de sua morte não foi fazer-nos – de vez em quando, e com bastante intensidade – infelizes. Foi tornar minha mãe irreal; e a nós solenes e constrangidos. Éramos obrigados a desempenhar papéis com os quais não nos identificávamos; dizer palavras cujo significado não entendíamos. Ela obscureceu, embotou<sup>30</sup> (WOOLF, 1986, p. 110).

A ausência da mãe exige de Virginia uma condição de luto eterno. Em seus escritos autobiográficos afirma ter sido obcecada pela mãe até os 44 anos de idade, quando ainda podia vê-la e ouvi-la, imaginava o que ela faria e diria, como uma presença invisível.

---

<sup>30</sup> “The tragedy of her death was not that it made one, now and then and very intensely unhappy. It was that it made her unreal; and us solemn, and self-conscious. We were made to act parts that we did not feel; to fumble for words that we did not know. It obscured, it dulled.” (WOOLF, 1985, p. 95).

As pessoas dizem que os mortos são esquecidos ou então que a vida quase sempre tem pouca importância para qualquer um de nós. Mas de vez em quando, em inúmeras ocasiões, na cama à noite, ou na rua, ou quando entro no quarto, lá está ela; bonita, energética, com seu jeito de falar costumeiro e sua risada; mais próxima do que qualquer um dos vivos, iluminando nossas vidas sem objetivo como que com uma tocha acesa, infinitamente nobre e encantadora para os filhos<sup>31</sup> (WOOLF, 1986, p. 49).

Após à morte de Julia, Sir Leslie iniciou sua melancólica luta para acostumar-se à vida sem a esposa. Mostrava-se, porém, cada vez mais desolado e com acessos de autocomiseração: “[...] ele se entregava à paixão que parecia queimar dentro de si, gemendo alto e repetindo sem cessar seu desejo de morrer.”<sup>32</sup> (WOOLF, 1986, p. 50).

De forma que Virginia e suas irmãs mais velhas, Stella e Vanessa, precisaram ocupar esse lugar deixado pela mãe, o que pesava nos ombros das filhas, principalmente de Stella.

Após a morte de Julia, em 1895, a família tentou se reorganizar em torno da figura de Stella, filha de Julia, mas não de Leslie. Esta, aos 26 anos, assumiu o lugar deixado pela mãe no seio da família de imediato e sem queixas. Mantinha boa relação especialmente com suas duas irmãs por parte de mãe, Vanessa e Virginia. Curtis comenta:

Para Stella, a morte de Julia marcou o fim de qualquer tempo que ela pudesse roubar para si mesma. Com efeito imediato, ela se tornou, aos vinte e seis anos, a mãe postiça de sete crianças abaladas e sofridas, e seguiu desconfortavelmente, mas sem reclamar, no papel de mulher postiça para Leslie, cujo luto foi veemente, demorado e assustador. Ele sugava qualquer pessoa que chegasse perto, com suas mórbidas demonstrações de dor. A casa era sombria e claustrofóbica; a família, enlutada num preto sufocante durante a primavera, deve ter oferecido um lúgubre espetáculo quando passava pelos jardins de Kensington em silêncio, e depois voltava para casa, com suas janelas drapejadas de negro e seus corredores que cheiravam a flores, no número 22 do Hyde Park Gate (CURTIS, 2005, p. 50-51).

A morte de Julia caiu como uma nuvem negra na casa dos Stephen. Não se abriram mais as cortinas, a família permaneceu em luto por um longo período, não saíram mais de casa. Virginia, então com 13 anos, deveria, ao lado de Stella e Vanessa, servir ao pai como a mãe o fazia.

---

<sup>31</sup> “The dead, so people say, are forgotten, or they should rather say, that life has for the most part little significance to any of us. But now and again on more occasions than I can remember, in bed at night, or in the street, or as I come into the room, there she is; beautiful, empathic, with her familiar phrase and her laugh; closer than any of the living are, lightening our random lives as with a burning torch, infinitely noble and delightful to her children.” (WOOLF, 1985, p. 40).

<sup>32</sup> “[...] he gave himself up to the passion which seemed to burn within him, and groaned aloud or protested again and again his wish to die.” (WOOLF, 1985, p. 41).

Sua morte, no dia 5 de maio de 1895, deu início a um período de tristeza oriental, pois certamente havia algo nos cômodos escuros, nos gemidos, nos lamentos veementes, que ultrapassava os limites normais da tristeza e vestia a verdadeira tragédia com um tecido oriental<sup>33</sup> (WOOLF, 1986, p. 49).

Virginia descreve, em seu diário, como, após a morte da mãe, continuava a percebê-la enquanto viva. Conta que ainda escutava sua voz, via sua imagem na porta do quarto e chegava a escutar o barulho de suas pulseiras. Com relação à mãe, emergia a sensação de que nunca havia sido suficientemente amada e, ainda, que havia sido abandonada prematuramente. Escreve:

Nós nos sentíamos quase que naturalmente infelizes; com uma necessidade definida, insuportavelmente forte em determinados momentos, que nunca seria satisfeita. Mas essa era uma dor identificável, e a pontada aguda quase se tornou bem-vinda, em meio àquela vida sombria e opressiva que não era sentida, que nada tinha de real e que no entanto girava a nossa volta, sufocando-nos e cegando-nos. Todas aquelas lágrimas e todos aqueles gemidos, aquelas acusações e aqueles protestos de afeto, a nobre conversa de dever, de viver e trabalhar pelos outros, eram sem dúvida alguma o que deveríamos sentir, se estivéssemos sentindo alguma coisa, mas não sentíamos nada senão uma tristeza monótona que não podia ser atribuída aos mortos; infelizmente, não estimulava nosso sentimento pelos vivos; mas terrível como era, obscurecia tanto os vivos quanto os mortos; e por muito tempo fez um mal imperdoável, substituindo a forma de uma mãe verdadeira e viva por nada mais do que um fantasma repelente<sup>34</sup> (WOOLF, 1986, p. 54-55).

Essa época, além de ter sido marcante e dolorosa para Virginia por conta da morte de sua mãe, também coincide com o momento de seu primeiro colapso nervoso. A morte da mãe pareceu ter iniciado algo que Virginia descreve ricamente como: “E em parte, também, era a morte de minha mãe que revelava, intensificava; fazia-me de repente desenvolver a percepção, como se um vidro avermelhado com a luz do sol tivesse sido colocado sobre o que estava ensombrecido e adormecido.”<sup>35</sup> (WOOLF, 1986, p. 108).

---

<sup>33</sup> “Her death, on the 5<sup>th</sup> of May, 1895, began a period of Oriental gloom, for surely there was something in the darkened rooms, the groans, the passionate lamentations that passed the normal limits of sorrow, and hung about the genuine tragedy with folds of Eastern drapery.” (WOOLF, 1985, p. 40).

<sup>34</sup> “We were quite naturally unhappy; feeling a definitive need, unbearably keen at moments, which was never to be satisfied. But that was a recognizable pain, and the sharp pang grew to be almost welcome in the midst of the sultry and opaque life which was not felt, had nothing real in it, and yet swam about us, and shocked us and blinded us. All these tears and groans, reproach us and protestations of affection, high talk of duty and work and living for others, were doubtless what we should feel if we felt properly, and yet we had but a dull sense of gloom which could not honestly be referred to the dead; unfortunately it did not quicken our feeling for the living; but hideous as it was, obscured both living and dead; and for long did unpardonable mischief by substituting for the shape of a true and most vivid mother, nothing better than an unlovable phantom.” (WOOLF, 1985, p. 45).

<sup>35</sup> “Also it was partly that my mother’s death unveiled and intensified; made me suddenly develop perceptions, as if a burning glass had been laid over what was shaded and dormant.” (WOOLF, 1985, p. 93).

Virginia sucumbiu à primeira de suas muitas crises nervosas, e, por mais que não se lembrasse do seu estado mental à época, recordava seus sintomas físicos: seu pulso disparava, tornava-se excitável e depois encontrava-se em um estado de depressão e autoacusação, ficava aterrorizada diante das pessoas e não conseguia encará-las na rua. E já mencionava as vozes, que depois retornariam ainda mais tirânicas.

Ela não admitia, nem podia admitir todas as lembranças de sua loucura. O que ela lembrava eram os sintomas físicos; na sua memória desse período, quase não menciona as agitações mentais, embora saibamos que já escutara o que mais tarde chamaria “aquelas vozes horríveis”. Fala de outros sintomas, habitualmente fisiológicos. Seu pulso disparava – tão depressa que quase não podia aguentar. Tornava-se dolorosamente excitável e nervosa, depois insuportavelmente deprimida (BELL, 1988, p. 77).

Não escreveu nessa época, embora ainda lesse avidamente. Passava por períodos de autocrítica e acusava-se de egoísta, comparando-se sempre a Vanessa, e culpava-se pela morte da mãe. Restabeleceu-se após prescrição médica de longas horas de repouso e de exercícios ao ar livre. “A partir dali ela sabia que tinha estado louca e que poderia ficar assim outra vez.” (BELL, 1988, p. 77).

Na melancolia, diz Freud (2020/1917), não é o mundo que se torna vazio e sem sentido pela perda real do objeto amado, mas há um empobrecimento próprio do Eu, um Eu que se caracteriza como menosprezável e incapaz e que, por isso, merece punição: “O quadro desse delírio de inferioridade [*Kleinheitswahn*] – predominantemente moral – completa-se com insônia, recusa de alimentação e uma superação da pulsão – extremamente peculiar do ponto de vista psicológico – que obriga todo ser vivo a apegar-se à vida.” (FREUD, 2020/1917, p. 103).

Freud (2020/1917) retoma Otto Rank, quando o último diz que a escolha objetal pode ter ocorrido sobre base narcísica, de forma que o investimento objetal pode vir a regredir ao narcisismo. A identificação narcísica com o objeto torna-se, assim, um substituto do investimento amoroso.

Afirmamos, em outro lugar, que a identificação é uma etapa preliminar da escolha de objeto e a primeira forma, ambivalente em sua expressão, com que o Eu distingue um objeto. Ele gostaria de incorporar esse objeto e, na verdade, de devorá-lo, de acordo com a fase oral ou canibalística do desenvolvimento da libido (FREUD, 2020/1917, p. 108).

Logo, a melancolia retira parte de suas características do luto e outra parte dessa escolha narcísica de objeto. Se, por um lado, é uma reação à perda real de um objeto, como no luto, por outro emergem características não comuns ao luto, como as autorrecriações e a culpa pela perda do objeto amado.

Se o amor pelo objeto – que não pode ser abandonado, ao passo que o próprio objeto o é – se refugiou na identificação narcísica, então o ódio entra em ação nesse objeto substituto, insultando-o, humilhando-o, trazendo-lhe sofrimento e ganhando uma satisfação sádica nesse sofrimento (FREUD, 2020/1917, p. 109).

Para Freud (2020/1917), não é essencial compreender se tais acusações e autorrecriações são de fato corretas e encontram correspondência com a realidade, visto serem consequência de um trabalho interno que parece consumir o Eu. O que foi perdido, nesse caso, não é do objeto, mas do próprio Eu. Nesse ponto, está a chave para o esclarecimento da melancolia para Freud (2020/1917): as recriações melancólicas contra o objeto amoroso se voltam contra o próprio Eu.

Ao tentar reconstruir um panorama do processo da melancolia, Freud (2020/1917) indica que havia uma ligação inicial da libido a um objeto amoroso e que tal conexão sofreu um abalo. A libido livre não voltou a ser investida e foi recuada para o Eu, causando uma identificação do Eu com o objeto abandonado, de forma que a sombra do objeto recaiu sobre o Eu, e este passou a ser julgado como tal.

Martins (2014) escreve que, na melancolia, há uma ruptura com os interesses pelo mundo e uma identificação ao objeto idealizado que foi perdido. Dessa forma, a ambivalência que caracteriza a relação com este objeto é adicionada do sadismo contra o eu, “[...] se o amor não pode ser abandonado, o objeto não pode ser substituído, o eu se entrega, subsume ao ódio, destruindo as fronteiras que o separam do outro.” (MARTINS, 2014, p. 29).

A ausência da mãe deu início também às crises de Virginia, que iriam acompanhá-la pelo resto da vida. Começou a escutar vozes injuriosas que retornariam mais adiante ainda mais tiranas. As vozes viriam a reforçar os seus próprios sentimentos de autoacusação, que desde sua primeira crise já estavam lá. “Passou por um período de mórbida autocrítica, acusava-se de leviana e egoísta, comparava-se desfavoravelmente com Vanessa, e ao mesmo tempo andava intensamente irritada.” (BELL, 1988, p. 77-78).

Por mais que, diversas vezes, acreditasse estar sendo perseguida por suas enfermeiras, por sua irmã ou pelos pássaros que cantavam em sua janela, era de si própria que advinham as piores injúrias: uma culpa que sentia em relação à mãe, e do próprio corpo surge sua

purgação, quando não pode comer, pois seu estômago é um imenso monstro que não deve ser alimentado, ou quando é invadida pelas dores de cabeça.

Anos depois, a culpa ocorreu também como efeito de sua escrita. No momento que se presentificava o vazio deixado pelo término da escrita de seus livros, culpava-se, tinha novas crises e penitenciava-se por não ser uma escritora boa o suficiente. A culpa vinha acompanhada de uma voz que zombava e ria de suas obras.

Contudo, ela não permanecia nesses estados. Algo operava e ela retornava, mesmo após anos, a um estado que parecia semelhante ao anterior das crises. As dores de cabeça cediam, a insônia desaparecia, tornava-se menos irritada e deprimida, voltava a sair de casa e a escrever. Sua primeira crise foi aos 13 anos e sua última aos 59 anos, quando se suicidou. Sua vida foi possível por meio de suas relações pessoais e da escrita de seus livros. Descreve suas crises como ondas que iam e vinham em uma praia. Assim, pôde recuperar-se de sua primeira crise após os cuidados dedicados de sua irmã Stella.

## 1.2 O segundo golpe

Stella demonstrou nobre devoção à jovem Virginia, de então 13 anos, passando pela primeira de suas crises mentais. Relatos sobre essa primeira crise não são tão precisos, mas conjectura-se que Virginia permaneceu nesse estado de alteração de humor pelo menos até 1896, dado que uma entrada do diário de Stella nesse ano revela ter levado Virginia ao médico. A irmã ainda se apresentava irritada e nervosa, com a pulsação elevada. O médico recomendou que ela estudasse menos, não se excedesse e saísse ao ar livre pelo menos quatro horas ao dia (CURTIS, 2005).

### 1.2.1 18 de julho de 1897

A presença constante de Stella era essencial para Virginia. Era a pessoa que agora cuidava de suas necessidades. Seus cuidados remetiam-na aos cuidados antes dispendidos

pela mãe aos seus filhos. Esse amor materno seria o que Virginia buscaria pelo resto de sua vida. Figuras que remetessem à mãe e aos seus cuidados constantes e unificados.

Freud discorre sobre outra peculiaridade comum na melancolia, que é a tendência a se transformar em mania, de forma que a mania e a melancolia, nesse caso, são afecções que lidam com o mesmo conteúdo, “[...] ambas as afecções lutam contra o mesmo ‘complexo’, ao qual o Eu provavelmente sucumbe na melancolia, enquanto na mania ele o dominou ou o colocou de lado.” (FREUD, 2020/1917, p. 113).

Ao discutir sobre a mania, Freud (2020/1917) propõe que o Eu, nesse caso, parece ter superado a perda do objeto, encontrando-se disponível todo o contrainvestimento que o sofrimento da melancolia havia aliado ao Eu. Assim, o sujeito busca de forma desesperada novos investimentos de objeto, o que também reflete sua suposta libertação do objeto. “Podemos ousar afirmar que a mania nada mais é do que um triunfo como esse, só que, mais uma vez, permanece oculto ao Eu o que ele superou e sobre o que ele triunfa.” (FREUD, 2020/1917, p. 113).

Parece-nos que assim fazia Virginia, pois foi por meio do amor de Stella que pôde se recuperar do vazio deixado pela mãe. Sobre Stella, ela escreve:

As duas eram lua e sol uma para a outra; minha mãe, segura e precisa; Stella, o satélite, o espelho. Minha mãe era severa com ela. [...] Stella era tratada com rispidez; tanto assim que, antes do casamento dos dois, meu pai arriscou um protesto. Ela respondeu que talvez fosse verdade; mas que ela era dura com Stella, porque achava que Stella era “parte de mim mesma”. [...] Nunca vi ninguém que me fizesse lembrar dela; o mesmo acontece com relação a minha mãe. Elas não se misturam com o mundo dos vivos<sup>36</sup> (WOOLF, 1986, p. 112-113).

No ano de 1896, Stella ficou noiva de um jovem chamado Jack. Este a cortejava há algum tempo e já a havia pedido em casamento por duas vezes. Stella, sempre dedicada à família, recusava. Apenas em um terceiro pedido, Stella aceitou casar-se com Jack, com a condição de que morassem perto da família dela; mesmo assim, Sir Leslie e Virginia não aceitaram bem a relação.

O casamento ocorreu em abril de 1897 e não foi descrito por Virginia em seus diários com grande alegria. Relata que pareceu mais um funeral, mas que ver a irmã usar outra cor

---

<sup>36</sup> “They were sun and moon to each other; my mother the positive and definitive; Stella the reflecting and satellite. My mother was stern to her. [...] Stella was treated severely; so much so that before their marriage my father ventured a protest. She replied that it might be true; she was hard on Stella because she felt Stella ‘part of myself’. [...] I have never seen anyone who reminded me of her; and that is true too of my mother. They do not blend in the world of the living at all.” (WOOLF, 1985, p. 96-97).

que não preto foi animador. No dia seguinte, foram deixar as flores do casamento no túmulo de Julia. O casal partiu de viagem de lua de mel e Virginia começou a dar os primeiros sinais de um novo adoecimento: dores de cabeça e uma dor reumática (BELL, 1988).

Stella passou a morar no número 24 de Hyde Park Gate, apenas duas portas de distância da família. Passaram por um período feliz: as crises de Virginia não pioraram e Stella estava esperando um bebê.

Com o passar do verão, a saúde de Virginia começou a se deteriorar e seu adoecimento psicológico evoluiu com sintomas físicos como febre e dores. Stella também começou a adoecer, mas mesmo assim dedicou-se a cuidar de Virginia, que então estava em sua casa. Com o piorar da situação de Stella, Virginia foi levada para casa e deu “até logo” à irmã no corredor, sem saber que seria a última vez que a veria. Stella morreu no dia 19 de julho de 1897 em decorrência de complicações cirúrgicas. Virginia tinha então 15 anos.

Nada registra de forma mais pungente o choque e a dor que Virginia sentiu frente à morte de Stella do que a página do seu diário naquele dia: uma folha totalmente em branco. Stella foi enterrada ao lado de Julia. Anos mais tarde, em seu escrito autobiográfico, fala da morte da irmã:

Qualquer pessoa, com 15 anos ou não, sensível ou não, sentiria algo muito intenso, simplesmente a partir do que tinha acontecido. A morte de minha mãe tinha sido uma tristeza latente – aos 13 anos ninguém poderia dominá-la, entendê-la e enfrentá-la. Mas a morte de Stella dois anos mais tarde atingiu uma essência diferente; uma mente e um ser que eram extraordinariamente desprotegidos, imaturos, desamparados, perceptivos, impressionáveis, intuitivos. Assim devem ser todas as mentes e todos os corpos aos 15 anos. Mas, sob a superfície dessa mente e desse corpo, havia a outra morte. Mesmo não tendo consciência plena do que a morte de minha mãe significava, durante dois anos eu estivera absorvendo esse significado através da dor muda de Stella; através da dor explícita de meu pai; também através de todas as coisas que mudavam e cessavam; o fim do convívio social; da alegria; o abandono de St. Ives; as roupas pretas; a repressão; a porta trancada do quarto dela. Tudo isso havia modelado minha mente, tornando-a perceptiva; tornou-a, creio eu, excessivamente sensível à felicidade de Stella e à possibilidade que ela trazia de escaparmos, nós e ela, daquela tristeza; quando, mais uma vez, inacreditavelmente – incrivelmente – como se alguém tivesse sido violentamente enganado com uma promessa; mais do que isso, como se alguém nos dissesse brutalmente para não sermos tão idiotas a ponto de termos esperanças; lembro-me de ter dito a mim mesma quando ela morreu: “Mas não é possível; as coisas não são, não podem ser assim” – o golpe, o segundo golpe de morte, atingiu-me; trêmula, de olhos embaciados, com minhas asas ainda dobradas ao lado da minha crisálida rompida<sup>37</sup> (WOOLF, 1986, p. 144).

<sup>37</sup> “Anyone, whether fifteen or not, whether sensitive or not, must have felt something very acute, merely from what had happened. My mother’s death had been a latent sorrow – at thirteen one could not master it, envisage it, deal with it. But Stella’s death two years later fell on a different substance; a mind stuff and being stuff that was extraordinarily unprotected, unformed, unshielded, apprehensive, receptive, anticipatory. That must always hold good of minds and bodies at fifteen. But beneath the surface of this particular mind and

### 1.2.2 Os sete anos infelizes

Para Bell (1988, p. 94), “[...] a morte de Stella não produziu um colapso total na saúde de Virginia; como se verá, ela era mais capaz de enfrentar que de pressentir desgraças.” Virginia contava, então, com a companhia de uma amiga e de seu primeiro amor, Madge, o que pareceu tornar a morte de Stella mais suportável.

Após a morte de Stella, todas as responsabilidades recaíram sobre Vanessa, que então tinha 18 anos. Esperava-se que ela ocupasse o lugar da meia-irmã morta nos cuidados da casa, inclusive financeiros, e das crianças.

Vanessa entregou-se ao papel, mas não com o altruísmo de Stella ou de Julia; ela tinha visto o que a relação de dedicação a Sir Leslie havia feito com a mãe e a irmã e não estava disposta a entregar-se a essa posição sem lutar. “Mais ainda, Vanessa não era só mais inteligente e decidida do que Stella, era mais egoísta; fortalecia-a o incontrolável egoísmo do artista.” (BELL, 1988, p. 97).

Os anos após a morte de Stella até a morte do pai são descritos por Virginia como os piores de sua vida. Sir Leslie tornou-se ainda mais melancólico e exigente com as filhas. Sobre a semana inteira pairava o terror dos encontros que tinham, às quartas-feiras, para o controle das contas da casa, que começavam a se tornar mais apertadas.

Fujo dos anos 1897-1904, os sete anos infelizes. Poucas vidas foram tão torturadas, atormentadas e entorpecidas pela não existência como as nossas foram então. Isso foi o legado de dois grandes erros desnecessários; aqueles dois açoites do descuido que mataram de modo brutal e absurdo duas pessoas que deveriam ter tornado aqueles anos normais e naturais, se não “felizes”<sup>38</sup> (WOOLF, 1986, p. 158).

---

body lay sunk the other death. Even if I were not fully conscious of what my mother’s death meant, I had been for two years unconsciously absorbing it through Stella’s silent grief; through my father’s demonstrative grief; again through all the things that changed and stopped; the end of society; of gaiety; the giving up of St. Ives; the black clothes; the suppressions; the locked door of her bedroom. All this had toned my mind and made it apprehensive; made it I suppose unnaturally responsive to Stella’s happiness, and the promise It held for her and for us of escape from that gloom; when once more unbelievably – incredibly – as if one had been violently cheated of some promise; more than that, brutally told not to be such a fool as to hope for things; I remember saying to myself after she died: ‘But this is impossible; things aren’t, can’t be, like this’ – the blow, the second blow of death, stuck on me; tremulous, fill me, eyed as I was, with my wings still creased, sitting there on the edge of my broken chrysalis.” (WOOLF, 1985, p. 124).

<sup>38</sup> “I shrink from the years of 1897-1904, the seven unhappy years. Not many lives were tortured and fretted and made numb with none-being as ours were then. That, in short hand, was the legacy of those too great unnecessary blunders; those two lashes of the random unheeding, unthinking flail that brutally and pointlessly

Sir Leslie prontamente colocou Vanessa no lugar que um dia foi ocupado por Julia e depois por Stella, com seu melancólico e desesperado humor, como um algoz, tomou a filha. Dizia reiteradamente que se estivesse triste, esta deveria estar triste também e que quando estivesse com raiva, Vanessa deveria chorar. Todavia:

Ele colocava os óculos, lia os números. E então deixava cair o punho sobre o livro de contas. Suas veias inchavam; o rosto ficava vermelho. Ouvia-se um rugido ininteligível. Ele gritava: “Estou arruinado!”. Dava socos no peito. Encenava um drama extraordinário de autocompaixão, horror e raiva. Vanessa ficava ao seu lado em silêncio. Ele a ataca com censuras, injúrias. “Você não tem pena de mim? Fica parada, dura como uma pedra...” assim por diante. Ela ficava em silêncio absoluto<sup>39</sup> (WOOLF, 1986, p. 167).

A relação de Virginia com a irmã sempre fora de admiração. Vanessa era descrita por ela como bela, inteligente, sensível e exímia pintora. Passou, então, a colocá-la também em um lugar materno. Assim como fazia com a mãe e Stella, idealizava Vanessa em um lugar de perfeição a ser alcançado. Unia-se a esta no ódio contra o pai: “Nós fizemos dele o símbolo de tudo que odiávamos na vida; ele era o tirano que, com egoísmo inconcebível, tinha substituído a beleza e alegria das mortas pela feiura e pela tristeza.”<sup>40</sup> (WOOLF, 1986, p. 66).

No verão de 1902, Sir Leslie foi diagnosticado com câncer. A relação de Virginia com o pai se modificou nesse período. “Mas Virginia, embora tivesse chegado a sentir ódio, ira e indignação pela conduta de Leslie com Vanessa, também sentia por ele um profundo amor. [...] Entre ele e Virginia estabeleceu-se um laço especial.” (BELL, 1988, p. 122-123).

### 1.3 O terceiro golpe

---

killed the two people who should have made those years normal and natural, if not ‘happy’.” (WOOLF, 1985, p. 136).

<sup>39</sup> “He put on his glasses. Then he read the figures. Then down came his fist on the account book. His veins filled; his face flushed. Then there was an unarticulated roar. Then he shouted... ‘I’m ruined.’ Then he beat his breast. Then he went through an extraordinary dramatization of self-pity, horror, anger. Vanessa stood by his side silent. He belaboured her with reproaches, abuses. ‘Have you no pity for me? There you stand like a block of stone...’ and so on. She stood absolutely silent.” (WOOLF, 1985, p. 144).

<sup>40</sup> “We made him the type of all that we hated in our lives; he was the tyrant of unconceivable selfishness, who had replaced the beauty and merriment of the dead with ugliness and gloom.” (WOOLF, 1985, p. 56).

A conturbada relação com Sir Leslie foi assunto de diversas páginas em seus diários e escritos autobiográficos. O ódio e o amor pelo pai caminhavam de mãos dadas desde a infância. Admirava-o intelectualmente, mas não compreendia a distância que ele mantinha da família. Amava-o por apresentar-lhe os livros, mas odiava-o por não a deixar estudar fora. Amava-o porque a mãe o amava e odiava-o porque Vanessa o odiava.

Ele era uma figura estranha, muitas vezes sentado num silêncio sepulcral à cabeceira da mesa de jantar da família. [...] Sim, não havia dúvida que eu sentia sua presença; e sentia um prazer intenso quando ele fixava em mim os olhos muito azuis e pequenos e, de alguma forma me fazia sentir que ambos éramos aliados. Tínhamos algo em comum<sup>41</sup> (WOOLF, 1986, p. 129).

### 1.3.1 22 de fevereiro de 1904

Por páginas em seus escritos, tentou explicar quem era o pai: “É um tipo semelhante a uma gravura de aço, sem cor, nem calor; mas com uma infinidade de linhas claras e precisas. Não há frestas nem cantos para estimular a minha imaginação; nada me anima. Tudo é contido, completo e já resumido.”<sup>42</sup> (WOOLF, 1986, p. 126). No entanto, quando Sir Leslie morreu, em 22 de fevereiro de 1904, Virginia sofreu um colapso ainda mais alarmante que o primeiro, após a morte da mãe.

Após a morte do pai, emergiu a sensação de não ter feito o suficiente por ele, de que logo quando a relação dele com os filhos pareceu melhorar, morreu. Costumava imaginá-lo e fazer referências dele enquanto vivo. Escrevia cartas em que relatava que ele estava melhorando e que logo estaria restabelecido. Oscilava entre um estado de culpa por não o ter valorizado enquanto vivia e irritação com os ritos fúnebres. Esse período durou cerca de dois meses, quando a família decidiu viajar para a Itália.

Durante essa viagem, Virginia começou a apresentar os primeiros sinais do que viria a ser uma de suas maiores crises mentais: dores de cabeça, taquicardias nervosas e uma crescente noção de que algo estava muito errado com ela.

---

<sup>41</sup> “He was a curious figure thus sitting often dead silent at the head of the family dinner table. [...] Yes, certainly I felt his presence; and had many a shock of acute pleasure when he fixed his very small, very blue eyes upon me and somehow made me feel that we two were in league together. There was something we had in common.” (WOOLF, 1985, p. 111).

<sup>42</sup> “That type is like a steel engraving, without colour, warmth or body; but with an infinity of precise clear lines. There are no crannies or corners to catch my imagination; nothing dangles a spray at me. It is all contained and complete and already summed up.” (WOOLF, 1985, p. 109).

Ao voltar para Londres, permaneceu em sua cama, com intensa recusa alimentar, alucinava que os pássaros em sua janela cantavam em grego e que o Rei Eduardo VII escondia-se nos arbustos a lhe proferir ofensas. Apresentava pesadelos e alucinações, alternava de uma tortura maníaca a um sentimento de culpa em relação à morte do pai.

Não escrevia durante suas crises e dificilmente conseguia recordar-se delas, de forma que só temos acesso a elas através do relato de outros. Bell (1988, p. 128) escreve:

No colapso que se seguiu, ela entrou num período de pesadelo em que sintomas notados no mês anterior assumiram uma intensidade frenética. Sua desconfiança de Vanessa, seu sofrimento pelo pai tornaram-se doentios, e passou a ver suas enfermeiras – tinha três – como inimigas. Ouvia vozes urgindo-a a cometer ações insanas; acreditava que resultavam de comer demais, e que devia matar-se de fome.

Por orientações médicas, Virginia foi levada para uma casa de campo para ser cuidada por Violet; lá tentou suicídio pela primeira vez, atirando-se de uma janela, a qual, todavia, não tinha altura suficiente para lhe causar graves consequências da queda; tinha então 22 anos.

As perdas de seus amores durante sua juventude marcaram a jovem Virginia pelo resto de sua vida. Em seus textos autobiográficos, em seus diários e, principalmente, em seus romances, ela retorna a escrever sobre essas pessoas sempre buscando contornar o vazio deixado por elas.

Após a morte do pai, teve a pior de suas crises. Todos os elementos que marcariam seu destino apareceram naquele momento de forma mais acentuada que após a morte da mãe e trouxeram um novo elemento: as tentativas de suicídio.

Freud (2020/1917), como já discutido anteriormente, revela-nos que na melancolia os processos de autorrecriminação são como um traço fundamental do processo melancólico. Essas acusações que o melancólico dirige para si são na verdade dirigidas ao objeto perdido, àquele que morreu. Todavia, essa tortura não se reduz ao sujeito, mas se estende a todos a sua volta; o outro acaba implicado na queixa melancólica.

Essa autoacusação, prazerosa na melancolia, corresponde, diz Freud, a tendências sádicas relativas ao objeto que, por essa via, retornaram à própria pessoa. De forma que o investimento amoroso do sujeito melancólico em seu objeto encontra dois destinos: por um lado uma regressão à identificação e por outro, a partir do conflito de ambivalência, é remetido de volta ao sadismo que aponta para a inclinação na melancolia ao suicídio.

A melancolia mostra para Freud como o eu pode se matar quando, por meio do retorno ao investimento objetal, pode colocar-se no lugar de objeto, podendo dirigir para si a

hostilidade que diz respeito à relação objetal. Assim, na regressão da escolha de objeto narcísica apesar de o objeto ter sido eliminado, ele se mostrou mais poderoso que o próprio eu.

Foi então que a análise da melancolia nos ensinou que o Eu só pode se matar se, através do retorno do investimento do objeto, ele puder se tratar a si próprio como objeto, se lhe for permitido dirigir contra si mesmo a hostilidade que vale para um objeto, e que representa a reação originária do Eu contra os objetos do mundo exterior (FREUD, 2020/1917, p. 110-111).

Na melancolia, revela Quinet (2006, p. 211): “No delírio retrospectivo, o melancólico encontrará algum crime que tenha cometido para justificar tudo aquilo, e ao aguardar a punição ele reconstituirá um Outro do tribunal.”

No caso do melancólico, após a perda do objeto, não há, como no luto, uma ambivalência entre amor e ódio em relação ao objeto; só resta o ódio ao objeto, este identificado ao sujeito. Todo esse ódio é voltado contra si mesmo, um ódio desvinculado do amor. Quinet (2006, p. 211) fala de uma “forclusão do Outro do amor”, ou seja, o sujeito perde esse Outro que ama e o que resta é um supereu cruel que o despreza.

A relação com a perda do objeto amoroso foi descrita por Freud (2020/1917) como uma das principais características da melancolia. Com isso, buscaremos investigar na teoria psicanalítica como se dá essa relação entre o sujeito e o objeto e, ainda, como o amor aparece nessa relação.

### 1.3.2 Uma proteção maternal

O sujeito é um ato de resposta (ELIA, 2004). O que o Outro materno entrega ao bebê não é apenas uma série de significados que vão ser meramente incorporados por ele. “O que chega a ele é um conjunto de marcas materiais e simbólicas - significantes - introduzidas pelo Outro materno, que suscitarão, no corpo do bebê, um ato de resposta que se chama sujeito.” (ELIA, 2004, p. 41).

Ao bebê, que ainda não é sujeito, é suposto um ser de necessidade, e quem atende à essa é um ser de linguagem, que, conseqüentemente, só pode respondê-lo com a linguagem.

“Primeira definição psicanalítica de mãe: genitora ou não, é o ser de linguagem que atende à necessidade de um filho de humanos através da linguagem” (ELIA, 2004, p. 50).

Todavia, ao ser atendido através da linguagem, o ser de necessidade se confronta com os significantes, o que faz com que haja uma diferenciação entre dois planos: em um plano, o objeto necessário é trazido; no outro, alguém traz esse objeto. Assim, “[a] criança passa a querer a coisa trazida e aquele que a trouxe” (ELIA, 2004, p. 52). Agora no plano da demanda, o sujeito se dirige ao Outro e demanda seu amor.

Uma das marcas que a passagem da necessidade à demanda produz é apagar os traços do objeto. De forma que o sujeito ao mesmo tempo que demanda o amor do Outro é também movido em direção a um objeto, faltoso, aquele que jamais foi conhecido pelo sujeito. “Não é possível entender a demanda, que é sempre de amor, sem articular a esse entendimento o objeto faltoso que habita a demanda e o amor, ou seja, o objeto descaracterizado pela passagem do significante.” (ELIA, 2004, p. 54).

Esse nomeado *objeto a*, por surgir como faltoso na experiência, causa o desejo do sujeito. De forma que a demanda já é, enquanto tal, habitada pelo desejo, que a atinge com o atributo da impossibilidade de satisfação (ELIA, 2004). O que nos conduz aos questionamentos acerca do desejo e ao modo como ele é introduzido no campo das relações do sujeito com o Outro.

Em um primeiro momento o bebê se depara com o significante do desejo da mãe como enigma e em um segundo momento, o discurso da mãe aponta para o Nome-do-Pai como metáfora do seu desejo. De forma que o enigma do desejo da mãe receberá uma significação com valor fálico (LACAN, 1998/1955-1956).

A inscrição do significante Nome-do-Pai inaugura o desejo. O pai, como significante, não é transmitido pela simples existência de um genitor, mas pelo desejo da mãe. O resultado dessa operação é a instauração do Nome-do-Pai, como significante, que tem como função representar o Outro, sob a forma de Lei. Lacan, em *O seminário, livro 4: a relação de objeto* (1995/1956-1957), nomeia o tempo da inscrição do Nome-do-Pai de frustração.

Lacan (2008a/1955-1956) retoma o texto freudiano “Totem e tabu” (1923) para demonstrar que o pai funciona como lugar da lei depois de morto, quando se transforma em um totem, ou seja, em um nome. Propõe então que a função simbólica do pai é dada através do significante do Nome-do-Pai, logo, o pai simbólico seria aquele que representa a própria lei, e ele, enquanto tal, é o pai morto.

É justamente isso que demonstra que a atribuição da procriação ao pai só pode ser efeito de um significante puro, de um reconhecimento, não do pai real, mas daquilo que a religião nos ensinou a invocar como Nome-do-Pai. Não há certamente necessidade alguma de um significante para seu pai, não mais que para estar morto, porém, sem significante, ninguém jamais saberá nada sobre um ou sobre o outro desses estados de ser (LACAN, 2008a/1955-1956, p. 562).

Em *O seminário, livro 5: as formações do Inconsciente*, Lacan (1999/1957-1958) define o significante Nome-do-Pai: “Com efeito, o que autoriza o texto da lei se basta por estar, ele mesmo, no nível significante. Trata-se do que chamo Nome-do-Pai, isto é, o pai simbólico.” (LACAN, 1999/1957-1958, p. 152).

O Nome-do-Pai representa o lugar do Outro barrado como Lei, assim como o falo, ao nível simbólico, é o significante do desejo. Retornando ao *O seminário, livro 5: as formações do Inconsciente*, Lacan aborda Édipo a partir de três tempos lógicos. Estes, por sua vez, são nomeados, em *O seminário, livro 4: a relação de objeto* (1995/1956-1957), de: Frustração, Castração e Privação.

No primeiro, Frustração, temos o célebre triângulo: Criança, Mãe e Falo. A criança se identifica ao objeto de desejo da mãe, a partir da equivalência simbólica bebê = falo. “O que a criança busca, como desejo de desejo, é poder satisfazer o desejo da mãe, isto é *to be or not to be* o objeto do desejo da mãe.” (LACAN, 1999/1957-1958, p. 197).

Assim, em um primeiro tempo, o desejo está no Outro. Ou seja, o desejo da criança é o desejo do desejo da mãe, permanecendo, assim, totalmente assujeitada ao desejo do Outro. A mãe, como representante do Outro-real, isto é, Outro sem barra, tem como traço a onipotência. Aqui o desejo está no Outro sem barra (A) na medida em que a mãe vira potência. Ou, como diz Lacan, em *O seminário, livro 4: a relação de objeto*: “[...] a criança, como real, assume para a mãe a função simbólica de sua necessidade imaginária.” (LACAN, 1995/1956-1957, p. 71).

O segundo momento, a Castração, que “é o signo do drama do Édipo” (LACAN, 1995/1956-1957, p. 221) caracteriza-se pela intervenção do pai real: “Se a castração merece efetivamente ser isolada por um nome na história do sujeito, ela está sempre ligada à incidência, à intervenção, do pai real.” (LACAN, 1995/1956-1957, p. 226).

O complexo de castração retoma no plano puramente imaginário tudo aquilo que está em jogo com o falo. É precisamente por esta razão que convém que o pênis real seja posto fora do jogo. A intervenção do pai introduz aqui a ordem simbólica com suas defesas, o reino da lei, a saber, que o assunto ao mesmo tempo sai das mãos da criança e é resolvido alhures. O pai é aquele com quem não há mais chance de ganhar, senão aceitando tal e qual a divisão das apostas. A ordem simbólica

intervem precisamente no plano imaginário. Não é à toa que a castração incide sobre o falo imaginário, mas de certo modo fora do par real. A ordem é assim reestabelecida, e no seu interior a criança poderá aguardar a evolução dos acontecimentos (LACAN, 1995/1956-1957, p. 233).

É na castração que se torna necessária a intervenção na tríade, criança, mãe e falo, por um quarto elemento: o pai real, o pai de “Totem e tabu”, ou seja, o pai terrível, aquele que diz: — quem manda sou eu, a sua mãe é meu objeto de amor e desejo.

Lacan, em *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, faz questão de ressaltar que a função de interdição do pai real é transmitida pela mãe. A mãe entra aqui com a função de mediadora da palavra do pai e, conseqüentemente, submetida à sua lei. O que não acontece, por exemplo, no caso Hans.

Lacan, na leitura do caso Hans, em *O seminário, livro 4: a relação de objeto*, afirma que a origem de sua fobia está não só no fato de que a mãe burla a palavra do pai (levando Hans para sua cama quando o pai viaja), mas também no fato de que o pai de Hans se coloca no lugar de pai amoroso, e não no lugar do pai privador da mãe. Ou seja: a questão principal é o fato de o desejo da mãe estar submetido ao desejo do Outro, o que implica que o próprio desejo do sujeito também esteja na dependência deste.

Na privação, temos como agente o pai imaginário, aquele que não tem o falo, mas possui alguma coisa com valor de dom, ou seja, alguma coisa real que é simbolizada. O pai imaginário, “aquele com que lidamos o tempo todo” (LACAN, 1995/1956-1957, p. 225), é privado do falo (real), mas tem alguma coisa com valor de dom, isto é, simbólico. Diz Lacan:

Se introduzimos no real a noção de privação, é na medida em que já o simbolizamos bastante, e mesmo plenamente. Indicar que alguma coisa não está ali é supor sua presença possível, isto é, introduzir no real, para encobri-lo e perfurá-lo, a simples ordem simbólica. O objeto de que se trata é o pênis. No momento e no nível em que falamos de privação, este é um objeto que nos é dado em estado simbólico (LACAN, 1995/1956-1957, p. 224).

Como vimos, na privação entramos na simbólica do dom. De um lado, aqueles que têm alguma coisa com valor de dom. De outro lado, aqueles que não têm o dom, mas sabem muito bem onde procurá-lo.

A menina, por não possuir o falo, introduz-se na simbólica do dom. O menino, por outro lado, como apontado por Freud, não entra por esse caminho, mas por ele sai. Com a finalização do complexo de Édipo, quando realiza, num certo plano, a simbólica do dom, é necessário que ele possa fazer dom daquilo que possui (LACAN, 1995/1956-1957).

Como vimos, a falta do objeto pode ser apresentada de formas diferentes, a saber, a privação, a frustração e a castração. Na frustração, temos a falta imaginária de um objeto real, na privação, a falta real de um objeto simbólico, e na castração, falta simbólica de um objeto imaginário.

Ferreira (2005) escreve que na privação temos a falta real de um objeto simbólico e um agente imaginário. O real só poderá ser abordado como falta em função do simbólico, sendo nesse sentido que se fala de primazia do falo. No campo do Outro falta um significante, um significante que represente o Outro sexo, o que torna esse campo barrado e impossível de estabelecer o significado da diferença sexual por uma via discursiva. Não há objeto do desejo, mas objetos que substituem esse objeto que não há. “Para além do significante só há o real, e só podemos imaginá-lo com base no simbólico como falta.” (FERREIRA, 2005, p. 45).

Lacan fala de um momento de virada, em que a relação com o objeto se torna mais complexa, momento em que a relação mãe-criança abre espaço para uma dialética. O que acontece se, ao pedido do sujeito, a mãe não responde mais? Responde: “Ela decai. Quando, antes, estava inscrita na estruturação simbólica que a fazia objeto presente-ausente em função do apelo – ela se torna real.” (LACAN, 1995/1956-1957, p. 68).

A mãe apresenta-se também agora como real, ou seja, uma potência à qual o bebê se submete. Quando a mãe não responde mais, ou só responde ao seu critério, ela sai da estruturação e eleva-se a uma potência. O objeto também sofre uma mudança, a mãe passa a ser possuidora de objetos de dom simbólicos que são símbolos de amor. “Em outras palavras, a posição se inverteu – a mãe se tornou real, e o objeto simbólico.” (LACAN, 1995/1956-1957, p. 69).

Ferreira (2005) comenta que, na frustração, temos a falta imaginária de um objeto real e o agente como simbólico. O objeto com valor de real se transforma em objeto simbólico, e a exigência de satisfação é substituída pela demanda de amor. Todavia, nada que é dado como prova de amor basta, pois o desejo se inscreve no espaço entre o que é esperado e o que é dado. “Se não existe, qualquer coisa que seja dada é um substituto. Da espera do tudo à decepção, entramos na frustração.” (FERREIRA, 2005, p. 45).

A criança oferece a si mesma como objeto na busca de garantir acesso a esses objetos de satisfação. Assim, ela apaga a falta na mãe, pois para ela a presença da mãe está vinculada a satisfação, ou seja, identificando-se ao falo, ela mantém a mãe completa, ainda que ao custo de se manter alienada a ela. Nisso consiste a dialética da frustração, em torno desses três elementos: mãe, bebê e falo.

Na saída neurótica, a criança permanece então submetida ao desejo insaciável da mãe até que o pai real venha regular esse novo formato ao instituir um quarto elemento que opera a castração da mãe. Esse seria o segundo registro da falta: a castração.

Com a incidência da operação simbólica da função paterna, o falo enquanto objeto imaginário da lógica da frustração é alterado para o estatuto de objeto simbólico e pode agora ser buscado pela criança. Dada a operação de metáfora paterna, a partir do Complexo de Édipo, a criança pode emergir enquanto sujeito do desejo e pode realizar, no sentido simbólico, a substituição significante.

Na triangulação edípica, o falo será instituído como o significante que marca o estatuto do desejo, circulando entre mãe, pai e bebê como uma moeda de troca. O objeto fálico aponta para a noção de que a evolução genital da criança não se localiza no órgão em si, mas na sua ausência. A castração reordena então as relações do sujeito com a falta e eleva o falo a um novo lugar, o de significante da falta.

Ferreira (2005) escreve que na castração temos a falta simbólica de um objeto imaginário e como agente o pai real. Explica que Lacan retoma a noção freudiana de pai do texto “Totem e tabu” para estabelecer uma equivalência entre o pai mítico, que gozava de todas as mulheres, com o gozo. Esse pai tem a função de operador estrutural e se apresenta como sinal do próprio impossível. O pai real é uma construção da linguagem e só pode ser abordado por meio do simbólico como pai imaginário, ou seja, o pai que interdita o gozo.

Vimos que o falante não pode gozar de forma plena não porque alguém o impeça, mas porque um dos efeitos da inscrição do significante mestre (S1) é a separação entre corpo e gozo, operando a constituição de um sujeito dividido e de uma falta a gozar, que reaparece sob a suposição de um mais-gozar. Logo, não há pai nenhum a ser morto. O gozo pleno não proibido, sua interdição faz parte da estrutura (FERREIRA, 2005, p. 46).

Na neurose, o amor entra em cena como uma das suplências à falta que se inscreve no sujeito. Essa falta que opera na relação amorosa se dá pela via da castração e da inscrição do significante Nome-do-Pai. O amor promete o reencontro com o objeto para sempre perdido, aquele que possibilita a emergência do sujeito, que o colocou em sua condição de cindido.

O que se faz então com a falta? Procura-se tamponá-la. Busca-se a sua “outra metade”, a “alma gêmea”. Busca-se o objeto do desejo no amor. Entretanto, o desejo faz parte da estrutura do ser falante; o amor, não. O amor é pura contingência, inventado para manter a falta viva ou tentar eliminá-la (FERREIRA, 1999). A demanda de amor que se compõe na

falha do Outro procura o reencontro com o resto da operação; contudo o que encontra é outra falta.

Todavia, essa unidade de dois não parece ser o que Virginia descreve quando fala sobre o amor em seus escritos autobiográficos, mas sim que amar é sinônimo de unificação de si. Mais ainda, amar é se colocar no lugar de objeto frente ao que ama, dado que é este que sustenta sua unidade.

Aquilo que ela procura na sua relação com os outros, ela nomeia de uma *proteção maternal*; o amor parece ocupar o lugar não de uma completude, mas de uma suplência. Virginia diz nunca ter estado sozinha com a mãe, mas ao que parece ela nunca esteve sozinha sem a mãe. Ela esteve presente em todos os anos, em outros familiares, no escutar das pulseiras dela, quando escrevia suas personagens e, principalmente, em suas relações amorosas.

Em 1897, Virginia fez sua primeira referência a uma mulher mais velha que posteriormente se tornaria sua amiga próxima e entusiasta de seu trabalho. Essa mulher era Violet Dickinson, amiga de toda a família Stephen, mas, especialmente, de Stella.

A paixão de Virginia por Violet aconteceu com presteza somente no verão de 1902, logo após seu pai ser diagnosticado com câncer. Até então, as destinatárias de suas cartas amorosas eram sua prima Magde e Emma Vaughan, a primeira paixão adolescente de Virginia. “Ela sentia muita falta de Julia e Stella, e agora, privada da atenção áspera e das conversas literárias com Leslie, Virginia estava desesperada para encontrar amparo numa nova fonte.” (CURTIS, 2005, p. 91).

Foi no mesmo verão que Violet encontrou as jovens Stephens em sua casa de campo. Em setembro do mesmo ano, Virginia já se referia a Violet em suas correspondências apaixonadas como *minha mulher* ou como *sua amante*. À medida que a condição de Sir Leslie ia piorando, Virginia mostrava-se cada vez mais carente da total atenção de sua amante. Necessitava que Violet desse atenção unicamente a suas demandas de afeto, por isso sua ojeriza frente aos pretendentes de Violet e suas outras amantes. Virginia exigia exclusividade em sua relação com Violet e ainda cartas diárias nas quais a amante constantemente desse provas do seu amor por ela.

Algumas vezes é fácil detectar a antiga “ansiedade de separação” em Virginia, a mesma ansiedade que a atormentava ainda criança, quando ficava presa à janela do número 22 do Hyde Park Gate, esperando Júlia voltar para casa. Violet estava ocupando o lugar de Julia como a “figura maternal” da

família Stephen, e Virginia sentia agudamente as suas ausências (CURTIS, 2005, p. 93).

Quando o relacionamento se rompia, quando essas pessoas não respondiam aos seus apelos, não podia sustentar-se e parecia sentir-se novamente como quando sua mãe morreu: abandonada, largada, dejetada. Ama-se um ideal, e para isso se abandona enquanto sujeito; dessa forma, quando se perde o amor, este parece levar junto ela mesma. Ama para se manter inteira. Quando esse amor é perdido, parece ficar exposta aos efeitos que invadem seu corpo desde fora – assim é tomada, invadida e habitada.

A *proteção maternal* não parece ser uma proteção frente a uma falta, mas frente à aniquilação de si. Após a morte da mãe, como ela mesma escreve, *não restou mais nada*, nem ela mesma. Dessa forma, parece necessitar tomar uma imagem que a manterá a salvo por um período e sustentará a aparência de uma identidade.

Tais leituras nos aproximam do que Lacan escreve no seu *O seminário, livro 3*, ao afirmar que na psicose o amor é morto, dado que então o amor promove um apagamento do sujeito em relação a “[...] uma heterogeneidade radical do Outro.” (LACAN, 2008a/1955-1956, p. 296).

O amor na psicose pode vir a ser mortificante, pois exige que o sujeito se sacrifique como objeto do Outro. “O psicótico não pode apreender o Outro senão na relação com o significante, ele se demora apenas numa casca, num invólucro, numa sombra, a forma da fala. Ali onde a fala está ausente, ali se situa o Eros do psicotizado, é ali que ele encontra seu supremo amor.” (LACAN, 2008a/1955-1956, p. 297).

Segundo Lacan, em seu *O seminário, livro 3* (2008a/1955-1956), e em seu texto dos *Escritos* (1988a) intitulado “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose”, o que ocorreria na psicose seria uma exclusão da regra, de um Outro que nunca pôde se fundar.

A *forclusão* se articula a uma ausência da *Bejahung* ou juízo de atribuição, que é retomado de Freud como o que possibilita ao sujeito advir ao simbólico, o processo primário onde o juízo de atribuição se fixa e que “[...] não é outra coisa senão a condição primordial para que, do real, alguma coisa venha a se oferecer à revelação do ser.” (LACAN, 2008a/1955-1956, p. 389).

Lacan retoma Freud quando este escreve que há uma operação de expulsão, sem a qual uma operação de introjeção não teria propósito, estando aí a operação primordial em que se funda o que será o juízo de atribuição. Diferencia ainda o juízo de existência, que seria a

relação entre a representação e a percepção, do juízo de atribuição, em que o que está em questão é a expulsão e introjeção. “O sujeito reproduz sua representação das coisas a partir da percepção primitiva que teve delas.” (LACAN, 2008a/1955-1956, p. 899).

A *Bejahung* seria uma pré-condição para a entrada na ordem simbólica. Lacan a define ao longo do seu seminário sobre as psicoses como uma admissão no sentido do simbólico, mas que pode faltar. “Pode acontecer que um sujeito recuse o acesso, ao seu mundo simbólico, de alguma coisa que no entanto ele experimentou e que não é outra coisa naquela circunstância senão a ameaça de castração.” (LACAN, 2008a/1955-1956, p. 21).

Assim, a *Verwerfung* seria a operação em que o significante que não apareceu no simbólico retorna no real, e isto se dá pois a introjeção da afirmação primeira, a *Bejahung*, não foi realizada. Maleval (2000, p. 48) reitera ao dizer que a *Bejahung* é um passo essencial para toda possibilidade de repressão secundária, cujo conteúdo pode reaparecer no campo do significante, mas, ao contrário da repressão, “[...] la *Verwerfung* fait obstacle à la remémoration.”

Lacan alerta que a *Verwerfung* não está no mesmo nível da *Verdrängung*; o recalque não seria a lei do mal-dito, mas o que acontece quando este não cola ao nível de uma cadeia simbólica. Em outras palavras, pode acontecer de o sujeito não conseguir devolver o que recebe do outro em todos os planos ao mesmo tempo ou até que essa lei seja intolerável, não por ela em si, mas pela posição em que o sujeito encontra-se comportar um sacrifício que torna impossível o plano da significação. “Mas a cadeia nem por isso deixa de correr por debaixo, a exprimir suas exigências, de fazer valer sua dívida, e isso, por intermédio do sintoma neurótico. É nisso que o recalque é do âmbito da neurose.” (LACAN, 2008a/1955-1956, p. 103).

O que cai sob o golpe do recalque retorna, pois o recalque e o retorno do recalcado são apenas o direito e o avesso de uma mesma coisa. O recalcado está sempre aí, e ele se exprime de maneira perfeitamente articulada nos sintomas e numa multidão de outros fenômenos. Em compensação, o que cai sob o golpe da *Verwerfung* tem uma sorte completamente diferente (LACAN, 2008a/1955-1956, p. 21-22).

Continua, ao exprimir, a diferença entre a *Verwerfung* e a *Verneinung* destacando que, apesar de serem duas formas de negação, não tratam do mesmo conteúdo. No caso, a *Verneinung* é da ordem do discurso e pode aparecer por uma via articulada. Essa negação faz referência ao texto freudiano de 1925 sobre a negativa, em que este a define como uma maneira do sujeito de lidar com conteúdos inconscientes que, mesmo negados, podem

aparecer e ser ditos. A *Verwerfung* faz referência a uma outra forma de negação, como Lacan propõe (2008a/1955-1956, p. 106):

Tudo parece mostrar que a psicose não tem pré-história. Mas acontece apenas que, quando, em condições especiais que deverão ser precisadas, alguma coisa no mundo exterior que não foi primitivamente simbolizada, o sujeito se acha absolutamente desarmado, incapaz de fazer dar certo a *Verneinung* com relação ao acontecimento. O que se produz então tem o caráter de ser absolutamente excluído do compromisso simbolizante da neurose, e se traduz em outro registro, por uma verdadeira reação em cadeia ao nível imaginário.

Para haver a efetuação da estrutura, faz-se necessária a inscrição ou não do significante Nome-do-Pai; no caso da psicose, que haja a *foraclusão* desse significante primordial da Lei, já que o Outro nunca pode se fundar como significante, o que impede o caminho para o processo de simbolização.

Formulo simplesmente de maneira clara o que está implicado em nosso discurso quando falamos do Complexo de Édipo. Uma neurose sem Édipo, isso não existe. Levantou-se essa questão, mas não é verdadeira. Numa psicose, admitimos perfeitamente que alguma coisa não funcionou, não se completou no Édipo essencialmente (LACAN, 2008a/1955-1956, p. 235).

Lacan retorna a Schreber ao indicar que foi central na precipitação de seu delírio sua nomeação para o cargo de juiz-presidente do tribunal de apelação. Discute que Schreber é convocado a assumir um lugar de grande autoridade simbólica que requisita daquele o significante Nome-do-Pai, que em seu caso, estaria foracluído. Por consequência, Lacan (2008a/ 1955-1956, p. 584) escreve:

É a falta do Nome-do-Pai nesse lugar que, pelo furo que abre no significado, dá início a cascata de remanejamentos do significante de onde provem o desastre crescente do imaginário, até que seja alcançado o nível em que significante e significado se estabilizam na metáfora delirante.

Com isso, o Nome-do-Pai é invocado em uma posição simbólica ao sujeito pelo que Lacan (2008a/1955-1956, p. 584) chama de “Um-pai”. Este se interpõe em um lugar em que o sujeito não pôde chamá-lo antes, uma posição terceira, lá onde já havia um par imaginário como base. Frente a essa conjuntura, o delírio emerge como forma de reorganização, dando um sentido próprio a essa invocação.

Mas o ponto essencial, que não se põe em destaque, é que o delírio começa a partir do momento em que a iniciativa vem de um Outro, com A maiúsculo, em que a iniciativa está fundada numa atividade subjetiva. O Outro quer isso, e ele quer sobretudo que se saiba disso, ele quer significar (LACAN, 2008a/1955-1956, p. 226).

Portanto, se não há a inscrição desse significante que barra o acesso à mãe, Lacan (1999/1957-1958) diz que, no caso da psicose, o objeto que a ele se funde permanece sendo a mãe, e ele, conseqüentemente, permanece no lugar de falo desta. A criança encontra-se colada ao desejo da mãe, um Outro primordial, sem poder acessar um Outro, no caso, o pai.

A lei do pai não ascende ao lugar do significante do desejo da mãe, o sujeito não está submetido a castração simbólica, o que, por sua vez, impossibilita a significação fálica de advir. Na psicose, o Outro não é barrado, é absoluto, e o sujeito a ele está submetido, pela ausência da inscrição, nele, da lei. Assim, a posição estrutural do sujeito psicótico é de objeto do gozo do Outro.

Para Virginia, parece-nos que as perdas das pessoas que amava era delineada como perdas de si mesma. A morte de seus amores trazia prejuízos sentidos a nível corporal: perdia sua saúde, perdia sua sanidade, perdia seu contato com a realidade, perdia a vontade de viver.

Tudo isso produzia uma tristeza muito natural e um sentimento de culpa não incomum quando morre alguém que amamos; mas havia algo mais – um sentimento de profunda irritação. Ela estava aborrecida com as cartas de pêsames, com os necrolégios – pois não falavam do principal; não davam uma ideia real do que seu pai fora (BELL, 1988, p. 126).

Seu corpo era invadido, recebia vozes que vinham de fora, escutava os pássaros que a culpavam pela sua condição. Seu corpo não lhe pertencia mais; aqueles que morriam pareciam carregar sua unidade corporal ao túmulo. O que restava dela havia virado um monstro que não podia ser alimentado, levando-a a total recusa alimentar, era invadida por dores de cabeça que não cessavam por semanas, restava prostrada em sua cama com crises que podiam durar anos.

Quinet (2006), que situa a melancolia no âmbito da forclusão do Nome-do-Pai, evidencia que essa relação com o Outro na melancolia aponta para o desamparo fundamental do sujeito, no qual o Outro, que deveria amá-lo, na verdade abandona-o. “Lá onde deveria estar o Nome-do-Pai não se encontra nada, só um furo, um ralo aberto, por onde toda a libido escoia.” (QUINET, 2006, p. 198).

Quinet (2006) reporta-se à referência freudiana sobre o texto “Luto e melancolia” para destacar que, na melancolia, a identificação não é com o pai simbólico, mas com o pai morto. Se ao sujeito não coube a incorporação simbólica, só lhe resta uma identificação com o furo deixado pelo pai ausente. “Podemos então propor a seguinte identificação: sujeito melancólico = forclusão do Nome-do-Pai.” (QUINET, 2006, p. 201).

No momento de um abalo do que quer que funcionasse ao sujeito como suplência, ele se vê reduzido ao zero da forclusão que corresponde a uma ausência total do Outro. Há uma desolação, que não se remete a uma angustia da perda, mas a um sentimento de abandono, de um Outro que se retirou cedo demais. O sujeito entra em um estado de completa desolação, “O que vinha sustentar ou fazer o papel do ideal para ele, como suplência ao Nome-do-Pai, foi abalado.” (QUINET, 2006, p. 208). O sujeito se vê então jogado na identificação com o objeto de rebotalho, deixado pelo Outro.

Na neurose a falta descoberta é relativa à castração. O Eu, que é um eu corporal, constituído a partir da marca do Outro, é o que aparece no lugar do que falta ao Outro. Nesse lugar, o sujeito tenta introduzir seu Eu, como objeto amado pelo Outro. Quando isso é estremecido, com a perda do ideal, o sujeito se depara com a castração, de onde emerge o sentimento de desamparo pelo Outro.

Já na melancolia há de saída uma perda do objeto de amor, localizado no ideal do Eu, e assim, posteriormente, há uma perda do próprio Eu. “Quando há um abalo do ideal do eu, há conseqüentemente um abalo no eu ideal, uma ferida narcísica.” (QUINET, 2006, p. 209).

Na melancolia, não há uma união de um imaginário e um real, suportado pela castração. Logo, no momento em que o sujeito se encontra com a forclusão do Nome-do-Pai, há uma desposse dos trajes narcísicos do objeto, a imagem que sustentava cai e cabe ao sujeito identificar-se com o objeto, este que é furo no simbólico, vazio, no lugar de resto. “O sujeito se torna esse oco sem consistência alguma, esse nada.” (QUINET, 2006, p. 210).

O amor como observamos até aqui nos escritos woolfianos parece significar colar-se ao outro para manter sua unidade, todavia parece-nos que ela não contava com o atrevimento do real em assolar essas sustentações. O real, que vinha como ondas na praia, inevitável e implacável. As ondas fatalmente subiam e ela era levada ao limite de sua existência. Ondas tão violentas que nem o amor era capaz de orlar.

## 1.4 O quarto golpe

Virginia passou os seis meses seguintes recuperando-se da crise, sendo cuidada diretamente por Violet durante todo o período após sua tentativa de suicídio. Posteriormente, voltou a Londres magra, abalada e com contínuas dores de cabeça que, deste momento em diante, seriam os primeiros sinais de suas crises. Escreve a Violet em setembro de 1904:

Minha Violet,

[...] Oh, minha querida Violet, se houvesse um Deus eu deveria abençoá-lo por me ter entregado sã e salva dos tormentos dos últimos seis meses! Você pode imaginar que extraordinária alegria cada minuto da minha vida é para mim agora, e minha única prece é que possa viver até os 70. Eu acho que posso emergir menos egoísta e pretensiosa do que entrei e com maior compreensão dos problemas dos outros.

Tristeza, como a que sinto agora pelo Pai, é tranquilizante e natural, e faz a vida valer a pena, se mais triste. Eu nunca poderei te dizer o que você tem sido para mim todo esse tempo – você nem acreditaria – mas se afeição vale alguma coisa, você tem, e sempre terá, a minha<sup>43</sup> (WOOLF, 2008e, p. 15-16).

Durante os dois anos seguintes, Virginia dedicou-se a trabalhar e escrever; ainda não arriscava a escrita de um romance, mas escreveu ensaios e contos. Continuava a se corresponder assiduamente com Violet. Morando sozinhos, os jovens Stephen passaram a frequentar festas e reuniões da burguesia inglesa e, em 1906, decidiram viajar à Grécia.

### 1.4.1 20 de novembro de 1906

Durante a viagem, Vanessa e Thoby adoeceram, forçando a família a retornar para Londres. Virginia e Adrian cuidaram dos irmãos adoecidos, sem diagnósticos precisos, oscilando de malária a febre tifoide. Notícias chegaram de que Violet também se encontrava adoecida em Manchester. Vanessa conseguiu se recuperar, mas Thoby morreu em 20 de novembro de 1906, de tifo, aos 26 anos.

---

<sup>43</sup> “My Violet,

[...] Oh, my Violet, if there were a God I should bless him for having delivered me safe and sound from the miseries of the last six months! You can think what an exquisite joy every minute of my life is to me now, and my only prayer is that I may live to be 70. I do think I may emerge less selfish and cocksure than I went in and with greater understanding of the troubles of others.

Sorrow, such as I feel now for Father, is soothing and natural, and makes life more worth having, if sadder. I can never tell you what you have been to me all this time- for one thing you wouldn't believe it- but if affection is worth anything you have, and always will have, mine.” (WOOLF, 2008e, p. 15-16).

A morte de Thoby, em 1906, foi mais uma perda desastrosa na vida de Virginia. Mais uma vez, teve de se acostumar a viver sem um membro de sua família e continuou relatando a perda do irmão em seus escritos por longos anos. “Era esquisito viver em um mundo que não o incluísse, e mesmo 20 anos mais tarde ainda lhe pareceria que continuar vivendo sem ele não era mais que um pesadelo, e que morrer seria apenas voltar à companhia dele.” (BELL, 1988, p. 150).

Imediatamente após a morte do irmão, buscou conhecê-lo melhor, pois Thoby, apesar de próximo das irmãs, não se mostrava afetuoso ou dividia confidências sobre si. Virginia relata que sua relação com Thoby se fortaleceu depois da morte de sua mãe e Stella, pois seu irmão a via como uma criatura que precisava de proteção, então estava constantemente em seu quarto, propondo debates, contando suas histórias de colégio, dividindo suas leituras. Sobre essa morte, comenta:

O eco lúgubre dessas palavras afeta minha lembrança de um tempo em que elas não eram ouvidas. Não tínhamos nenhuma espécie de pressentimento de que ele ia morrer quando tinha 26 anos, e eu, 24. Essa é uma das frustrações – aquele eco lúgubre que eu sempre dou por mim ouvindo e transmitindo – das quais não podemos defender-nos, a não ser registrando-as<sup>44</sup> (WOOLF, 1986, p. 162).

Seu primeiro romance no formato do fluxo de consciência, que a marcou enquanto escritora, foi uma homenagem ao seu irmão. No livro, sobre o qual discorreremos no segundo capítulo, Virginia busca decifrar seu irmão, que parece constantemente escorrer-lhe pelos dedos.

Seus primeiros textos criativos aparecem após esse período. Se antes escrevia ensaios e comentários jornalísticos, agora apresenta-se como autora de livros e escreve seu primeiro romance. Um novo amor surge, uma nova forma de proteção: a escrita.

#### 1.4.2 A escrita como possibilidade

---

<sup>44</sup> “The knell of those words affects my memory of a time when in fact they were not heard at all. We had no kind of foreboding that he was to die when he was twenty-six and I was twenty-four. That is one of the falsifications – that knell I always find myself hearing and transmitting- that one cannot guard against, save by noting it” (WOOLF, 1985, p. 140).

Após a morte do pai, sua pior crise até então e sua primeira tentativa de suicídio, surge no horizonte de Virginia uma nova possibilidade de existir: a escrita. Com a morte dele, autoriza-se escritora. Ao comentar sobre o pai em seu diário: “[...] & poderia ter chegado aos 96, como outros que conheço; mas graças que não. A vida dele teria acabado completamente com a minha. O que teria acontecido? Nada de escrever, nada de livros; inconcebível.”<sup>45</sup> (WOOLF, 1989, p. 165).

Com a morte do pai, emerge uma espécie de “autorização” para a escrita. Pela primeira vez pensou em si enquanto escritora de livros. “Em protesto contra o pai, Virginia não se permite escrever a partir de um lugar de mulher, por medo de ser desaprovada por ele. Ela precisa de sua estima e confessa que só depois de sua morte (1904) ousará verdadeiramente lançar-se à escrita e distinguir-se do pai escritor.” (MANNONI, 1999, p. 77).

A escrita nasce da morte para ocupar um lugar central em sua vida de ali em diante. Um novo lugar de sustentação, que também vem acompanhado da necessidade de aprovação dos outros. Em seu diário, comenta: “A gente deve escrever a partir de um sentimento profundo, dizia Dostoiévski. E eu escrevo? Ou invento com palavras, amando-as como as amo?”<sup>46</sup> (WOOLF, 1989, p. 98).

Um novo amor que recebe como “choques”, os mesmos vividos na infância em Talland House. Receber os choques a faz escritora. Ao colocá-los em palavras, Woolf explica que esses choques perdem a capacidade de despedaçá-la. Ao juntar as partes por meio da escrita, consegue totalizar essa experiência, e é somente dessa forma que consegue não se deixar abater por ela, mas, ao contrário, criar algo que está relacionado ao maior prazer que conhece.

O êxtase de colocar os pedaços que recebe em uma forma e, com isso, conseguir criar está relacionado, para ela, à sua maior satisfação. Assim, seus escritos vão trazer uma relação íntima, em tom confessional, com suas experiências.

Morales (2008) traz a hipótese de que Virginia existia a partir de um corpo feito de letras, a escrita funcionava como forma de contorno que traça o corpo não simbolizado pelo Outro, como suplência ao Nome-do-Pai que não operou.

---

<sup>45</sup> “[...] & could have been 96, like other people one has known; but mercifully was not. His life would have entirely ended mine. What would have happened? No writing, no books; inconceivable.” (WOOLF, 2008d, p. 252).

<sup>46</sup> “One must write from deep feeling, said Dostoiévski. And do I? Or do I fabricate with words, loving them as I do?” (WOOLF, 2008d, p. 164).

O ato de escrever está relacionado à castração, visto confrontar o sujeito com a questão do corpo próprio e de sua representação. Na psicose, todavia, tal representação é impossibilitada. Por meio de sua doença, Virginia marca seu corpo com os sintomas particulares que precedem o começo e o fim da escrita (MORALES, 2008).

Morales (2008) escreve que a problemática melancólica se apresenta por meio da impossibilidade de apropriação de um reflexo que possa funcionar para dar forma a um corpo, o qual é delineado a partir do olhar do Outro. A melancolia é uma questão que afeta o imaginário e, em consequência, o real.

Bentes (2014) aponta que as crises que se sucedem ao final de cada livro ou após a morte de algum ente querido indicam um desmonte do campo da realidade, de onde sobrevém o desastre imaginário. “Isso demonstra o efeito de amarração que a escrita produzia na autora, uma suplência à forclusão do Nome-do-Pai. A ‘onda’ é o modo como ela denomina o desenodamento quando está prestes a entregar um trabalho [...]” (BENTES, 2014, p. 198). Ela se agarra então à escrita, única forma possível de enlaçar real, simbólico e imaginário.

Continuaremos nossa pesquisa a partir da aproximação de seus escritos com a teorização psicanalítica acerca da melancolia, como observado até aqui, porém agora investigaremos seus escritos ficcionais. Buscaremos traçar como a escrita emerge em um lugar de sustentação em sua vida e a relação que ela estabelece com esse lugar de autoria.

Investigaremos a partir daqui alguns romances de Woolf, começando por *A viagem* (em inglês, *The voyage out*), seu primeiro romance. Sobre essa obra inaugural, Mannoni (1999, p. 26) comenta:

Em *The Voyage Out* (1915), Virginia nos leva para o mundo da aparência, da educação vitoriana. Uma coisa é sair “reformulado” de uma experiência dolorosa, outra é continuar como espectador de um mundo e de uma injustiça que se não se aceita e se denuncia, encarnando uma verdade à custa de um exílio em si próprio.

Se *A viagem* foi seu primeiro romance, *O quarto de Jacob* foi o primeiro a inaugurar sua nova forma de escrita – o fluxo de consciência.

Assim, pretendemos investigar as duas obras lado a lado, comparando-as no que se refere à construção do enredo, aos desenvolvimentos dos personagens e, principalmente, às faces do amor. Pretendemos analisar o que se modifica e o que permanece como estrutural na passagem entre os escritos e compreender as mudanças ocorridas em sua vida e em seu estado mental que a levaram à necessidade de uma transformação em sua escrita.

Principalmente, buscaremos investigar sobre, quando Virginia Woolf nos escreve sobre o amor, a que amor ela se refere, dado que, até então, seus escritos autobiográficos nos apontam para um amor que vive às voltas da morte. Trabalharemos diretamente com seus romances, no intuito de observar se suas obras também são marcadas por esse testemunho de um amor morto ou se, com sua escrita ficcional, algo se modifica.

## 2 DA ESCRITA AO MÉTODO

No presente capítulo nos deteremos em duas obras de Virginia Woolf, *A Viagem* e *O Quarto de Jacob*. Todavia, antes de nos debruçarmos sobre elas, retornaremos aos momentos de sua vida anteriores à escrita de tais livros, buscando compreender o estado em que a autora se encontrava durante seu processo de escrita e ainda o que ela tem a nos relatar sobre esses momentos em seus diários e autobiografias.

Tal caminho nos levará a um ponto brevemente explorado no capítulo anterior, que foi a morte de seu pai. Como já visto, somente após a morte do pai, ela pôde autorizar-se na escrita de romances e assume que, caso ele não tivesse morrido, ela jamais teria escrito livros. Logo, sua relação com seu pai desde o princípio nos pareceu intrinsecamente relacionada a seu posicionamento como autora. Seguindo esse caminho, investigaremos como essa relação que Virginia estabeleceu com seu pai e sua escrita pode nos apontar para uma discussão da relação entre a melancolia e os processos de identificação.

A identificação com o lugar vazio deixado pelo pai, que a deixa em uma constante hemorragia de libido, só parece ter sido amparada pela escrita, porém não só pela escrita em si. Destacaremos, ainda, como a passagem de uma escrita fortemente influenciada pelos escritores românticos para uma escrita conformada a uma técnica própria possibilitou para ela questionamentos que a mantiveram em vida.

Nossa investigação focou ainda em como Virginia, ao se questionar, especificamente, sobre o amor e ao escrever sobre o amor, pôde criar um caminho que a manteria em vida por longos anos, sempre em busca de uma resposta. Assim, a acompanhamos em suas indagações sobre o amor nas duas obras citadas acima e nas aproximações e diferenças na forma como ela descreve e especula sobre.

Em *A viagem*, encontramos uma escrita conformada ao modelo do romance clássico, o amor a partir da união de dois por meio do casamento e da promessa de felicidade eterna. Em *O quarto de Jacob*, seu primeiro livro no formato do fluxo de consciência, o amor aparece em sua impossibilidade de se realizar, um amor que falha. O que nos leva ao questionamento: afinal, quando Virginia Woolf fala sobre o amor, a que amor ela se refere?

## 2.1 A travessia das aparências

Nos anos que se seguiram, Vanessa casou-se com Clive Bell e Virginia passou a morar com seu irmão mais novo, Adrian. Todavia, dada sua idade – tinha então mais de 25 anos – era esperado que se casasse em breve. Contudo, rebelava-se contra as normas da sociedade vitoriana e recusava todos os pretendentes que lhe apareciam. Continuava a trocar cartas apaixonadas com Violet. Durante esse período, Virginia escrevia para o jornal *The Guardian* e outros jornais e não apresentou mais crises nervosas.

Em 1908, estimulada por seu cunhado, começou a escrever o rascunho de seu primeiro romance. Em cartas trocadas com Clive Bell, escreve: “Você me achará muito chata se eu falar de novo daquele assunto sinistro, & lhe perguntar se tem algo a dizer sobre aquela infeliz obra? Tenho nesse momento a sensação de que tudo é um erro.” (WOOLF apud BELL, 1988, p. 256).

A escrita de *A Viagem* parece ter se iniciado em 1904, quando ainda pensava em chamá-lo de *Melymbrosia*, mas foi só após a morte de Thoby, em 1906, que começou a dedicar-se à obra. Entre todos esses anos, visto que a obra só foi publicada em 1915, Virginia teria escrito sete versões diferentes do romance. “Foram queimadas, sem dúvida; assim, parece, aconteceu com sete versões diferentes de *The voyage out*.” (BELL, 1988, p. 165).

Durante esses anos de escrita de seu primeiro romance, por volta de 1910, adoeceu. Não existem tantos relatos desse adoecimento, somente que foi receitado pelos médicos que não vivesse em Londres, por conta da agitação, então mudou-se durante um período breve para a casa de Vanessa e Clive em Studland.

Não sei se por ter sobrescritado envelopes demais, ou por culpa de outros efeitos da “Farsa dos Dreadnought”, ou, o que é mais provável, por ter entrado num daqueles estados de aguda tensão nervosa que habitualmente a afligiam quando chegava ao fim de um romance (agora pensava estar atingindo o fim de *Melymbrosia*), o fato é que ficou doente em março, e chegou outra vez à beira da loucura.

[...]

Mas a cura não foi radical. As agitações de Londres anularam todo o bem alcançado em Studland; logo voltara a sofrer de dores de cabeça – que ela chamava de embotamento na cabeça –, insônia, irritação nervosa e um forte impulso para rejeitar comida, todos os velhos sintomas, em forma mais grave. Novamente apelaram para Savage e mais uma vez ele a mandou sair de Londres e repousar (BELL, 1988, p. 205).

Em 1911, passou por diversas clínicas de tratamento para sua “crise de loucura” e morou com Vanessa durante um longo período, sendo cuidada por ela pessoalmente. No final de 1911, seu velho amigo Leonard Woolf retornou a Londres e passou a cortejá-la. Ainda no mesmo ano, escreveu para Vanessa: “Você se sentiu terrivelmente deprimida? Eu sim. Eu não podia escrever, e todos os demônios saíram – negros e peludos. Ter 29 anos e não ser casada – ser um fracasso – sem filhos – louca também, não escritora.”<sup>47</sup> (WOOLF, 2008e, p. 64).

Todavia, parecia que assumir esse lugar de “esposa” mostrava-se tão pesado para Virginia como o de escritora, pois, ao longo do ano de 1911, recusou-se a casar, por diversas vezes, com Leonard. Ele era amigo de longa data de Virginia e de todos os membros do grupo de Bloomsbury, inclusive Vanessa, que apoiou desde o início o interesse de Leonard por Virginia.

Virginia relata diversos medos em sua troca de cartas com Leonard, sempre se referindo como um fardo, que não conseguiria manter o papel de uma esposa e sua ausência de interesse sexual nele. Ao justificar suas recusas em cartas, escreve:

Parece-me que estou lhe causando muita dor – às vezes da forma mais casual – e, portanto, devo ser o mais franca possível com você, porque na metade do tempo, eu suspeito, você está em um nevoeiro que eu não vejo de jeito nenhum. Claro que não posso explicar o que sinto – essas são só algumas das coisas que me impressionam. As vantagens óbvias do casamento estão no meu caminho. Digo a mim mesma, de qualquer forma, que seremos muito felizes com ele; e ele lhe dará companhia, filhos e uma vida agitada – então eu digo Por Deus – não olharei para o casamento como uma profissão. As únicas pessoas que sabem disso, todas acham que é adequado; e isso me faz examinar ainda mais meus próprios motivos. Então, é claro, às vezes fico zangada com a força do seu desejo. Possivelmente, você ser um judeu também entra neste momento. Você parece tão estranho. E então eu estou terrivelmente instável. Eu passo do quente para o frio num instante, sem qualquer razão [...] Eu às vezes acho que se me casasse com você, poderia ter tudo – e aí – é o lado sexual disso que fica entre a gente? Como eu lhe disse brutalmente outro dia, não sinto atração física em você. Há momentos – como quando você me beijou outro dia – em que não sinto mais do que uma pedra<sup>48</sup> (WOOLF, 2008e, p. 70-71).

<sup>47</sup> “Did you feel horribly depressed? I did. I could not write, and all the devils came out- hairy black ones. To be 29 and unmarried- to be a failure- childless- insane too, no writer.” (WOOLF, 2008e, p. 64).

<sup>48</sup> “It seems to me that I’m giving you a great deal of pain – some in the most casual way – and therefore I ought to be as plain with you as I can, because half of the time, I suspect, you’re in a fog which I don’t see at all. Of course I can’t explain what I feel – these are some of the things that strike me. The obvious advantages of marriage stand in my way. I say to myself, anyhow, we will be quite happy with him; and he will give you companionship, children, and the busy life – then I say By God – I will not look upon marriage as a profession. The only people who know of it, all think it’s suitable; and that makes me scrutinise my own motives all the more. Then, of course, I feel angry sometimes at the strength of your desire. Possibly, you being a Jew comes in also at this point. You seem so foreign. And then I’m fearfully unstable. I pass from hot to cold in an instance, without any reason [...] I sometimes think if I married you, I could have everything- and then- is it the sexual side of it that comes between us? As I told you brutally the other day, I feel no physical attraction in you. There are moments- when you kissed me the other day was one- when I feel no more than a rock.” (WOOLF, 2008e, p. 70-71).

Leonard, apesar das recusas, insistiu em Virginia. Durante esse ano moravam perto um do outro e Virginia pôde conhecê-lo e compreender que o caráter de Leonard, assim como suas capacidades intelectuais, combinava com o dela. Ao longo do mesmo ano, passaram a escrever juntos e aproveitar a companhia um do outro. Em maio de 1912, aceitou casar-se com ele. Escreveu à Violet, com quem ainda mantinha correspondências, contando de seu casamento e pedindo sua aprovação: “Você sempre foi uma criatura tão esplêndida e encantadora, a quem eu amei desde que era apenas uma menina, que não poderia suportar se você desaprovasse o meu marido.”<sup>49</sup> (WOOLF, 2008e, p. 72).

Todo o período que antecedeu o casamento é descrito por Bell (1988) como exaustivo e atordoante, dado que diversos personagens principais da história de Virginia discordavam da união com Leonard, como Clive Bell, esposo de Vanessa que à época demonstrava interesse amoroso por Virginia, e Madge, que mantinha certo desagrado mútuo com Leonard. De toda forma, o casamento aconteceu em agosto e ela passou a assinar seu nome como ficaria conhecida mundialmente: Virginia Woolf.

Os anos que se seguiram foram tranquilos na vida dos Woolf, entretanto, em 1913, Virginia descobriu que seu primeiro romance seria publicado, o que a levou na direção de uma nova crise. Virginia era novamente atormentada com noites insones e períodos de depressão e autoacusação, agora principalmente por conta de seu novo livro, que não acreditava ser bom o suficiente. O relato dos sentimentos de culpa que antes vinham direcionados à mãe e ao pai parecem emergir agora em relação a seus livros.

Mas Virginia não se torturava com ninharias; suas noites insones eram gastas imaginando que a arte, sentido e objetivo de sua vida, era inútil, e podia talvez acabar em farrapos ante acesso de risos cruéis. Depois de noites assim, os dias traziam dores de cabeça, o crânio latejando como um dente podre; depois vieram noites piores, noite terríveis pelo peso crescente da ansiedade e da depressão (BELL, 1988, p. 284).

Sobre o colapso acontecido entre os anos de 1913 e 1915, John Lehmann (1989), biógrafo de Virginia Woolf e amigo da família à época, descreve que a crise de Virginia nessa ocasião consistia em uma repetição, apesar de muito mais intensa, do que ela havia vivido em 1904.

---

<sup>49</sup> “You have always been such splendid and delightful creature, whom I’ve loved ever since I was a mere chit, that I couldn’t bear it if you disapproved my husband.” (WOOLF, 2008e, p. 72).

Woolf passava do estado de sanidade para o de insanidade constantemente. Oscilava entre um estado depressivo – no qual se recusava a comer e apresentava sentimento de culpa e desespero – para um estado de excitação maníaca – no qual era violenta com suas enfermeiras e falava sem parar durante dias e dias (LEHMANN, 1989).

Como era proibida de escrever durante suas crises, mesmo em seu diário pessoal, não temos relatos de Virginia durante esse período (só escrevia sobre suas crises após reestabelecida), portanto só temos maiores acessos a essas descrições via seus comentadores Lehmann (1989), que era amigo próximo da família à época, e Bell (1988), filho de Vanessa e Clive. Este último descreve:

Mas as pressões sobre Virginia não cederam: achava que as pessoas riam dela, e que era a causa dos problemas de todo mundo; sentia-se dominada por uma sensação de culpa pela qual devia ser punida. Convenceu-se de que seu corpo era de alguma forma monstruoso, a sórdida boca e o sórdido ventre exigindo comida – matéria repulsiva que devia ser excretada de maneira repugnante; achava que a única solução era recusar-se a comer. Coisas materiais assumiam aspectos sinistros e imprevisíveis, animalescos e horrorosos ou – às vezes – de assustadora beleza (BELL, 1988, p. 288).

É no final de 1913 que faz sua segunda tentativa de suicídio, ao ingerir uma dose excessiva de Veronal, um barbitúrico. Foi socorrida por Leonard, antes que a dose do remédio pudesse realizar seu efeito letal. Permaneceu adoecida no ano de 1914 e apenas em 1915 começou a sair e escrever cartas. Essa crise se prolongou até o final de 1915. Bell (1988, p. 300) escreve:

Assim, pelo verão de 1915, era óbvio que Virginia, não importa o quanto parecesse curada de sua loucura, poderia facilmente recair nela, e cada crise agora se revelava pior que a anterior. Depois de dois anos de insanidade intermitente, parecia que sua mente e seu caráter estavam afetados para sempre.

É ainda nesse período que *A viagem* é publicado (fora retardado por conta da guerra) e bem recebido pela crítica; todavia, Virginia não pôde sabê-lo de imediato, pois se encontrava imersa na maior e mais longa de suas crises até então.

Sobre essa obra inaugural, Sônia Alberti (2009, p. 252) comenta:

Por essa razão, o romance jovem de Virginia Woolf, no qual começou a falar aos 13 anos, tem como título *The voyage out*, prenúncio de sua morte trágica, o suicídio de separação. É no fundo das águas que se encontra esse “out”, e para ela atravessar as aparências não levaria a outro fim que não a morte. Ela realiza a travessia em ato [...]

## 2.2 A Viagem

O caminho que levou Virginia Woolf à escrita de seu primeiro romance não parece ter sido sem percalços. Revela que, sem a morte do pai, jamais poderia ter escrito livros; enquanto este era vivo, limitava-se à escrita de contos e ensaios. Apenas com a morte do pai em 1904 iniciou a escrita do seu primeiro romance, escrita essa que durou anos, e o livro só foi lançado em 1915, quando Virginia já tinha 33 anos.

A escrita de seu primeiro romance parece ter desvelado algo, pois foi durante esse período que teve uma das piores crises de sua vida, esta que só foi comparável à crise após a morte da mãe e a do pai. Para Morales (2008, p. 35):

La publication de son premier livre l'amène à la psychose. Son premier livre est écrit et réécrit pendant sept années. Sept versions différentes sont brûlées par l'écrivain. Après cette crise, Virginia Woolf sait clairement que sa création peut de nouveau l'amener « au bord du précipice »<sup>50</sup>.

Suas crises iniciaram durante o processo de escrita, e os conhecidos sintomas retornaram, como as dores de cabeça, a insônia, a incapacidade de escrever, a autoacusação e as vozes. Todavia, o momento da publicação, ou mesmo o momento logo antes de enviar seu escrito para ser lido por outra pessoa, era o momento mais delicado do processo. “Le moment de la publication fait approcher l'écrivain du vide mélancolique. La correction des épreuves pour l'édition la confronte à la lecture de sa propre écriture, un point insupportable pour Virginia Woolf [...]”<sup>51</sup>(MORALES, 2008, p. 35).

Após a publicação de *A Viagem*, assume que não consegue retornar ao próprio livro, dado que este é um reflexo de acontecimentos traumáticos de sua vida. Escreve, pois, ao escrevê-los, mesmo que suas histórias tenham o mesmo fim dos fatos de sua vida, que são, geralmente, a morte de algum personagem essencial, a própria materialidade da escrita do acontecimento parece possibilitar uma torção e uma mudança.

---

<sup>50</sup> Tradução livre: “A publicação de seu primeiro livro a leva à psicose. Seu primeiro livro é escrito e reescrito durante sete anos. Sete versões diferentes são destruídas pela escritora. Depois dessa crise, Virginia Woolf sabe claramente que sua criação pode novamente levá-la à borda do precipício.”

<sup>51</sup> Tradução livre: “O momento da publicação aproxima o escritor do vazio melancólico. A revisão para a publicação a confronta à leitura de sua própria escrita, um ponto insuportável para Virginia Woolf [...]”.

A escrita seria como uma descarga em seu momento mesmo, mas pensar em retornar àqueles escritos após serem publicados parecia insustentável. A leitura de seus livros era dolorosa, mas a escrita era necessária. Diz: “Sinto que, escrevendo, estou fazendo algo muito mais necessário do que qualquer outra coisa.”<sup>52</sup> (WOOLF, 1986, p. 85). Em uma carta a Lytton Strachey, escreveu sobre seu primeiro romance:

Seu elogio [de *A Viagem*] é de longe o mais legal de todos que já recebi. [...] Você quase me dá coragem para lê-lo, o que eu não fiz desde que foi impresso, e me pergunto como ele iria me parecer agora. [...] O que eu queria fazer era dar a sensação de um vasto tumulto da vida, tão variado e desordenado quanto possível, que deveria ser interrompido por um momento pela morte, e então voltar – e o todo era ter uma espécie de padrão, e ser de alguma forma controlado<sup>53</sup> (WOOLF, 2008e, p. 90).

O mais longo de seus livros, *A viagem* se passa em sua grande parte no Brasil. Por mais que Virginia não explicita o nome do país, descreve por diversas vezes o lugar que se situa na América do Sul, na boca do Rio Amazonas, algo que seria aproximadamente na região do Maranhão.

A personagem principal do romance é Rachel, 24 anos, filha de um dono de frota de navios cargueiros, entre eles o *Euphrosyne*, navio que fará a viagem. Como trata-se de uma viagem de carga, poucos são os passageiros que embarcam, de forma que o romance não conta desde o início com muitos personagens.

Convém destacar que dois dos personagens embarcados são o Sr. e a Sra. Dalloway, protagonistas de seu romance que seria lançado apenas em 1925, intitulado *Mrs. Dalloway*, que também estudaremos ao longo do nosso trabalho. Os outros embarcados no navio são os tios de Rachel, Ridley e Helen Ambrose. Helen era irmã da mãe de Rachel e convence o pai desta a deixar a filha sob seus cuidados para que pudessem educá-la.

A narrativa é permeada de paisagens e descrições do ambiente. Já se inicia com o mar, personagem que estará sempre presente em seus romances. Assim como o mar, outra marca típica da escrita de Woolf já estará presente: os elementos autobiográficos. A narrativa conta ainda com uma importância dada aos diálogos dos personagens e às histórias contadas por esses; são eles que nos informam sobre a vida e descrição das pessoas, diferentemente de seus

<sup>52</sup> “I feel that by writing I am doing what is far more necessary than anything else.” (WOOLF, 1985, p. 73).

<sup>53</sup> “Your praise [of *The Voyage Out*] is far the nicest of any I’ve had. [...] You almost give me courage to read it, which I’ve not done since it was printed, and I wonder how it would strike me now. [...] What I wanted to do was to give the feeling of a vast tumult of life, as various and disorderly as possible, which should be cut short for a moment by the death, and go on again – and the whole was to have a sort of a pattern, and be somehow controlled.” (WOOLF, 2008e, p. 90).

romances escritos depois de 1920, que tem como marca um narrador completamente onisciente.

A escrita ainda não se dá de forma livre, outra marca sua que só apareceria depois de 1920, que ficou conhecida como fluxo de consciência. Nesse momento, temos contato com uma Virginia romancista, que parece seguir os moldes do romance clássico, mas que já marca algumas diferenças. De toda forma, não parecia poder ser diferente que seu primeiro livro seguisse a forma do romance, pois era ávida leitora de Tólstói, Austen, DeFoe, Conrad, entre outros clássicos romancistas.

### 2.2.1 Rachel

A heroína do primeiro romance de Woolf chama-se Rachel e, aos 24 anos, é levada pelos tios para ser educada formalmente para a sociedade por estes. Rachel era uma jovem solitária, sem amigos e sem relações pessoais.

Aos 11 anos, havia perdido a mãe e foi criada por duas tias, com excessivo cuidado. Recebeu a educação formal, porém não a social, como era esperado de uma jovem do século XIX. Rachel é descrita como inteligente, amante dos livros, mas a personagem traz como principal marca seu gosto pela música, que foi conquistado, como destaca Virginia, de maneira autodidata.

Os diálogos entre as personagens no início do romance são marcados por conversas eruditas sobre literatura, arte, política, entre outros assuntos. Discutem Antígona, falam em grego, citam escritores clássicos e discutem música, teatro, as condições da viagem e o movimento do mar.

As marcas autobiográficas aparecem desde cedo, pois todos os assuntos trazidos por Virginia em sua escrita parecem remeter a questões de sua vida, como a morte da mãe, a língua grega que aprendeu com o pai e depois, quando estava louca, ouvia dos pássaros em sua janela, os questionamentos sobre o lugar da mulher no casamento e, principalmente, os escritores que eram seus modelos, que aparecem o tempo todo nos diálogos como se deixando claro o que, para ela, era literatura. Cita as irmãs Bronte, Jane Austen, Mary Shelley, John Keats e Sófocles.

Ao embarcar no *Euphrosyne*, Rachel começa a ter contato com os outros passageiros e logo de imediato uma em especial chama-lhe atenção: Clarissa Dalloway. A afeição entre as duas personagens se dá logo de início, quando Rachel observa Clarissa nas conversas com os outros passageiros. “Rachel seguiu. Não participara da conversa; ninguém lhe dirigira a palavra, mas ela escutara tudo que fora dito. Olhara de Mrs. Dalloway para Mr. Dalloway, e de novo de Mr. Dalloway para a esposa. Clarissa era realmente um espetáculo fascinante.”<sup>54</sup> (WOOLF, 2008a, p. 80).

Ao fim do primeiro dia de viagem, Clarissa é a primeira a demonstrar interesse na jovem Rachel, que até então parecia passar despercebida entre os outros passageiros. Virginia descreve no seguinte diálogo entre as duas: “– Bem, seja como for – disse virando-se para Rachel –, vou insistir em que toque para mim amanhã. E foi assim que fez com que Rachel a amasse.”<sup>55</sup> (WOOLF, 2008a, p. 83).

A passagem do tempo ao longo da escrita se dá de forma linear. A autora orienta o leitor temporalmente a todo instante, marca que será abandonada posteriormente em sua escrita. Nesse primeiro momento de sua escrita, Woolf busca deixar clara a passagem do primeiro dia, o fim do primeiro dia, o início do segundo e assim segue. As lembranças e memórias são bem marcadas como tais e quando convocadas são anunciadas ao leitor, de forma que não se misturam com o tempo presente.

O narrador é onisciente e tem acesso aos pensamentos dos personagens, entretanto, assim como na questão do tempo, Woolf deixa marcado em sua escrita o que se trata de um diálogo e o que se trata de um pensamento, outra marca que também abandona ao longo de sua obra, principalmente após iniciar sua escrita de forma mais livre.

Por mais que o narrador acesse os pensamentos dos personagens, durante a maior parte dos capítulos o que aparece são os diálogos, os questionamentos não emergem ao longo da descrição do dia. Poucos são os acessos do narrador ao pensamento dos personagens durante os diálogos ou da descrição de alguma cena. Esse acesso emerge, especialmente, quando os personagens estão a sós, ao final do dia, que também marca o término de alguns capítulos.

O segundo dia é marcado pela aproximação entre Rachel e Clarissa e pela mesma série de diálogos sobre os temas já citados, principalmente, literatura. A construção elaborada e

---

<sup>54</sup> “Rachel followed. She had taken no part in the talk; no one had spoken to her; but she had listened to every word that was said. She had looked from Mrs. Dalloway to Mr. Dalloway, and from Mr. Dalloway back again. Clarissa, indeed, was a fascinating spectacle.” (WOOLF, 2016/1915, p. 45).

<sup>55</sup> “‘Well, anyhow’, she said, turning to Rachel, ‘I shall insist upon your playing to me tomorrow’. There was that in her manner that made Rachel love her.” (WOOLF, 2016/1915, p. 47).

detalhada dos diálogos parece ser o maior esforço de Virginia nesse romance, a busca por aprofundar a relação entre os personagens e por mostrar o entendimento deles sobre os mais diversos assuntos é algo marcante e pertinente nesse romance. Em seus outros romances, isso parece ser deixado em segundo plano, e as reflexões dos personagens ganham a cena principal. De forma que a leitura de *A Viagem* traz marcas históricas que exigem do leitor uma busca por compreensão.

Nos diálogos do segundo dia, todavia, começam a aparecer de forma mais marcante os temas que interessam especialmente à nossa pesquisa. Se no primeiro dia já tínhamos visto aparecer o amor de Rachel por Clarissa, no segundo dia, Clarissa introduz a questão da morte, dizendo:

– Que divino!...e, no entanto, que absurdo! – Ela olhou em torno do quarto. – Eu sempre acho que é *viver*, e não morrer o que conta. Eu realmente respeito um velho corretor da bolsa rabugento que vai somar coluna atrás de coluna todos os dias e trotar de volta à sua *villa* em Brixton com algum cachorro velho de focinho chato que ele adora e uma enfadonha mulherzinha sentada na ponta da mesa, que vai para Margate por 15 dias... asseguro-lhe que conheço um monte de gente assim... bem, eles me parecem realmente mais nobres do que os poetas, a quem todo mundo venera, só porque são gênios e morrem jovens. Mas não espero que *você* concorde comigo!<sup>56</sup> (WOOLF, 2008a, p. 97-98).

De fato, Clarissa não dá oportunidade de Rachel responder e continua seu discurso trazendo outras questões como a juventude e a velhice, as paisagens ao redor, música e livros. Parece ao leitor que esses longos solilóquios trazidos por Virginia nesse momento como diálogos entre os personagens seguem o caminho do que se tornará o fluxo de consciência mais à frente em sua obra.

Essa espécie de associação livre que ela faz, disfarçada de diálogo, já se aproxima dos longos pensamentos em seus outros romances, onde ela abandona a forma do romance clássico. Parece-nos que, nesse momento de sua obra, a preocupação com a forma a impede de escrever no modelo em que seus livros “chegam” a ela, pois como dito por ela, eles são recebidos “desde fora” e exigem ganhar materialidade. Assim, os diálogos são marcados por longas falas solitárias de um personagem por páginas a fio.

<sup>56</sup> “‘How divine! And yet what nonsense.’ She looked lightly round the room. ‘I always think it’s *living*, not dying, that counts. I really respect some snuffy old stockbroker old stockbroker who’s gone on adding up column after column all his days, and trotting back to his villa at Brixton with some old pug dog he worships, and a dreary little wife sitting at the end of the table, and going off to Margate for a fortnight -- I assure you I know heaps like that -- well, they seem to me *really* nobler than poets whom every one worships, just because they’re geniuses and die young. But I don’t expect *you* to agree with me!’.” (WOOLF, 2016/1915, p. 56-57).

Seu livro que vamos trabalhar em seguida, *O quarto de Jacob*, de 1919, já é descrito como experimental e, finalmente, em 1925, durante a escrita de *Mrs. Dalloway*, exprime o abandono do formato do romance clássico e a busca por um estilo seu, dado que as formas do romance não dão espaço para elementos que ela necessita escrever.

A narrativa passa então para outro personagem: Richard Dalloway. Esse momento é importante para nossa pesquisa, pois traz à tona a visão que Virginia busca exprimir do amor. Durante páginas, descreve uma conversa entre Rachel e Richard, no mesmo formato que vinha trazendo até então: Richard começa a questionar Rachel sobre política e literatura.

Richard mostra-se um homem tão inteligente e educado quanto sua esposa, e seu casamento com Clarissa parece também ser imaculado. Conversam sobre o fato de Rachel não gostar de Jane Austen, sobre as condições sociais da Inglaterra e sobre suas infâncias. A conversa se desenrola até o ponto que Richard diz:

Quando olho para trás, para minha vida...tenho 42 anos ...quais são os grandes fatos que se destacam? Quais foram as revelações, se posso chamá-las assim? A miséria dos pobres e...(ele hesitou e lançou) ‘o amor!’. Nessa palavra ele baixou a voz; era uma palavra que parecia desvendar os céus para Rachel<sup>57</sup> (WOOLF, 2008a, p. 111-112).

O amor aparece nesse momento de sua obra como muito próximo do estilo que Virginia busca inspirar-se, o romance do século XIX. O mero comentário sobre o amor feito por um homem consegue deixar Rachel constrangida. Richard complementa: “Não uso a palavra no sentido convencional. Uso-a como os rapazes a usam. As moças são mantidas na maior ignorância, não são?”<sup>58</sup> (WOOLF, 2008a, p. 112). Parece-nos, nesse momento, que Virginia busca descrever o amor enquanto paixão, em sua face sexual, marcado pela impossibilidade e pelo sofrimento.

Virginia entrega ao leitor a perspectiva de um amor que seria irrealizável entre um homem casado e uma jovem, pois, nesse momento, parece-nos que Rachel irá se apaixonar por Richard. Todavia, já nas páginas seguintes, fica claro ao leitor que Virginia já não percorre em sua escrita somente o caminho do romantismo, mas mostra em seu livro, também, influências do realismo. Surge a marca do abandono das aparências, da falência dos

<sup>57</sup> “‘When I look back over my life – I’m forty-two – what are the great facts that stand out? What were the revelations, if I may call them so? The misery of the poor and—’ (he hesitated and pitched over) ‘love!’ Upon that word he lowered his voice; it was a word that seemed to unveil the skies for Rachel.” (WOOLF, 2016/1915, p. 65).

<sup>58</sup> “I don’t use the word in a conventional sense. I use it as young men use it. Girls are kept very ignorant, aren’t they?” (WOOLF, 2016/1915, p.65)

casamentos, do colapso das instituições e dá seus primeiros sinais na história. Marca essa que irá retornar, no romance em que Clarissa Dalloway é a personagem principal, exatamente no mesmo formato: o casamento dos Dalloway não é o que eles mostram para a sociedade.

Richard vai até o quarto de Rachel naquela mesma noite e o homem que vinha sendo descrito até então como respeitoso, distinto e devotado ao seu casamento desaparece. Uma nova face do personagem aparece e ele tenta seduzir Rachel, escreve Woolf (2008a, p. 123):

Uma mulher jovem e linda – continuou ele, sentencioso – com o mundo aos seus pés. É verdade Miss Vinrace. Vocês têm um poder inestimável... para o bem ou para o mal. O que não poderia fazer... – ele interrompeu-se.

– O quê? – perguntou Rachel.

– Vocês têm beleza – disse ele. O navio inclinou-se. Rachel caiu um pouco para frente. Richard pegou-a nos braços e beijou-a. Abraçando-a fortemente, beijou-a com paixão, de modo que ela sentiu a dureza do seu corpo e aspereza do seu rosto apertado contra o dela. Ela caiu para trás na cadeira, com o coração disparado, a cada pulsação mandando ondas escuras sobre seus olhos. Ele agarrou a testa com as mãos.

– Você me tenta – disse ele. O seu tom de voz era assustador. Parecia sufocado na luta. Ambos tremiam. Rachel levantou-se e saiu<sup>59</sup>.

Rachel caminha para o convés e se questiona sobre o que acabou de acontecer. De início imagina que foi algo bom, mas basta encontrar-se com Richard no jantar para ser tomada por um desconforto. Como é descrito mais à frente em uma conversa posterior com Helen, na qual ela conta o que ocorreu com Richard, Helen imagina que Rachel nada sabia da relação entre homens e mulheres, ou como nasciam as crianças, e que ela nunca havia conhecido um homem que a desejasse.

O encontro com o sexual fora de fato traumático para Rachel, de forma que, quando voltou ao seu quarto no final da noite, sonhou durante toda a noite e foi tomada por um sentimento de horror e por uma série de alucinações. “Sentia-se perseguida, de modo que se levantou e trancou a porta. Uma voz gemia chamando por ela; olhos a desejavam. Por toda a noite homens bárbaros assediavam o navio; desciam barulhentos pelo corredor, paravam para fungar na sua porta.”<sup>60</sup> (WOOLF, 2008a, p. 125).

<sup>59</sup> “‘A young and beautiful woman,’ he continued sententiously, ‘has the whole world at her feet. That’s true, Miss Vinrace. You have an inestimable power--for good or for evil. What couldn’t you do—’ he broke off. ‘What?’ asked Rachel. ‘You have beauty,’ he said. The ship lurched. Rachel fell slightly forward. Richard took her in his arms and kissed her. Holding her tight, he kissed her passionately, so that she felt the hardness of his body and the roughness of his cheek printed upon hers. She fell back in her chair, with tremendous beats of the heart, each of which sent black waves across her eyes. He clasped his forehead in his hands. ‘You tempt me,’ he said. The tone of his voice was terrifying. He seemed choked in fright. They were both trembling. Rachel stood up and went.” (WOOLF, 2016/1915, p. 72).

<sup>60</sup> “‘She felt herself pursued, so that she got up and actually locked her door. A voice moaned for her; eyes desired her. All night long barbarian men harassed the ship; they came scuffling down the passages, and stopped to snuffle at her door.’” (WOOLF, 2016/1915, p. 73).

No dia seguinte, o navio chega ao destino dos Dalloway e eles vão embora. Os outros permanecem e continuam sua viagem, que ainda duraria 3 meses. Esse tempo não é descrito por Virginia, e o capítulo seguinte já se inicia com a chegada à América do Sul.

### 2.2.2 Hewet

Durante esse segundo momento do livro, algumas histórias se desenrolam em paralelo à história de Rachel, contudo, focaremos aqui apenas na história da heroína, pois é a que nos pareceu mais importante para a compreensão do romance.

Muito do formato usado nos diálogos do navio é transportado para as ações desse outro momento, como a descrição das festas e dos encontros entre os personagens. De forma que boa parte do que já descrevemos acima sobre os diálogos sobre política, literatura e cultura se repete como plano de fundo para a história que nos parece ser a central: o romance entre Rachel e Terrence Hewet, um jovem escritor.

O romance entre os dois não acontece de maneira nenhuma de forma arrebatadora. Virginia não poupa longas páginas onde, de uso de um método bastante descritivo e detalhista, escreve sobre a rotina de Rachel em seu novo lar, com sua nova educação formal. Parte dessa educação consistia em idas a um hotel frequentado por toda a classe mais rica e onde Rachel exercia sua sociabilização, parte considerada essencial desse seu novo formato de educação como proposto por seus tios. É no desenrolar desses encontros que Rachel conhece Hewet, e são longas páginas até que o personagem desperte algum interesse em Rachel.

Tal descrição de um romance de costume nos remete ao que ocorreu entre Virginia e Leonard, com quem recusou-se a casar reiteradas vezes e por quem, de início, dizia não ser apaixonada, afirmando, ainda, que ele não despertava qualquer interesse sexual nela. O amor de Virginia por Leonard só desperta após a mudança dele para o mesmo bairro dela e após diversos encontros, como já descrito nesse capítulo. Parece-nos que essa relação entre os dois reaparece na descrição do romance entre Rachel e Hewet, onde são necessárias diversas páginas de conversas sobre os temas recorrentes, já descritos anteriormente, para que surgisse interesse de Rachel por Hewet e seu questionamento sobre o que seria o amor.

Em um dos seus passeios ao campo, Rachel e Hewet veem um jovem casal, deitados no chão. Rachel identifica a jovem como Susan e segue a observar os dois rolando na grama. Ao ver a jovem Susan sorridente nos braços do rapaz, logo entende e o diálogo segue:

– Não gosto disso – disse Rachel um instante depois.  
 – Também não lembro de gostar disso – disse Hewet – Recordo... – mas mudou de ideia e continuou num tom de voz comum: – Bem, acho que podemos acreditar que estão noivos. Acha que ele vai embora ou que ela vai pôr um fim nisso?  
 Mas Rachel ainda estava agitada; não conseguia desviar-se do que acabara de ver. Em vez de responder a Hewet, ela persistia:  
 – O amor é uma coisa esquisita, não é, faz o coração da gente disparar.  
 – É tão imensamente importante, você sabe – respondeu Hewet. – Agora as vidas deles mudaram para sempre.  
 – E a gente também fica com pena deles – continuou Rachel [...] <sup>61</sup> (WOOLF, 2008a, p. 215).

Virginia parece encaminhar sua escrita a partir desse momento para os questionamentos de Rachel sobre o que seria o amor, estar apaixonada, casar-se. O par amor/sofrimento parece marcar alguns momentos desse romance, todavia, não aquele sofrimento que seria o caminho a ser percorrido pelos amantes, mas que ao fim seria coroado com a promessa de uma felicidade eterna. Também não parece apontar para o masoquismo moral onde ama-se, sofre-se e goza-se desse sofrimento.

Esse sofrimento parece, até então, apontar para a vivência do amor não enquanto parte dele, mas como vítima, ou ainda, objeto. No diálogo acima vários elementos nos apontam nessa direção. Seja quando Hewet se questiona se ele vai embora ou se ela vai acabar com tudo, supondo que essas seriam as únicas possibilidades dentro de um relacionamento amoroso, ou quando Rachel assume ter pena do casal e o quanto a mera observação de tal fenômeno conseguir deixá-la agitada.

O amor para Rachel, assim como para a própria Virginia, parecia só ser possível abolindo-se completamente como sujeito, e parece ser disso que se trata esse sofrimento, da antecipação iminente de esse ser o único caminho possível: sacrificar-se em nome do Outro absoluto.

---

<sup>61</sup> “‘I don’t like that,’ said Rachel after a moment. ‘I can remember not liking it either,’ said Hewet. ‘I can remember—’ but he changed his mind and continued in an ordinary tone of voice, ‘Well, we may take it for granted that they’re engaged. D’you think he’ll ever fly, or will she put a stop to that?’ But Rachel was still agitated; she could not get away from the sight they had just seen. Instead of answering Hewet she persisted. ‘Love’s an odd thing, isn’t it, making one’s heart beat.’ ‘It’s so enormously important, you see,’ Hewet replied. ‘Their lives are now changed for ever.’ ‘And it makes one sorry for them too,’ Rachel continued [...]” (WOOLF, 2016/1915, p. 132).

De forma que, nas páginas seguintes, começa a descrever a aproximação e o conseqüente amor entre Rachel e Hewet em um lugar não sexual, ao que parece, como se apenas pela via fora do sexo fosse possível a sustentação de uma relação total com o Outro. A renúncia ao sexual parece emergir como uma solução, tanto para Rachel como para a própria Virginia.

Qualquer mulher experiente no curso dessa corte teria extraído de tudo isso ao menos uma opinião que a ajudasse a elaborar uma teoria a seguir; mas ninguém jamais estivera apaixonado por Rachel, nem ela se apaixonara por ninguém. Mais que isso, nenhum dos livros que lia, de *O morro dos ventos uivantes* a *Homem e super-homem*, e as peças de Ibsen, sugeria na sua análise do amor que o que suas heroínas sentiam era o que ela estava sentindo. Parecia-lhe que suas sensações não tinham nome<sup>62</sup> (WOOLF, 2008a, p. 337).

Nesse momento da história, outros personagens começam a apaixonar-se e casar-se. A narrativa vai descrevendo esses casais arrebatados e fazendo juras de amor eterno enquanto Rachel observa e sente-se como uma estrangeira, continuamente questionando com todos sobre o amor.

Sentia algo por Hewet, mas não sabe se pode chamar isso de amor por não guardar similaridades com o que escuta. Parece ao leitor que Rachel vai coletando ao longo das páginas seguintes migalhas para a construção de uma ideia de amor que remeta a algo minimamente possível e desejável. Em determinado momento, Rachel e Hewet, em comum acordo, decidem que se amam e que deveriam casar-se.

Rachel concordou. Assim seria para todo o sempre, disse ela, aquelas mulheres sentadas debaixo das árvores, as árvores, o rio. Viraram-se para outro lado e começaram a andar entre as árvores, apoiando-se um nos braços do outro sem medo de serem descobertos. Não tinham ido longe quando começaram a assegurar-se mais uma vez de que se amavam, eram felizes, estavam contentes; mas por que era tão doloroso estar apaixonado, por que havia tanta dor na felicidade?<sup>63</sup> (WOOLF, 2008a, p. 424).

---

<sup>62</sup> “Any woman experienced in the progress of courtship would have come by certain opinions from all this which would have given her at least a theory to go upon; but no one had ever been in love with Rachel, and she had never been in love with anyone. Moreover, none of the books she read, from *Wuthering Heights* to *Man and Superman*, and the plays of Ibsen, suggested from their analysis of love that what their heroines felt was what she was feeling now. It seemed to her that her sensations had no name.” (WOOLF, 2016/1915, p. 215-216).

<sup>63</sup> “Rachel agreed. So it would go on for ever and ever, she said, those women sitting under the trees, the trees and the river. They turned away and began to walk through the trees, leaning, without fear of discovery, upon each other's arms. They had not gone far before they began to assure each other once more that they were in love, were happy, were content; but why was it so painful being in love, why was there so much pain in happiness?” (WOOLF, 2016/1915, p. 273).

### 2.2.3 “No one has ever loved as we have loved”

Após o noivado, o casal inicia os preparativos para o casamento, e nesse momento da narrativa o leitor pode notar uma maior aproximação entre os dois em matéria de discutirem a própria relação, dado que a maioria dos diálogos anteriores eram sobre temas diversos. Nesse momento pós-noivado, chegando ao final, o livro parece começar a sofrer uma torção em seu formato. Os diálogos começam a ter uma face menos de conversas banais e mais de discussões profundas sobre o amor, o casamento, o futuro.

- Você se apaixonou por mim – corrigiu ele. – Estava apaixonada por mim o tempo todo, só que não sabia.
- Não, eu nunca me apaixonei por você – afirmou ela.
- Rachel...que mentira...você não ficava sentada olhando para minha janela? ...não ficava andando pelo hotel feito uma coruja no sol?
- Não – repetiu ela – Nunca me apaixonei, se apaixonar-se é o que as pessoas dizem que é, é o mundo que mente, e eu que digo a verdade. [...] <sup>64</sup> (WOOLF, 2008a, p. 436).

Hewet parece se acostumar de forma muito natural com a ideia do casamento, ao contrário de Rachel, que continua a se indagar sobre o que sente. A personagem parece ser o tempo todo arrebatada por situações que vão exigindo que ela tome decisões enquanto ainda podemos ver que ela não sabe bem o que está fazendo ao tomar as escolhas que toma. A morte começa a rondar os pensamentos de Rachel e o estilo da escrita de Virginia começa se modificar levemente. Os diálogos se tornam menores e temos mais acessos aos pensamentos dos personagens misturados entre eles.

Ser jogada no mar, ser lançada de um lado para o outro e levada pelas raízes do mundo... a ideia era incoerentemente bela. Ela levantou-se de um salto e começou a mover-se pelo quarto, inclinando-se e empurrando de lado cadeiras e mesas como se estivesse singrando as águas. Ele a observava com prazer; Rachel parecia estar abrindo caminho para si mesma e lidando triunfantemente com os obstáculos que impedissem a passagem dos dois pela vida <sup>65</sup> (WOOLF, 2008a, p. 442).

<sup>64</sup> “‘You fell in love with me,’ he corrected her. ‘You were in love with me all the time, only you didn’t know it.’ ‘No, I never fell in love with you,’ she asserted. ‘Rachel -- what a lie -- didn’t you sit here looking at my window -- didn’t you wander about the hotel like an owl in the sun--?’ ‘No,’ she repeated, ‘I never fell in love, if falling in love is what people say it is, and it’s the world that tells the lies and I tell the truth.’” (WOOLF, 2016/1915, p. 260-261).

<sup>65</sup> “To be flung into the sea, to be washed hither and thither, and driven about the roots of the world – the idea was incoherently delightful. She sprang up, and began moving about the room, bending and thrusting aside the chairs and tables as if she were indeed striking through the waters. He watched her with pleasure; she

O efeito estético de mal-estar, tão característicos de suas obras dos anos 1920, começa a ser sentido ao final de *A Viagem*, como se, como trouxe Alberti (2009), Virginia tivesse feito a travessia das aparências e essa passagem levasse sempre à morte; não à toa, parecidos, a ideia de suicídio de Rachel, nas águas, seria como Virginia passaria a ato quase 30 anos depois da escrita desse romance.

Rachel, que foi levada para ser educada à forma da sociedade do século XIX, educada para que encontrasse um marido e se casasse, para que fosse parte daquele corpo social, aos moldes da era vitoriana, Rachel, que por páginas a fio foi descrita por meio de suas características como tocar piano, conseguir discutir literatura, política e música, ler em grego, agora parece que lentamente começa a desvanecer.

Como se tudo que lemos até então fosse a face das aparências, como se não conhecêssemos Rachel absolutamente. É a partir do seu contato com a questão sobre o amor que as aparências sobre a personagem começaram a desvelar-se, levando-a à morte, de onde ela parece voltar atordoada e se questionando: é isso o amor?

– Às vezes acho que você não está apaixonada por mim e nunca estará – disse ele energeticamente. Ela virou-se, surpresa, ouvindo suas palavras.

– Eu não a satisfaço como você me satisfaz – prosseguiu ele – Há algo em você que não consigo entender. Você não me quer como eu a quero... está sempre querendo alguma coisa a mais.

Ele começou a caminhar pelo quarto.

– Talvez eu peça demais – continuou – Talvez não seja realmente possível ter o que eu quero. Homens e mulheres são diferentes demais. Você não pode entender... não entende...

Foi até onde ela estava contemplando-o em silêncio.

Rachel achou o que ele dizia totalmente verdadeiro, ela queria muito mais coisas do que o amor de um ser humano – o mar, o céu. Virou-se novamente e olhou o azul distante, tão liso e sereno onde o céu encontrava o mar. Não era possível querer somente um ser humano<sup>66</sup> (WOOLF, 2008a, p. 448).

---

seemed to be cleaving a passage for herself, and dealing triumphantly with the obstacles which would hinder their passage through life.” (WOOLF, 2016/1915, p. 285).

<sup>66</sup> ““I sometimes think you're not in love with me and never will be,” he said energetically. She started and turned round at his words. ‘I don't satisfy you in the way you satisfy me,’ he continued. ‘There's something I can't get hold of in you. You don't want me as I want you--you're always wanting something else.’ He began pacing up and down the room. ‘Perhaps I ask too much,’ he went on. ‘Perhaps it isn't really possible to have what I want. Men and women are too different. You can't understand--you don't understand—’ He came up to where she stood looking at him in silence. It seemed to her now that what he was saying was perfectly true, and that she wanted many more things than the love of one human being-- the sea, the sky. She turned again the looked at the distant blue, which was so smooth and serene where the sky met the sea; she could not possibly want only one human being.” (WOOLF, 2016/1915, p. 289).

De todo modo, decidem se casar. Rachel decide apostar que aquilo que sente por Hewet é, afinal, o amor, mesmo com todas as suas renúncias. Revela-se alegre e tranquila em sua nova casa, com sua nova cozinha, sua nova sala de estar e com os 11 filhos que Hewet desejava ter. Rachel escolhe o casamento com Hewet, mesmo que saiba não estar apaixonada, mas decide por aquela forma de amor que havia entre eles. Rachel parece aceitar que, definitivamente, poderia haver entre eles amor que não fosse paixão, mas por outra via.

“O amor”, dissera St. John, “parece explicar todas as coisas”. Sim, mas não o amor na forma de amor entre homem e mulher, de Terrence por Rachel. Embora se sentassem juntos, tinham deixado de ser pequenos corpos separados; tinha deixado de lutar e desejar-se. Parecia haver paz entre eles. Podia ser amor, mas não era o amor de homem por mulher<sup>67</sup> (WOOLF, 2008a, p. 466).

O amor pela via da paixão parecia impossível para Rachel, mas o amor por outra via, essa que deixa de fora o sexual, pareceu não a constranger, mas trazer a possibilidade de invenção, como se ela criasse sua própria teoria do amor.

Tudo parecia caminhar bem nas páginas seguintes do romance, momento em que Virginia descreve o dia a dia de Rachel, até uma cena em que ela está escutando Terrence ler um romance para ela, relata estar com dor de cabeça e decide deitar-se. “Ela fechou os olhos, e o latejar na sua cabeça foi tão forte que cada latejo parecia bater um nervo, ficando uma pequena ferroadada de dor na sua testa.”<sup>68</sup> (WOOLF, 2008a, p. 483).

Rachel adocece, não fica claro ao leitor qual o motivo ou, ainda, quais os sintomas desse adoecimento, mas ela permanece acamada por diversos dias. Do ponto de vista dela, temos a descrição do que nos parece um estado mental confuso e uma alteração na percepção do tempo.

Lembrar o que sentira, fizera ou pensara três dias antes era algo muito remoto. Por outro lado, cada objeto no quarto e a própria cama, e seu corpo com seus vários membros e diferentes sensações, eram cada dia mais impotentes. Ela estava totalmente isolada, incapaz de comunicar-se com o resto do mundo, isolada e só com seu corpo<sup>69</sup> (WOOLF, 2008a, p. 485).

<sup>67</sup> “‘Love,’ St. John had said, ‘that seems to explain it all.’ Yes, but it was not the love of man for woman, of Terrence for Rachel. Although they sat so close together, they had ceased to be little separate bodies; they had ceased to struggle and desire one another. There seemed to be peace between them. It might be love, but it was not the love of man for woman.” (WOOLF, 2016/1915, p. 300).

<sup>68</sup> “She shut her eyes, and the pulse in her head beat so strongly that each thump seemed to tread upon a nerve, piercing her forehead with a little stab of pain.” (WOOLF, 2016/1915, p. 312).

<sup>69</sup> “The recollection of what she had felt, or of what she had been doing and thinking three days before, had faded entirely. On the other hand, every object in the room, and the bed itself, and her own body with its various limbs and their different sensations were more and more important each day. She was completely cut

Mais uma vez, o tom confessional emerge na obra. Virginia, que havia passado pelo menos dois anos adoecida durante o final da escrita desse romance, parece trazer para Rachel um depoimento do seu próprio adoecimento. Suas crises eram sempre iniciadas com dores de cabeça, desde quando adolescente após a morte da mãe, e culminavam com um estado de percepção do tempo alterado em que ela permanecia em sua cama sem dar-se conta da passagem do tempo.

Nada via ou ouvia senão um tênue som pulsante, que era o som do mar rolando sobre sua cabeça. Seus atormentadores a julgavam morta, mas não estava morta, e sim enroscada no fundo do mar. Lá jazia, às vezes vendo a escuridão, às vezes luz, e de vez em quando alguém a virava para o outro lado no fundo do mar<sup>70</sup> (WOOLF, 2008a, p. 501).

Os dois médicos da cidade são trazidos para examinar Rachel, mas, e esse fator também remete às suas experiências pessoais, não conseguem identificar o que está acometendo-a. Virginia desgostava de médicos e rejeitava os tratamentos que lhe eram dados à época, como as internações em casas de repouso, os passeios ao ar livre e, principalmente, a proibição de que escrevesse durante as crises. Essa impotência médica vai retornar também na escrita de *Mrs. Dalloway*. Dessa forma, o estado de Rachel parece se deteriorar a cada dia.

Nesse dia realmente Rachel estava consciente do que se passava ao seu redor. Chegara à superfície daquele poço escuro e visguento, e uma onda parecia balançá-la para cima e para baixo; ela cessara de ter qualquer vontade própria; deitava-se na crista da onda consciente de alguma dor, mas principalmente de fraqueza. A onda era substituída por uma encosta de montanha. Seu corpo tornou-se um floco de neve derretendo, sobre o qual seus joelhos se erguiam em imensas montanhas nuas de ossos expostos. [...] Não queria lembrar; ficava perturbada quando as pessoas tentavam interferir na sua solidão; queria estar sozinha. Não queria mais nada no mundo<sup>71</sup> (WOOLF, 2008a, p. 508-509).

---

off, and unable to communicate with the rest of the world, isolated alone with her body.” (WOOLF, 2016/1915, p. 313).

<sup>70</sup> “She saw nothing and heard nothing but a faint booming sound, which was the sound of the sea rolling over her head. While all her tormentors thought that she was dead, she was not dead, but curled up at the bottom of the sea. There she lay, sometimes seeing darkness, sometimes light, while every now and then some one turned her over at the bottom of the sea.” (WOOLF, 2016/1915, p. 324).

<sup>71</sup> “On this day indeed Rachel was conscious of what went on round her. She had come to the surface of the dark, sticky pool, and a wave seemed to bear her up and down with it; she had ceased to have any will of her own; she lay on the top of the wave conscious of some pain, but chiefly of weakness. The wave was replaced by the side of a mountain. Her body became a drift of melting snow, above which her knees rose in huge peaked mountains of bare bone. [...] She did not wish to remember; it troubled her when people tried to disturb her loneliness; she wished to be alone. She wished for nothing else in the world.” (WOOLF, 2016/1915, p. 329).

Apesar do esforço familiar, principalmente de Terrence, e da busca por um tratamento para Rachel, nada encontram e começam a se conformar com seu definhar. Na descrição, Virginia parece fazer questão de não aproximar os sintomas de Rachel ao de nenhum outro adoecimento existente, como se para não fazer o seu leitor apostar em uma doença que teria acometido a heroína de seu romance, mas que restasse a sensação de que esta foi apenas deixando de existir dia após dia, consumida por suas dores de cabeça, por sua confusão mental e pela sensação iminente de perda do seu corpo.

Como se Rachel, impotente, fosse tomada pela morte e levada sem nada poder fazer para impedir. Nem o amor pôde, afinal, salvá-la daquele destino de ser abatida pela própria vida, por uma ausência que parecia convocá-la. Somente na morte, e não no amor, pôde ser possível a união total com o objeto amado. Rachel vai de um amor profundo a um vazio profundo, o que revela sua retirada total de investimento em qualquer objeto que fosse.

A viagem era, afinal, *out*, para um fora que só podia ser encontrado com a morte, pois o amor não foi suficiente para protegê-la completamente de seus sintomas. *The voyage out* já nos mostra aí que a saída estaria para as águas, pois o amor não serviu para lhe salvar daquilo que a enroscava no fundo das águas, das pedras que ela mesma colocaria em seus bolsos 26 anos depois. O amor não lhe entregou a *proteção maternal*, não lhe entregou a possibilidade de tirar um peso do corpo para que este pudesse boiar. O livro finaliza com uma frase bem parecida com a que ela, 26 anos depois, usaria para finalizar sua carta de suicídio.

Uma vez susteve a respiração e escutou atentamente; ela ainda respirava. Ele continuou algum tempo pensando; pareciam estar pensando juntos; ele parecia ser Rachel e ele próprio; depois escutou de novo; não, ela deixava de respirar. Tanto melhor – aquilo era a morte. Não era nada; era deixar de respirar. Era felicidade, era felicidade perfeita. Agora tinham o que sempre quiseram ter, a união que fora impossível enquanto estavam vivos. Inconsciente de estar pensando ou pronunciando alto as palavras, ele disse:

– Nunca houve duas pessoas tão felizes como nós fomos. Ninguém amou como nós amamos<sup>72</sup> (WOOLF, 2008a, p. 517-518).

### 2.3 Um novo – de Virginia Woolf

---

<sup>72</sup> “Once he held his breath and listened acutely; she was still breathing; he went on thinking for some time; they seemed to be thinking together; he seemed to be Rachel as well as himself; and then he listened again; no, she had ceased to breathe. So much the better--this was death. It was nothing; it was to cease to breathe. It was happiness, it was perfect happiness. They had now what they had always wanted to have, the union which had been impossible while they lived. Unconscious whether he thought the words or spoke them aloud, he said, ‘No two people have ever been so happy as we have been. No one has ever loved as we have loved’.” (WOOLF, 2016/1915, p. 335).

Nos anos posteriores à escrita de *A viagem*, Virginia, ainda se recuperando de sua última crise, só tinha liberação médica de escrever durante duas horas por dia e não escreveu novos livros. Iniciou um trabalho como editora em Hogarth Press (que posteriormente publicaria obras de grandes autores, tais como Sigmund Freud) e não apresentou novas crises mentais.

Apenas em 1918 começou a escrita de seu diário e seu segundo romance, *Noite e dia*, foi publicado, mas não foi recebido com o mesmo entusiasmo do primeiro livro: “Leonard descreveu uma vez como sendo um dos dois romances ‘mortos’ de Virginia, isto é, romances sem – ou quase sem – a qualidade visionária que viria a ser sua marca distintiva.” (LEHMANN, 1989, p. 45).

Parecia que Virginia ainda temia ficar louca novamente ao tentar escrever um novo romance, como aconteceu com *A viagem*.

Por isso, embarcou deliberadamente em algo sadio, quieto e inócuo. Usaria esse expediente de novo, e um romance particularmente rigoroso seria seguido por algo mais leve e fácil; assim, *Orlando* vem depois de *To the lighthouse* (Passeio ao farol), *Flush* vem depois de *The waves* (As ondas), e *Three guineas* (Três guinéus) vem depois de *The years* (Os anos); o romance peso-pesado é sucedido por um livro peso-pluma – que ela chamava “uma piada”. *Night and day* era mais que uma piada, mas, apesar de suas proporções ambiciosas, uma obra recuperadora (BELL, 1988, p. 316).

Woolf descrevia seus momentos como “momentos de ser” ou “momentos de não ser”, mas também os descreveu como “dias de existência” e “dias de não existência”. Sobre *Noite e dia*, escreve: “O bom romancista consegue, de alguma maneira, expressar ambos os tipos de existência. Acho que Jane Austen consegue; Trollope também; talvez Thackeray, Dickens e Tolstói também. Nunca consegui fazer ambas as coisas. Tentei – em *Night and Day*; [...]”<sup>73</sup> (WOOLF, 1986, p. 83).

Por isso, depois do fracasso de *Noite e dia*, demorou a voltar a escrever; os elogios da crítica e de seus colegas escritores foram essenciais para ela após a escrita de seu primeiro romance. Com o malogro de seu segundo romance, começou a relatar que era difícil retornar à escrita sem esses elogios.

<sup>73</sup> “The real novelist can somehow convey both sorts of being. I think Jane Austen can; and Trollope; perhaps Thackeray and Dickens and Tolstoy. I have never been able to do both. I tried—in *Night and Day*, [...]” (WOOLF, 2016/1939, p. 5922).

### 2.3.1 O pai escritor

Os comentários positivos dos críticos literários, de pessoas próximas e do público em geral tornaram-se essenciais para ela após a entrega de seus manuscritos para publicação. Sua escrita começou a mostrar-se no lugar de um ideal que deveria ser alcançado, e desejava se tornar uma autora reconhecida. “A melancolia diminui à medida que escrevo. Por que então não escrevo com mais frequência? Bom, a vaidade me proíbe. Quero parecer bem-sucedida até para mim mesma. Contudo, não vou ao fundo da coisa.”<sup>74</sup> (WOOLF, 1989, p. 69-70).

Apesar de suas inspirações de escrita serem autores renomados como Tolstói, Austen, Dostoiévski e Defoe, com os quais ela se comparava, existia também um ideal de escritor que era Leslie Stephen, seu pai.

Woolf, ao falar de seu pai, diferencia-o entre “o pai escritor” e o “pai sociável”. O pai escritor parece erguer-se em um lugar de autoridade; sobre ele, escreve: “era muito mais exigente e difícil do que agora o encontro apenas em livros; e era o pai tirânico – o pai exigente, impetuoso, melodramático, efusivo, egocêntrico, lamuriante, surdo, suplicante, amado e odiado alternadamente – que me dominava então.”<sup>75</sup> (WOOLF, 1986, p. 134).

Do pai escritor ela tinha como se aproximar, mas ao pai sociável ela nunca teve acesso. Segundo Mannoni (1999, p. 61): “Virginia culpa o pai real, incapaz, inconsolável da morte da esposa, o pai egocêntrico, percebido como tirano doméstico quando ela era adolescente. Mas ela respeita o pai escritor que lhe abriu a biblioteca e lhe permitiu o acesso à cultura.”

Freud comenta sobre a questão da identificação, em 1917, em seu texto “Luto e melancolia”, e também já tinha esboçado sobre isso, em 1914, ao desenvolver o conceito de narcisismo, entretanto será no texto “Psicologia das massas e análise do eu”, ao discorrer sobre a melancolia, que o tema da identificação será desenvolvido de forma mais complexa.

Contudo, antes dos capítulos sobre a identificação, interessa-nos o que Freud escreve acerca do amor e do ódio, já que Virginia, ao escrever sobre seu amor pelo pai, explica: “Mas

---

<sup>74</sup> “Melancholy diminishes as I write. Why then I don’t write it down often? Well, one’s vanity forbids. I want to appear a success even to myself. Yet I don’t get to the bottom of it.” (WOOLF, 2008d, p. 116).

<sup>75</sup> “[...] was much more exacting and pressing than he is now that I find him only in books, and it was the tyrant father – the exating, the violent, the histrionic, the demonstrative, the self-centred, the self pitying, the deaf, the appealing, the alternately loved and hated father – that dominated me then.” (WOOLF, 1985, p. 116).

em mim, embora não nela, a raiva se alternava com amor. Somente no outro dia, quando li Freud pela primeira vez, foi que descobri que esse violento conflito de amor e ódio é um sentimento comum; e é chamado de ambivalência.”<sup>76</sup> (WOOLF, 1986, p. 125).

O texto lido por Virginia foi exatamente o “Psicologia das massas e análise do eu” (2011/1921), no qual Freud relaciona a libido como energia das pulsões que se associa a tudo que se pode sintetizar sobre a palavra “amor”. Aponta que o amor se relaciona àquilo cantado pelos poetas, a união entre os sexos, mas também não separa disso o que chama igualmente pelo nome de amor: o amor a si mesmo, o amor aos pais e filhos e as amizades.

Por isso, Freud correlaciona também o amor com a essência do que ocorre nos fenômenos de massa e, para exemplificar, descreve sobre a igreja e o exército. Adiante, Freud (2011/1921) escreve sobre a ambivalência, como comentado por Virginia. Explica:

Quando a hostilidade se dirige para pessoas normalmente amadas, chamamos isso de ambivalência afetiva, e explicamos o fato, de maneira certamente racional em demasia, pelas muitas ocasiões para conflitos de interesse que surgem precisamente nas relações íntimas (FREUD, 2011/1921, p. 57).

Assim, Freud (2011/1921) aponta que em relações longas, além do amor, aparecem também sentimentos de ódio e agressividade, de uma procedência desconhecida. Em seguida, Freud comenta que em não poucas formas de amor acontece de o objeto amoroso servir como substituto de um ideal não alcançado pelo próprio Eu, e este é amado por suas características, que eram aspiradas pelo sujeito para si, a que ele se refere como idealização.

O que pode ocorrer é de o Eu se tornar cada vez menos exigente e o objeto, cada vez mais sublime, chegando a tomar posse do amor-próprio do Eu. Isso também implica em uma paralização das funções do ideal do Eu, ocorrendo o que Freud chama então de amor infeliz.

Diferencia então a identificação e o enamoramento a partir dessa relação entre o Eu e o objeto. No primeiro, o Eu se enriquece com as características do objeto, em contrapartida, no segundo caso, o Eu se empobrece, dado que se entrega ao objeto. Todavia, afirma Freud (2011/1921), não se trata de um enriquecimento ou empobrecimento pelo ponto de vista econômico, mas, no caso do enamoramento, de uma introjeção do objeto pelo Eu.

---

<sup>76</sup> “But in me, though not in her, rage alternated with love. It was only the other day when I read Freud for the first time, that I discovered that this violently disturbing conflict of love and hate is a common feeling; and it’s called ambivalence.” (WOOLF, 1985, p. 108).

Em sua investigação sobre esse tipo de ligação libidinal, típica dos membros de grupos, Freud (2011/1921) discorre, na parte VII, que a identificação se esforça em configurar o próprio Eu à semelhança daquele tido como “modelo”.

A identificação seria então a principal forma de ligação afetiva a um objeto e, por regressão, ela se torna substituta para uma ligação libidinal através da incorporação do objeto no Eu. A identificação não funcionaria então como uma escolha objetal, mas também não se caracteriza sem relação com o objeto. Seria uma relação primordial entre o eu e o objeto, onde os dois se influenciam na mesma medida e o Eu é modificado pelo próprio objeto.

Freud descreve então três identificações apresentadas por ele ao longo de sua obra. A primeira refere-se ao papel na pré-história do complexo edípico, em que o menino toma o pai como seu ideal. Em seguida, ele destaca a identificação em sua relação à formação neurótica de sintomas e usa como exemplo o Caso Dora. Tal identificação supõe um sintoma anterior no sujeito amado, sintoma esse que servirá como suporte, como em Dora, que vai imitar a tosse do pai. Trata-se de uma identificação com um traço retirado do objeto, amado ou odiado. Por fim, Freud faz referência à identificação por infecção psíquica, em que a identificação desconsidera absolutamente a relação objetal com a pessoa copiada.

O que aprendemos dessas três fontes pode ser resumido assim: primeiro, a identificação é a mais primordial forma de ligação afetiva a um objeto; segundo, por via regressiva ela se torna o substituto para uma ligação objetal libidinosa, como que através da introjeção do objeto do Eu; terceiro, ela pode surgir a qualquer nova percepção de algo em comum com uma pessoa que não é objeto dos instintos sexuais (FREUD, 2011/1921, p. 64-65).

Ferreira (2005) faz referência às três identificações que constituem a história da pulsão, seriam essas: a identificação por incorporação, a identificação com o traço unário e a identificação com o objeto a.

A identificação por incorporação seria a do momento da incorporação do narcisismo primário e caracteriza-se como a relação mais antiga com o objeto. Dá-se em dois momentos distintos do autoerotismo: em uma primeira fase, em que há o desinteresse pelos objetos que não causam prazer, dando origem ao ódio, e em uma segunda fase, momento em que nasce o amor e constitui-se o narcisismo primário (FERREIRA, 2005).

Ferreira (2005) retoma Lacan ao dizer que existe uma relação com objetos no autoerotismo. Como nos explica Lacan (2008c/1964, p. 186): “Que haja objetos desde o

tempo mais precoce da fase neonatal é o de que não há a menor dúvida. *Autoerotisch* não pode absolutamente ter sentido de desinteresse em relação a eles.”

O regime do princípio do prazer, ainda não dominado pela pulsão, pressupõe um funcionamento dos objetos na relação com o prazer. Assim, o real com que o Eu se relaciona é uma real dessexualizado. O Eu-real [*Real-Ich*] e o objeto do prazer se apresentam relacionados, excluindo os objetos que não podem ser assimilados.

Tal mecanismo opera a separação entre o eu do prazer [*Lust-Ich*] e o campo do desprazer [*Unlust*]. Como elabora Lacan (2008c/1964, p. 187): “O *autoerotisch* consiste nisso – e o próprio Freud o sublinha – que não haveria surgimento dos objetos se não houvesse objetos bons para mim. Ele é o critério do surgimento e da repartição de objetos.”

Uma segunda identificação seria a identificação com o traço unário, escreve Ferreira (2005), momento em que se dá a retirada de uma marca do campo do Outro e inaugura o desejo dado que cria possibilidade para a inscrição do significante, de onde surgirá o sujeito dividido. “É, portanto, no traço unário, forma mais simples de marca, que está a origem do significante.” (FERREIRA, 2005, p. 29).

O campo do Outro determina função do traço unário, dado que ele inaugura um tempo maior da identificação, como proposto por Freud no texto acima, a idealização. Para Lacan (2008c/1964, p. 248): “O traço unário, no que o sujeito a ele se agarra, está no campo do desejo, o qual só poderia de qualquer modo constituir-se no reino do significante, no nível em que há relação do sujeito ao Outro.” No entrecruzamento no qual o significante unário vai funcionar no campo da identificação primária narcísica, está o ponto essencial da incidência do ideal do Eu.

Ferreira (2005) esclarece que a passagem da primeira para a segunda identificação se caracteriza pela conversão do gozo, que o separa do corpo, onde opera uma perda que inicia um movimento de repetição em torno dele. “O que se repete é a busca desse gozo privilegiado que se articula com o objeto perdido freudiano [*das Ding*].” (FERREIRA, 2005, p. 31), fazendo com que toda demanda seja em si mesmo fracassada, assim, na própria repetição há desperdício do gozo.

A terceira identificação é a identificação com o objeto a, “é o momento de constituição do sujeito barrado (\$) e do sujeito na posição de objeto por ação de outro significante (S2), que vem do campo do Outro representar o significante primordial do sujeito (S1) para outros significantes.” (FERREIRA, 2005, p. 31). Tal operação tem como resultado a fundação do

desejo como desejo do Outro e relaciona-se à fase do estágio do espelho, onde se dá a constituição do eu ideal.

O corpo vivo, marcado pelo traço unário, inscreve o Eu do prazer no simbólico, inaugurando o sujeito, e abre caminho para a identificação com o objeto a, “[...] na qual se opera a constituição de um sujeito que se inscreve no intervalo entre S1 e S2 e é, portanto, um sujeito dividido.” (FERREIRA, 2005, p. 31).

Ainda no capítulo sobre a identificação, Freud (1921) exemplifica a identificação por incorporação referindo-se à melancolia como uma afecção que tem como causa significativa a perda real ou afetiva do objeto amado. Refere-se à sua teorização de que na melancolia a sombra do objeto caiu sobre o Eu, de forma que a introjeção do objeto nesse caso é bastante clara.

Dessa forma, de início há uma escolha de objeto que foi abalada, com isso, o Eu retira de forma total o investimento nesse objeto e não o desloca para outros, mas recolhe essa libido para si, o que tem por consequência a produção de uma identificação ao objeto que foi abandonado. Como diz Freud em seu postulado em que a sombra do objeto caiu sobre o Eu, no momento em que há a perda do objeto, há também uma perda do próprio eu. Essa identificação explica como o Eu passa a ser julgado por uma instância crítica como se ele fosse o objeto perdido.

Freud propõe que a identificação seria o estágio preliminar da escolha de objeto e a primeira relação que o Eu estabelece com o objeto. “Ele gostaria de incorporar esse objeto, e isso, conforme a fase oral ou canibal do desenvolvimento da libido, por meio da devoração.” (FREUD, 2020/1917, p. 182). Relação que ele faz com as intensas recusas alimentares apresentadas nas formas mais graves do estado melancólico. Propõe então a predominância do tipo narcísico de escolha do objeto frente a essa regressão do investimento de carga do objeto à fase oral da libido, esta pertencente ao período do narcisismo.

Barreto e Fontenele (2016) propõem que nas identificações narcísicas, como exemplo a melancolia, o investimento libidinal no objeto será abandonado e recolhido no Eu, tendo como resultado a identificação do Eu ao objeto. Tal identificação não é feita a partir de um traço específico do objeto, mas à sua totalidade, de forma que o Eu resta completamente dominado.

“Tais identificações são mais primitivas e transformam a relação objetal, que são baseadas em um ter, em uma relação mais arcaica de ser o objeto, conforme a fase oral do desenvolvimento

libidinal, na qual se pretendia incorporar o objeto perdido.” (BARRETO; FONTENELE, 2016, p. 13).

Tyszler (2009) propõe que, para que haja identificação, o objeto precisa conseguir reduzir-se a um traço, bem explicitado pelo trabalho do luto, em que há o movimento de perda e simbolização desta. Na melancolia, a identificação ao objeto dejetado não se faz, necessariamente, a partir de uma perda real ou um luto, não é o objeto enquanto substituível que ali é visado, mas “[...] um objeto opaco mais íntimo do que o próprio corpo do sujeito, desnaturado, nas formas extremas, o próprio circuito da pulsão.” (TYSZLER, 2009, p. 112).

Lacan, em seu *O seminário, livro 10* (2005/1962-1963), sobre a angústia, discorre sobre a melancolia ao dizer que nessa o processo de retorno da libido para o eu não dá bons resultados, pois “É o objeto que triunfa.” (LACAN, 2005/1962-1963, p. 364).

Não há possibilidade de novas formas para o objeto após a perda, mas uma colagem do próprio objeto perdido ao Eu, que resta dominado por essa totalidade de identificação com o objeto a enquanto caído. Como não há possibilidade de fazer o luto do objeto, na melancolia o sujeito rechaça a perda ao amalgamá-la ao Eu. Assim, resta ao melancólico que:

[...] atravessa sua própria imagem e primeiro a ataque, para poder atingir, lá dentro, o objeto a que o transcende, cujo mandamento lhe escapa – e cuja queda o arrasta para a precipitação suicida, com o automatismo, o mecanicismo, o caráter imperativo e intrinsecamente alienado com que vocês sabem que se cometem os suicídios de melancólicos. E eles não são cometidos num quadro qualquer. Se tantas vezes isso acontece na janela, se não através da janela, não é por acaso (LACAN, 2005/1962-1963, p. 364).

Para Quinet (2006), o que ocorre na melancolia no momento em que o Nome-do-Pai falha é a perda das vestes narcísicas do objeto: “[...] a imagem cai e o sujeito se vê identificado com o objeto.” (QUINET, 2006, p. 210). O objeto a enquanto furo no simbólico aponta o sujeito na direção de um esvaziamento.

Já na melancolia, quando desaparece aquilo que tinha uma função de suplência da forclusão do Nome-do-Pai, o sujeito se vê jogado nessa identificação com o objeto, dejetado, largado pelo Outro: o sujeito se identifica com o objeto a. Há aí um Real não simbolizado. Desvela-se a própria estrutura do supereu, que toma a dianteira; o sujeito é então tratado sadicamente como um rebotalho do supereu (QUINET, 2006, p. 209).

O objeto com que o melancólico se identifica não é o objeto a enquanto o que cai da relação com o Outro, mas o objeto na sua forma mais radical, o lugar de um furo. Como propõe Lacan (2005) não há reintegração de novas vestes narcísicas frente à perda do objeto,

mas a colagem do objeto ao eu que resta dominado pela perda que o consome. A identificação é com o objeto a em sua radicalidade enquanto objeto caído, queda que leva muitas vezes os sujeitos melancólicos ao suicídio.

Czermak (2009) diz que o melancólico é aquele que se equivale ao objeto mais puro, ele é o próprio objeto a que fala e expõe todas as faces desse objeto sem que precise se buscar uma significação ou um simulacro. “Como se vê, não se trata de nenhum objeto disfarçado; é um objeto sem maquiagem.” (CZERMAK, 2009, p. 119).

Expõe assim, sem necessidade de um intérprete, a ineficácia do que seja frente ao objeto que tiraniza. Anulando assim qualquer busca pelo objeto, o sujeito se vê em um eterno presente, uma completa petrificação do tempo que dissolve dele qualquer ilusão de morte possível, por isso “[...] suplica que o suprimam, às vezes que o erradiquem, a ponto de às vezes se erradicar por sua conta.” (CZERMAK, 2009, p. 119).

Lambotte (2000) retoma Freud ao dizer que a melancolia se instala sob a forma da incorporação do objeto perdido, restando assim para o próprio sujeito a ambivalência que antes existia pelo objeto amado. O melancólico seria o sujeito que sabe, antes do advento da fala; o horror desse saber refere-se ao seu estatuto da ignorância de sua identidade. A criança não pôde, no estágio do espelho, cair na ilusão imaginária.

Engolido na falha da identificação originária, o melancólico está condenado ou a errar à margem de seus irmãos ou a agarrar-se a sinais de reconhecimento que ele teria elegido em um deles. Por isso, quando este referente é levado a desaparecer, o melancólico vê-se remetido ao vazio de sua identidade e ao mero recurso do canibalismo arcaico (LAMBOTTE, 2000, p. 41).

Na incorporação ao modelo do canibalismo arcaico, como nos evidenciou Lambotte (2000), o Eu, pobre, torna-se aquilo que ele próprio canibaliza, aquilo que ele devora do objeto, em uma tentativa de infiltrar atributos deste para si próprio.

Virginia fala de um pai morto mesmo em vida e de uma mãe viva mesmo depois de morta. Um pai que, como todos, só era sustentado pela vida dessa mãe. “E agora que, contrariando todas as suas expectativas, a mulher tinha morrido antes dele, ele parecia alguém que, com a perda de um apoio, cambaleia às cegas pelo mundo e o enche com seu pesar.”<sup>77</sup> (WOOLF, 1986, p. 49).

---

<sup>77</sup> “And now that against all his expectations, his wife had died before him, he was like one who, by the failure of some stay, reels staggering blindly about the world, and fills it with his woe.” (WOOLF, 1985, p. 40).

Sir Leslie, assim como Virginia, também se perde após a morte de Julia. Todavia, esse pai parece ter sido para ela como que um resto da mãe, uma parte dela que ficou para trás, afinal, não era ele o objeto de maior cuidado e proteção da mãe?

Dessa parte da imagem do pai, que por vezes falhava, ela parecia necessitar para sustentar uma possibilidade de existir. Assim, devora-o, ama-o e odeia-o, e exige dele uma existência, mas só recebe de volta o vazio, silêncio do pai morto em vida.

Suponhamos que eu, aos 15 anos, fosse um macaquinho agitado e barulhento, o tempo todo cuspiendo ou quebrando nozes e atirando cascas para todo lado, fazendo caretas, pulando para cantos escuros, e então atravessando entusiasmado, a jaula de um lado para o outro, pendurando nas barras, e que ele fosse o leão perigoso, taciturno, de andar compassado; um leão rabugento, zangado e ferido; subitamente feroz, em seguida muito humilde, depois imponente; e ficando então deitado, sujo e coberto de moscas, num canto da jaula<sup>78</sup> (WOOLF, 1986, p. 134).

A morte do pai parece levá-la a perda de identificação última e, para escapar mais uma vez do movimento da onda, passa a ato e realiza sua primeira tentativa de suicídio, através de uma janela, mas da qual sobrevive. Encontra, todavia, após a morte do pai, um lugar que antes não lhe era autorizado: pode agora ser uma escritora.

Virginia parece encontrar então o lugar do “*pai escritor*” como uma herança, e é esse lugar que irá ocupar em sua tentativa desesperada de manter-se em vida, dado que fora isso, só havia a identificação com o pai morto. Torna-se relevante lembrar que:

Então, na melancolia, a identificação de que se trata não é com o pai simbólico, mas com o furo deixado pelo pai morto, com esse vazio. Por quê? Se o sujeito não consegue a incorporação simbólica, não lhe resta senão a identificação com o vazio deixado pelo pai, com o pai ausente, tornado zero [...] Encontramos aí a identificação com a ferida aberta: o próprio sujeito é o vazio. Ele se torna a própria hemorragia da libido (QUINET, 2006, p. 200).

Não se trata aqui de uma identificação com o totem que substitui o pai morto, e que dá o sentimento de pertencimento do sujeito àquela tribo, que é produto da identificação simbólica, incorporação significativa do Nome-do-pai. Aqui, a identificação com o pai primitivo enquanto morto, é estritamente oposta à primeira identificação apontada por Freud no sétimo capítulo da *Psicologia das massas e análise do eu* (QUINET, 1997, p. 124).

---

<sup>78</sup> “Suppose I, at fifteen, was a nervous, gibbering, little monkey, always spitting or cracking a nut and shying the shells about, and mopping and mowing, and leaping into dark conners and then swinging in rapture across the cage, he was the pacing dangerous morose lion; a lion who was sulky and angry and injured; and suddenly ferocious, and then very humble, and then majestic; and then lying dusty and fly pestered in a corner of the cage.” (WOOLF, 1986, p. 116).

Virginia tenta tomar as vestes de um pai escritor que aparece a ela como possibilidade de existir, visto que, na ausência disso, só parece sobrar o lugar de resto. Enquanto *Virginia Stephen* não publicou nenhum romance, contudo, ao não mais carregar o nome do pai, pôde então publicar seu primeiro livro. Tornar-se *Virginia Woolf* parece possibilitar para ela a construção um nome próprio que a suture, que ela costure com sua escrita. Um nome escudo, um nome de escritora, não de uma filha. Ao escrever sobre o pai escritor, revela:

Eu admiro (com ironia) esse Leslie Stephen; e ultimamente, o tenho invejado às vezes. E, no entanto, ele não é um escritor pelo qual eu tenha uma predileção natural. No entanto, assim como um cão ingere um bocado de erva, eu ingiro um bocado dele medicinalmente, e nesse bocado muitas vezes entra uma afeição por ele, não de uma filha, mas de uma leitora; por sua coragem, sua simplicidade, por sua força e imperturbabilidade, e seu desprezo pelas aparências [...] <sup>79</sup> (WOOLF, 1986, p. 134).

Engole o pai, mas não há possibilidade de reduzi-lo a um traço, assim ele é engolido em sua totalidade e com isso também vem o ódio. Nessa totalidade também devora o pai tirânico, aquele “[...] exigente, impetuoso, melodramático, efusivo, egocêntrico, lamuriante, surdo, implicante [...]” (WOOLF, 1986, p. 134). Talvez não à toa, após a escrita de seus livros, o que surge no horizonte são as vozes que tiranizam, que a culpam da morte dos pais, que a acusam de não ser uma boa escritora, que apontam que sua obra não é relevante.

Logo, quando recebeu críticas negativas sobre seu segundo livro, aquilo a atingiu no âmago de sua corporeidade, afinal foi culpada pelo Outro do crime pelo qual sempre esteve aguardando punição: era uma escritora, mas não era uma escritora boa o suficiente. Os críticos haviam decretado aquilo que ela sempre escutou das vozes.

Havia, entretanto, uma esperança, já que sempre soube que o formato do romance clássico não era suficiente para que ela pudesse escrever tudo que lhe vinha à cabeça. Refletia-se no pai escritor, refletia-se em suas personagens, mas nesse momento foi necessária uma torção, a busca por uma suplência também no nível do significante, um novo fazer com as palavras. “Tenho a impressão de que vou criar um novo nome para meus livros para

---

<sup>79</sup> “I admire (laughingly) that Leslie Stephen; and sometimes lately have envied him. Yet he is not a writer for whom I have a natural taste. Yet just as a dog takes a bite of grass, I take a bite of him medicinally, and there often steals in, not a filial, but a reader’s affection for him; for his courage, his simplicity, for his strength and nonchalance, and neglect of appearances.” (WOOLF, 1985, p. 115-116).

substituir ‘romance’. Um novo – de Virginia Woolf.”<sup>80</sup> (WOOLF, 1989, p. 113). Para isso, sua escrita precisou mudar.

### 2.3.2 Uma estranha individualidade

Em seus diários, é somente a partir de 1919 que começou a questionar seu método de escrita. Como ávida leitora, começou a perceber mudanças na literatura de sua época em comparação ao método do romance do século anterior, sua principal influência.

De acordo com Erich Auerbach (1972), na literatura, o romantismo caracteriza-se como um fenômeno internacional. Apesar de ter tido maior vigor na Alemanha, com o marco da obra *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe, o romantismo é, acima de tudo, uma revolta geral contra a predominância do gosto clássico francês. A revolta era contra o racionalismo da literatura francesa, que era tida como artificial e distante do povo, pretendendo “[...] sufocar o gênio com as regras e a nobreza petrificada e seca da linguagem.” (AUERBACH, 1972, p. 228).

O poeta romântico é um incomum entre os homens. De caráter melancólico e extremamente sensível, toma essas características como base de sua poesia lírica, que visa a uma idílica fuga para uma vida no campo provocada pelo mal-estar das grandes cidades.

Se com o início do novo século, na maior parte dos países europeus, todas as pessoas sabiam e queriam ler, tal fenômeno foi favorável ao modelo do romantismo que, apesar de seus contrastes, teve em seu início um renascer da poesia, a qual, sem as amarras das normas do classicismo francês, pôde se reinventar, dando ênfase a gêneros literários até então desconhecidos ou negligenciados.

Os românticos eram quase todos poetas dos sentimentos da alma individual, sentimentos que cantavam em longas melodias, umas vezes serenas outras entusiasmadas, o mais das vezes lamentosa e melancólicas, entremeadas de suspiros, de gritos, de apóstrofes, sempre sonoros; buscam eles provocar um longo eco na alma do leitor, fazê-la mergulhar na vaga dos sentimentos, dos sonhos, dos entusiasmos e dos desesperos sem limite; mesmo seus poemas de tema épico ou filosófico são efusões sonoras da alma (AUERBACH, 1972, p. 240).

---

<sup>80</sup> “I have an idea that I will invent a new name for my books to supplant ‘novel’. A new – by Virginia Woolf.” (WOOLF, 2016/1925, p. 9277).

Ainda no século XIX, emerge uma conquista literária que trará profundas influências nos romances: a exaltação da realidade cotidiana. O que viria a ser conhecido como Realismo promove uma mistura de gêneros que traz ênfase no banal do dia a dia e toda a extensão dos problemas humanos: históricos, sociais, psicológicos. Com isso, teremos, em *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, um dos ápices do realismo na literatura (AUERBACH, 1972).

Conforme Carpeaux (2012), com o fim do século XIX temos uma nova literatura, que é chamada de Modernismo e que já aparece antes da Primeira Guerra Mundial, tendo essa revolução literária coincido com significativos episódios da estrutura política e social: “Nada parece mais natural do que a literatura ter regido àqueles acontecimentos, seja refletindo-os, seja até antecipando-lhes os reflexos psicológicos.” (CARPEAUX, 2012, p. 19).

Ainda para Carpeaux (2012), sem a teoria psicanalítica não haveria o que chamamos de literatura moderna, embora as influências nem sempre sejam claras e confessas. Carpeaux (2012) aponta *Ulysses* (1922), de James Joyce, como exemplo dessa influência da psicanálise na literatura e indica-o como representante do fim do gênero romance, apesar de que este não simbolize exatamente o que virá depois em termos de literatura.

Carpeaux (2012) chegou a comparar o método de Joyce ao método de Woolf, fazendo certa relação ainda com a forma proustiana, na medida em que ambos são inaugurais ao escrever sob uma técnica psicológica de associação livre. Virginia, que leu Joyce, comenta:

Acabei *Ulysses*, & acho que é um chabu. Genialidade tem acho eu; mas não de primeira água. O livro é prolixo. É insuportável. É pretensioso. É vulgar, não só no sentido óbvio, mas também no sentido literário. Um escritor de primeira água, quero dizer, tem muito respeito pela escrita para ser manhoso; sensacional; fazendo acrobacias<sup>81</sup> (WOOLF, 1989, p. 89).

Virginia mantém-se firme que seu estilo não se assemelha a nenhum outro. Por diversas vezes afirma que o modelo de escrita do romance não seria eficaz para seu formato de escrita, que não conseguia descrever com aquele a sutileza do que gostaria de dizer.

Em minha opinião, *N. & D.* é um livro bem mais maduro, acabado & satisfatório do que *The Voyage Out*; como tem razões para ser. Creio estar exposta à acusação de perder tempo com emoções que realmente não interessam. Claro que não espero nem uma segunda edição. E, contudo, não consigo deixar de pensar que, sendo o romance inglês o que é, posso comparar-me com muita vantagem, por originalidade & sinceridade, com a maioria dos modernos. *L.* acha a filosofia muito melancólica. Ela ajusta-se muito bem a que ele estava dizendo ontem. Contudo, quando se tem de

---

<sup>81</sup> “I finished *Ulysses*, and think is a misfire. Genius it has I think, but of the inferior water. It is underbred, not only in the obvious sense, but in the literary sense. A first rate writer, I mean, respects writing too much to be tricky; startling; doing stunts.” (WOOLF, 2008d, p. 148).

lidar com pessoas em grande escala & dizer o que se pensar, como evitar a melancolia?<sup>82</sup> (WOOLF, 1989, p. 45).

A referência *stream of consciousness* ou *fluxo da consciência* foi cunhada por William James e usada para descrever a nova técnica da qual Virginia vai se servir em sua obra ficcional. Tal modalidade de escrita já havia sido usada por Dorothy Richardson e James Joyce, entretanto, parece claro, na escrita de cada autor, que esses a usaram de maneiras distintas e peculiares (LEHMANN, 1989).

O primeiro livro em que Woolf faz uso do fluxo da consciência é *O quarto de Jacob*, lançado em 1922, mas que começou a ser escrito em 1920. Durante essa escrita, Woolf relata em seus diários: “Enquanto escrevo, surge aqui na minha cabeça uma sensação esquisita, & muitíssimo agradável, de algo que quero escrever; meu ponto de vista pessoal.”<sup>83</sup> (WOOLF, 1989, p. 74).

Parecem surgir alguns sinais de adoecimento, pois ela começa a documentar em seus diários seus sintomas para reconhecê-los. “Bom; atravessei a fase aguda & cheguei à filosófica meio deprimida, indiferente [...]”<sup>84</sup> (WOOLF, 1989, p. 75). Poucos meses após essa entrada em seu diário, de fato, adoeceu. A crise durante esse período não foi considerada tão alarmante quanto as anteriores, mas impediu Virginia de escrever durante dois meses.

Que hiato! Como eu teria ficado pasma se tivesse me dito, quando escrevi aqui a última palavra, em 7 de junho, que dali a uma semana eu ficaria de cama & dela não sairia até dia 6 de agosto – dois meses inteiros apagados – Estas, nessa manhã, as primeiras palavras que escrevi – para chamá-las escrita – em 60 dias; & esses dias passados com dor de cabeça fatigante, pulsação cardíaca acelerada, dores nas costas, aflições, inquietações, insônia, soníferos, sedativos, digitalina, pequenos passeios & mergulhando de novo na cama – todos os horrores do armário escuro da enfermidade mais uma vez exibiram-se para me entreter<sup>85</sup> (WOOLF, 1989, p. 79).

---

<sup>82</sup> “In my own opinion N. & D. is a much more mature & finished & satisfactory book than *The Voyage Out*; as it has reason to be. I suppose I lay myself open to the charge of niggling with emotions that don’t really matter. I certainly don’t anticipate even two editions. And yet I can’t help thinking that, English fiction being what it is, I compare for originality & sincerity rather well with most of the moderns. L. finds the philosophy very melancholy. It too much agrees with what he was saying yesterday. Yet, if one is to deal with people on a large scale & say what one thinks, how can one avoid melancholy?” (WOOLF, 2016/1919, p. 9856).

<sup>83</sup> “As I write, there rises somewhere in my head that queer, & very pleasant sense, of something which I want to write; my own point of view.” (WOOLF, 2016/1921, p. 9504).

<sup>84</sup> “Well; I’d worn through the acute stage, & come to the philosophic semi depressed, indifferent [...]” (WOOLF/2016/1921, p. 9504).

<sup>85</sup> “What a gap! How it would have astounded me to be told when I wrote the last word here, on June 7th, that within a week I should be in bed, & not entirely out of it till the 6th of August—two whole months rubbed out—These, this morning, the first words I have written—to call writing—for 60 days; & those days spent in wearisome headache, jumping pulse, aching back, frets, fidgets, lying awake, sleeping draughts, sedatives, digitalis, going for a little walk, & plunging back into bed again—all the horrors of the dark cupboard of illness once more displayed for my diversion.” (WOOLF, 2016/1921, p. 9662).

Após esse período, a escrita de *O quarto de Jacob* foi finalizada. Virginia Woolf inaugura então um formato diferente, a partir de sua literatura, que, mesmo que considerada como moderna, não necessariamente guarda um molde com outros escritores da mesma época. Sua literatura é ímpar. Ao escrever sobre sua nova escrita, reitera: “Meu único interesse como escritora reside, começo a perceber, em uma estranha individualidade: não na força, nem na paixão, nem em qualquer coisa surpreendente, mas depois digo a mim mesma, não será ‘uma estranha individualidade’ justamente a qualidade que respeito?”<sup>86</sup> (WOOLF, 1989, p. 82).

Em seu novo estilo, seus livros trazem à cena um narrador onisciente, que cede voz aos personagens que se confundem e entrelaçam. O narrador tem total acesso aos sentimentos e pensamentos dos personagens, além de suas próprias opiniões e julgamentos sobre eles. Um narrador que observa um personagem, que, por consequência, observa outro, e assim ocorre o fluxo da narrativa. É através do olhar dos personagens entre si que a tessitura narrativa vai se construindo e se movimentando.

A narrativa de *O quarto de Jacob* rompe completamente com a escrita de *A Viagem e Noite e dia* em diversos aspectos. Escrito em um número consideravelmente menor de páginas, com esse livro, Woolf abandona as longas descrições de ambientes, os longos diálogos, as apresentações de personagens, a linha temporal cronológica e convida o leitor para um abandono de todas essas preocupações. Sua literatura não parece mais buscar ser compreendida, mas sentida.

No domingo L. leu o *Jacob’s Room* inteiro. Acha que é minha melhor obra. Mas seu primeiro comentário foi que era espantosamente bem escrito. Discutimos isso. Ele diz que é uma obra de gênio; acha-a diferente de qualquer outro romance; diz que as pessoas são fantasmas; diz que é muito estranho: não tenho filosofia de vida; as pessoas são títeres movidas aqui & ali pelo destino. Não concorda que o destino atue dessa maneira. Acha que eu deveria usar meu “método”, em uma ou duas personagens da próxima vez; considera-o muito interessante, & bonito, & sem lapsos (a não ser talvez a festa), & bastante compreensível. [...] Quanto a mim, não há dúvida de que descobri como começar (aos 40) a dizer algo com minha própria voz; & isso me interessa tanto que sinto que posso continuar sem elogios<sup>87</sup> (WOOLF, 1989, p. 86).

<sup>86</sup> “My only interest as a writer lies, I begin to see, in some queer individuality: not in strength, or passion, or anything startling; but then I say to myself, is not ‘some queer individuality’ precisely the quality I respect?” (WOOLF, 2016/1921, p. 9698).

<sup>87</sup> “On Sunday L. read through *Jacob’s Room*. He thinks it my best work. But his first remark was that it was amazingly well written. We argued about it. He calls it a work of genius; he thinks it unlike any other novel; he says that the people are ghosts; he says it is very strange: I have no philosophy of life he says; my people are puppets, moved hither & tither by fate. He doesn’t agree that fate works in this way. Thinks I should use my ‘method’, on one or two characters next time; & he found it very interesting, & beautiful & without lapse (safe perhaps the party) & quite intelligible. [...] There is no doubt in my mind there I have found out how to

## 2.4 O quarto de Jacob

Por ser o seu primeiro livro publicado pela sua própria editora, Virginia pôde desconstruir o formato na medida em que desejou. Não precisava mais apegar-se à “formalidade” como pontuações, característica que ficaria marcada em sua obra a partir de então: o intenso uso de ponto e vírgula e reticências e o desapego pelo uso da vírgula. Liberdade de escrita para ela significava aventurar-se em novos formatos, mas principalmente abandonar tudo que pudesse remeter ao que tentou fazer anteriormente e não conseguiu.

Anuncia que o livro é uma homenagem a Thoby, seu irmão morto de tifo em 1906 depois de uma viagem que a família fez à Grécia. Sua relação com Thoby fora marcada pelas mortes vivenciadas pela família, principalmente de Julia e Stella, já que Sir Leslie só morreu em 1904, dois anos antes de Thoby.

Sua escrita começou a privilegiar seus temas mais íntimos, não mais escreve sobre seus interesses pessoais, vai além. Todos os elementos que farão marca constante em suas obras aparecem de forma mais escancarada em *O quarto de Jacob*: sua casa, seu irmão, as histórias da família, o mar, a Grécia. Os significantes privilegiados de sua escrita também se repetem, mais uma vez, parece-nos, morte e amor se confundem, aproximando e separando pessoas em sua vida, restando depois disso o vazio.

Parece-me, portanto, que a nossa relação (minha e de Thoby) foi mais importante do que teria sido sem aquelas mortes. O pensamento não dito – visualizei-o por alto – estava presente, nele; em mim; quando ele entrava no meu quarto em Hyde Park Gate. Estava por trás de nossas discussões. Fomos naturalmente atraídos um pelo outro<sup>88</sup> (WOOLF, 1986, p. 159).

### 2.4.1 Jacob

---

begin (at 40) to say something in my own voice; & that interest me so that I feel I can go ahead without praise.” (WOOLF, 2008d, p. 144).

<sup>88</sup> “It seems to me therefore that our relation (Thoby’s and mine) was more serious that it would have been without those deaths. The unspoken thought – I have roughly visualised it- was there in him; in me; when he came into my room at Hyde Park Gate. It was behind our arguments. We were, of course, naturally attracted to each other.” (WOOLF, 1985, p. 138).

O livro inicia-se em Cornualha, com a Sra. Elizabeth Flanders, viúva, e seus três filhos: Archer, Jacob e Johnny. Jacob é o filho do meio e havia sumido na praia à procura de caranguejos. Esse ponto de partida não será em vão; como veremos adiante, Jacob está sempre escapando do leitor assim como escapou de sua mãe naquela manhã na praia.

Todo o primeiro capítulo é uma descrição da felicidade da infância de Jacob na Cornualha a partir da visão de um narrador que observa. Mais uma vez sua história serve como material para sua escrita, se pudermos aproximar Betty, uma mãe jovem e viúva, das descrições que trazia de sua própria mãe e das imagens de felicidade infantil na praia, com suas próprias experiências em Talland House. Todavia, a história parece mesmo começar quando Jacob vai para Cambridge em outubro de 1906.

A partir do segundo capítulo, quando Jacob já é apresentado como adulto, temos um vislumbre de sua visão diferente sobre aqueles verões em uma conversa com seus amigos de Cambridge em uma viagem de barco, quando diz:

Mas as colinas da Cornualha têm fortes chaminés por cima; e de uma forma ou outra a beleza é infernalmente triste. Sim, as chaminés e as estações da guarda-costeira e as pequenas baías com ondas quebrando, sem serem vistas por ninguém, nos recordam a mágoa que domina o resto. Que mágoa poderia ser esta?<sup>89</sup> (WOOLF, 2008c, p. 71).

A composição narrativa começa a misturar-se nesse ponto. O narrador parece buscar justificar a visão de Jacob ao responder: “É urdida pela própria terra. Emana das casas na costa. Começamos translúcidos, depois a nuvem se adensa. Toda a história serve de fundo à nossa parede de vidro. Impossível escapar.”<sup>90</sup> (WOOLF, 2008c, p. 71).

De forma que o narrador parece não ter acesso a todos os pensamentos de Jacob, em alguns momentos ele é uma incógnita. Assim, o que o narrador tem é uma leitura privilegiada de Jacob, mas que também àquele, o personagem desliza. Continua: “Mas é impossível dizer se essa é a interpretação correta da melancolia de Jacob, sentado nu ao sol, olhando para o Fim do Mundo; pois ele não pronunciou palavra alguma.”<sup>91</sup> (WOOLF, 2008c, p. 71).

<sup>89</sup> “But the Cornish hills have stark chimneys standing on them; and, somehow or other, loveliness is infernally sad. Yes, the chimneys and the coast-guard stations and the little bays with the waves breaking unseen by any one make one remember the overpowering sorrow. And what can this sorrow be?” (WOOLF, 2016/1919, p. 822).

<sup>90</sup> “It is brewed by the earth itself. It comes from the houses on the coast. We start transparent, and then the cloud thickens. All history backs our pane of glass. To escape is vain.” (WOOLF, 2016/1919, p. 822).

<sup>91</sup> “But whether this is the right interpretation of Jacob’s gloom as he sat naked, in the sun, looking at the Land’s End, it is impossible to say; for he never spoke a word.” (WOOLF, 2016/1919, p. 822).

Jacob é apresentado como um homem extremamente agradável e intelectual. É um homem que viaja pela Europa em busca de arte, vive trancado em seu quarto ou na biblioteca do Museu Britânico. Essa marca da erudição, tão presente em *A viagem*, permanece: Jacob conversa sobre política, sobre literatura, sobre poesia, sobre teatro e lê em grego. É descrito como distinto, silencioso, sem tanta preocupação com sua aparência. Uma característica de Jacob, entretanto, é sempre destacada: sua melancolia.

#### 2.4.2 Os amores de Jacob

Nos capítulos seguintes, somos apresentados a personagens como Timothy, amigo de Jacob, e sua irmã Clara Durrant, Sra. Pascoe e a Sra. Durrant. Não há mais a preocupação que havia em *A viagem* de descrever ou mesmo explicar os personagens apresentados. Nesse livro, eles são exibidos ao leitor e cabe a este compreender suas relações de filiação, suas relações com Jacob e entre si, o que de imediato pode confundir o leitor mais desavisado. Entretanto, apesar da confusão entre os personagens, fica notório que há um interesse amoroso entre Jacob e Clara.

– Eu me diverti muito – disse Jacob, olhando da estufa para baixo.

– Sim, foi uma delícia – disse ela vagamente.

– Ah, Srta. Durrant – disse ele pegando o cesto de uvas; mas ela passou em direção à porta da estufa.

“Você é bom demais, bom demais”, pensava, pensando em Jacob e em como ele não devia lhe dizer que a amava. Não, não, não<sup>92</sup> (WOOLF, 2008c, p. 89).

Um amor que Clara deseja sustentar na ordem do irrealizável. Mantinha o amor na ordem do ideal e não queria que fosse proclamado por Jacob, assim como não era por ela. Somente o amor não realizado poderia ser romântico. Páginas depois temos acesso à continuação da passagem acima no que parecem ser os diários de Clara. “Não, não, não –

<sup>92</sup> “‘I have enjoyed myself,’ said Jacob, looking down the greenhouse. ‘Yes, it’s been delightful,’ she said vaguely. ‘Oh, Miss Durrant,’ he said, taking the basket of grapes; but she walked past him towards the door of the greenhouse. ‘You’re too good—too good,’ she thought, thinking of Jacob, thinking that he must not say that he loved her. No, no, no.” (WOOLF, 2016/1919, p. 834).

suspirou parada na porta da estufa – não quebre isso, não estrague... – O quê? Algo infinitamente belo” (WOOLF, 2008c, p. 101)<sup>93</sup>.

Essa noção de amor é trazida pelo ponto de vista de Clara, para logo em seguida ser julgada pelo narrador que, após observar Clara, que observava Jacob, que estava conversando com outras pessoas em uma festa, diz ao leitor:

Em qualquer caso, a vida não é senão uma procissão de sombras, e sabe Deus por que as abraçamos tão avidamente e as vemos partir com tal angústia, já que não passam de sombras. E por que, se isso e muito mais é verdade, por que ainda nos surpreendemos no canto da janela com a inesperada visão de que o rapaz na cadeira é, entre todas as coisas do mundo, a mais sólida, a mais real, a que melhor conhecemos – sim, por quê? – Pois, no momento seguinte, já nada sabemos sobre ele. É assim que vemos as coisas. Tais são as condições do nosso amor<sup>94</sup> (WOOLF, 2008c, p. 102-103).

A ilusão sobre o outro aparece como condição para o amor, pois Jacob não só escapa ao narrador, mas também à Clara, porém, no caso desta, é isso que a interessa e a mantém apaixonada por Jacob, já que ela também parece querer escapar. “Contudo, trata-se apenas de palavras de uma moça, além do mais apaixonada, ou a fugir do amor.”<sup>95</sup> (WOOLF, 2008c, p. 101).

É na manutenção da fantasia de momentos de êxtase, como o da estufa, que Clara sustenta seu amor por Jacob. “Desejava que aquele momento continuasse para sempre, exatamente como era naquela manhã de julho. E momentos não fazem isso.” (WOOLF, 2008c, p. 101)<sup>96</sup>. Assim permanece a relação entre Clara e Jacob na ordem do utópico, pois um pouco mais à frente descobrimos que Clara deixou Jacob por um homem americano.

Em seguida somos apresentados a Florinda, uma jovem que aparece em uma das festas frequentadas por Jacob. Ela chama a atenção de Jacob de imediato. Por estar bêbada, chamara-o pelo primeiro nome, mesmo que não fossem íntimos, e havia sentado em seu colo durante uma das músicas.

---

<sup>93</sup> “‘No, no, no,’ she sighed, standing at the greenhouse door, ‘don’t break—don’t spoil’—what? Something infinitely wonderful.” (WOOLF, 2016/1919, p. 842).

<sup>94</sup> “In any case life is but a procession of shadows, and God knows why it is that we embrace them so eagerly, and see them depart with such anguish, being shadows. And why, if this and much more than this is true, why are we yet surprised in the window corner by a sudden vision that the young man in the chair is of all things in the world the most real, the most solid, the best known to us—why indeed? For the moment after we know nothing about him. Such is the manner of our seeing. Such the conditions of our love.” (WOOLF, 2016/1919, p. 842-843).

<sup>95</sup> “But then, this is only a young woman’s language, one, too, who loves, or refrains from loving.” (WOOLF, 2016/1919, p. 842).

<sup>96</sup> “She wished the moment to continue for ever precisely as it was that July morning. And moments don’t.” (WOOLF, 2016/1919, p. 842).

Sobre sua procedência pouco o narrador conta além do fato de que seu pai havia morrido e que sua mãe era como uma grande amiga. Conversava com os homens de forma mais aberta que a maioria das mulheres, principalmente de sua castidade, por mais que contasse sempre histórias diferentes. Jacob acredita na sua castidade e parece apaixonar-se por Florinda.

Florinda era o oposto de Clara. As duas não partilhavam a mesma educação, o mesmo refinamento ou inteligência. Florinda não compreendia, como Clara, as leituras de Jacob ou acompanhava suas conversas. É apresentada como uma mulher frívola, irritável e imprevisível, mas extremamente bela. Assim Jacob descreve Florinda ao levá-la para seu quarto pela primeira vez: “Trata-se de um problema insolúvel. O corpo subordina-se a um cérebro. A beleza anda de mãos dadas com a imbecilidade.”<sup>97</sup> (WOOLF, 2008c, p. 116).

Assim será marcada a relação de Jacob e Florinda, como algo puramente mundano. Em determinada ocasião, o narrador observa uma cena em que Jacob recebe uma carta da mãe, coloca-a sobre a mesa e entra no quarto com Florinda. Virginia descreve, nesse momento, como em poucas passagens ao longo de seus livros, a experiência com o que é da ordem do sexo. Assim o narrador nos conta:

Contudo, se um envelope azul pálido perto da caixa de biscoitos contivesse as emoções de uma mãe, o coração dela se partiria com o pequeno rangido, o súbito movimento. Atrás da porta reinava a coisa obscena, a presença alarmante; e o terror a assolaria como a morte ou como as dores do parto. [...] Meu filho, meu filho – seria esse seu lamento, pronunciado para abafar a visão dele deitado com Florinda, espetáculo imperdoável, irracional, [...]”<sup>98</sup> (WOOLF, 2008c, p. 129).

Dessa forma resume-se a relação entre eles. Até o dia em que Jacob vê Florinda de braços dados com outro homem na rua.

O que é interessante notar é que não há a expressão dos sentimentos de Jacob em nenhuma das duas relações, nem quando convocado ao amor com Clara, nem quando convocado ao sexo com Florinda. Sabemos que ele era considerado um romântico, porém, mais uma vez, o que de fato se passava na cabeça de Jacob é um mistério para o narrador.

<sup>97</sup> “The problem is insoluble. The body is harnessed to a brain. Beauty goes hand in hand with stupidity.” (WOOLF, 2016/1919, p. 851).

<sup>98</sup> “But if the pale blue envelope lying by the biscuit-box had the feelings of a mother, the heart was torn by the little creak, the sudden stir. Behind the door was the obscene thing, the alarming presence, and terror would come over her as at death, or the birth of a child.[...] My son, my son—such would be her cry, uttered to hide her vision of him stretched with Florinda, inexcusable, irrational, [...]” (WOOLF, 2016/1919, p. 860).

Quem nos fala do amor é Clara e quem fala do sexo é o narrador. Em nenhum momento temos acesso aos sentimentos ou pensamentos de Jacob, assim como não temos reação quando ele é deixado por Clara ou por Florinda.

Escutamos Jacob muito mais onde ele silencia. Pois, apesar de sempre descrito como um rapaz romântico, não recebemos dele descrições de seus sentimentos. *Romântico* e *silencioso*, esses significantes são usados por diversos pontos de vista para descrever Jacob. O silêncio das ideias de Jacob resta ao leitor como uma possibilidade, como um enigma. Um lugar onde o leitor pode fazer suas apostas sobre quem afinal é Jacob Flanders.

Dessa forma segue o fluxo da narrativa, com recortes sobre momentos da vida de Jacob, momentos banais como diálogos sobre o militarismo ou o patriarcado, onde vemos um trabalho exaustivo de Woolf em debater assuntos políticos e de sua época. Personagens novos são apresentados, personagens já apresentados não são mais citados.

De repente, a narrativa passa a configurar-se de modo aparentemente caótico: fragmentos marcados por diálogos isolados e sem marcação temporal ou espacial são alternados com excertos de puro lirismo e poesia.

No meio disso tudo, Jacob nos escapa de uma vez. O leitor observa com o narrador todos esses momentos, mas cada vez menos temos dimensão de quem de fato é Jacob. Por nenhuma vez ele se deixa revelar completamente ao leitor.

Ao que parece, pouco antes da viagem de Jacob à Grécia ele conhece uma jovem chamada Fanny, que Jacob em seu quarto avistava quando esta passava embaixo da sua janela.

Os dois se relacionam, discutem literatura e vão ao teatro. Sabemos que Fanny está apaixonada por Jacob, porém, mais uma vez, não sabemos os sentimentos dele. O que o narrador mostra é que Fanny era uma aristocrata dura que parecia assustar Jacob por sua intensidade. Até que em uma conversa sobre literatura em que Jacob julga que Fanny mente sobre gostar de Tom Jones apenas para impressioná-lo, diz:

Ah, mulheres são mentirosas! Mas não Clara Durant. Uma alma imaculada; uma natureza cândida; uma virgem acorrentada a um rochedo (em algum lugar em Lowndes Square), eternamente servindo chá a homens idosos de coletes brancos e olhos azuis, fitando a gente direto no rosto, tocando Bach. De, todas as mulheres, era a que Jacob mais estimava<sup>99</sup> (WOOLF, 2008c, p. 169).

<sup>99</sup> “Alas, women lie! But not Clara Durrant. A flawless mind; a candid nature; a virgin chained to a rock (somewhere off Lowndes Square) eternally pouring out tea for old men in white waistcoats, blue-eyed, looking you straight in the face, playing Bach. Of all women, Jacob honoured her most.” (WOOLF, 2016/1919, p. 888).

Até que Jacob viaja à Grécia e voltamos a ter uma perspectiva mais próxima dele. Ele parece retornar à narrativa quando se apaixona pela Sra. Wentworth, uma mulher casada que também estava na Grécia a passeio.

A paixão de Jacob por Sandra Wentworth faz com que ele revise sua relação com Clara. O narrador utiliza o ponto de vista de um amigo de Jacob, Bonamy, que acreditava que ele e Clara se casariam, alternando com sua própria visão de que Clara não seria ideal para Jacob. Emergem também vozes de outros personagens tentando apostar sobre o destino amoroso de Jacob.

Sandra e Jacob parecem viver uma relação na Grécia, apresentada ao leitor por meio de seus diálogos sobre a cultura grega ou em meio aos seus passeios pela Acrópole. Evan, marido de Sandra, parece perceber o apaixonamento do jovem pela sua esposa.

Então Evan olhou-os, ou, como Jacob estivesse olhando fixamente por cima da cabeça dele, encarou a esposa, carrancudo, indisposto, ainda assim com uma certa mágoa – embora ela não fosse ter compaixão. Nem o implacável espírito do amor, por mais que ele se esforçasse, faria cessar seus tormentos<sup>100</sup> (WOOLF, 2008c, p. 214).

Depois de uma ida à Acrópole com Sandra, perdemos Jacob de vista pelo resto do livro. Se até então tínhamos a voz de Jacob apenas em diálogos breves e fugidios, mesmo isso vai desaparecendo. Temos agora recortes de personagens lembrando de Jacob, temos Clara, Florinda, Fanny e sua mãe. Memórias que aparecem como excertos do dia a dia, pequenas recordações que parecem durar segundos.

No último capítulo temos Bonamy e Betty no quarto abandonado de Jacob. Não sabemos o que aconteceu a Jacob, não sabemos se ele desapareceu ou se está morto; ao que parece foi para a guerra.

Virginia entrega ao leitor uma ode ao seu irmão sem em qualquer momento o decifrar. Parece querer mostrar ao leitor como não se pode conhecer o todo e o que temos das pessoas são frações, recortes, pedaços. Mostra-nos Jacob a partir de seus amores, mas, dado que sua intenção parece ser o enigma, não traz de forma marcante um discurso sobre o amor em tal livro, o amor também permanece uma incógnita.

---

<sup>100</sup> “At that Evan looked at them, or, since Jacob was staring ahead of him, at his wife, surlily, sullenly, yet with a kind of distress – not that she would pity him. Nor would the implacable spirit of love, for anything he could do, cease it tortures.” (WOOLF, 2016/1919, p. 918).

*O quarto de Jacob* foi recebido pela crítica e pelos leitores com bastante entusiasmo. A escrita de Virginia havia definitivamente abandonado o método do romance tradicional e assumido uma característica moderna, guardando suas particularidades. “Virginia ficou satisfeita; *Jacob’s room* marca o início de sua maturidade e fama.” (BELL, 1988, p. 371).

## 2.5 Quando Virginia Woolf escreve sobre o amor, a que amor ela se refere?

Como já visto anteriormente, Virginia Woolf foi enormemente influenciada por seus escritores favoritos e sua escrita, pelo menos de início, fazia certa referência a esses escritores. De início não parecia haver a necessidade de uma escrita que rompesse com a tradição, principalmente a romântica, que ela tanto admirava.

Apenas quando começou a escrever percebeu que o formato do romance não era suficiente para sua visão, e desconfiamos que tal passagem se deu entre as obras citadas anteriormente. De forma que, ao escrevê-las, Virginia ainda estava sim influenciada por uma tradição de escritores que a antecederam e que, assim como ela, já haviam dito algo sobre o amor.

Ferreira (2004) discorre que os poetas sempre souberam algo do amor, todavia, sabiam que seu saber era apenas uma face dos muitos mistérios dele. Os escritores e os poetas sempre foram os guardiões do amor, muito antes de a psicanálise ter sido criada por Freud. De acordo com Ferreira (2008), antes da invenção da psicanálise, o amor estava excluído do campo acadêmico e sempre foram os filósofos, poetas e escritores que se obstinavam a falar do amor.

Na literatura ocidental, falar sobre o amor se iniciou com os trovadores no sul da França, que inspiraram as cantigas de amor galego-portuguesas. Aponta então o amor cortês, o que renuncia o objeto amado, sinônimo de sofrimento, impossibilidade. Um amor estruturalmente diferente da paixão, mas que resguarda similaridades, como a dor e o sofrimento. A paixão, por sua vez, encontrava espaço nas cantigas de Amigo, onde os homens falavam como mulheres apaixonadas que encontram, pela via do amor, a felicidade (FERREIRA, 2008).

O amor cortês reivindica que quem ama abre mão do objeto amado, dado que ao redor deste se monta uma organização significativa cujas normas levam à inibição da sexualidade e ao retrato da mulher como incógnita indecifrável. O “morrer de amor”, cantado pelos

trovadores, é o afeto dominante, que tem o luto como condição permanente. O amar corresponde a renunciar, não ao amor, mas ao objeto.

As regras cortesãs tornam o amor impossível para que uma prática de escrita se transforme em metáfora do amor. A impossibilidade da relação sexual é substituída pela abstinência sexual. O real, enquanto impossível, não é recalcado, simplesmente se desloca para que amar se torne sinônimo de renúncia e a insistência em continuar amando se transforme em mestria de um cantar com a função de sublimação (FERREIRA, 2008, p. 52).

O amor cortês desperta uma tradição em que falar de amor significa falar do sofrimento daquele que ama, e esse sofrimento será um dos temas mais repetitivos da literatura ocidental. A passagem do amor cortês para o amor paixão marca o momento em que o “morrer de amor” deixa de ser metafórico e se transforma em símbolo da fraqueza do homem frente às adversidades do mundo.

Com o início do século XIX, a predominância católico-cristã fez reaparecer com o romantismo uma noção de amor que retoma o mito da felicidade das cantigas de Amigo para unir-se ao sofrimento das cantigas de Amor, deixando de lado a privação do objeto amado e trazendo à luz as histórias dos amores infelizes. O amor, retomado como sentimento da paixão, agrega princípios das cantigas de Amor e de Amigo. “O morrer de amor das cantigas de Amor (amor cortês) se transforma em decepção, deslocando-se para o sacrifício, e a promessa de Felicidade das cantigas de Amigo se apresenta como um sonho impossível, em virtude das mazelas do mundo.” (FERREIRA, 2008, p. 1).

Na literatura do século XIX, a dor de amar dará lugar ao sentimento da paixão. Se no amor cortês não se tratava da posse do objeto, pois este era elevado à condição de Coisa, no amor-paixão, o ser amado é idealizado como objeto do desejo, a totalidade é o que se deseja alcançar. Com a literatura ocidental, o amor passa a ser associado ao sofrimento, mas também à promessa de felicidade, que seria consolidada com o casamento. Os infortúnios vividos pelos amantes não impediam os leitores, mas os incentivavam a devaneios e contribuía para a legitimação do mito do amor (FERREIRA, 2008).

Também nas histórias de amor do realismo, constata-se não se tratar mais da comunhão de dois, como no romantismo, e o casamento passa a ser visto como uma instituição falida. Dado isso, as mulheres do realismo, que seguem os passos de Emma Bovary, são adúlteras e buscam o amor fora do casamento, no modelo de heróis românticos. Destarte, a noção de amor se modifica: o morrer de amor do romantismo será substituído pelo morrer da heroína adúltera diante de uma decepção amorosa. Afirma Ferreira (2008, p. 80): “Poder-se-ia

sintetizar o impasse do mito do amor, no século XIX, na trilogia amar, gozar e morrer. Assim morrem, depois de muito sofrer, os heróis e as heroínas dos romances.”

Sobre as versões sobre o amor na literatura, convém destacar a diferença entre o amor da sublimação e o amor da idealização.

Na sublimação, o imaginário é tido como meio do amor; este é idealizado como dom, o que aponta sempre para um vazio que se apresenta sob a forma de impossibilidade de possuir o objeto amado. Não se dirige à posse do objeto, implica a renúncia a ele.

Na idealização, por outro lado, o que está em jogo é o imaginário do amor. Este, enquanto sentimento da paixão, espera a salvação de uma falta. De dentro de uma relação especular, o sujeito mantém-se no engodo de que o amor fará o laço entre ele e o objeto. O sujeito amado é tomado como objeto do desejo, denegando a estrutura própria do desejo humano, qual seja, não há objeto capaz de completar; o que existe, sim, são objetos que colocam o sujeito em sua posição, desejante (FERREIRA, 2008).

Em contrapartida, distingue-se, na literatura do século XIX, um masoquismo moral. Ama-se, sofre-se por esse amor e goza-se desse sofrimento. O movimento do desejo é contido na retirada de um gozo por esse sofrer de amor, assim o único deslocamento possível é em torno do que falta, embora não exista o que se deseja e este deva permanecer sempre se deslocando. O sofrimento e a dor causam desprazer, o que de forma alguma impossibilita o gozo, cujo regime é do excesso: “A partir da dicotomia entre prazer e gozo, podemos afirmar que o amor, na literatura ocidental, criou uma espécie de Escola d’Amor Infeliz, em que os amantes, sob o império do gozo, sofrem e morrem de amor e por amor.” (FERREIRA, 2004, p. 17).

A passagem de um estilo para outro promove em Virginia uma torção em sua escrita, mas, ao falar do amor, algo permanece. Nas duas obras analisadas até agora, vemos Woolf buscar dizer de um amor que visa a um objeto, parece-nos que ela tenta escrever sobre o amor enquanto união de dois, mas isso vai se dissolvendo em algo que lhe escapa.

O significante do amor é, juntamente com a morte, central nos dois livros observados até aqui. O amor enquanto significante parece sempre anteceder a morte, amor esse que ela tenta dizer algo sobre ele, criar a partir dele, relacioná-lo ao casamento, ao sexo, à união entre duas pessoas, mas que, por vezes, parece surgir como uma tentativa de enganar a morte, essa inevitável.

### 2.5.1 O amor em *A Viagem* e em *O quarto de Jacob*

Lacan utiliza-se do conto de Edgar Allan Poe intitulado “A carta roubada” para articular o conceito de sujeito e determinação simbólica utilizando a linguística de Saussure. Lacan retoma a questão saussuriana sobre o valor do signo e a move para a carta no conto de Poe no intuito de explicar que o valor político dela é colocado desde fora por aquele que a possui, em determinado momento a rainha, em outro o ministro, ou o próprio Dupin implicando assim o jogo de poder nas relações.

Com isso, uma face do texto de Lacan (1988b) sobre “A carta roubada” destacou-se em nossos estudos: o da primazia do significante. Lacan analisa o conto de Edgar Allan Poe e evidencia o valor da escrita, particularmente da letra, ao representar o inconsciente a partir de sua estrutura de linguagem. No decorrer do texto, ele singulariza a função do significante, tratando a letra como seu suporte material.

A genialidade do arranjo de Edgar Allan Poe foi de transformar a letra em uma circulação, cujo sentido escapa tanto ao leitor quanto aos personagens. A carta aparece, para Lacan, como significante, e seu conteúdo, como significado. Em nenhum momento do texto de Poe, o conteúdo da carta é revelado, o que não torna a mobilização de todos os personagens da trama menos instigante.

Tal mobilização do sujeito causada pelo significante nos mostra uma supremacia do significante sobre o sujeito. O significante “carta” perpassa por diversos significados, de acordo com a posição de determinado personagem no decorrer do conto.

O rei foi enganado, pois não viu nada, tal como o ministro que, assim como nada viu, nada soube. Em contrapartida, temos a rainha que viu, mas nada pôde fazer. Todos os personagens são assim mobilizados pela circulação da carta, dessa forma, ela desempenha muito bem a função de significante, movendo personagens que nada sabem sobre seu conteúdo.

O significante “carta” circula tanto por aqueles que não sabem do seu conteúdo como por aqueles que sequer a viram. Com isso, temos uma ilustração metafórica do que seria a dimensão do inconsciente e de seu surgimento, algo que sempre esteve lá, mas concomitantemente, sempre em outro lugar.

Aparecem ainda, ao longo do conto, as diversas substituições às quais a carta é submetida, que nos remetem à ordem da linguagem e a seus movimentos de substituições

significantes, metáfora e metonímia, que mais uma vez provam a primazia do significante sobre o sujeito, dado que esses mecanismos representam a autonomia do significante.

Assim, a trama se desenrola em torno de um personagem central, a carta, e da relação que esta vai estabelecer com outros significantes da cadeia, via esses diversos jogos de substituições.

Os personagens são levados pelos movimentos da carta e têm suas posições determinadas por essa que, ao se mover, desloca os sujeitos à sua revelia, assim como o sujeito se movimenta a partir do significante e só aparece entre esses. Com isso, Lacan apresenta, nesse momento, uma noção de linguagem através do significante e não o diferencia de letra, evidenciando a dimensão do significante e sua hegemonia em relação ao significado.

Se, para Lacan, o significante não está a serviço do significado, será a noção de sujeito que marca a separação entre o significante e o significado. O significante não significa nada, mas apenas representa um sujeito para outro significante.

Quando pensamos na psicose, lembramos que os enlaçamentos da palavra à coisa não existem, dado que significante e significado estão colados. A palavra do psicótico não tem mediação. Surge, em sua total materialidade, em uma tentativa de dizer o indizível, o que é do real. “O conjunto da aventura psicótica resulta desta dispersão dos significantes que ficam invertebrados, desligados do vínculo social.” (BRAUNSTEIN, 2007, p. 278).

Na psicose, o significante se materializa; não havendo cadeia significante, o S1 está desacompanhado. A palavra é a coisa mesma, com todo seu peso, sem mediação. Os significantes aparecem no real, de maneira tirana. “Nele há um significante S1, que representa o sujeito de modo absoluto, confundindo-se com ele, sem remédio nem perdão, sem que a falta se simbolize.” (BRAUNSTEIN, 2007, p. 277).

A escrita na psicose assume, como no caso de Woolf, uma tentativa de dar sentido a uma onda de significantes que a deixava à deriva, sem saber o que era exterior e o que era interior, uma escrita como forma de proteção.

Woolf, talvez assim como os personagens de “A carta roubada”, era levada pelo movimento de sua escrita, assim como os personagens tinham suas posições determinadas pela carta, que, movendo-se, deslocava também ela mesma. Quando recebia esses significantes, isso que vinha como um “choque”, precisava escrever. Se não escrevesse, adoecia. Os sons viravam vozes furiosas que lhe diziam não ser uma boa escritora, que a culpavam pela morte dos pais, que diziam que suas obras nunca teriam relevância.

Assim como a Carta, a escrita dos livros não interessava mais a Virginia apenas por seu conteúdo, mas por sua determinação. O interesse de sua escrita parece mudar na medida em que não mais tenta contar uma história, mas transmitir sua história e *seus* significantes. A função de sua escrita é circular, movimentar aquilo que foi trazido pela “onda”, o que, ao final, não parece deixar espaço para ela se inscrever, então é completamente drenada por sua escrita.

Não havia, entretanto, outra saída. A escrita era sua salvação, mas também sua perdição. Assim como a Carta precisava ser recuperada a todo custo, Woolf também precisava escrever, afinal, o significante insiste, no caso dela, no próprio real.

Barros (2010) fala da escrita como uma possibilidade de reconsiderar o real, o que torna possível ao sujeito reajustar-se em sua própria história. Cada escrita é uma modalidade única de dar conta da vida, apontando assim os modos de fazer frente ao objeto a. Logo, a escrita emerge como uma forma de saber fazer com o real, possibilita uma forma de viver apesar disto que emerge como sem sentido. O ato de escrever ultrapassaria assim os limites próprios da pulsão de morte, visto possibilitar ao sujeito uma expressão para esta: “Escrever é, então, uma das formas, exclusivamente humana, de enganar a morte, distraíndo-a, ganhando tempo e inventando a vida” (BARROS, 2010, p. 31).

Em meio à sua escrita, alguns significantes emergem como primordiais. O fluxo de sua escrita parece permeado por elementos de um discurso sobre a morte, principalmente a morte do amor. Escrever sobre esses elementos mortíferos, criar uma ficção e entregá-la ao leitor possibilita que Virginia ludibrie a morte, o que do real tanto a assola. A ficção permite que ela burla o fim e permaneça por mais tempo no meio ao criar novos mundos, deixando o mundo imediato de lado. Sua escrita lhe possibilitava intervalos para respirar, em uma existência em que sempre parecia afundar.

Em *A Viagem* vemos de início uma Virginia inspirada pelas obras românticas, o amor como unificação, mas também vemos como, ao longo da obra, essa tentativa de falar do amor dessa forma não se sustenta e vai dando espaço para uma escrita muito menos preocupada com a forma, culminando na escrita de *O quarto de Jacob*, e uma proposta sobre o amor mais própria da autora vai se mostrando.

Nas duas obras, tão diferentes em estilo, o amor como significante permanece da mesma ordem: vai sendo questionado, investigado, é lançado de um lado para o outro, transita entre personagens, é experimentado, é consumado, é casado. Virginia parece tentar de tudo

para dar conta do amar, mas ao final, em ambas as obras, o que impera é o morrer. O amor, afinal, sempre falha.

O amor emerge em sua face de impossibilidade, dada a perda de um objeto amoroso primordial que deixa o sujeito esvaziado de possibilidades. O amor remete a um amor-morto, e a morte, a uma morte-amada. Os significantes misturam-se e confundem-se muitas vezes em suas obras, ao que parece, à revelia de sua vontade.

Ao tentar escrever sobre o amor, o caminho deste só parece conduzi-la para a morte, mas não como um traço masoquista como nos mostram as obras realistas. Não nos parece que Rachel ou Jacob morrem como morreu Luiza (*O primo Basílio*), Emma (*Madame Bovary*) ou ainda Capitu (*Dom Casmurro*). Os heróis de Virginia Woolf não morrem de amor, morrem de vazio. Não sofrem, não são punidos, parece-nos que apenas morrem sem motivo, sem explicação, sem detalhes. Como se apenas fossem sendo lentamente consumidos pelo leitor ao longo da obra. Enquanto o amor permanece incompreendido.

Ao escrever seus personagens, Virginia busca incansavelmente uma resposta para suas questões sobre o ser, sobre o amor, sobre o morrer, o que nos aponta para uma falha no campo da identificação. Em suas primeiras obras, parece dar os primeiros passos dessa busca que vai durar por toda sua vida, entretanto, cada vez mais o que recai sobre ela é o vazio do objeto.

Por isso, uma vez que um lugar de escritora possibilita a ela uma identificação provisória, não cessa de convocá-lo tentando dar conta do excesso de um vazio que não pode ser dominado, e dessa forma o faz durante toda sua vida.

Assim também faz com seus personagens, por não encontrar a palavra que dê conta do seu constante encontro com o real, por tentar diversas delas e nenhuma servir, por tentar o amor, mas não conseguir falar de amor como falavam os românticos – afinal ninguém amou como seus personagens amaram – só restava a eles o ato.

Virginia tenta inventar o amor, mas o amor exige falta, então ela falha. Falha esta que aponta para o fato de que nenhuma identificação serve para lhe dar corpo, para lhe inscrever. Nem mesmo o amor, que, como vimos na história da literatura, foi constantemente tomado como a via para a unificação, parece ter lhe servido. O amor como um dos significantes mais presentes na obra woolfiana tem nos dado pistas, até então, de ser um dos principais caminhos costurados por Virginia em busca de fazer barreira contra o real.

Sigamos acompanhando agora nas obras *Mrs. Dalloway*, de 1925, e *Ao Farol*, de 1927, o caminho que Virginia usa do amor para dar conta da existência. Após a tentativa de escrever sobre o amor em *A Viagem* e o consequente tropeço no caminho, e o escapar do amor

pela via de *O quarto de Jacob*, investigaremos como o amor aparece nas obras de 1920 e seguiremos buscando relações entre essa escrita e as questões acerca da melancolia pelo campo da identificação. Afinal, foi por meio da escrita e, principalmente, do desenvolvimento de seu método de escrita que Virginia pôde se manter na vida.

### 3 DO MÉTODO À VIDA

No presente capítulo, trabalharemos com duas obras de Virginia Woolf, a saber, *Mrs. Dalloway*, publicada em 1925, e *Ao Farol*, publicada em 1927. Nesse momento de sua produção, Virginia já havia consolidado seu método de escrita a partir do fluxo de ideias e não mais apresentava as crises mentais na mesma configuração das que já foram relatadas em nosso trabalho, com as dores de cabeça, as vozes e as visões. Agora encontrava-se mergulhada em uma tristeza sem fim e precisava escrever para sentir-se viva.

A eleição de *Mrs. Dalloway* se deu baseada no fato de que esse romance foi, para Virginia Woolf, uma escrita que correu de forma fluida. Em seus diários, relata que escrever esse livro foi um processo sem interrupções de adoecimento ou de bloqueio de escrita. “Prevejo voltar a *The Hours*<sup>101</sup>, que ele vai ser uma luta dos diabos. O projeto é tão estranho & tão imperioso. Estou sempre precisando desfigurar minha substância para o ajuste. O projeto é certamente original, & de grande interesse para mim.”<sup>102</sup> (WOOLF, 1989, p. 99).

Em *Mrs. Dalloway* encontramos elementos essenciais à nossa pesquisa sobre o amor, já que esse é um dos temas centrais do livro, assim como a loucura e a hipocrisia social. Consideramos que nessa obra Virginia consegue transmitir subsídios valiosos sobre suas crises mentais, o que é relevante para o andamento de nossa pesquisa e que nos leva a algumas considerações sobre a melancolia a partir da ótica da identificação, como já iniciado por nós anteriormente, e das relações com o corpo e suas crises de depressão.

A eleição de *Ao Farol* se deu em contraponto com *Mrs. Dalloway* por esse ter sido um livro de escrita difícil e interrompida para Virginia, culminando em crises de intensa tristeza e desespero após sua escrita, mas que é considerado por ela sua melhor obra até então.

Estou refazendo seis páginas de *Lighthouse* por dia. Este não é, acho, tão rápido quanto *Mrs D.*: mas nesse caso sinto que grande parte dele está apenas esboçada, & tenho de improvisar enquanto datilografo. Acho que assim é bem mais fácil que reescrever à mão. Por ora minha opinião é que ele é tranquilamente meu melhor livro, mais completo que *J.’s R.* & menos espasmódico, ocupado com coisas mais

<sup>101</sup> De início Virginia Woolf iria intitular seu livro de *The Hours*, que poderia ser traduzido ao português como *As Horas*, todavia, ao final da escrita decidiu intitulá-lo de *Mrs. Dalloway*.

<sup>102</sup> “I foresee, to return to *The Hours*, that this is going to be the devil of a struggle. The design is so queer & so masterful. I’m always having to wrench my substance to fit it. The design is certainly original, & interests me hugely.” (WOOLF, 2016/1923, p. 9765).

interessantes que Mrs D. & não enredado em todo aquele desesperado acompanhamento da loucura<sup>103</sup> (WOOLF, 1989, p. 139).

Em *Ao Farol*, Virginia retornará à Cornualha, à sua infância e fará uma alegoria clara aos seus pais por meio dos personagens principais. Virginia tenta transmitir tudo em seu romance, as características de cada personagem, o relacionamento entre eles, o relacionamento com os filhos e até cenas descritas por ela em seus diários como fatos ocorridos em sua infância.

Eu costumava pensar nele & na mamãe todos os dias; mas escrever *The Lighthouse* foi pô-los no fundo da memória. E agora ele me vem à lembrança às vezes, mas de outro modo. (Creio que isso é verdade – que estava obcecada pelos dois, de maneira doentia; & escrever sobre eles era uma ação imperiosa.) Vem-me à lembrança agora mais como um contemporâneo meu. Tenho de lê-lo algum dia. Será que posso sentir de novo, ouço a voz dele, sei isto de cor?<sup>104</sup> (WOOLF, 1989, p. 166).

Sua relevância se destacou para nós por ser um livro sobre o luto, como já abordado anteriormente, Freud aborda os processos melancólicos a partir do luto e os coloca como da ordem do impossível de elaborar. Assim, *Ao Farol* pôde nos ensinar sobre a tentativa desesperada de Virginia, via escrita, de elaborar o luto pela morte de seus pais, sendo essencial ao nosso entendimento das relações entre o amor, a morte e o luto pensados a partir da melancolia.

### 3.1 Escrever para cerzir uma vida

Como visto no capítulo anterior, assumir o lugar de escritora de um método próprio foi essencial para Virginia em sua relação com sua vida e suas crises mentais. Woolf se referia à

---

<sup>103</sup> "I am re-doing six pages of *Lighthouse* daily. This is not I think, so quick as Mrs D.: but then I find much of it very sketchy, & have to improvise on the typewriter. This I find much easier than re-writing in pen & ink. My present opinion is that it is easily the best of my books, fuller than J.'s R. & less spasmodic, occupied with more interesting things than Mrs D. & not complicated with all that desperate accompaniment of madness." "I am re-doing six pages of *Lighthouse* daily. This is not I think, so quick as Mrs D.: but then I find much of it very sketchy, & have to improvise on the typewriter. This I find much easier than re-writing in pen & ink. My present opinion is that it is easily the best of my books, fuller than J.'s R. & less spasmodic, occupied with more interesting things than Mrs D. & not complicated with all that desperate accompaniment of madness." (WOOLF, 2016, 1926, p. 9923).

<sup>104</sup> "I used to think of him and mother daily; but writing *The Lighthouse* laid them in my mind. (I believe this to be true – that I was obsessed by them both, unhealthily; and writing of them was a necessary act). He comes back now more as a contemporary. I must read him some day. I wonder if I can feel again, I hear his voice, I know this by heart?" (WOOLF, 2016/1928, p. 9996).

escrita de suas obras como o que lhe dava sua dimensão, seus livros eram resultado de uma necessidade imperiosa de escrever. Começa a dividir sua vida entre “*Momentos de ser*” e “*Momentos de não ser*”. Descreve:

Isso me leva a fazer uma digressão que talvez explique um pouco da minha psicologia; e até de outras pessoas. Muitas vezes, quando estava escrevendo meus romances, fiquei desconcertada com este mesmo problema; isto é, como descrever o que chamo de não existência. Os dias contêm muito mais não existência do que existência.<sup>105</sup> (WOOLF, 1986, p. 82).

Em seus escritos biográficos, Virginia descreve acontecimentos de sua infância, anteriores à sua primeira crise, que caracterizava como experiências excepcionais, como já abordamos no primeiro capítulo. Nomeia-as, mais tarde, de “*momentos de ser*”, que podiam acontecer a qualquer momento em sua vida e vinham figurando um inevitável desmoronamento: “Esses momentos isolados de existência, no entanto, ficaram encravados num número muito maior de momentos de não existência.”<sup>106</sup> (WOOLF, 1952/1986, p. 82).

Os momentos de “não ser” eram mais frequentes e, em sua batalha contra eles, Virginia escrevia. Seus livros parecem intercalar uma escrita de excesso, como ela mesma escreve, palavras que a invadem sem que ela possa proteger-se delas, mas que trazem consigo não só seu caráter criativo mas também sua face mortífera e de sofrimento. A invasão das palavras, que sopravam como bolhas e sobre as quais ela não parecia ter controle, culminava na escrita de seus grandes romances. Invasão essa que se dava em qualquer lugar, a qualquer hora, e ela começava a escrita do livro, ali mesmo, mentalmente.

Morales (2008) destaca a forma como a escrita funcionava como estabilizadora e desestabilizadora, como a escrita dos romances e outras produções textuais podiam funcionar como fonte de calma ou sofrimento para Woolf. Para que isso se sustentasse, existiam dois tipos de livros: os sérios e os de “férias”. Momentos de ser e de não ser. Os romances que Virginia escrevia por prazer eram os que a desorganizavam, enquanto os outros serviam como forma de reamarrção do que havia sido desestabilizado. A escrita de livros de descanso servia como forma de equilibrar e de evitar uma sempre nova crise.

---

<sup>105</sup> “This leads to a digression, which perhaps may explain a little of my own psychology; even of other people’s. Often when I have been writing one of my so-called novels I have been baffled by this same problem; that is, how to describe what I call in my private shorthand – ‘non being’. Every day includes much more non-being than being.” (WOOLF, 1985, p. 70).

<sup>106</sup> “These separate moments of being were however embedded in many more moments of non-being.” (WOOLF, 1952, p. 70).

Le roman qu'elle nomme « une plaisanterie » devient une œuvre réparatrice, un support qui protège de la folie et permet la continuation de l'écriture. Le roman « lourd » ou roman de « visions » (qui devient un chef-d'œuvre) est suivi d'un roman qui protège de la folie, qui l'empêche de suivre ses visions, un roman de « faits ». Parfois, ce texte réparateur devient le support pour l'écriture d'un autre. Virginia Woolf donne ainsi deux fonctions à l'écriture : elle stabilise et elle déstabilise. Une écriture qui fait nœud entre le réel, le symbolique et l'imaginaire, et une écriture qui les libère. Ce n'est pas un plaisir, pour elle, d'écrire une œuvre réparatrice, c'est plutôt une obligation. Les romans que Virginia Woolf prend plaisir à écrire sont ses romans de « visions », qui ont pour conséquence une décompensation de sa psychose<sup>107</sup> (MORALES, 2008, p. 36).

Morales (2008) aponta para a função da doença na vida da escritora, e esta se põe entre a criação e os limites da escritura. Entre os dois, o corpo encontra um lugar de interseção, a escritura cria corpo com a finalização de um texto. Virginia existe a partir de um corpo feito de letras, a escrita funcionava como forma de contorno que traça o corpo não simbolizado pelo Outro, como suplência ao Nome-do-Pai que não operou. “Sinto que, escrevendo, estou fazendo algo muito mais necessário do que qualquer outra coisa.”<sup>108</sup> (WOOLF, 1986, p. 85).

Por meio de sua ficção, Virginia busca uma identificação que atravessa seus personagens: “Virginia Woolf utilise sa création pour se construire d'un côté une identification imaginaire, un moi qui passe par le reflet créé par elle-même dans ses personnages, et de l'autre une identité qui marque le corps avec les symptômes de la mélancolie.”<sup>109</sup> (MORALES, 2008, p. 38).

Em 1923, após o excelente recebimento pela crítica de *O quarto de Jacob*, Virginia inicia a escrita de *Mrs. Dalloway*. A questão principal que Virginia encontra em sua escrita são seus personagens. Todos os personagens criados por ela em obras anteriores trazem uma marca de si, e isso não escapou à crítica da época.

O problema, no entanto, reside nestas personagens. Pessoas como Arnold Bennett dizem que não sou capaz de criar, ou que não o fiz em J'sR, personagens que

<sup>107</sup> Tradução livre: “O romance que ela chama de ‘uma piada’ torna-se um trabalho de restauração, um meio que protege a loucura e permite a continuação da escrita. O romance ‘pesado’ ou romance de ‘visões’ (que se torna uma obra-prima) é seguido por um romance que protege a loucura, que a impede de seguir suas visões, um romance de ‘fatos’. Às vezes, esse texto reparador torna-se o meio para escrever outro. Virginia Woolf fornece duas funções para escrita: estabiliza e desestabiliza. Uma escrita que faz um nó entre o real, o simbólico e o imaginário e escrita que liberta. Não é um prazer para ela escrever um trabalho de reparação, mas sim uma obrigação. Os romances que Virginia Woolf tem prazer em escrever são seus romances ‘visões’, que resultam em descompensação da sua psicose.”

<sup>108</sup> “I feel that by writing I am doing what is far more necessary than anything else.” (WOOLF, 1985, p. 73).

<sup>109</sup> Tradução livre: “Virginia Woolf usa sua criação para construir, por um lado, uma identificação imaginária, um eu que passa pelo reflexo criado por ela mesma em seus personagens, e por outro, uma identidade que marca o corpo com os sintomas da melancolia.”

sobrevivam. Minha resposta é – mas deixo isso para o *Nation*: é apenas o velho argumento de que hoje a personagem reduz-se a fragmentos: o velho argumento pós-Dostoiévski. Acho que é verdade, contudo, que não tenho esse dom para a ‘realidade’. Eu tiro a substância até certo ponto de propósito, por não confiar na realidade – em sua vulgaridade. Mas vamos adiante. Terei eu o poder de transmitir a realidade verdadeira? Ou escrevo ensaios sobre mim mesma?<sup>110</sup> (WOOLF, 1989, p. 98).

A escrita emerge como a forma possível de lidar com o excesso do gozo sem limites, que o corpo não pôde barrar, corpo que ela tenta, então, coser com as palavras em seus personagens. Tais noções nos apontam mais uma vez para a impossibilidade encontrada por ela, mesmo pela via de sua escrita, de construir uma imagem para si. Confrontada com a presença do real, tentava acua-lo por meio de sua arte, mas até isso, sua mais admirável criação de uma forma de existir, não parecia sustentá-la por muito tempo.

Todavia, é nos anos de 1920, no alto de seus 40 anos de idade e após duas tentativas de suicídio, que Virginia parece encontrar um fluxo de escrita que funciona para mantê-la em vida e eleva sua literatura ao sucesso. Mais uma vez, o amor surge como aposta em sua escrita.

### 3.2 Mrs. Dalloway

Em uma edição americana, Woolf escreveu uma introdução que, posteriormente, não foi mais utilizada<sup>111</sup>. Nesta, fala da impossibilidade de o autor escrever sobre suas próprias obras, motivo pelo qual prefere não o fazer. Escreve que tudo que o leitor precisa saber sobre o autor já está mais do que explícito no romance e que um livro, logo que é publicado, deixa de ser propriedade do autor e passa a pertencer unicamente ao leitor, mas que sim, este vai marcado, pela via da ficção, por uma verdade sobre quem o escreveu.

Pois nada é mais fascinante do que ter a revelação da verdade que está por trás dessas imensas fachadas da ficção – se é que a vida é realmente verdadeira, e a

<sup>110</sup> “It’s a question, though, of these characters. People, like Arnold Bennett, say I can’t create, or didn’t in *Jacob’s Room*, characters that survive. My answer is – but I leave that to the *Nation*: it’s only the old argument that characters is dissipated into shreds now; the old post-Dostoevsky argument. I daresay it’s true, however that I haven’t that ‘reality’ gift. I insubstantize, wilfully to some extent, distrusting reality – its cheapness. But to get further. Have I the power of conveying the true reality? Or do I write essays about myself?” (WOOLF, 2016/1923, p. 5.606).

<sup>111</sup> Essa introdução foi escrita por Virginia Woolf em 1928 para uma edição do livro publicada nos Estados Unidos e não foi reproduzida em edições posteriores, assim não contamos com a versão original, em língua inglesa. A tradução referenciada aqui consta na edição de *Mrs. Dalloway* da Editora Autêntica de 2013.

ficção, realmente fictícia. E é provável que a conexão entre as duas seja extremamente complicada. Os livros são flores ou frutas que estão penduradas, aqui e ali, numa árvore que tem suas raízes profundamente plantadas no solo de nossa mais remota vida, no solo de nossas primeiras experiências (WOOLF, 1928 apud WOOLF, 2013/1925, p. 199).

Explica ainda que seu presente romance é resultado de um novo método deliberadamente construído por ela, na falta de encontrar nas formas dos romances até então escritos possibilidades para o que havia pensado para sua ideia de escrita: “O romance era a morada óbvia, mas o romance, ao que parecia, estava construído segundo a planta errada.” (WOOLF, 1928 apud WOLF, 2013/1925, p. 200).

Fala que o motivo pelo qual se precisa explicar o método de um livro é em razão de este ter se tornado objeto de comentários de críticos, entretanto, afirma que, quanto mais bem-sucedido for um método, menos interessará à crítica. Virginia preocupa-se com o leitor e diz que esse seria o melhor de seus juízes. Finaliza ao dizer:

O leitor, espera-se, não dedicará um único pensamento ao método do livro ou à sua falta de método. Ele está preocupado apenas com o efeito do livro como um todo sobre a sua mente. A respeito dessa questão muito mais importante, ele é muito melhor juiz do que o escritor. De fato, desde que tenha tempo e liberdade para construir sua própria opinião, ele é, no final das contas, um juiz infalível. A ele, pois, a escritora confia Mrs. Dalloway e deixa o tribunal confiante de que o veredito, seja de morte instantânea, seja de mais alguns anos de vida e liberdade, será, em qualquer dos casos, justo (WOOLF, 1928 apud WOOLF, 2013/1925, p. 201).

*Mrs. Dalloway*, por ter sido um romance que segue o estilo do fluxo de consciência, traz como foco os pensamentos dos personagens. O movimento da narrativa segue nessa direção, e a passagem entre as vozes se dá de forma sutil.

O romance se passa em um único dia na vida de seus personagens. Novamente, na obra de Woolf, há uma urgência em mostrar como os protagonistas podem passar por diversas experiências internas em um singular dia, de forma que, para além das reflexões dos personagens, outros elementos serão essenciais ao efeito da narrativa, como: um sinal que fecha, o relógio que bate as horas, um carro que passa. Elementos do dia a dia funcionarão para transmitir ao leitor a banalidade daquele dia, que poderia ser como qualquer outro, mas não o é.

### 3.2.1 Clarissa

A história inicia-se pela personagem principal: Clarissa Dalloway. A personagem é retomada por Virginia como trazida desde *A Viagem*. Ao entender do leitor, passaram-se pelo menos 18 anos entre as histórias, já que, no primeiro livro, Clarissa e Richard não tinham filhos e, em *Mrs. Dalloway*, eles têm uma filha, Elizabeth, de 18 anos.

Naquele dia, Clarissa sai para comprar flores para uma festa que dará no mesmo dia. Sai então andando pelas ruas de Londres, ritmada pelas batidas do Big Bem; todas as horas daquele dia serão cruciais às consequências de seu término.

Era junho, em meados dos anos 1920, e a guerra estava acabada. Clarissa é uma mulher da classe média alta londrina, tem por volta de 52 anos.

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<sup>112</sup> (WOOLF, 2015, p. 13).

No momento em que caminha na direção da floricultura, Clarissa é dominada por diversas inquietações envolvendo a vida, a morte e o amor. Ao descrevê-la, Virginia a coloca como alguém que ama a vida, ama o fato de viver em Londres, considera sua vida como ideal. “[...] amando como amava aqui tudo com uma absurda e religiosa paixão, parte que era daquele mundo, pois os seus iam a palácios desde a época dos Jorges, ela própria a, naquela noite, receber e iluminar: ia dar sua festa.”<sup>113</sup> (WOOLF, 2015, p. 10).

À luz daquele mesmo dia, Clarissa questiona-se sobre a vida. Precisava achar as flores perfeitas para sua festa, pois tudo que importava naquele dia era aquele evento. Todavia, os pensamentos da personagem são invadidos por inquietações. Sua festa, afinal, tem uma função: encobrir o vazio.

Horrível, pensava, adivinha mover-se nela aquele monstro brutal! Ouvir ramos estralejando e sentir aqueles cascos nas profundezas dessa floresta cheia de folhas, a alma; nunca estar inteiramente alegre, nem inteiramente segura, pois a qualquer momento o animal podia estar movendo-se; ódio que, especialmente depois da sua

<sup>112</sup> “She felt very young; at the same time unspeakably aged. She sliced like a knife through everything; at the same time was outside, looking on. She had a perpetual sense, as she watched the taxicabs, of being out, out, far out to sea and alone; she always had the feeling that it was very, very dangerous to live even one day.” (WOOLF, 2012, p. 6).

<sup>113</sup> “[...] loving it as she did with an absurd and faithful passion, being part of it, since her people were courtiers once in the time of the Georges, she, too, was going that very night to kindle and illuminate; to give her party.” (WOOLF, 2012, p. 3).

doença, fazia-lhe sentir um doloroso arrepio na espinha; causava-lhe uma dor física, todo o prazer da beleza, da amizade, do bem-estar, de sentir-se amada, de torar a casa deliciosamente acolhedora, tudo vacilava e pendia, como se na verdade houvesse um monstro a roer as raízes, como se toda a panóplia do contentamento não fosse mais que amor-próprio e aquele ódio!<sup>114</sup> (WOOLF, 2015, p. 16).

O tempo emerge como principal inimigo de Clarissa: cada badalada do Big Ben, cada passagem de hora remete a personagem ao impossível de evitar a passagem do tempo, que tem como último reduto a morte.

Era verdade que estava em forma; e tinha lindas mãos e lindos pés; e vestia-se bem, considerando o pouco que gastava. Mas muitas vezes aquele corpo que habitava (parou para olhar um quadro holandês), aquele corpo, com toda sua consistência, não parecia nada – absolutamente nada. Tinha a esquisita sensação de estar invisível; despercebida; desconhecida; de não ser mais casada, não ter mais filhos agora, apenas aquela espantosa e um tanto solene marcha com os demais, por Bond Street, ser esta Mrs. Dalloway; nem mais Clarissa: Mrs. Dalloway somente<sup>115</sup> (WOOLF, 2015, p. 15).

Há, na voz de Clarissa, o testemunho da solidão frente à urgência de um real que persevera em restar. O passado retorna, ao receber a visita de um velho amor. Os dias de sua juventude retornam como uma enxurrada trazida pela presença de Peter. As lembranças dos verões passados em casas de veraneios, de seus antigos relacionamentos e velhas amizades. Tais lembranças, entretanto, parecem remeter a personagem a outra parte de si que não existe mais, e é com isto que ela será confrontada: uma Clarissa que morreu com o advento da Mrs. Dalloway.

Mais uma vez, vemos, na obra de Virginia, temas que se repetem: a vida e a morte, a passagem do tempo, o amor como refúgio. É por meio das lembranças dos amores de sua juventude que Clarissa encontra algum consolo para o que irrompe como sem sentido. Novamente, o amor como possibilidade frente a um real como aquilo que não se universaliza.

---

<sup>114</sup> “It rasped her, though, to have stirring about in her this brutal monster! – to hear twigs cracking and feel hooves planted down in the depths of that leaf-encumbered forest, the soul; never to be content quite, or quite secure, for at any moment the brute would be stirring, this hatred, which, especially since her illness, had power to make her feel scraped, hurt in her spine; gave her physical pain, and made all pleasure in beauty, in friendship, in being well, in being loved and making her home delightful rock, quiver and bend as if indeed there were a monster grubbing at the roots, as if the whole panoply of content were nothing but self-love! This hatred!” (WOOLF, 2012, p. 10).

<sup>115</sup> “That she held herself well was true, and had nice hands and feet, and dressed well, considering that she spent little. But often now this body she wore (she stopped to look at a Dutch picture), this body, with all its capacities, seemed nothing – nothing at all. She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having of children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs Richard Dalloway.” (WOOLF, 2012, p. 8-9).

Clarissa relembra, então, seu relacionamento com Peter, como o amor que sentia por ele abrangia toda a falta de sentido de sua juventude. Lembra-se da sua escolha; escolhera Richard Dalloway, em detrimento dos outros amores, escolhera ser a Senhora Dalloway e o prosaísmo da vida de uma mulher de classe média alta.

Vida esta que a enche de sentido e segurança, mas que, naquele dia, deixou-a vacilante quanto à sua escolha. Culpa Peter, que deveria ter permanecido morando fora e nunca deveria ter retornado a Londres, como que para relembra-la de suas escolhas, convocando-a a lembrar que o tempo passou e com isso veio a lembrança de Sally. “Mas essa questão de amor (pensou, tirando o casaco), isso de enamorar-se de mulheres... Sally Seton, por exemplo; as suas relações de antigamente com Sally Seton... Não havia sido amor, afinal de contas?”<sup>116</sup> (WOOLF, 2015, p. 32).

Sally era uma amiga com quem passava os verões, assim como Peter e Richard, e Clarissa apaixonou-se por ela. Descreve sua beleza extraordinária, seu intelecto, até mesmo a forma como ela organizava as flores nos vasos. Traz o amor por Sally em uma categoria diferente do amor sentido por homens, um amor puro e íntegro, completamente desinteressado.

Era um sentimento protetor, por sua parte; provinha da impressão de estarem coligadas, o pressentimento de que alguma coisa fatalmente as separaria (sempre falam do casamento como de uma catástrofe), e daí aquele cavalheirismo, por assim dizer, aquele sentimento de proteção muito mais forte do seu lado do que em Sally<sup>117</sup> (WOOLF, 2015, p. 34).

Mais uma vez emerge o amor como proteção, o amor que Virginia relaciona a uma proteção maternal e que admite buscar em seus relacionamentos, mas que está destinado a se perder, já que o Outro afinal não consegue protegê-la, pois talvez seja dele mesmo que, contraditoriamente, Virginia busca proteção, do vazio deixado por ele.

O amor, ao contrário do desejo, não faz parte da estrutura do ser falante, ele é efeito desta, é pura contingência. Tal ser falante encontra-se com o Real, do qual não se pode esperar unicidade, completamente privado de qualquer sentido, mas que insiste em aparecer

---

<sup>116</sup> “But this question of love (she thought, putting her coat away), this falling in love with women. Take Sally Seton; her relation in the old days with Sally Seton. Had not that, after all, been love?” (WOOLF, 2012, p. 31).

<sup>117</sup> “It was protective, on her side; sprang from a sense of being in league together, a presentiment of something that was bound to part them (they spoke of marriage always as a catastrophe), which led to this chivalry, this protective feeling which was much more on her side than Sally’s.” (WOOLF, 2012, p. 32-33).

sob diversos nomes: morte, amor, gozo, diferença sexual. Nega-se ou faz-se com ele, dado que disto nada se quer saber, essas são as saídas encontradas (FERREIRA, 1999).

Na psicose, por outro lado, o amor não está separado do gozo mortífero do Outro; pode, inclusive, convocá-lo, e se na melancolia discutimos que o amor possível é o patológico mantido por aquele ao qual o Eu do melancólico se incorporou, podemos pensar que Virginia parece buscar nesse “amor maternal” algo do objeto que foi para sempre perdido e que sustentava a sua própria imagem. Parece buscar refazer um corpo, uma proteção contra o desmoronamento constante deste, causado pelo vazio deixado pelo Outro.

Hassoum (2002), ao discorrer sobre a relação do melancólico com o Outro primordial, propõe que este se recolheu cedo demais, entregando à criança apenas o silêncio e o vazio. Retomando a proposta lacaniana, a via da demanda ao Outro encontrou-se bloqueada, confrontando a criança então com o impossível. “Nesse lugar, a angústia se ausenta e a montagem topológica necessidade/demanda/desejo desmorona. Um objeto permanece, reduzido ao status de tapa buraco, confrontando o sujeito a um Outro aterrador [...]” (HASSOUM, 2002, p. 68).

No caso da melancolia, seria impossibilitada a formulação de uma demanda frente à ausência de reconhecimento do Outro, e a relação com o objeto o deixa “[...] paralisado em uma tristeza sem fim, sem recurso possível à angústia, quer dizer, ao que poderia suscitar o objeto.” (HASSOUM, 2002, p. 68). O Outro aponta então para a própria ausência do objeto.

Lambote (2000) explica que o melancólico, por não ter buscado, a partir de um Ideal do Eu, uma imagem para si, está sempre em busca de uma imagem real, esta impossível de ser identificada. “Compreendemos, por conseguinte, o caráter patológico do apego do melancólico a seus objetos de eleição contanto que apresentem alguma similitude com a figura tão terrificante do Ideal do eu; ao roubo de sua imagem, ele responde pelo roubo da de outrem, [...]” (LAMBOTTE, 2000, p. 92).

Assim, frente ao inevitável desaparecimento do Outro, o melancólico necessita se apoderar daquela imagem, que toma do Outro e que o manterá a salvo por um tempo e manterá a ilusão de sua identidade, mesmo que sustentado em uma aparência artificial.

Tal é a inveja do melancólico de apropriar-se das marcas de outrem a fim de esboçar em vão os contornos frágeis de um vazio interior. O fato de a rigidez do vazio proteger o melancólico de um desabamento futuro, ou então de este proceder de um ponto cego do espelho não impede o sujeito de agarrar-se com força aos cacos de identidade que o cercam. Receptações de um roubo ignorado, estes cacos, é claro, não tardam a se dispersar [...] (LAMBOTTE, 2000, p. 88).

O amor fazendo referência à proteção, como descrito por Virginia entre Clarissa e Sally, parece nos apontar exatamente para essa questão da busca da construção de um corpo, de uma identidade. Virginia derrama mais uma vez em seus escritos suas próprias estratégias de fazer relação com a vida, pois também por diversos momentos, como já descritos, buscava dos Outros tal amor sob a forma de proteção. Como se, sendo protegida por esse amor, pudesse recolher dele retalhos de uma existência, pudesse roubar suas formas e, assim, construir a sua.

Sally parou; colheu uma flor; e beijou Clarissa nos lábios. O mundo inteiro podia ter desabado! Os outros desapareceram, estava ela sozinha com Sally. Foi como se tivesse recebido um presente, embrulhado, e lhe houvessem dito que assim o conservasse, sem olhá-lo, um diamante, uma coisa infinitamente preciosa, embrulhada, e que, enquanto caminhavam (daqui para lá, de lá para cá), ela ia descobrindo, ou o seu esplendor irradiava através do invólucro; uma revelação, um êxtase religioso!<sup>118</sup> (WOOLF, 2015, p. 35).

Clarissa recebe de Sally algo muito precioso, uma revelação, aquilo mesmo que Virginia busca constantemente. É no Outro que vai recolhendo restos de um discurso, de uma identidade, de um lugar fora de si. O que Clarissa recebe de Sally, aquela mulher tão cheia de vida e sentido, é exatamente isso que ela representa enquanto tal. “Mas durante a noite não pudera afastar os olhos de Sally. Era uma extraordinária beleza, do gênero que ela mais admirava, morena, olhos grandes, com essa qualidade que, por não a possuir, sempre invejara [...]”<sup>119</sup> (WOOLF, 2015, p. 33).

O amor reaparece para Clarissa ainda em outra face, com o ressurgimento de Peter Walsh, seu velho pretendente da adolescência. Peter, que estava na Índia, retorna a Londres para organizar as papeladas para seu casamento com uma mulher por quem está apaixonado, confrontando Clarissa com o lugar que julgava ocupar em sua vida: a única mulher a qual ele havia amado.

---

<sup>118</sup> “Sally stopped; picked a flower; kissed her on the lips. The whole world might have turned upside down! The others disappeared; there she was alone with Sally. And she felt that she had been given a present, wrapped up, and told just to keep it, not to look at it — a diamond, something infinitely precious, wrapped up, which, as they walked (up and down, up and down), she uncovered, or the radiance burnt through, the revelation, the religious feeling!” (WOOLF, 2012, p. 34).

<sup>119</sup> “But all that evening she could not take her eyes off Sally. It was an extraordinary beauty of the kind she most admired, dark, large-eyed, with that quality which, since she hadn’t got it herself, she always envied.” (WOOLF, 2012, p. 31).

Clarissa havia escolhido Richard, afinal. Parece-nos que, ao remeter-se ao amor nesse caso, diferencia-se do amor trazido até então por Sally. Enquanto o amor por Sally permanecia naquele lugar maternal, o amor por Peter aponta para o que é da ordem do sexual.

Clarissa compara o amor à religião ao discorrer que ambos são coisas detestáveis, considerando-os como as coisas mais cruéis do mundo. O amor, assim como a religião, no lugar do que busca fazer cola e sentido à falta própria à existência, não parecem apontar para união no discurso de Clarissa, mas para a destruição.

O amor também destruía. Tudo que era belo, tudo o que era verdadeiro desaparecia. Peter Walsh, por exemplo. Era um homem encantador, inteligente, com ideias a respeito de tudo. Se a gente desejava, por exemplo, saber algo a respeito de Pope, ou Addison, ou simplesmente falar sobre pessoas e coisas, não havia ninguém como Peter. Fora Peter que a guiara; quem lhe emprestara livros. Mas as mulheres a quem ele amava? Vulgares, triviais, comuns. Peter, enamorado, vinha vê-la depois de tantos anos – e de que falava? De si mesmo. Horrível paixão!, pensou. Degradante paixão!<sup>120</sup> (WOOLF, 2015, p. 108-109).

Michaux (2011), ao discorrer sobre o livro *Mrs. Dalloway*, traz como questão central a personagem de Clarissa. O romance de 1925 põe em cena um saber sobre a estrutura de linguagem e fala também de figuras que propiciam a emergência de uma Clarissa que o simbólico não separa do semblante. A questão do amor irrompe no texto quando o autor afirma que, em *Mrs. Dalloway*, aquele é destrutivo.

Para Clarissa, a personagem principal, o amor possibilita mais uma vez o horror do indizível no desejo do Outro. O discurso sobre o amor não supre a falta eterna do impossível da relação sexual, em que o autor vai retomar a relação de Clarissa com seu esposo Richard e Peter. “Le parole d’amour ne supplée pas non plus à l’absence éternelle de lit, ainsi que l’écrit Mallarmé, à absence du « rapport sexuel » (puisque, dans l’union sexuelle, l’homme ne reconte pas la femme comme Autre, mais la jouissance phallique), nous dit Lacan.”<sup>121</sup> (MICHAUX, 2011, p. 173).

O amor na sua face de paixão, como aquele que tenta capturar o outro em si mesmo como objeto, parece apontar na obra como o que vem a destruir, a tornar ordinário, sentimentos antes tão intocáveis. Fica claro na comparação que Clarissa faz entre o amor

<sup>120</sup> “Love destroyed too. Everything that was fine, everything that was true went. Take Peter Walsh now. There was a man, charming, clever, with ideas about everything. If you wanted to know about Pope, say, or Addison, or just to talk nonsense, what people were like, what things meant, Peter knew better than any one. It was Peter who had helped her; Peter who had lent her books. But look at the women he loved — vulgar, trivial, commonplace. Think of Peter in love — he came to see her after all these years, and what did he talk about? Himself. Horrible passion! she thought. Degradating passion!” (WOOLF, 2012, p. 128).

<sup>121</sup> Tradução livre: “A palavra de amor não preenche nem a eterna ausência da cama, como escreve Mallarmé, nem a ausência da ‘relação sexual’ (uma vez que, na união sexual, o homem não encontra a mulher como Outro, mas o prazer fálico), nos diz Lacan.”

sentido por Sally, descrito como puro e íntegro, e o amor que Peter sente pelas mulheres, descrito como vulgar e trivial.

Parece-nos haver uma renúncia do sexual como projeto de proteção contra o gozo do Outro. Por diversas vezes, refere-se ao amor entre mulheres, ou ainda, o amor proveniente de uma mulher diferente do amor masculino, que para ela era essencialmente físico, o que gerava intensa repulsa por sua parte. Mesmo depois de casada com Leonard, assume em cartas e diários que a “consumação” do casamento ocorreu na lua de mel, entretanto não foi prazerosa para nenhuma das partes, motivo pelo qual parecem não ter mais relações sexuais durante os anos em que passaram juntos.

Renúncia este que, refletida em sua obra, fazia também referência à sua vida conjugal e mesmo à sua relação com as mulheres por quem se apaixonava. “De todas as mulheres que amou, só com Vita West ela conseguiu realizar o que se poderia chamar um caso amoroso, mas, ainda assim, de uma forma que fez entender à amante que ela se mantinha fora do sexo.” (MIRANDA, 2010, p. 272).

Vita se tornou amante de Virginia por volta da época em que começou a escrita de *Mrs. Dalloway*. “Aqui estou, examinando através de Vita minha bendita Mrs. Dalloway; [...]”<sup>122</sup> (WOOLF, 1989, p. 104). É de Vita, ainda, que ela assume, em seus diários, esperar uma proteção maternal, Vita a fascina pelo “[...] fato de ser em suma (o que nunca fui) uma mulher de verdade.”<sup>123</sup> (WOOLF, 1989, p. 118). O que nos remete mais uma vez às questões descritas acima acerca do amor como possibilidade para se recolher do Outro simulacros que sustentem sua existência.

A voz de Clarissa, entretanto, vai cedendo espaço a Septimus. A descrição de tal possibilidade de o amor funcionar frente à ausência de uma representação, a tentativa de cerzir uma vida a partir de restos tomados do Outro, daquilo que é recebido como um êxtase religioso, vai também apontando para sua falência.

O personagem Septimus Warren Smith aparece pela primeira vez em *Mrs. Dalloway* logo após a descrição acurada da trajetória de Clarissa em busca de comprar as flores. Há um acidente de carro na rua em frente à floricultura em que ela se encontra; ela e o florista acreditam ter ouvido um tiro, mas o barulho é, na verdade, um motor explodindo. Enquanto

<sup>122</sup> “Here I am, peering across Vita at my blessed Mrs Dalloway; [...]” (WOOLF, 2016/1924, p. 9819).

<sup>123</sup> “[...] her being in short (what I have never been) a real woman.” (WOOLF, 2016/1925, p. 9871).

Clarissa olha através de uma janela, “Septimus Warren Smith, que não pudera passar, ouviu.”<sup>124</sup> (WOOLF, 2015, p. 18).

Ao que parece, Clarissa e Septimus não se conhecem. Em nenhum momento da obra chegam a se conhecer. Os únicos momentos em que as histórias vão se tocar são nas horas. Os dois personagens carregam, entretanto, uma relação muito próxima na construção da narrativa do romance. A voz de Clarissa é a voz do silêncio, do que é encoberto, do que deve ser mantido em segredo. Septimus, por outro lado, por meio de seus surtos, irá denunciar a ordem social, terá por função expor o real de forma crua.

Para Pierre Nordon (2004, p. 34), Clarissa Dalloway traduz sutilmente os julgamentos que Virginia carregava acerca de si mesma; enquanto Septimus parecia dizer bem mais sobre si mesma. Clarissa era um ideal, Septimus era a realidade.

Comme le fait avec force sentir Michael Cunningham, la pulsion de mort traverse *Mrs. Dalloway*, mais rien n’interdit de penser que la création du personnage de Septimus, ce double de Clarissa, son *Doppelgänger*, ait été d’emblée conçu par l’auteur. [...] L’alliance du mondain et d’une acuité de perception typiquement féminine confère à *Mrs. Dalloway* une qualité jubilatoire qui contraste heureusement avec le thème de la mort<sup>125</sup> (NORDON, 2004, p. 34).

Ao comentar o romance *Mrs. Dalloway* (1925), Pierre Naveau (2011) discorre sobre os personagens principais do romance: Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith. Ele escreve que Woolf começa por fornecer uma descrição da personagem Clarissa, porém o faz com o propósito de que, *a posteriori*, possa compará-la a Septimus, o personagem sobre o qual de fato pretende escrever detalhadamente.

Naveau (2011) tem por argumento que a questão do sintoma, para os diferentes personagens do romance, está relacionada ao impossível de dizer e viver do amor. Ele pontua que tal livro denuncia o momento, dentro da obra de Woolf, em que o tema da morte e do amor aparecem conjugados. “Certes, Clarissa comme Septimus ont pu tomber amoureux. Mais, plutôt que d’amour, il me semble que c’est d’une faillite « relative à l’accomplissement

<sup>124</sup> “Septimus Warren Smith, who found himself unable to pass, heard him.” (WOOLF, 2012, p. 12).

<sup>125</sup> Tradução livre: “Como o faz com força sentir Michael Cunningham, a pulsão de morte atravessa Mrs. Dalloway, mas ninguém se impede de pensar que a criação do personagem de Septimus, o duplo de Clarissa, seu *Doppelgänger*, havia sido projetado pela autora. [...] A aliança do mundano e uma acuidade de percepção tipicamente feminina confere a Mrs. Dalloway uma qualidade jubilatória que contrasta felizmente com o tema da morte.”

de l'amour ». Le mot « accomplissement », que Lacan fait, ici, résonner, me paraît important.”<sup>126</sup> (NAVEAU, 2011, p. 123-124).

Sob a camada frívola das obrigações de Clarissa, surge outro plano narrativo, um discurso sobre a morte. Com Septimus, temos a face do real da morte em seu estado mais cru, um total abandono de algo que faça contorno e dê sentido ao que surge como desordem: “De resto, agora que estava completamente só, condenado, abandonado, como estão sozinhos os que vão morrer, sentia uma liberdade que nunca podem conhecer os que estão ligados ao que quer que seja.”<sup>127</sup> (WOOLF, 2015, p. 81).

### 3.2.2 Septimus

“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?”<sup>128</sup> (WOOLF, 2015, p. 18). Septimus é um veterano que defendeu a Inglaterra durante a Primeira Guerra Mundial, em que presenciou a morte de seu companheiro, Evans, em um bombardeio. Ainda durante a guerra, Septimus casa-se com uma moça italiana bem mais nova que ele, Lucrezia, que também virá a ser umas das personagens centrais do romance.

Ao retornar da Guerra, Septimus começa a apresentar alucinações visuais e auditivas, envolvendo, particularmente, seu companheiro Evans. Septimus escuta pássaros que pousam em sua janela e cantam em grego, mandando-lhe essa mensagem, mais uma descrição íntima de Virginia e de suas próprias experiências. O personagem, por diversas vezes, havia proferido que iria se matar, que era culpado de um crime horrível. “O mundo oscilava, fremia

---

<sup>126</sup> Tradução livre: “Certamente, tanto Clarissa quanto Septimus podem ter se apaixonado. Mas, ao invés de amor, parece-me que se trata de uma derrota ‘em relação à realização do amor’. A palavra ‘realização’, que Lacan faz ressoar aqui, parece importante para mim.”

<sup>127</sup> “Besides, now that he was quite alone, condemned, deserted, as those who are about to die are alone, there was a luxury in it, an isolation full of sublimity; a freedom which the attached can never know.” (WOOLF, 2012, p. 93).

<sup>128</sup> “Septimus Warren Smith, aged about thirty, pale-faced, beak-nosed, wearing brown shoes and a shabby overcoat, with hazel eyes which had that look of apprehension in them which makes complete strangers apprehensive too. The world has raised its whip; where will it descend?” (WOOLF, 2012, p. 12).

e ameaçava estalar em chamas. Sou eu que estou estorvando o caminho, pensou.”<sup>129</sup> (WOOLF, 2015, p. 18).

A história de Septimus não vai surgir só através de sua voz: Lucrezia emerge por diversas vezes no plano narrativo principal para dizer sobre o marido, parece espantada com aquele homem que dizia ouvir vozes e dizia costumeiramente que iria se matar. Com relação a Septimus, diz: “Tinha direito a seu braço, embora este fosse insensível. E o que o marido lhe podia dar – a ela, que era tão simples, tão impulsiva, 24 anos apenas, sem amizades na Inglaterra, e que por ele deixara a Itália – era apenas um osso.”<sup>130</sup> (WOOLF, 2015, p. 19).

Naquele dia estão aguardando a visita de um novo médico, afinal, nenhum dos anteriores havia proposto uma solução para o problema que Septimus apresentava. Apesar das visitas diárias do Dr. Holmes, este havia indicado um colega, pois não via mais solução para o caso. Enquanto estão sentados esperando, naquele dia, Septimus pensa:

Felizmente que Rezia lhe pôs a mão sobre os joelhos, com um tremendo peso, tanto que se sentiu inerte, pregado com todas as folhas iluminadas e as cores escurecendo e adensando-se, do azul ao verde-mar, como penachos de cavalo, como aigrettes de damas, tão orgulhosamente subiam e baixavam, tão soberbamente – o deixariam louco, sim. Mas ele não enlouqueceria. Fecharia os olhos; não olharia mais<sup>131</sup> (WOOLF, 2015, p. 24).

É no campo do olhar que Septimus é convocado e apreendido. É requerido que olhe para um mundo o qual ele recusa, e esse mesmo olhar que é negado ao Outro captura-o. É Evans quem olha, assim como seus médicos, assim como Lucrezia, desses Septimus foge. Quando seu olhar é direcionado, ele é tomado por aquilo que vê. Precisa fechar os olhos, precisa não ver, como se para evitar que o de fora o invada e o domine.

– Olha implorou ela, pois o Dr. Holmes lhe havia recomendado que o fizesse interessar-se pelas coisas reais, ir a um music hall, jogar críquete [...]  
 – Olha – repetia ela.  
 – Olha, ordenara-lhe o invisível, a voz que agora se comunicava com ele, que era o maior dentre os humanos, Septimus, recém-chegado da vida para a morte, o senhor que tinha vindo renovar a sociedade, e que jazia como um manto, como um tapete

<sup>129</sup> “The world wavered and quivered and threatened to burst into flames. It is I who am blocking the way, he thought.” (WOOLF, 2012, p. 13).

<sup>130</sup> “She had a right to his arm, though it was without feeling. He would give her, who was so simple, so impulsive, only twenty-four, without friends in England, who had left Italy for his sake, a piece of bone.” (WOOLF, 2012, p. 14).

<sup>131</sup> “Happily Rezia put her hand with a tremendous weight on his knee so that he was weighted down, transfixed, or the excitement of the elm trees rising and falling, rising and falling with all their leaves alight and the colour thinning and thickening from blue to the green of a hollow wave, like plumes on horses’ heads, feathers on ladies’, so proudly they rose and fell, so superbly, would have sent him mad. But he would not go mad. He would shut his eyes; he would see no more.” (WOOLF, 2012, p. 20).

de neve apenas tocado pelo sol, para sempre sacrificado, sofrendo para sempre, o bode expiatório, o eterno sofredor; mas ele não queria, dizia gemendo, enquanto rechaçava com um gesto da mão aquele eterno sofrimento, aquela solidão eterna<sup>132</sup> (WOOLF, 2015, p. 26).

Lucrezia não suporta a recusa do olhar de Septimus, aquele que parece apenas encarar o vazio. Retornamos a Lambotte (2000) quando ela diz que o melancólico não pôde incorporar traços seus em um olhar materno, não recebeu de volta no olhar do Outro a aposta sobre a qual ele construiria sua própria imagem. O primeiro olhar perdido o expulsou do campo da visibilidade e ele não reconhece os limites que lhe faltam.

De forma que não há história para o melancólico, ele é jogado sem começo e sem fim, ignorando a função do espaço e do tempo, em algo que não consegue determinar. “Não há história e, portanto, não há marca para o melancólico; ele herdou esse olhar inexpressivo do desespero sem causa, por falta de um ponto-origem a partir do qual ele teria orientador o vetor de sua vida.” (LAMBOTTE, 2000, p. 90-91).

O mundo pobre do melancólico equivale a um lugar de imagens mortificadas, vazias. Na ausência da inscrição do desejo, as imagens não atraem o olhar. Na melancolia, não há interesse pelo mundo, o sujeito perpetua-se em um constante encontro com a coisa em si, não há fantasia que o proteja. “O melancólico, por sua vez, não teve tempo de voltar-se, precipitado que foi num vazio sem fundo.” (LAMBOTTE, 2000, p. 91).

Assim, parece-nos que, para Septimus, não há nada para se ver. Seu olhar opera como pura função fisiológica, como nos explica Branco (2013) quando discorre sobre o olhar na melancolia: “Puro efeito orgânico de um olho que opera apenas em sua função fisiológica. Eis o mundo vazio, solitário e em plena putrefação em que vive o melancólico.” (BRANCO, 2013, p. 260). Só resta a ele o perpétuo encontro com a solidão eterna de um vazio sem bordas, assim, ao ser convocado a olhar, Septimus recusa-se.

Lucrezia, por outro lado, consegue proteger-se, consegue enganar-se. Nega o adoecimento de seu marido, reduz a um cansaço por muito trabalho ou por consequências da guerra. Busca todos os médicos e tratamentos. Amava seu marido, todavia: “O amor torna a

---

<sup>132</sup> “‘Look,’ she implored him, pointing at a little troop of boys carrying cricket stumps, and one shuffled, spun round on his heel and shuffled, as if he were acting a clown at the music hall. ‘Look,’ she implored him, for Dr. Holmes had told her to make him notice real things, go to a music hall, play cricket — that was the very game, Dr. Holmes said, a nice out-of-door game, the very game for her husband. ‘Look,’ she repeated. Look the unseen bade him, the voice which now communicated with him who was the greatest of mankind, Septimus, lately taken from life to death, the Lord who had come to renew society, who lay like a coverlet, a snow blanket smitten only by the sun, for ever unwasted, suffering for ever, the scapegoat, the eternal sufferer, but he did not want it, he moaned, putting from him with a wave of his hand that eternal suffering, that eternal loneliness.” (WOOLF, 2012, p. 23-24).

gente solitária, pensou.”<sup>133</sup> (WOOLF, 2015, p. 25), pois afinal, no amor daquela forma, Septimus nunca esteve presente, ela sempre esteve, sim, sozinha. “Estou sozinha; estou sozinha! – exclamou, junto à fonte do Regent’s Park [...]”<sup>134</sup> (WOOLF, 2015, p. 25).

Em seu delírio, Septimus fala da impossibilidade do crime e do amor. Em um mundo que lhe parece sem lei, é natural também não haver transgressão, e a morte emerge, portanto, como uma salvação, como uma saída.

Para Septimus, ele e Lucrezia deveriam se matar como única forma de escapar ao mundo. Septimus relata: “Quis discutir com ela sobre a necessidade de se matarem; explicou como a gente era má; as mentiras que inventavam os transeuntes e que ele via. Conhecia todos os seus pensamentos, disse; conhecia todas as coisas. Conhecia o sentido do mundo.”<sup>135</sup> (WOOLF, 2015, p. 60).

Em um lugar onde não há espaço para o desconhecido, para a falta que mobiliza o desejo, para o enigma que emerge do Outro, a morte surge para Septimus como uma possibilidade de renascimento, o fim de um mundo que nada mais tem a oferecer, apenas sofrimento e desesperança.

A morte, esta já havia acontecido. Estivera morto e havia renascido. Não via, mas agora podia ver. Entretanto, estava cansado de sua lucidez, como se esse total conhecimento fosse um mal que ele tinha que carregar. Podia ver os mortos, via seu cachorro se transformar em gente, ouvia os pássaros cantando em grego na sua janela, porém estava cansado. Não suportava aquela nitidez.

Mas ele próprio permanecia no alto de sua rocha, como um marinheiro náufrago. Inclinei-me à borda do barco e cá, pensou. Mergulhei no mar. Estive morto, e, no entanto, estou agora vivo, mas deixem-me descansar, suplicou (estava falando sozinho outra vez – era horrível, horrível); e, tal como, antes de despertar, as vozes dos pássaros e o rumor das rodas se confundem e dialogam numa estranha harmonia, e se tornam cada vez mais fortes [...]”<sup>136</sup> (WOOLF, 2015, p. 61-62).

<sup>133</sup> “To love makes one solitary, she thought.” (WOOLF, 2012, p. 21).

<sup>134</sup> “I am alone; I am alone! she cried, by the fountain in Regent’s Park.” (WOOLF, 2012, p. 22).

<sup>135</sup> “He would argue with her about killing themselves; and explain how wicked people were; how he could see them making up lies as they passed in the street. He knew all their thoughts, he said; he knew everything. He knew the meaning of the world, he said.” (WOOLF, 2012, p. 66).

<sup>136</sup> “But he himself remained high on his rock, like a drowned sailor on a rock. I leant over the edge of the boat and fell down, he thought. I went under the sea. I have been dead, and yet am now alive, but let me rest still; he begged (he was talking to himself again — it was awful, awful!); and as, before waking, the voices of birds and the sound of wheels chime and chatter in a queer harmony, grow louder and louder [...]” (WOOLF, 2012, p. 68).

Seu corpo se tornará apenas um pedaço de carne e como não suportava mais as vozes, as imagens, as visões dos mortos, deveria matar-se, afinal, já conhecia todas as coisas, seu corpo parecia não sustentar mais a vida. “Cientificamente falando, a carne fundia-se no todo. Seu corpo macerado só conservava as fibras nervosas. Estava estendido como uma rede sobre uma rocha”<sup>137</sup> (WOOLF, 2015, p. 61). Tal imagem nos remete a uma passagem de Hassoum (2000) quando ele escreve sobre o corpo na melancolia, assim:

O melancólico esbarra, portanto, numa ausência radical, numa supressão do tempo, numa necrose que ataca seu corpo, de onde a vida se retirou antes mesmo de estar inscrita. Viver no simulacro, defrontar-se com uma aparência de vida, eis a exaustiva tarefa que o reduz à sua incapacidade de desejar: o que lhe foi dado escapou-lhe num átimo, desde sua entrada na existência. (HASSOUM, 2000, p. 84-85).

A questão de Septimus não parece ser da ordem da angústia, mas de uma profunda dor de existir, o que nos remete ao que propõe Tyszler (2009, p. 113): “Porque é dor sem dor, a melancolia pode ser qualificada como dor sem nome.” Não se trata de uma dor romântica ou que faça qualquer referência a uma culpa edipiana. O aniquilamento aparece assim sem resistências, a pulsão de morte desamarrada.

Septimus sentia que a natureza humana o acoitava, seu lugar era o de resto, largado, objeto que “estava, pois, abandonado. Todos lhe bradavam: mata-te, mata-te, para salvação nossa.”<sup>138</sup> (WOOLF, 2015, p. 80). Assim como na melancolia, ensina-nos Quinet (2006), quando o que supria a forclusão do Nome-do-Pai é abalado, este perde as vestes narcísicas e emerge em sua face de objeto, mas não qualquer objeto; o objeto enquanto resto do simbólico, como vazio, como furo. “Foi naquele momento (Rezia saíra para as compras) que sucedeu a grande revelação. Uma voz falou de trás do biombo. Evans lhe falava. Os mortos estavam com ele.”<sup>139</sup> (WOOLF, 2015, p. 81).

A angústia exige uma falta a que referir-se, na ausência dessa, o melancólico sofre de um profundo desamparo, a falta da falta. Retornamos ao já discutido por Lacan em seu *O seminário, livro 10* sobre a angústia, quando ele diz que o melancólico atravessa a própria imagem na busca de alcançar o objeto e ao atingi-lo decai como resto. “O sujeito se torna esse oco sem consistência alguma, esse nada.” (QUINET, 2006, p. 210).

<sup>137</sup> “Scientifically speaking, the flesh was melted off the world. His body was macerated until only the nerve fibres were left. It was spread like a veil upon a rock.” (WOOLF, 2012, p. 67-68).

<sup>138</sup> “So he was deserted. The whole world was clamouring: Kill yourself, kill yourself, for our sakes.” (WOOLF, 2012, p. 93).

<sup>139</sup> “It was at that moment (Rezia gone shopping) that the great revelation took place. A voice spoke from behind the screen. Evans was speaking. The dead were with him.” (WOOLF, 2012, p. 93).

Septimus parece retirado de sua humanidade, não é mais como os outros. Não tem sentimentos, está arruinado, seu corpo e sua existência vão se perdendo, desmaia, perde a consciência. Era o grande culpado por seu pecado e seu destino deveria ser a morte.

De modo que não havia mesmo desculpa; não tinha absolutamente nada, exceto o pecado pelo qual a natureza humana o condenava à morte, o pecado de não sentir. Não se havia importado quando Evans fora morto; isto era o pior; mas todos os outros crimes erguiam a cabeça, agitavam o indicador, escarneciam, desde manhã cedo, aos pés da cama, do corpo que jazia prostrado e cômico da sua degradação; casara com Rezia sem amor, mentira-lhe [...] <sup>140</sup> (WOOLF, 2015, p. 79).

Hassoum (2000) lembra que o melancólico nada espera, já que foi confrontado desde cedo com a impossibilidade do amor do Outro. Não houve a possibilidade de se situar na perda, não havendo espaço para o amor se instalar. É nessa via que o autor compreende a crueldade melancólica, ele é cruel, pois, para que o objeto causa do desejo advenha, ele precisa cometer o assassinato do objeto, o que o atinge no âmago da sua subjetividade.

Tudo que ele pode é acusar-se de um crime, mais atroz, mais terrível do que todos os crimes cometidos e a cometer: o que visa um objeto ausente. Ele não matou ninguém em efígie. Ele matou (o) ausente, ele suicidou o objeto, o único que conta e que vale: aquele que causa seja desejo. (HASSOUM, 2000, p. 87).

Se na melancolia o amor se retirou, só resta ao melancólico o ódio voltado a si mesmo. O melancólico resta então à espera de uma punição para o crime cometido. “Voltaram, pois, para o mais exaltado dos homens; o criminoso que afrontava seus juízes; a vítima exposta nas alturas; o fugitivo; o marinheiro afogado; o poeta da ode imortal; o Senhor que passara da vida à morte; voltaram para Septimus Warren Smith [...]” <sup>141</sup> (WOOLF, 2015, p. 84).

O sujeito identificado com o objeto mesmo aproxima a raiva do supereu contra ele mesmo, como já visto anteriormente com Freud. O melancólico localiza-se na direção da pulsão de morte não relacionada a Eros. Trata-se de um real silencioso, não povoado pela linguagem. O melancólico encontra-se entregue ao gozo masoquista. “O delírio do melancólico é paupérrimo, tende ao silêncio; o sujeito tende à mortificação; à cadaverização. Não há mais a pulsação da vida porque Eros se retraiu [...]” (QUINET, 2006, p. 218).

<sup>140</sup> “So there was no excuse; nothing whatever the matter, except the sin for which human nature had condemned him to death; that he did not feel. He had not cared when Evans was killed; that was worst; but all the other crimes raised their heads and shook their fingers and jeered and sneered over the rail of the bed in the early hours of the morning at the prostrate body which lay realising its degradation; how he had married his wife without loving her; had lied to her; [...]” (WOOLF, 2012, p. 91).

<sup>141</sup> “So they returned to the most exalted of mankind; the criminal who faced his judges; the victim exposed on the heights; the fugitive; the drowned sailor; the poet of the immortal ode; the Lord who had gone from life to death; to Septimus Warren Smith, [...]” (WOOLF, 2012, p. 97).

Branco (2013) aponta que, ao ser transformado no próprio objeto, em uma tentativa de manter a qualquer custo a ligação patológica que o sustentava, o eu do melancólico é massacrado pelo supereu que investe seu ódio ao objeto perdido através dele. A culpa melancólica encontra aí sua origem, pois, por mais que seja o objeto que o supereu busca atingir, é o eu que recebe toda a culpa.

Em sua busca por não abandonar suas ligações imaginárias, o melancólico se oferece como objeto ao supereu para ser culpado, “[...] atingindo assim, nele mesmo, o objeto que ele odeia e que se ‘converteu’ em seu próprio eu. O supereu atinge, portanto, o único laço libidinal que ainda resta ao melancólico, aquele laço que o liga ao objeto cultivado no interior do eu.” (BRANCO, 2013, p. 86).

Soler (2007) explica que enquanto o paranoico nega a falta para o Outro, o melancólico se apodera de toda ela, já que ambos absolutizam o que na neurose é relativizado, a saber, a culpa e a reivindicação. O melancólico é o único infame, exceção em sua indignidade. Assim, o delírio de indignidade é o que sobra da elaboração simbólica na melancolia.

Mas... e se confessasse? Se revelasse tudo? Será que então o largariam, seus torturadores?

– Eu... eu... – balbuciou.

Mas qual era seu crime? Não podia lembrar-se.

– Diga... – encorajou-o sir William. (Mas já ia ficando tarde.)

Amor, árvores, não havia crime... qual era mesmo a sua mensagem?

Não podia lembrar-se.

– Eu... eu... – balbuciava Septimus.

– Tente pensar o mínimo possível em si mesmo – disse sir William bondosamente.

Com efeito, nada se podia tirar dali<sup>142</sup> (WOOLF, 2015, p. 85).

Ao longo daquele único dia, Septimus parece desorganizar-se cada vez mais, até o momento em que o Dr. Holmes chega a sua casa, Lucrezia tenta impedir que o médico entre, pois já percebe a situação do marido, e mesmo assim aquele entra.

Septimus, que já havia cogitado diversas formas de se livrar daquela existência, que já tinha ponderado sobre as variadas formas de sair da vida, não vê outra solução para fugir do médico, que, em sua natureza humana, estava perseguindo-o, além de uma janela que se encontra aberta.

<sup>142</sup> “But if he confessed? If he communicated? Would they let him off then, his torturers? ‘I— I—’ he stammered. But what was his crime? He could not remember it. ‘Yes?’ Sir William encouraged him. (But it was growing late.) Love, trees, there is no crime — what was his message? He could not remember it. ‘I— I—’ Septimus stammered. ‘Try to think as little about yourself as possible,’ said Sir William kindly. Really, he was not fit to be about.” (WOOLF, 2012, p. 99).

Era a ideia que os outros faziam da tragédia, não ele, nem Rezia (pois Rezia estava com ele). A Holmes e Bradshaw agradavam tais coisas. (Sentou-se no peitoril). Mas esperaria até o último momento. Não desejava morrer. A vida era boa. O sol aquecia. Se não fossem os seres humanos... Um velho que descia a escada da casa fronteira estacou e ficou a olhar para ele. Holmes já estava na porta – Isto é para você – gritou-lhe Septimus, e arrojou-se com força, violentamente, sobre a cerca de Mrs. Filmer<sup>143</sup> (WOOLF, 2015, p. 126-127).

### 3.3 O amor e a loucura em *Mrs. Dalloway*

Jorge (2010) afirma que, em *Mrs. Dalloway*, Virginia tentou dar um destino à personagem principal que não fosse a morte, entretanto esta é o grande interesse dela. Com sua escrita, conseguia dar contorno fantasístico ao real, mas, de dentro da sua própria escrita, o que acena é a morte. “Nem o intenso e dedicado amor de Leonard consegue deter esse fluxo inexorável de autodestruição. Leonard satisfazia todos os seus caprichos, tentando com isso dar-lhe todas as alegrias possíveis, mas o seu desejo mais profundo era a morte.” (JORGE, 2010, p. 252).

Enfim, chega a hora da festa de Clarissa.

Enquanto Mrs. Dalloway recebe seus convidados, continuam seus questionamentos. Agora, com todos aqueles personagens ali presentes, parece cada vez mais difícil para ela manter-se longe de seus pensamentos. Todos estão na festa, Peter, Sally e Richard. Todas as possibilidades que ela teve um dia a frente de si emergem para deixá-la ainda mais vacilante.

Mas aquilo ainda era demasiado esforço para ela. Nada divertido. Era demasiado permanecer ali; é certo que qualquer pessoa poderia fazê-lo; em todo caso, essa pessoa lhe merecia certa admiração, pois não deixava de sentir que, de qualquer maneira, fizera com que sucedesse aquilo tudo; e aquele era um posto, um cargo que assumira, e, embora não conhecesse ao certo o que representava, sentia-se como uma lança plantada no alto de sua escadaria<sup>144</sup> (WOOLF, 2015, p. 143-144).

<sup>143</sup> “It was their idea of tragedy, not his or Rezia’s (for she was with him). Holmes and Bradshaw like that sort of thing. (He sat on the sill.) But he would wait till the very last moment. He did not want to die. Life was good. The sun hot. Only human beings — what did THEY want? Coming down the staircase opposite an old man stopped and stared at him. Holmes was at the door. ‘I’ll give it you!’ he cried, and flung himself vigorously, violently down on to Mrs. Filmer’s area railings.” (WOOLF, 2012, p. 151).

<sup>144</sup> “And yet for her own part, it was too much of an effort. She was not enjoying it. It was too much like being — just anybody, standing there; anybody could do it; yet this anybody she did a little admire, couldn’t help feeling that she had, anyhow, made this happen, that it marked a stage, this post that she felt herself to have become, for oddly enough she had quite forgotten what she looked like, but felt herself a stake driven in at the top of her stairs.” (WOOLF, 2012, p. 173).

De toda forma, a festa não parece funcionar a seu propósito. Clarissa, mesmo tentando, a todo custo, criar um sentido possível para sua vida por meio de uma festa, falha. A morte chega então à sua festa. “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.”<sup>145</sup> (WOOLF, 2015, p. 155).

O jovem era Septimus Warren-Smith. Seu duplo, o anunciador da morte. Septimus, ao passar a ato, possibilita uma torção: o desejo de morte não era mais pura fantasia, era realidade. Para Clarissa, o desejo de morte parecia ser de uma morte simbólica, permeada pela fantasia; era uma forma de pôr fim a tudo que ela havia se tornado. Era a morte de Mrs. Dalloway, não a morte real, não como para Septimus.

O desejo de morte vai emergir no discurso de Clarissa de uma forma diferente do discurso de Septimus. Essa morte não parece significar ausência de vida, mas sim promessa de renascimento em vida; não se exprime como oposto a esta, mas como destino inevitável e complementar. Como se morre para se viver outra coisa, uma morte criativa.

Notamos como, quando Clarissa Dalloway recebe a notícia da morte de Septimus, Woolf (2015, p. 155) escreve: “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.”<sup>146</sup>

Virginia parece tentar, a todo custo, não trazer a morte em sua obra. Tenta descrever por meio de Clarissa a possibilidade de criar subterfúgios ao desejo de morte, lembranças sobre seus amores, as flores, sua festa, todos os detalhes que em Mrs. Dalloway apontam para a vida. No momento em que caminha na direção da floricultura, ela é dominada por diversas inquietações envolvendo a vida e a morte. Mais uma vez, logo nas primeiras páginas, a morte acena como personagem medular de outro romance de Virginia. A morte como possibilidade de escape, de fuga, de pôr fim a uma existência fadada à ruína.

Importava, então, indagava consigo, encaminhando-se para Bond Street, importava mesmo que tivesse de desaparecer um dia, inevitavelmente? Tudo aquilo continuava

<sup>145</sup> “What business had the Bradshaws to talk of death at her party? A young man had killed himself. And they talked of it at her party — the Bradshaws, talked of death.” (WOOLF, 2012, p. 187).

<sup>146</sup> “Death was defiance. Death was an attempt to communicate; people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded, one was alone. There was an embrace in death.” (WOOLF, 2012, p. 187).

sem ela. Sentia-o? Ou seria um consolo pensar que a morte acabava com tudo, absolutamente? Ou, de qualquer maneira, pelas ruas de Londres, no fluxo e refluxo das coisas, talvez sobrevivesse<sup>147</sup> (WOOLF, 2015, p. 13).

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.”<sup>148</sup> (WOOLF, 2015, p. 164).

Nas primeiras entradas de seu diário, ao falar sobre o livro que estava escrevendo, nomeia-o de *The Hours*, posteriormente decidindo pelo título *Mrs. Dalloway*, o que parece apontar para uma imagem do que ela faz com esse livro: ela nomeia as horas. O pesado fardo da vida, que ela tanto reclama em seus diários, os dias longos demais, as horas que se arrastam, o vazio que insiste em se presentificar. Virginia escolhe para nomear o livro, talvez não à toa, a personagem que sobrevive.

Os dois personagens parecem ilustrar essa porosidade entre a vida e a morte. Tal dualidade é uma miscelânea, pois um não existe sem o outro. 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. Dessa forma, Clarissa diz:

E, depois (sentia-o ainda naquela manhã), havia o terror; a acabrunhante incapacidade, pois nossos pais a puseram em nossas mãos, esta vida, para que vivamos até o fim, para que andemos serenamente com ela; havia nas profundezas do seu coração um terrível medo. E quantas vezes, ultimamente, se Richard não estivesse ali a ler o *Times*, de modo que ela se aconchegava como um pássaro na sua presença, e gradualmente ia revivendo, exaltando-se num incomensurável júbilo, juntando uma coisa a outra, quantas vezes já não deveria ter perecido? Consequira escapar. Mas aquele jovem se havia suicidado<sup>149</sup> (WOOLF, 2015, p. 156).

<sup>147</sup> “Did it matter then, she asked herself, walking towards Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her; did she resent it; or did it not become consoling to believe that death ended absolutely? but that somehow in the streets of London, on the ebb and flow of things, here, there, she survived, [...]” (WOOLF, 2012, p. 7).

<sup>148</sup> “For there she was.” (WOOLF, 2012, p. 198).

<sup>149</sup> “Then (she had felt it only this morning) there was the terror; the overwhelming incapacity, one’s parents giving it into one’s hands, this life, to be lived to the end, to be walked with serenely; there was in the depths of her heart an awful fear. Even now, quite often if Richard had not been there reading the Times, so that she could crouch like a bird and gradually revive, send roaring up that immeasurable delight, rubbing stick to stick, one thing with another, she must have perished. But that young man had killed himself.” (WOOLF, 2012, p. 188).

Clarissa parecia representar as possibilidades, a vida. Por outro lado, Septimus era a pura desesperança. Por mais que no fundo o desejo de morte fosse presente nos dois personagens, as formas de realizá-lo são distintas. Virginia parece tentar transmitir um confronto entre a vida e a morte que é puramente transitório, visto desaguardarem no mesmo destino.

É esse o movimento da narrativa ao intercalarem-se as vozes dos personagens. A morte aparece em sua face de concorrente da vida, e não como único cenário. Ao trazer para o romance o confronto, Woolf dá espaço para a vida, mesmo que ao final haja o triunfo da morte. O que parece possibilitar uma sustentação.

Parece que, para que seu livro cumpra seu propósito, a morte deve aparecer. Dessa forma, alguém precisa morrer, para que os outros sobrevivam. Septimus é imolado para que ressurgira a vida. Para que Mrs. Dalloway sobreviva. Para que a própria Virginia sobreviva.

Sentia-se de certo modo como ele... o jovem que se havia suicidado. Sentia-se contente que ele tivesse feito aquilo; alijado a vida, enquanto ela continuava a viver. O relógio batia. Os pesados círculos se dissolviam no ar. Mas tinha de voltar para junto deles. Tinha de reuni-los. Tinha de encontrar-se com Sally e Peter. E deixou a saleta<sup>150</sup> (WOOLF, 2015, p. 157).

A morte precisa se presentificar para que se movimentem as engrenagens da vida, para que, naquele momento, faça-se torção. É com a morte de Septimus que Clarissa volta a pensar na vida, mas sem esquecer, todavia, que há algo que a faz diferente, um desejo mais profundo que sempre irá insistir e que a aproxima dele.

O que remete também a uma mensagem da própria Virginia, como se, por aquela obra, ela, assim como sua Mrs. Dalloway, por aquele dia, tivesse sobrevivido. Mas a morte continuou escapando, o real permaneceu insistindo.

Ela uma vez lançara um xelim na Serpentina, nada mais. Mas ele jogara a si mesmo. Os outros continuavam a viver (devia voltar; os salões ainda estavam cheios; ainda chegava gente). Eles (todo o dia pensara em Bourton, em Peter, em Sally), eles envelheceriam. Mas havia uma coisa que mais importava; uma coisa, emaranhada pelas conversas, desfigurada, obscurecida, na própria existência dela, Clarissa, uma coisa que se desgastava, dia a dia, em corrupção, mentiras, conversas. Essa coisa, ele a havia preservado<sup>151</sup> (WOOLF, 2015, p. 155).

<sup>150</sup> “She felt somehow very like him — the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away. The clock was striking. The leaden circles dissolved in the air. He made her feel the beauty; made her feel the fun. But she must go back. She must assemble. She must find Sally and Peter. And she came in from the little room.” (WOOLF, 2012, p. 189).

<sup>151</sup> “She had once thrown a shilling into the Serpentine, never anything more. But he had flung it away. They went on living (she would have to go back; the rooms were still crowded; people kept on coming). They (all

Naveau (2011) propõe que os diferentes personagens do livro trazem em comum o impossível do amor. “L’os du symptôme, pour les différents personnages de Mrs. Dalloway, est l’impossibilité de dire et de vivre l’amour.”<sup>152</sup> (NAVEAU, 2011, p. 124). Tanto em Clarissa quanto em Septimus vemos a face do amor como irrealizável; o que une os dois personagens é precisamente isso: o impossível do laço amoroso com aqueles que estão mais próximos.

Em *Mrs. Dalloway* parece-nos que Virginia tenta, por meio do amor, buscar propriamente um laço possível com o Outro. Clarissa amou e por isso continuou a viver, Septimus nunca amou e seu destino é não só a morte, mas o suicídio. A morte é a única verdade incessante que aponta para seu lugar no Outro, o objeto largado, causa de todos os infortúnios.

Assim, essa morte é por vezes vista como possibilidade de mudança em Clarissa, mas também vista como o único destino possível em Septimus, a morte está sempre lá. Ela não oscila como seus personagens, mas busca por meio deles essa oscilação. Balança-se entre Clarissa e Septimus, mas a verdade é que ela, Virginia, está sempre sentada no banco dos réus, o seu julgamento está sempre por acontecer, julgamento do qual ela já sabe o resultado: culpada.

Ela pendia para o lado de Septimus, ela mesma que era a sétima filha. Há uma tentativa de saída, de criação para além desse lugar, há uma tentativa de criar. O significante do amor parece vir desse lugar, o amor como nó. Se já havia tentado o amor em sua relação com o sexo em suas obras anteriores, nesse livro busca-o fora do sexo. O amor entre mulheres, o amor que não precisa do encontro físico, que apesar de experimentado por ela é logo rechaçado.

Busca também nessas mulheres o sinal do que é uma mulher que tenta descrever com a imagem de Sally, a imagem de um Outro absoluto. Suas relações com as mulheres pareciam remeter a um constante angariamento de traços, de marcas, de uma identidade. Recolhia esses arremedos e tentava costurá-los com sua escrita. Tentava costurar esse lugar, mas essa escrita, por mais livre que buscasse, não deslizava, não produzia significação.

---

day she had been thinking of Bourton, of Peter, of Sally), they would grow old. A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved.” (WOOLF, 2012, p. 187).

<sup>152</sup> Tradução livre: “A dificuldade do sintoma, para os diferentes personagens de Mrs. Dalloway, é a impossibilidade de dizer e de viver o amor.”

Assim, sua escrita estancava. “Ah, poder entrar nas coisas & sair delas com facilidade, deslizando, estar dentro delas, não à beira delas [...]”<sup>153</sup> (WOOLF, 1989, p. 100). Passava meses paralisada, em uma ideia, em uma palavra, em um som. As palavras escapavam-na, ficava vazia. Sua escrita não produz o efeito de linguagem, o gozo não consegue ser retirado do corpo e localizado em um lugar que o contivesse. “[...] & contudo o obstáculo é agora, com certeza, letra morta [...]”<sup>154</sup> (WOOLF, 1989, p. 100).

Com a *Mrs. Dalloway*, entretanto, ela consegue sustentar-se mais um dia. Virginia não enlouquece após essa escrita. Não a leva à borda do precipício, mas a deixa suavemente balançando entre o vazio e a possibilidade de construir uma vida. O primeiro livro que não é paralisado pela doença ou interrupções de outra ordem, consegue escrevê-lo dentro de um ano. Seu método, concretizado em *Mrs. Dalloway*, possibilitou que Virginia sobrevivesse.

É uma vergonha. Subi a escada correndo, achando que ia arranjar tempo para registrar esse fato espantoso – as últimas palavras da última página de Mrs. Dalloway; mas fui interrompida. Em todo caso, ontem fez uma semana que as escrevi: ‘Porque ali estava ela.’ & fiquei satisfeita por livrar-me do romance, porque ele me exigiu demais nas últimas semanas, embora tenha ficado mais fresco na minha cabeça; sem muita da quero dizer habitual sensação de ter escapado por um triz, & de mal ter me equilibrado na corda bamba<sup>155</sup> (WOOLF, 1989, p. 105).

Pensar a importância que a escrita de *Mrs. Dalloway* teve na estabilização de Virginia e, ainda, a forma que foi necessária para que ela montasse essa possibilidade de estabilização por meio da consolidação do seu método de escrita nos ensina sobre as possibilidades em jogo na clínica da melancolia a partir dos processos de criação. Apesar de não ser segredo que a escrita, aos seus 56 anos, não mais funcionou como possibilidade, ainda assim parece ter sido o que a manteve viva em todos aqueles anos.

Virginia, por meio da voz de Septimus, parece nos dar um testemunho de seus pensamentos durante as crises. Como já visto anteriormente, durante seus episódios de loucura, não consegue escrever. Contudo, ao criar Septimus ela parece conseguir transmitir, por meio de sua ficção, elementos essenciais de suas crises e do funcionamento delas.

<sup>153</sup> “Oh to be able to slip in & out of things easily, to be in them, not on the verge of them [...]” (WOOLF, 2016/1923, p. 9766).

<sup>154</sup> “[...] yet the obstacle is surely now a dead hand [...]” (WOOLF, 2016/1923, p. 9766).

<sup>155</sup> “It is disgraceful. I did run up stairs thinking I’d make time to enter that astounding fact—the last words of the last page of Mrs Dalloway; but was interrupted. Anyhow I did them a week ago yesterday. ‘For there she was.’ & I felt glad to be quit of it, for it has been a strain the last weeks, yet fresher in the head; with less I mean of the usual feeling that I’ve shaved through, & just kept my feet on the tight rope.” (WOOLF, 2016/1924, p. 9822).

Assim, ao aproximarmos Septimus de algumas formulações sobre a melancolia, conseguimos aproximar o discurso de Virginia, via seus personagens, dessas questões. No intuito de que ela possa nos ensinar sobre o uso da escrita como forma de estabilização dos processos melancólicos, o que ela nos exemplifica claramente ao construir Septimus, e também para pensarmos o lugar do amor na melancolia, o que ela nos ensina manifestadamente na construção de Clarissa.

De forma que não é em vão que buscamos sempre uma aproximação entre sua escrita e alguns processos teóricos sobre a melancolia, mas serve ao propósito de contribuir ao avanço da clínica psicanalítica, principalmente, nesse caso, de discutir as possibilidades em jogo na clínica da melancolia.

Ao analisarmos os diferentes impactos que suas obras tiveram na sua vida, em seus episódios de loucura, na produção de sua escrita, na eleição de seus significantes, podemos fazer uma leitura de como seu processo criativo pode nos ensinar sobre questões teóricas essenciais à clínica psicanalítica.

### 3.4 Ao Farol

Logo após a escrita de *Mrs. Dalloway*, Virginia inicia a escrita de seu romance intitulado *Ao Farol*. “Mas enquanto tento escrever, componho ‘To the Lighthouse’ – o mar será ouvido do começo ao fim.”<sup>156</sup> (WOOLF, 1989, p. 113). *The lighthouse* é traduzido e referido na obra como *o Farol*, mas aponta-nos também para um jogo significativo que nos conduz diretamente à relação de Virginia com sua mãe.

*To the Lighthouse* é um título composto por significantes bastante representativos em sua vida, afinal, por páginas ela descreve como sua casa escureceu, literalmente, após a morte da mãe. Não mais se abriam as pesadas cortinas negras que embotaram a vida dos Stephens: *a dark house*, uma casa escura em contaponto com os significantes agora colocados: *a light house*, uma casa iluminada. Sua mãe era o próprio Farol, *the lighthouse*, a luz da casa, aquilo que iluminava a família. Sem ela só havia a escuridão, a escuridão da casa, a escuridão da própria existência.

---

<sup>156</sup> “But while I try to write, I am making up ‘To the lighthouse’ – the sea is to be heard all through it.” (WOOLF, 2016/1925, p. 9856).

Após a morte dela, Virginia perdeu o norte e não conseguiu mais navegar no mar sombrio em que havia sido lançada desde muito cedo. Quando a luz que era sua mãe foi apagada, só restou a ela marear sem rumo, prestes a naufragar, afinal, sem a luz que apontava o norte, ela era engolfada por ondas perigosas.

Com a escolha do “*To the*” que nos aponta tanto para um local, um direcionamento, quanto para uma dedicatória, Virginia nos faz escutar “*para o Farol*” como se para um lugar a se dirigir, mas também “*para O Farol*”, um livro escrito para alguém, esse alguém que ela chama de *Farol*, escrito em letra maiúscula, como um nome próprio.

Para a escrita desse livro, Virginia retornará à sua infância, aos verões em Talland House, e todas as impressões deixadas nela daquele período de sua vida. Todavia, desde o início, a escrita já mostra sinais de que será muito diferente da tranquilidade encontrada com a escrita anterior.

E por que não fui capaz de ver ou de sentir que todo este tempo vinha me esgotando & andando com um pneu murcho? Foi o que aconteceu, como constatei; & caí desmaiada em Charleston, no meio da festa de aniversário de Q.: & e depois fiquei acamada aqui, nesta estranha vida anfíbia de dores de cabeça, durante duas semanas. Isso abriu à força um enorme buraco em minhas 8 semanas que eram para ser bem cheias. Esqueça. Junte todos os pedaços que for encontrando. Nunca se deixe derrubar pelo passarinhar deste animal inseguro, a vida, perturbada como está com meu esquisito & abstruso sistema nervoso. Nem aos 43 compreendo seu funcionamento [...] <sup>157</sup> (WOOLF, 1989, p. 114).

*Ao Farol* aponta para mais uma tentativa de Woolf de elaborar o luto por sua mãe. Para Mannoni (1999, p. 28), o luto da morte da mãe a reduziu a um silêncio, visto que só havia a voz daquela, não sobrando lugar para uma imaginação da autora: “Passeio ao farol <sup>158</sup> permitirá a Virginia matar a morte [...] Separar-se da morte é uma tentativa de recuperar-se como sujeito”. Parece haver uma forma de “libertação” por meio da escrita desse romance que permite a Virginia uma voz própria.

“Livrar-se” de uma morta, proibindo-se de fazê-la viver em si, levou a autora a reunir-se ao mundo das aparências, embora não o desejasse. O “trabalho” do luto,

<sup>157</sup> “And why couldn’t I see or feel that all this time I was getting a little used up & riding on a flat tire? So I was, as it happened; & fell down in a faint at Charleston, in the middle of Q.’s birthday party: & then have lain about here, in that odd amphibious life of headache, for a fortnight. This has rammed a big hole in my 8 weeks which were to be stuffed so full. Never mind. Arrange whatever pieces come your way. Never be unseated by the shying of that undependable brute, life, hag ridden as she is by my own queer, difficult nervous system. Even at 43 I dont know its workings, [...]” (WOOLF, 2016/1925, p. 9860).

<sup>158</sup> Alguns tradutores optam por traduzir o título *To the Lighthouse* do original por *Passeio ao Farol*, como escolhido na tradução do livro de Mannoni. Em nosso trabalho, entretanto, utilizamos a tradução *Ao Farol*, por acreditar que se mantenha mais fiel à escolha original da autora.

quando não pode realizar-se, não deixa ao sujeito outra escolha senão reunir-se ao ser amado na morte. É ali que ele encontra a verdade daquilo que as palavras não conseguem dizer (MANNONI, 1999, p. 73).

Virginia, parece-nos, tentará reconstruir tudo: o lugar, Talland House, o mar da Cornualha, sua infância e, principalmente, a mãe e a morte desta. Sobre o comentário de Vanessa à sua obra, escreve: “Diz que é um surpreendente retrato de mamãe; que sou retratista suprema; que se identificou nele; achou quase doloroso o ressuscitar dos mortos.”<sup>159</sup> (WOOLF, 1989, p. 144).

Dessa forma, o romance *Ao Farol* é dividido em três partes: “A Janela”, “O Tempo passa” e “O Farol”. Na primeira parte, é contada a história da família Ramsay e seus oito filhos durante um dia de verão na casa de praia da família. Alguns convidados também estão presentes e serão essenciais à história, como uma jovem pintora chamada Lily, Mr. Bankes e Mr. Tansley. Também tem como pano de fundo as consequências da Primeira Guerra Mundial.

Todos estão mobilizados pela possibilidade de um passeio no dia seguinte ao velho Farol. O Farol, assim com letra maiúscula, característica de um nome próprio. O Farol será um personagem vivo na narrativa, que por vezes se confunde e representa os personagens.

O livro é narrado em terceira pessoa, em que o narrador tem total acesso aos sentimentos e pensamentos dos personagens, além de suas próprias opiniões e julgamentos sobre estes. Por vezes, o narrador cede a voz aos personagens para que se expressem. Narra, nessa primeira parte, como um observador que vê, através de uma janela, um dia na vida de uma típica família inglesa em sua casa de veraneio, contudo trata-se de um observador que consegue ver além das aparências.

A narrativa não é entrelaçada a partir de fatos (sim, há eventos na história), mas são os sentimentos e as divagações dos personagens que serão os guias do movimento do enredo. O leitor não é informado de detalhes sobre a origem dos personagens, bem como sobre o passado destes. Há uma voz que se importa em dizer unicamente sobre o agora das emoções dos habitantes daquela casa, uma voz que se preocupa em dizer o indizível.

A passagem na voz dos personagens dá-se, na maior parte das vezes, via olhar. Um narrador que observa um personagem, que, por consequência, observa outro, e assim ocorre o fluxo da narrativa. É através do olhar dos personagens entre si que a tessitura narrativa vai se

---

<sup>159</sup> “She says it is an amazing portrait of mother; a supreme portrait painter; has lived in it; found the rising of the dead almost painful.” (WOOLF, 2016/1927, p. 9935).

construindo e se movimentando. Há sempre alguém que olha e alguém que é observado por meio da fração de realidade que representa uma janela.

Algo naquele dia se desenrola de uma maneira diferente, algo está na iminência de mudar. Mrs. Ramsay desperta:

Mas o que havia acontecido? Alguém cometera um erro. Sobressaltando-se, como se o despertasse de suas reflexões, palavras que durante muito tempo mantivera em sua mente sem o menor significado ganharam sentido. “Alguém cometera um erro”. Fixando os olhos míopes no marido, que agora dirigia-se a ela, contemplou-o firmemente, até que sua proximidade lhe revelou (o tinido ajustou-se em sua cabeça) que algo tinha acontecido, que alguém cometera um erro. Mas não conseguia por nada nesse mundo imaginar o que fosse<sup>160</sup> (WOOLF, 2013a, p. 24).

### 3.4.1 Mrs. Ramsay

A história inicia-se com uma dúvida: haverá tempo bom para irem ao Farol no dia seguinte? As crianças, principalmente o filho mais novo, James, de 6 anos, querem ir a qualquer custo, entretanto, o Mr. Ramsay, um pai rígido e inflexível, deixa a encargo de seu próprio desejo o passeio. Já nas primeiras páginas, James narra os sentimentos em relação ao pai. Diz:

Se houvesse um machado, um atizador, ou qualquer outra arma à mão que abrisse um buraco no peito do pai e o matasse, ali na hora, James a teria pego. Tais eram os extremos de emoção que Mr. Ramsay despertava no íntimo dos filhos, com sua mera presença; de pé, como agora, ereto como uma faca e estreito como sua lâmina, sorrindo sarcasticamente, não só pelo prazer de desiludir o filho e lançar no ridículo a esposa – que era dez mil vezes melhor do que ele em todos os sentidos (pensou James) –, mas também pelo convencimento íntimo que tinha sobre a precisão de seu próprio julgamento.<sup>161</sup> (WOOLF, 2013a, p. 7).

Mrs. Ramsay é descrita como uma mãe ideal, superior ao marido em todos os aspectos, todavia, submissa às vontades dele. Um marido que insiste em diminuí-la por

<sup>160</sup> “But what had happened? Some one had blundered. Starting from her musing she gave meaning to words which she had held meaningless in her mind for a long stretch of time. ‘Some one had blundered’ – Fixing her short-sighted eyes upon her husband, who was now bearing down upon her, she gazed steadily until his closeness revealed to her (the jingle mated itself in her head) that something had happened, some one had blundered. But she could not for the life of her think what.” (WOOLF, 2013, p. 152).

<sup>161</sup> “Had there been an axe handy, a poker, or any weapon that would have gashed a hole in his father's breast and killed him, there and then, James would have seized it. Such were the extremes of emotion that Mr. Ramsay excited in his children's breasts by his mere presence; standing, as now, lean as a knife, narrow as the blade of one, grinning sarcastically, not only with the pleasure of disillusioning his son and casting ridicule upon his wife, who was ten thousand times better in every way than he was (James thought), but also with some secret conceit at his own accuracy of judgement.” (WOOLF, 2013a, p. 137).

reconhecer, tão intimamente, sua superioridade: “Ele é mesquinho, egoísta, vaidoso, ególatra; é corrompido; é um tirano; ele cansa Mrs. Ramsay até a morte”<sup>162</sup> (WOOLF, 2013a, p.20). A esposa aparece submetida ao jugo do marido de tal forma que não possui nome próprio, sendo nomeada apenas por meio do nome de casada. Ela não é alguém, ela é Mrs. Ramsay.

A personagem representa o feminino em sua dimensão de beleza e plenitude. É uma mãe dedicada à família, realiza todas as tarefas domésticas com perfeição. Durante este dia, está tecendo uma meia para o filho do homem que mora no farol, o que, de alguma forma, representa sua crença na possibilidade do passeio no dia seguinte. Mrs. Ramsay tem suas próprias opiniões; seu discurso, contudo, é sempre minado pelo do marido, que se encoleriza quando esta vai contra suas ideias. No que concerne à esposa, diz:

A extraordinária irracionalidade de sua observação, a insensatez da mente feminina, o enfureciam. Ele cavalgara através do vale da morte, fora atacado e destroçado; e agora ela fugia da realidade dos fatos, e faziam as crianças esperarem por algo que estava totalmente fora de questão; na verdade, contava mentiras. Bateu com o pé no degrau de pedra. “Dane-se”, disse ele. Mas o que ela tinha dito? Apenas que podia fazer tempo bom amanhã. E podia mesmo<sup>163</sup> (WOOLF, 2013a, p. 25).

O narrador faz um verdadeiro elogio à Mrs. Ramsay. Na frente de seus convidados, mantinha-se no porte de uma mulher de família realizada e íntegra, o que gera intensa adoração por parte de personagens como Lily e Mrs. Bankes, que, quando ganham voz, fazem questão de enaltecer a personagem.

De todos os filhos, o que mais vezes ganha voz é James, o mais novo. Apesar dos seus seis anos (ou talvez por conta de seus seis anos), parece ter acesso a uma lucidez sobre a mãe que mais se avizinha a quem ela realmente é. Em relação à mãe, narra:

Nunca alguém pareceu tão triste. Amarga e escura, parada antes da queda, na escuridão, no feixe de luz que corria da luz do sol às profundezas, talvez uma lágrima tenha se formado; uma lágrima caiu; as águas agitaram-se para lá e para cá, receberam-na, e se acalmaram. Nunca alguém pareceu tão triste<sup>164</sup> (WOOLF, 2013a, p. 23).

<sup>162</sup> “He is petty, selfish, vain, egotistical; he is spoilt; he is a tyrant; he wears Mrs. Ramsay to death.” (WOOLF, 2013a, p. 149).

<sup>163</sup> “The extraordinary irrationality of her remark, the folly of women's minds enraged him. He had ridden through the valley of death, been shattered and shivered; and now, she flew in the face of facts, made his children hope what was utterly out of the question, in effect, told lies. He stamped his foot on the stone step. ‘Damn you,’ he said. But what had she said? Simply that it might be fine tomorrow. So it might.” (WOOLF, 2013a, p. 153).

<sup>164</sup> “Never did anybody look so sad. Bitter and black, half-way down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed; a tear fell; the waters swayed this way and that, received it, and were at rest. Never did anybody look so sad.” (WOOLF, 2013a, p. 151).

A criança despreza a figura do pai e enaltece a da mãe, sendo responsável pelas principais comparações entre os dois na narrativa. O pai vai emergir, no discurso de James, como um parasita de sua relação com a mãe: “Mas acima de tudo, odiava a tensão e o tumulto das emoções do pai, que, vibrando ao seu redor, perturbavam a simplicidade perfeita e o bom senso de sua relação com a mãe.”<sup>165</sup> (WOOLF, 2013a, p. 28). Ou, ainda, um parasita na própria mãe, sendo o responsável por sugá-la e exigir dela até os limites da vida.

Mrs. Ramsay parece aflorar na história como a personagem que representa o embate entre a vida e a morte. É vista e descrita pelo narrador e pelos personagens como uma mulher viva e radiante. Como se todo o brilho da casa e de seus habitantes emanasse dela, de alguma forma, Mrs. Ramsay representa o farol da família. Entretanto, quando a voz é auferida a ela, seu discurso aparece marcado pela solidão, desesperança e morte. Enuncia a personagem: “Mas, na maior parte do tempo, por estanho que pareça, tinham que admitir que essa coisa que chamava de vida era algo terrível, hostil, e pronta para se lançar sobre você, se lhe der a oportunidade. Havia os problemas eternos: o sofrimento; a morte; os pobres.”<sup>166</sup> (WOOLF, 2013a, p. 42).

Um discurso sobre a morte vai surgindo aos poucos na voz de Mrs. Ramsay. Há uma constante necessidade de apegar-se a elementos da vida para não recorrer à morte. O marido, os filhos, a casa de veraneio, até mesmo o coser da meia do menino parece servir para modular algo quando seus pensamentos fogem do controle. Discorre o narrador: “Mrs. Ramsay sabia que uma pessoa sempre podia ajudar-se a sair da solidão agarrando-se a alguma ninharia, algum som, alguma visão. Pôs-se a escutar, mas tudo estava muito quieto; o jogo de críquete terminara; as crianças estavam no banho; havia apenas o barulho do mar.”<sup>167</sup> (WOOLF, 2013a, p. 45).

A personagem encontra-se incessantemente questionando-se sobre o sentido de sua vida, o que resulta sempre em uma resposta vazia. Não há sentido. Nem na casa, nem no marido, nem nos filhos. No final de suas formulações há sempre a mesma conclusão: “E de

<sup>165</sup> “[...] but most of all he hated the twang and twitter of his father's emotion which, vibrating round them, disturbed the perfect simplicity and good sense of his relations with his mother.” (WOOLF, 2013a, p. 156).

<sup>166</sup> “[...] but for the most part, oddly enough, she must admit that she felt this thing that she called life terrible, hostile, and quick to pounce on you if you gave it a chance. There were eternal problems: suffering; death; the poor.” (WOOLF, 2013a, p. 170).

<sup>167</sup> “Always, Mrs. Ramsay felt, one helped oneself out of solitude reluctantly by laying hold of some little odd or end, some sound, some sight. She listened, but it was all very still; cricket was over; the children were in their baths; there was only the sound of the sea.” (WOOLF, 2013a, p. 173).

novo sentiu-se sozinha na presença de sua velha antagonista: a vida.”<sup>168</sup> (WOOLF, 2013a, p. 54).

Ao estar sozinha, Mrs. Ramsay põe-se a pensar sobre a permanência da vida humana e encontra na luz do velho Farol um rastro de esperança. Ela e o Farol se confundem por um instante. Impalpável e difusa, a personagem é sempre tragada por questões existenciais, em uma história que, como a luz do Farol, é-nos exposta para logo em seguida dar a volta e deixar o leitor na escuridão.

E, parando, olhou para fora, seu olhar encontrou o raio de luz do Farol, o raio longo e firme, o último dos três, que era seu raio, pois de tanto olhar nesse estado de espírito, nessa hora, não podia evitar afeiçoar-se especialmente a uma coisa, entre aquilo que viu; e essa coisa era o raio de luz, firme e longo, o seu raio de luz. Muitas vezes se surpreendia sentada olhando, sem cessar, com o trabalho nas mãos, até que se tornava a própria coisa que olhava – essa luz, por exemplo<sup>169</sup> (WOOLF, 2013a, p. 44).

Há a passagem da luz, mas o que resta é o vazio da escuridão. Parece revelar-se, nesse dia, para Mrs. Ramsay uma experiência de despertar. O dia se passa como se, naqueles momentos em que fala, Mrs. Ramsay tivesse acesso direto ao real da experiência. Todos os personagens parecem questionar-se sobre suas existências durante todo aquele dia, mas somente ela parece, ao fim, estar liberta de enlaces imaginários e poder testemunhar algo que vai para além da ordem do sentido. Teria sido essa lucidez sobre a vida o erro cometido? Durante o jantar que finda aquele dia, Mrs. Ramsay afirma:

Na outra extremidade estava seu marido, sentado, abatido, o cenho franzido. Por quê? Ela não sabia. Não se importava. Não podia compreender como algum dia pudera ter tido qualquer afeto ou sentimento por ele. Tinha a sensação de ter passado por tudo, através de tudo, para além de tudo, enquanto servia a sopa, como se houvesse um redemoinho – ali – e se podia estar dentro dele ou se podia estar fora dele, e ela estava fora<sup>170</sup> (WOOLF, 2013a, p. 56).

<sup>168</sup> “And again she felt alone in the presence of her old antagonist, life.” (WOOLF, 2013a, p. 181).

<sup>169</sup> “And pausing there she looked out to meet that stroke of the Lighthouse, the long steady stroke, the last of the three, which was her stroke, for watching them in this mood always at this hour one could not help attaching oneself to one thing especially of the things one saw; and this thing, the long steady stroke, was her stroke. Often she found herself sitting and looking, sitting and looking, with her work in her hands until she became the thing she looked at—that light, for example.” (WOOLF, 2013a, p. 172).

<sup>170</sup> “At the far end was her husband, sitting down, all in a heap, frowning. What at? She did not know. She did not mind. She could not understand how she had ever felt any emotion or affection for him. She had a sense of being past everything, through everything, out of everything, as she helped the soup, as if there was an eddy--there-- and one could be in it, or one could be out of it, and she was out of it.” (WOOLF, 2013a, p. 183).

Ao final do jantar e do dia, há um resto de esperança: dois jovens (Paul e Minta) anunciam seu noivado. Há uma virada no dia, e tudo recomeça a partir da união daqueles dois, que dará lugar à possibilidade de toda aquela repetição: marido, mulher, filhos, casa de verão. Emerge, no discurso, uma possibilidade de vida naquele dia todo permeado pela morte, uma torção necessária à continuação da narrativa: “Pois o que poderia ser mais sério do que o amor do homem pela mulher, o que poderia ser mais poderoso, impressionante, carregando em seu seio as sementes da morte?”<sup>171</sup> (WOOLF, 2013a, p. 67).

Mais uma vez, em oposição ao discurso do amor como paixão, surge um plano narrativo apontando para outro lugar, o amor de Lily pela Mrs. Ramsay. Lily, em seu discurso, fala de outro amor, não aquele amor de convenções, mas um amor de adoração que cultivava em silêncio pela figura de Mrs. Ramsay. “Pois de qualquer modo, disse consigo mesma, olhando para o saleiro sobre o desenho da toalha, não precisava casar-se, graças a Deus: não precisava sofrer essa degradação. Estava a salvo desse rebaixamento.”<sup>172</sup> (WOOLF, 2013a, p. 68).

Como já discutido anteriormente, a presença de mulheres na vida de Virginia parecia essencial. Mais uma vez ela deixa de lado o amor romântico, aquele que se vincula ao sexual, e traz ao roteiro narrativo a excelência do amor entre mulheres, que, para ela, apontava para uma forma outra de amar.

No entanto disse consigo mesma, desde a aurora dos tempos cantam-se odes ao amor; com montes de grinaldas e rosas; e se alguém perguntasse, nove entre dez pessoas diriam que não queriam nada a não ser isso – o amor; enquanto as mulheres, a julgar por sua própria experiência, sentiriam o tempo todo: não é isso o que queremos; não há nada mais tedioso, pueril e desumano que o amor; embora também seja bonito e necessário<sup>173</sup> (WOOLF, 2013a, p. 69).

O amor de Lily aponta para um amor que busca um retorno a uma unidade, não da ordem da completude, ou do enigma no campo do Outro, mas de algo que foi perdido e que apenas por meio desse amor pode ser reaprendido. Amor que promove corpo e imagem, do qual ela pode recolher os restos que faltam à sua unidade.

<sup>171</sup> “For what could be more serious than the love of man for woman, what more commanding, more impressive, bearing in its bosom the seeds of death?” (WOOLF, 2013a, p. 193).

<sup>172</sup> “For at any rate, she said to herself, catching sight of the salt cellar on the pattern, she need not marry, thank Heaven: she need not undergo that degradation.” (WOOLF, 2013a, p. 195).

<sup>173</sup> “Yet, she said to herself, from the dawn of time odes have been sung to love; wreaths heaped and roses; and if you asked nine people out of ten they would say they wanted nothing but this--love; while the women, judging from her own experience, would all the time be feeling, This is not what we want; there is nothing more tedious, puerile, and inhumane than this; yet it is also beautiful and necessary.” (WOOLF, 2013a, p. 195).

Estava sentada no chão, com os braços ao redor dos joelhos de Mrs. Ramsay, tão perto dela quanto podia, sorrindo ao pensar que Mrs. Ramsay nunca saberia a razão daquela opressão; imaginou que nas câmaras da mente e do coração da mulher que a tocava fisicamente, havia, como os tesouros nas tumbas dos reis, tabuinhas contendo inscrições sagradas que, se pudéssemos decifrar, nos ensinariam tudo, mas que nunca se ofereceriam abertamente, nem se tornariam públicas. Que arte havia ali, conhecida do amor ou da astúcia, por meio da qual se penetrava nessas câmaras secretas? Por qual artifício se poderia tornar-se, como a água despejada em uma jarra, um único e indissolúvel ser com o objeto de nossa adoração? Poderia o corpo alcançá-lo, ou a mente, penetrando sutilmente nas passagens intrincadas do cérebro? Ou o coração? Poderia o amor, como as pessoas o chamam, fazer dela e de Mrs. Ramsay um único ser? Pois não era o conhecimento, mas a unidade, o que ela desejava; não inscrições em tabuinhas, nada que pudesse ser escrito em qualquer língua conhecida dos homens, mas a própria intimidade, que é o conhecimento, pensou ao descansar a cabeça no colo de Mrs. Ramsay<sup>174</sup> (WOOLF, 2013a, p. 36-37).

Mais uma vez surge na escrita woolfiana o amor em sua face de unidade. Ela questiona-se se aquilo que chamam de amor poderia tornar a ela e Mrs. Ramsay, seu objeto de adoração, uma unidade, a intimidade mesma. Como se, para existir, necessitasse pertencer, penetrar, estar imersa dentro do Outro.

O amor de Lily por Mrs. Ramsay não aponta para a busca de uma completude, mas para a busca de uma identidade. Parece-nos que querer unir-se não é o ponto aqui, trata-se de um além, aponta-nos a noção de que para que algo tenha forma, ele necessita estar dentro de outra coisa, como a água quando despejada em uma jarra ganha forma, corpo e delimitação.

O dia então acaba. O tempo haveria de ser ruim no dia seguinte, afinal de contas. Não haveria passeio ao Farol.

### 3.4.2 The dark house

---

<sup>174</sup> “Sitting on the floor with her arms round Mrs. Ramsay's knees, close as she could get, smiling to think that Mrs. Ramsay would never know the reason of that pressure, she imagined how in the chambers of the mind and heart of the woman who was, physically, touching her, were stored, like the treasures in the tombs of kings, tablets bearing sacred inscriptions, which if one could spell them out, would teach one everything, but they would never be offered openly, never made public. What art was there, known to love or cunning, by which one pressed through into those secret chambers? What device for becoming, like waters poured into one jar, inextricably the same, one with the object one adored? Could the body achieve, or the mind, subtly mingling in the intricate passages of the brain? or the heart? Could loving, as people called it, make her and Mrs. Ramsay one? for it was not knowledge but unity that she desired, not inscriptions on tablets, nothing that could be written in any language known to men, but intimacy itself, which is knowledge, she had thought, leaning her head on Mrs. Ramsay's knee.” (WOOLF, 2013a, p. 164-165).

A segunda parte do romance, intitulada “O tempo passa”, teve para Virginia uma característica diferencial. O capítulo foi publicado de forma separada antes do romance, em versão discretamente modificada pela própria autora para uma tradução em francês. Posteriormente, o texto inicial viria compor a seção central de seu livro *Ao Farol*. Como estamos trabalhando com a obra como um todo, usaremos a versão do livro, visto acreditar que esta seja mais coerente com o emaranhado da narrativa.

Anoitece, e então a casa é descrita em seu vazio, durante o espaço de uma noite que, entretanto, sucede outra noite, e assim o tempo vai passando. Em um espaço de intercalação, é revelada ao leitor a morte de Mrs. Ramsay: “[Mr. Ramsay, andando aos tropeções pelo corredor em certa manhã sombria, estendeu os braços, mas como Mrs. Ramsay morrera repentinamente na noite anterior, seus braços, embora estendidos, permaneceram vazios.]”<sup>175</sup> (WOOLF, 2013a, p. 85).

Sem a presença de Mrs. Ramsay, toda a beleza da casa desmorona. Nesse momento, a casa encontra-se vazia e começa a definhar.

As consequências das passagens das estações do ano são sentidas pela casa em sua estrutura. A cada estação, a cada ano, aquele espaço iria sofrer mais e mais com os resultados de seu abandono. Apesar de restar à caseira os cuidados da casa, não há nela a vida necessária para manter a beleza, apenas a manutenção do local.

A passagem das estações vem também anunciar os fins trágicos dos membros da família Ramsay. Após anunciar a morte da Mrs. Ramsay, o verão vem trazer a morte de Prue, que morre no parto, e de Andrew, que morre na guerra. Apenas sobre Mrs. Ramsay, assim como em vida não tinha nome próprio, não é revelado ao leitor o motivo de sua morte.

Durante esse período, a família havia marcado de voltar à casa, todavia, a aproximação da guerra fez com que mudassem de ideia. A caseira, Mrs. McNab, sente então que a família abandonou o local, visto que nunca mandavam ninguém, e, como ela já não tinha mais energia para cuidar do lugar, resolve fechá-lo permanentemente. Toda a vida é afastada da casa: “A casa estava abandonada; a casa estava deserta. Abandonada como uma concha em uma duna, que se enche de grãos de areia agora que a vida se fora.”<sup>176</sup> (WOOLF, 2013a, p. 91).

---

<sup>175</sup> “[Mr. Ramsay, stumbling along a passage one dark morning, stretched his arms out, but Mrs. Ramsay having died rather suddenly the night before, his arms, though stretched out, remained empty.]” (WOOLF, 2013a, p. 210).

<sup>176</sup> “The house was left; the house was deserted. It was left like a shell on a sandhill to fill with dry salt grains now that life had left it.” (WOOLF, 2013a, p. 215).

Entretanto, algo resta. A luz do velho Farol continua a invadir a casa, no mesmo cômodo do qual Mrs. Ramsay o via. Resta aquele lugar como fronteira, entre o sem sentido do real e o que salva do simbólico. O velho Farol emerge como uma luz naquele mar de desesperança.

O lugar se tornara uma completa ruína. Só a luz do Farol entrava nos quartos por um momento, derramando seu olhar fixo e repentino sobre a cama e a parede, na escuridão do inverno, olhando com equanimidade para o cardo e a andorinha, o rato e a palha. Não havia nada que lhes opusesse resistência, agora; nada os enfrentava com um não<sup>177</sup> (WOOLF, 2013a, p. 91).

Apesar do abandono, da morte de Mrs. Ramsay, do tempo que passou, a casa resistiu, havendo sido a luz do Farol o que sustentou aquele lugar. Virginia parece traçar uma relação com a casa quase corpórea, da mesma forma que a casa sente no real a morte de Mrs. Ramsay, também Virginia sentia seu corpo se despedaçando após a morte da mãe.

Em suas crises, momentos em que se sentia totalmente abandonada de qualquer sentido, apresentava também sintomas físicos: intensas dores de cabeça, febre, tonturas e dores no corpo. Assim como a casa, seu corpo, ao ser abandonado, também se destruía.

Todavia, encontrava novas formas de manter-se na existência. Assim como a velha casa de praia era banhada com a luz do Farol, Virginia parecia encontrar no amor e na sua escrita semblantes que dessem forma ao que a invadia e a deixava à beira da total ausência de sentido.

Assim como “O tempo passa” é um escrito entre escritos, também eram as crises que assolavam a autora um intervalo entre sentidos, lugar de ausência, de abandono. Abandono este que muitas vezes era real, como a morte de seus entes queridos, ou um abandono da ordem do sentido, do que faz borda.

Novos empregados foram enviados, seus habitantes (ou os que restaram deles) voltam à casa. Mr. Ramsay, Cam, James, Mr. Carmichael e, principalmente, Lily. A primeira a ser referida novamente dentro da velha casa, anos depois.

O retorno da descrição da personagem também se dá no meio da noite, ela já dormindo dentro da casa, como se ainda fosse aquela noite que marcou o fim daquele dia anos atrás. Como se o tempo não tivesse sequer passado, Lily acorda no meio da noite, dá-se conta de

---

<sup>177</sup> “The place was gone to rack and ruin. Only the Lighthouse beam entered the rooms for a moment, sent its sudden stare over bed and wall in the darkness of winter, looked with equanimity at the thistle and the swallow, the rat and the straw. Nothing now withstood them; nothing said no to them.” (WOOLF, 2013a, p. 216).

onde está novamente e com uma palavra Virginia pontua a finalização desse tempo: “Desperta.”<sup>178</sup> (WOOLF, 2013a, p. 94).

### 3.4.3 Lily

O dia seguinte ao retorno dos habitantes à casa se dá com o despertar de *Lily*<sup>179</sup>, mais uma vez a vida retorna por meio das flores. Assim como seu despertar, sua primeira lembrança infantil, são as flores na roupa de sua mãe, assim como Mrs. Dalloway saiu para comprar suas flores e sobreviveu, Lily é o que traz de volta a vida da casa, pois em seu retorno ela traz as lembranças de Mrs. Ramsay.

Haviam voltado ali, pois Mr. Ramsay queria fazer uma excursão ao Farol com os filhos Cam e James. Lily, todavia, não encontra sentido no retorno àquele local. Um sentimento de estranheza e não pertencimento invade então a personagem. Que sentido havia naquele retorno, agora que Mrs. Ramsay estava morta?

A casa, o lugar, a manhã, tudo lhe parecia estranho. Sentiu que não tinha qualquer ligação ali, nenhuma relação que fosse; tudo poderia acontecer, e o que quer que acontecesse, um passo lá fora, uma voz gritando (‘não está no armário; está no patamar’, gritou alguém), era uma indagação, como se o elo que normalmente unia as coisas tivesse sido cortado, e elas flutuassem para cima aqui, para baixo ali, para fora, para qualquer lugar. Era tão sem propósito, tão caótico, tão irreal, pensou ela, olhando para sua xícara de café vazia<sup>180</sup> (WOOLF, 2013a, p. 95-96).

O retorno à casa remete Lily também a um quadro que havia iniciado a pintura naquele dia, anos atrás, e que não havia terminado. Retornaria àquela pintura, decide Lily. Estivera em dúvida quanto à posição de uma árvore, momento em que, naquele dia, viu Mrs. Ramsay a brincar com o filho e esqueceu sua pintura, mas agora ela sabia o que queria fazer.

Que significava afinal aquela volta ao Farol? Lily não consegue compreender. Os motivos que mobilizaram o Mr. Ramsay àquele passeio continuam a importunar Lily, ao

<sup>178</sup> “Awake.” (WOOLF, 2013a, p. 218).

<sup>179</sup> *Lily* é tanto um nome próprio quanto uma espécie de flor que pode ser traduzida como “Lírio”.

<sup>180</sup> “The house, the place, the morning, all seemed strangers to her. She had no attachment here, she felt, no relations with it, anything might happen, and whatever did happen, a step outside, a voice calling (“It’s not in the cupboard; it’s on the landing,” some one cried), was a question, as if the link that usually bound things together had been cut, and they floated up here, down there, off, anyhow. How aimless it was, how chaotic, how unreal it was, she thought, looking at her empty coffee cup.” (WOOLF, 2013a, p. 219).

lembrar de procurar as tintas para retornar ao seu quadro. O que procurariam naquela ida ao Farol? Os filhos não pareciam querer ir, mas Mr. Ramsay, com sua altivez, os havia coagido. E então, Lily se dá conta:

E lhe ocorreu que aquilo era trágico – não restos mortais, caixões, mortalhas; mas crianças coagidas, seus espíritos subjugados. James estava com dezesseis anos, Cam com dezessete, talvez. Ela olhara em volta à procura de alguém que não estava ali, Mrs. Ramsay, presumivelmente<sup>181</sup> (WOOLF, 2013a, p. 97).

Usaria sua arte para afastar Mr. Ramsay, aquele homem rígido e inflexível que havia exigido de Mrs. Ramsay até a morte. A presença do homem irrita Lily mortalmente. Não consegue suportar a presença deste e, principalmente, não consegue pintar frente ao seu olhar estoico. Não há possibilidade de produção subjugada à presença nefasta daquele homem. Mr. Ramsay emerge agora como um emissário da morte: “Mesmo que ela ficasse a cinquenta pés de distância, mesmo que não lhe falasse, mesmo que ela nem o visse, ele se introduzia, se impunha, predominava. A presença dele mudava tudo.”<sup>182</sup> (WOOLF, 2013a, p. 97).

A morte de Mrs. Ramsay representa para Lily uma espécie de ofensa. A partir daquele momento era tudo culpa dela, que havia morrido e deixado todos para trás, que a deixara sozinha com Mr. Ramsay. Lily arrepende-se de ter aceitado aquele convite, arrepende-se de ter voltado àquele local.

Esse homem nunca dava, pensou, a raiva crescendo dentro de si, esse homem só tomava. Ela, por outro lado, seria forçada a dar. Mrs. Ramsay tinha dado. Dando, dando, dando, ela morreria – e deixara tudo isso [...] Tudo culpa de Mrs. Ramsay. Ela morreria. E ali estava Lily, aos quarenta e quatro anos, desperdiçando seu tempo, incapaz de fazer uma coisa, parada de pé, brincando de pintar; brincando com a única coisa com que não se deve brincar, tudo por culpa de Mrs. Ramsay. Ela morreria<sup>183</sup> (WOOLF, 2013a, p. 97-98).

Se Mrs. Ramsay era a culpada de tudo, era também a causadora e a preservadora. Era por ela e por causa dela que Lily estava ali e agora sabia onde posicionar a árvore em sua

<sup>181</sup> “And it struck her, this was tragedy — not palls, dust, and the shroud; but children coerced, their spirits subdued. James was sixteen, Cam, seventeen, perhaps. She had looked round for some one who was not there, for Mrs. Ramsay, presumably.” (WOOLF, 2013a, p. 221).

<sup>182</sup> “Let him be fifty feet away, let him not even speak to you, let him not even see you, he permeated, he prevailed, he imposed himself. He changed everything.” (WOOLF, 2013a, p. 221).

<sup>183</sup> “That man, she thought, her anger rising in her, never gave; that man took. She, on the other hand, would be forced to give. Mrs. Ramsay had given. Giving, giving, giving, she had died — and had left all this. [...] It was all Mrs. Ramsay’s doing. She was dead. Here was Lily, at forty-four, wasting her time, unable to do a thing, standing there, playing at painting, playing at the one thing one did not play at, and it was all Mrs. Ramsay’s fault. She was dead. The step where she used to sit was empty. She was dead.” (WOOLF, 2013a, p. 221).

pintura. A pintora assume que sua grande revelação artística nunca havia chegado, o que havia eram momentos diários, pequenas iluminações. Não sabia qual o sentido da vida, qual o sentido de sua arte, todavia, “No meio do caos, havia uma forma; esse eterno passar e fluir (olhou para as nuvens passando e as folhas balançando) fora levado à estabilidade. ‘Vida, pare aqui’, disse Mrs. Ramsay. ‘Mrs. Ramsay! Mrs. Ramsay!’, repetiu Lily. Devia tudo isso a ela.”<sup>184</sup> (WOOLF, 2013a, p. 105).

Com sua morte, Mrs. Ramsay parecia ter dito à vida para parar. Sua morte só teve como consequências outras mortes, e os que ficaram não viveram, só sobreviveram. A vida, esta parou no momento em que Mrs. Ramsay deixou de existir. Agora, novamente naquela casa, Lily conseguia senti-la. Entretanto, direciona seu olhar ao mar e o que vê é Mr. Ramsay e seus filhos no barco.

“Combater a tirania até a morte” é o pacto dos filhos James e Cam. Não queriam ter ido naquele dia ao passeio, entretanto, mais uma vez subjugados pelo desejo do pai, haviam cedido. Havia um pacto, não ceder àquilo que havia matado a mãe. Não ceder àquele pai totalitário, esse era o único objetivo daquele dia. Sabiam, de antemão, assim como Lily, que o verdadeiro Farol já não mais existia e que aquela vontade do pai de conseguir ir até o Farol estaria fadada ao insucesso. Cam então ganha voz:

Havia o pacto: resistir à tirania até a morte. Seu descontentamento os abatia. Tinham sido forçados; tinham sido mandados. Ele os subjugara mais uma vez com sua melancolia e sua autoridade, obrigando-os a fazer o que mandara nessa linda manhã, só porque ele queria, carregando aqueles pacotes até o Farol; e tomar parte nesses rituais a que ele se submetia para seu próprio prazer, em memória dos mortos, e que eles detestavam; por isso seguiram-no, e todo o prazer do dia estava estragado<sup>185</sup> (WOOLF, 2013a, p. 107).

Os mortos então não estariam mais presentes que os vivos? A todo momento de seu processo de pintura, Lily remete-se a Mrs. Ramsay. Até se dar conta de que triunfou sobre esta: o casamento de Paul e Minta era um fiasco. Aquilo em que Mrs. Ramsay acreditou, ao

<sup>184</sup> “In the midst of chaos there was shape; this eternal passing and flowing (she looked at the clouds going and the leaves shaking) was struck into stability. Life stand still here, Mrs. Ramsay said. ‘Mrs. Ramsay! Mrs. Ramsay!’ she repeated. She owed it all to her.” (WOOLF, 2013a, p. 228).

<sup>185</sup> “There was the compact; to resist tyranny to the death. Their grievance weighed them down. They had been forced; they had been bidden. He had borne them down once more with his gloom and his authority, making them do his bidding, on this fine morning, come, because he wished it, carrying these parcels, to the Lighthouse; take part in these rites he went through for his own pleasure in memory of dead people, which they hated, so that they lagged after after him, all the pleasure of the day was spoilt.” (WOOLF, 2013a, p. 230).

final daquele dia, dez anos atrás, havia fracassado, aquele amor que havia sido a única esperança ao final de um dia que acenava a morte não logrou êxito.

Restou a morte, o vazio provocado pela ausência de Mrs. Ramsay que, mesmo morta, se faz tão presente. Lily consegue vê-la, sentada nos degraus, cosendo a meia ou abraçando um de seus filhos. Consegue, acima de tudo, sentir a presença de sua ausência.

Pois, como se poderiam expressar em palavras essas emoções do corpo? Como expressar aquele vazio ali? (Olhava para os degraus da sala de visitas; eles pareciam extraordinariamente vazios.) Era uma sensação do corpo, não da mente. As sensações físicas que surgiam com a visão dos degraus vazios de repente se tornaram extremamente desagradáveis. O querer e não ter transmitia a todo seu corpo uma dureza, um vazio, uma tensão. Querer e não ter – querer e querer – como isso oprimia o coração, massacrando-o sem dó nem piedade! Oh, Mrs. Ramsay! Gritou em silêncio para aquela essência que se sentava junto ao barco, aquela abstração que se fez dela, aquela mulher vestida de cinza, como se para insultá-la por ter partido e, tendo partido, ter voltado de novo<sup>186</sup> (WOOLF, 2013a, p. 115).

Mr. Ramsay, James e Cam chegam finalmente ao Farol. James o encara e tudo que consegue pensar é que o Farol não é bem tudo aquilo que ele pensava. O velho Farol, aquele mero amontoado de tijolos pintados de preto e branco, não diz nada a James, nada do que ele achava que diria aos seis anos de idade, como também não deu as respostas que procurava depois de adolescente.

Mais uma vez, a inefabilidade da vida invade os personagens, e os filhos de Mrs. Ramsay realizam a falta de sentido em toda aquela ida ao Farol. Não deveriam ter ido, afinal o Farol representava muito mais quando era uma simbolização do que sua face real, esvaziada de sentido. Por essa razão esse encontro os atordoa.

Quanto à Lily, enquanto pinta seu quadro, relata seu elogio à Mrs. Ramsay. Mais uma vez, coloca-a nesse lugar de inspiração e fonte de todo seu influxo criativo. Precisa terminar sua pintura antes que Mr. Ramsay volte, antes que traga de volta consigo toda sua opressão, antes que ele faça desaparecer a imagem de Mrs. Ramsay que ela vê sentada nos degraus e que é seu alento. Afinal:

---

<sup>186</sup> “For how could one express in words these emotions of the body? express that emptiness there? (She was looking at the drawing-room steps; they looked extraordinarily empty.) It was one’s body feeling, not one’s mind. The physical sensations that went with the bare look of the steps had become suddenly extremely unpleasant. To want and not to have, sent all up her body a hardness, a hollowness, a strain. And then to want and not to have — to want and want — how that wrung the heart, and wrung it again and again! Oh, Mrs. Ramsay! she called out silently, to that essence which sat by the boat, that abstract one made of her, that woman in grey, as if to abuse her for having gone, and then having gone, come back again.” (WOOLF, 2013a, p. 238).

Ela não estava inventando; só estava tentando aplainar algo que recebera enredado, anos atrás; algo que ela vira. Pois na desordem e aspereza da vida cotidiana, com todas aquelas crianças em volta, com todas aquelas visitas, tinha-se constantemente uma sensação de repetição – de alguma coisa caindo no lugar que outra já cedera, e soltando um eco que repicava no ar, enchendo-o de vibrações<sup>187</sup> (WOOLF, 2013a, p. 128).

Lily, no momento de pintar, parece experimentar uma sensação que vai para além da ordem dos sentidos. Parece tentar dar conta de algo, algo que está para além do simbolizável. Quer transmitir para sua tela o real das emoções e dos afetos. No momento em que se choca com esse vazio, que ela acredita ter sido deixado por Mrs. Ramsay, Lily tenta criar. Afinal, esse vazio, que é, na verdade, constitutivo, é também promotor do movimento do desejo.

Assim como para Virginia a arte era um refúgio para a morte e uma forma de revelação, Lily expressa seu luto por meio de sua pintura. A tela não tem função alguma enquanto objeto, não parece ser isso que Lily tenta produzir com sua arte. O quadro emerge como forma de contornar aquilo que anos atrás foi iniciado com a adoração por Mrs. Ramsay e o vazio deixado por esta. O quadro parece precisar ser finalizado em uma tentativa de elaborar aquela perda de amor, com o mesmo artifício usado por Virginia em sua vida, a arte. Por fim:

Lá estava – o seu quadro. Sim, com todos os seus verdes e azuis, as linhas subindo e se cruzando, a tentativa de alcançar alguma coisa. Seria pendurado no sótão, pensava; seria destruído. Mas o que importa? Perguntou-se ela, pegando de novo o pincel. Olhou para os degraus: estavam vazios; olhou para a tela: estava embaçada. Então, com súbita intensidade, como se a visse claramente por um segundo, traçou uma linha ali, no centro. Estava pronto; estava acabado. Sim, pensou, baixando o pincel, com extremo cansaço, eu tive minha visão<sup>188</sup> (WOOLF, 2013a, p. 134).

Em seu romance *Ao Farol*, Virginia traz uma face do luto em sua potência de destruição. De início aparece como algo que sempre esteve presente, silencioso. Nos pensamentos de Mrs. Ramsay, representa uma saída à vida sempre tão pesarosa. Entretanto, essa morte traz consigo uma total desorganização de todos os outros personagens. Mrs. Ramsay representa a vida no romance, mas que traz em seu seio a semente da morte.

<sup>187</sup> “She was not inventing; she was only trying to smooth out something she had been given years ago folded up; something she had seen. For in the rough and tumble of daily life, with all those children about, all those visitors, one had constantly a sense of repetition — of one thing falling where another had fallen, and so setting up an echo which chimed in the air and made it full of vibrations.” (WOOLF, 2013a, p. 250).

<sup>188</sup> “There it was — her picture. Yes, with all its greens and blues, its lines running up and across, its attempt at something. It would be hung in the attics, she thought; it would be destroyed. But what did that matter? she asked herself, taking up her brush again. She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision.” (WOOLF, 2013a, p. 256).

*Ao Farol* parece tratar-se de um romance sobre a morte em sua dimensão de luto. Construído a partir de uma narrativa que visa a sofrer uma perda, remete a lembranças com o reencontro de algo que já foi perdido. A escrita parece tentar elaborar uma perda, denunciar sua insuficiência diante do inominável, como na passagem em que escreve o pensamento de Lily:

Qual era o problema, então? Precisava tentar agarrar algo que lhe escapava. Escapava-lhe ao pensar em Mrs. Ramsay; escapava-lhe agora, quando pensava em seu quadro. Vinham-lhe frases. Vinham-lhe visões. Belas paisagens. Belas frases. Mas o que desejava agarrar era precisamente o abalo em seus nervos, a coisa em si, antes de se tornar alguma coisa<sup>189</sup> (WOOLF, 2013a, p. 124).

### 3.5 O amor e o luto em *Ao Farol*

Uma completude absoluta é o que Virginia parece tentar produzir em seu romance, seja pelo amor, seja pela morte. Todavia, como já comentado anteriormente, os dois temas fundem-se em uma miscelânea ao longo da obra. Ambos surgem como solução a um vazio que insiste em emergir no desenrolar-se da narrativa. Logo, somente em suas faces de plenitude podem aparecer: o amor em seu estado de graça, um amor superior; e a morte para além do desaparecimento do corpo, a morte em seu estado de aniquilação do sujeito.

A narrativa fala de uma ferida aberta, que convoca o leitor a também senti-la. Virginia parece tentar explicar todas as formas assumidas por seu pesar. De início, mostra-nos Mrs. Ramsay em toda sua glória, eleva a personagem e oferece ao leitor um estado de perfeição vinculado àquela figura. Somente para, no momento seguinte, empurrar-nos inesperadamente sua morte, parecendo fazer questão que essa seja sentida em seu caráter abrupto, o que provoca no leitor um susto, fazendo com que sejamos jogados no vazio deixado por aquela junto com a narradora.

Aquela morte também vai ser sentida no corpo, aquele encontro com o real que vai trazer como consequência uma perda de si. Virginia escreve, então, na segunda parte, sobre a casa que vai ser consumida no real pela ausência de Mrs. Ramsay. A morte parece ter feito

---

<sup>189</sup> “What was the problem then? She must try to get hold of something that evaded her. It evaded her when she thought of Mrs. Ramsay; it evaded her now when she thought of her picture. Phrases came. Visions came. Beautiful pictures. Beautiful phrases. But what she wished to get hold of was that very jar on the nerves, the thing itself before it has been made anything.” (WOOLF, 2013a, p. 246).

Virginia encontrar substitutos, os quais parecem necessários para impedir a perda do corpo real que, assim como a casa, também se deteriorava. Mais uma vez, o leitor é levado a sentir aquele perecimento junto com a autora.

Na terceira parte, o elogio à morte. Uma seção toda reservada a anunciar o que restou nos personagens da ausência de Mrs. Ramsay. O sentimento de luto é o efeito causado no leitor, convocado a sentir o peso que veio a ocupar o espaço daquela que era o Farol de todos os personagens.

Não é mais o momento do vazio, mas o momento do excesso, momento em que a morte assume seu papel como protagonista e contamina todas as partes da narrativa: “A vida não era vazia, mas cheia até a borda. Parecia-lhe estar imersa em alguma substância que lhe chegava aos lábios, e que se movia, flutuava e penetrava nela; sim, pois essas águas eram incomensuravelmente profundas.”<sup>190</sup> (WOOLF, 2013a, p. 124).

Pode sentir-se esse luto na voz do narrador, nos pensamentos dos personagens, nas ações desenvolvidas por estes. Nada da vida dos personagens que restaram é indicado ao leitor. Como se, em dez anos, o único fator que realmente foi importante na vida de todos, a ponto de precisar ser descrito, foi a morte de Mrs. Ramsay. Há uma perda que não foi elaborada e cabe ao leitor, em seu compromisso com o romance, partilhar desse peso.

Pode-se sentir um luto, há uma tentativa de elaboração deste a partir do efeito estético, e a construção dos personagens e o movimento da trama, assim como o formato do texto e as construções frasais, evocam constantemente no leitor esse sentimento de que algo morreu e com isso tudo se perdeu, não há mais possibilidades.

O lugar de onde o leitor tem acesso aos personagens é o da introspecção, seus pensamentos mais profundos sobre aquilo que foge à lógica formal. Cede-se ao leitor um dia excepcional na vida daqueles personagens, o dia em que a morte é protagonista. Passa-se de personagem a personagem em um movimento brusco como se o leitor devesse caçar os pensamentos mais impetuosos deles. Dessa forma, o movimento da narrativa é um passeio, de personagem por personagem, sobre as diversas faces da morte.

Esses pensamentos que aparecem para o leitor como fala são, não à toa, permeados por significantes como: ausência, morte, vazio, partida, ruína. Há uma tentativa de transmitir ao leitor a impossibilidade de sentido frente à morte e o desabamento provocado por esta.

---

<sup>190</sup> “Empty it was not, but full to the brim. She seemed to be standing up to the lips in some substance, to move and float and sink in it, yes, for these waters were unfathomably deep.” (WOOLF, 2013a, p. 246).

Algo foi perdido e nada poderá remendar o vazio deixado, essa é a sensação evocada no leitor, que irá dizer respeito ao seu próprio vazio. Que o levará, por meio da leitura, ao contato com aquilo que é estranhamente familiar na obra.

Só o amor parece restar como forma de suporte, mas não de cura. É preciso reencontrar o ser amado na morte, retornar, via escrita, ao momento em que vida e morte se encerram. Momento em que a autora se despe, em uma tentativa desesperada, para tentar se aproximar da morte.

A importância de se falar sobre essa morte, de se despojar desse sofrimento ao entregá-la ao leitor, parece ser uma tentativa de Virginia de criar intervalos em uma dor que insiste em latejar e no luto impossível de elaborar. Transmitir algo sobre a morte parece possibilitar espaços de simbolização produzindo uma elaboração que, entretanto, não se sustenta. O real insiste e assola.

Esses intervalos, todavia, permitiam mantê-la na existência. Escrevia não para ser lida, mas para livrar-se. Ao entregar seu luto como efeito estético ao seu leitor, Virginia conseguia, por um tempo a mais, sustentar-se na existência. O movimento pulsional de contornar palavras no papel parece ser seu grande aliado.

Meu cérebro está em atividade feroz. Quero atacar meus livros como se tivesse consciência da passagem do tempo, da idade & da morte. Deus meu, como são belos certos trechos de *The Lighthouse*! Suaves & doces, & penso em profundidade, & não há nenhuma palavra inadequada em página nenhuma<sup>191</sup> (WOOLF, 1989, p. 142).

Assume que, depois de *Ao Farol*, deixou de ser obcecada pela mãe, não escuta mais sua voz, não a vê mais. Ao tentar pôr em palavras aquilo que emerge sem nenhuma proteção da fonte de sua dor, Virginia conseguia mantê-lo à distância. Após a escrita desse romance, Virginia escreve em sua autobiografia:

É perfeitamente verdade que, embora tivesse morrido quando eu tinha 13 anos, ela me obcecou até os meus 44 anos. Então, um dia, dando uma volta pela Tavistock Square, concebi, como às vezes concebo a história de meus livros, *To the lighthouse*; numa rapidez enorme e aparentemente involuntária. Uma coisa irrompia noutra. As nuvens de fumaça que se desprendem de um cachimbo ilustram bem o amontoado de ideias que saíam de minha mente tão depressa que, sem sentir, comeci a falar sozinha enquanto caminhava. O que impelia as nuvens de fumaça? Por quê? Não tenho a menor ideia. Mas escrevi o livro com muita rapidez; e quando ele ficou

---

<sup>191</sup> “My brain is ferociously active. I want to have at my books as if I were conscious of the lapse of time, age & death. Dear me, how lovely some parts of *The Lighthouse* are! Soft & pliable, & I think deep, & never a word wrong for a page at a time.” (WOOLF, 2016/1927, p. 9933).

pronto, perdi a obsessão por minha mãe. Não ouço mais sua voz; não a vejo. Creio que fiz por mim mesma o que os psicanalistas fazem por seus pacientes<sup>192</sup> (WOOLF, 1952/1986, p. 94).

Contudo, a escrita de “Ao Farol” levou Virginia à exaustão. Durante a escrita do livro, suas crises dão os primeiros sinais de retorno: a apatia, a depressão, a incapacidade de escrever. Como se a escrita drenasse e exigisse de seu corpo.

Eis um colapso de nervos total em miniatura. Chegamos na terça. Prostrada em uma cadeira, mal podia levantar-me; tudo monótono; sem gosto, sem cor. Desejo enorme de descansar. Quarta – só vontade de ficar sozinha ao ar livre. Ar delicioso – evitei falar; não consegui ler. Pensei em minha capacidade de escrever com veneração, como se algo inacreditável, pertencente a outrem; de que jamais voltasse a desfrutar. Cabeça um vazio. Dormi em minha cadeira. Quinta. Nem sequer um prazer de viver; mas me senti talvez em maior harmonia com a existência. Índole e idiosincrasias de Virginia Woolf completamente extintas. Humildade e modesta. Dificuldade de pensar no que dizer. Li maquinalmente, como uma vaca a ruminar. Dormi na cadeira. Sexta. Sensação de cansaço físico; mas o cérebro ligeiramente ativo. Começando a ter noção das coisas. Fazendo alguns planos. Incapaz de escrever uma frase<sup>193</sup> (WOOLF, 1989, p. 130).

Assim eram os seus dias ao final da escrita de *Ao Farol*. Diferentemente de *Mrs. Dalloway*, que ela admite ter escrito de uma vez, sem pausas e sem crises, o processo dessa vez parece completamente diferente. Escrever agora era um grande esforço, uma capacidade que vem e vai, uma tentativa que parece exigir todos os seus esforços para lograr êxito.

Como se ela precisasse realizar uma travessia e no caminho, na busca de espaço, morre a cada passo. Não há possibilidade de espaço, pois não há falta. A perda foi radical e para ela não há possibilidade de simbolização. Torna-se então refém do real. Como diz Branco (2014, p. 97): “não se trata, na melancolia, de um luto sem fim, mas, mais precisamente, da completa impossibilidade de executar qualquer processo de luto”.

<sup>192</sup> “It is perfectly true that she obsessed me, in spite of the fact that she died when I was thirteen, until I was forty-four. Then one day walking round Tavistock Square I made up, as I sometimes make up my books, *To the Lighthouse*; in a great, apparently involuntary, rush. One thing burst into another. Blowing bubbles out of a pipe gives the feeling of the rapid crowd of ideas and scenes which blew out of my mind, so that my lips seemed syllabbling of their own accord as I walked. What blew the bubbles? Why then? I have no notion. But I wrote the book very quickly; and when it was written, I ceased to be obsessed with my mother. I no longer hear her voice; I do not see her. I suppose that I did for myself what psycho-analysts do for their patients.” (WOOLF, 1985/1952, p. 81).

<sup>193</sup> “Here is a whole nervous breakdown in miniature. We came on Tuesday. Sank into a chair, could scarcely rise; everything insipid; tasteless, colourless. Enormous desire for rest. Wednesday—only wish to be alone in the open air. Air delicious—avoided speech; could not read. Thought of my own power of writing with veneration, as of something incredible, belonging to someone else; never again to be enjoyed by me. Mind a blank. Slept in my chair. Thursday. No pleasure in life whatsoever; but felt perhaps more attuned to existence. Character & idiosyncrasy as Virginia Woolf completely sunk out. Humble & modest. Difficulty in thinking what to say. Read automatically, like a cow chewing cud. Slept in chair. Friday. Sense of physical tiredness; but slight activity of the brain. Beginning to take notice. Making one or two plans. No power of phrase making.” (WOOLF, 2016/1926, p. 9910).

A bendita coisa está chegando a um [fim] digo a mim mesma com um gemido. É como um prolongado bastante doloroso & no entanto estimulante processo natural, que se deseja inefavelmente ver terminado. Oh o alívio de acordar & de pensar que acabou – o alívio & a decepção, presumo. Estou falando de *To the Lighthouse*<sup>194</sup> (WOOLF, 1989, p. 132-133).

Mesmo tendo assumido que, com o fim de *Ao Farol*, deixou de obcecar-se pela mãe, esse fim lançou-a em um novo abismo. Logo após a entrada em seu diário de 13 de setembro de 1926, em que diz que terminou finalmente seu livro, a entrada seguinte, 15 de setembro de 1926, traz o seguinte conteúdo:

Acordei talvez às 3. Ah está começando está vindo – o horror – fisicamente como uma dolorosa onda avolumando-se em volta do coração – lançando-me para o alto. Estou infeliz infeliz! Derrotada – Deus, quisera estar morta. Pausa. Mas por que estou sentindo isso? Deixe-me observar a onda subir. Observo. Vanessa. Filhos. Fracasso. Sim; é o que percebo. Fracasso fracasso. (A onda sobe). Ah caçoaram de mim porque me agrada a cor verde! Onda rebenta. Quisera estar morta! Tenho apenas uns poucos anos de vida suponho. Já não consigo mais enfrentar esse horror – (isso é a onda esparramando-se sobre mim). Isto continua; várias vezes, com variações de horror. Depois, na crise, em vez de a dor continuar intensa, fica muito indefinida. Cochilo. Acordo em sobressalto. A onda de novo!<sup>195</sup> (WOOLF, 1989, p. 134).

Fala a partir de agora de uma depressão sem o estado anterior das crises. Sem os sintomas mais comuns: sem as vozes, sem as dores de cabeça, sem a pulsação acelerada. Apenas a sensação de vazio e apatia. Uma espécie de solidão, um empobrecimento de si.

Depressão profunda: devo confessar que fui derrotada por ela várias vezes desde o dia 6 de setembro (acho que a partir deste dia, ou por volta dessa data.) É tão estranho para mim não ser capaz de expressar isto de maneira adequada – a depressão, quero dizer, que surge não de algo claro, mas do nada. “Onde há nada” a frase ocorreu <outra vez> [...] <sup>196</sup> (WOOLF, 1989, p. 135).

<sup>194</sup> “The blessed thing is coming to an [end] I say to myself with a groan. Its like some prolonged rather painful & yet exciting process of nature, which one desires inexpressibly to have over. Oh the relief of waking & thinking its done—the relief, & the disappointment, I suppose. I am talking of *To the Lighthouse*.” (WOOLF, 2016, p. 9915).

<sup>195</sup> “Woke up perhaps at 3. Oh its beginning its coming—the horror—physically like a painful wave swelling about the heart—tossing me up. I’m unhappy unhappy! Down—God, I wish I were dead. Pause. But why am I feeling this? Let me watch the wave rise. I watch. Vanessa. Children. Failure. Yes; I detect that. Failure failure. (The wave rises). Oh they laughed at my taste in green paint! Wave crashes. I wish I were dead! I’ve only a few years to live I hope. I cant face this horror any more—(this is the wave spreading out over me). This goes on; several times, with varieties of horror. Then, at the crisis, instead of the pain remaining intense, it becomes rather vague. I doze. I wake with a start. The wave again!” (WOOLF, 2016/1927, p. 9916).

<sup>196</sup> “Intense depression: I have to confess that this has overcome me several times since September 6th (I think that, or thereabouts was the date.) It is so strange to me that I cannot get it right—the depression, I mean, which does not come from something definite, but from nothing. ‘Where there is nothing’ the phrase came (back) to me, [...]” (WOOLF, 2016/1927, p. 9917).

Ao *Farol* foi recebido com louvor pela crítica da época. Para Virginia, contudo, a tentativa de elaborar o luto da mãe por meio de sua escrita parece ter lhe conduzido ao vazio. Não há, afinal, como elaborar o luto da mãe sem esvaziar-se junto, deslocando-se para “*onde há nada*”. O livro foi um sucesso e tornou-se um de seus romances mais célebres, mas ela mal restou viva.

Desço ao fundo do poço & nada me protege do assalto da verdade. Lá no fundo não sou capaz de escrever nem de ler; existo, no entanto. Sou. Então me pergunto quem sou? & recebo uma resposta mais precisa embora menos favorável do que a que receberia à superfície – onde, para falar a verdade, recebo mais elogios que o merecido. Mas o elogio vai desaparecer; vou ficar sozinha com este estranho ser na velhice<sup>197</sup> (WOOLF, 1989, p. 136).

### 3.6 O fim dos anos 1920

Os anos de 1920 marcaram ainda o lançamento de uma das obras mais célebres e conhecidas de Virginia Woolf: *Orlando*, uma biografia. Confessa que escreveu se baseando em Vita e Violet, assim como em outras mulheres. Em *Orlando*, ela escreve sobre um personagem que viveu 300 anos como homem, mas que um dia acorda e torna-se mulher.

Nesse livro, Virginia tenta enveredar-se pelos caminhos da fantasia, o que resulta em uma obra levemente diferente de seus livros até então. É, afinal, um livro para descansar de seu livro anterior. Assume que a obra tem um estilo claro e que busca que o leitor entenda cada palavra. Entretanto, a escrita a domina outra vez e durante a escrita vai novamente perdendo-se, até que:

Tão farta de Orlando que não consigo escrever nada. Corrigi as provas em uma semana; & não consigo trabalhar outra frase. Detesto minha própria volubilidade. Por que estar sempre jorrando palavras? Além disso quase perdi minha capacidade de ler. Corrigindo provas 5, 6 ou 7 horas por dia, escrevendo isto & aquilo com meticulosidade, esgotei seriamente minha capacidade de leitura. Pego Proust depois

---

<sup>197</sup> “One goes down into the well & nothing protects one from the assault of truth. Down there I cant write or read; I exist however. I am. Then I ask myself what I am? & get a closer though less flattering answer than I should on the surface—where, to tell the truth, I get more praise than is right. But the praise will go; one will be left alone with this queer being in old age.” (WOOLF, 2016/1927, p. 9919).

do jantar & ponho-o de lado. Este é o pior período de todos. Põe-me suicida. Parece que nada resta a fazer. Tudo parece insípido e inútil<sup>198</sup> (WOOLF, 1989, p. 158-159).

No ano de 1928, inicia a escrita de *As Ondas*. Tomada pelo sucesso de *Orlando*, Virginia tenta novamente escrever de forma espontânea e natural, como foi aclamado pela crítica. Considerado como a consolidação do método de escrever, Virginia, contudo, não o reconhece como um livro do seu “interior”. Aos comentários sobre as qualidades de *Orlando* que foram destacadas pela crítica, ela escreve:

E gostaria de conservar essas qualidades, se pudesse, sem perder as demais. Mas tais qualidades resultam em grande parte de eu ignorar as demais. Surgiram porque escrevi a partir do exterior; & se for fundo, não as perderei? E onde me situo em relação ao interior & ao exterior? Penso que é benéfico um pouco de serenidade & de impetuosidade; – sim: penso que é benéfica mesmo a exterioridade; uma combinação delas deve ser possível. Ocorreu-me que o que quero agora é impregnar todos os átomos. Ou seja, eliminar o excesso, a inércia, o supérfluo: conceber a totalidade do momento; o que quer que ele contenha. Digamos que o momento seria uma combinação de pensamento; sensação; a voz do mar<sup>199</sup> (WOOLF, 1989, p. 167).

Mannoni (1999) comenta sobre os romances de Virginia escritos durante os anos 1920: “[...] sente-se vagar a morte, há sempre uma infinita ternura. É o lugar da ausência, e da ausência *sem retorno*, que o herói tenta ocupar, amor e ódio entremeados.” (MANNONI, 1999, p. 14). Todavia, assim como cada livro traz uma nova recaída, com o passar dos anos, algo parece se modificar, sua escrita começa a falhar em sustentá-la em proporções cada vez maiores e as crises após as escritas tornam-se, com os anos, mais insustentáveis.

A crise iniciada após a escrita de *As Ondas* e o sentimento de mudança social sentido após o início dos anos 1930 parecem levar Virginia a uma nova forma de escrita. Divulga palestras sobre o lugar da mulher na literatura e na política, culminando com sua contribuição ao movimento feminista com a obra *Um teto todo seu*. Ela começa a escrita de crônicas sem uma face tão nostálgica quanto seus livros e críticas à política de sua época. “Ela reagiria à

<sup>198</sup> “So sick of Orlando I can write nothing. I have corrected the proofs in a week; & cannot spin another phrase. I detest my own volubility. Why be always spouting words? Also I have almost lost the power of reading. Correcting proofs 5, 6, or 7 hours a day, writing in this & that meticulously, I have bruised my reading faculty severely. Take up Proust after dinner & put him down. This is the worst time of all. It makes me suicidal. Nothing seems left to do. All seems insipid & worthless.” (WOOLF, 2016/1928, p. 9976).

<sup>199</sup> “And I would like to keep those qualities if I could without losing the others. But those qualities were largely the result of ignoring the others. They came of writing exteriorly; & if I dig, must I not lose them? And what is my own position towards the inner & the outer? I think a kind of ease & dash are good;—yes: I think even externality is good; some combination of them ought to be possible. The idea has come to me that 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.” (WOOLF, 2016/1928, p. 9997).

mudança do clima político de 1930 ao escrever em defesa da liberdade numa era de campos de concentração.” (MARDER, 2011, p. 23).

Dado que nossa escolha de investigação foi, desde o início, sua obra ficcional, continuaremos nossa investigação no próximo capítulo com *As Ondas*, publicado em 1931, e *Entre os atos*, escrito no final dos anos 1930, mas deixado incabado em virtude do seu suicídio em 1941.

Trabalharemos no capítulo seguinte a forma como sua escrita ficcional se modifica desde *As Ondas* até *Entre os atos* e aproximaremos seus relatos sobre o declínio da função estabilizadora da escrita no espaço de tempo entre essas duas obras e as consequências para seu estado mental.

#### 4 DA VIDA À MORTE

No último capítulo abordaremos como, após anos de sustentação pela via da escrita de seus livros, o método de Virginia Woolf dá sinais de sua falência. Destacamos dois livros publicados nos anos 1930 que são escritos criativos no formato dos outros abordados aqui em nosso trabalho.

Em *As ondas* ela já encontrou dificuldade em sua escrita. A produção dele já foi um grande esforço mental, o maior de sua vida, ela admite, e, de acordo com ela, marcaria o fim da sua reputação. Ao que parece, nesse momento de sua vida, de fato, a *onda* estava a subir. Publicou *As ondas* em 1931 e passou um mês de cama com todos os conhecidos sintomas. A partir de então passou a dedicar sua escrita a formatos diferentes, como crônicas e ensaios. Ao longo dos anos 1930 ainda escreveu *Os anos* e começou a escrever suas memórias.

Em nossos capítulos, buscamos aproximar os elementos trazidos em *As ondas* aos livros anteriormente trabalhados e procuramos analisar como a escrita de Woolf modifica-se a partir dele. *As ondas* parece marcar para ela certa impossibilidade de continuar criando seus romances em seu estilo próprio, dado que, após essa escrita, encontra-se completamente drenada e seu estilo de criação começa a dar sinais de não mais funcionar para protegê-la contra suas crises.

Finalizamos o capítulo com o seu último livro, deixado inacabado por conta de seu suicídio e só publicado postumamente: *Entre os atos*. Momento em que analisamos seu último escrito criativo, ao que parece, sua última tentativa de salvação pela via da escrita. Acompanhamos seus diários durante esse período e observamos como suas crises vão se tornando mais longas, e sua escrita, mesmo a biográfica, mais escassa.

Isso nos leva a propor uma discussão acerca da produção artística na melancolia e formas de pensar um processo criativo a partir do vazio tão encarnado como o vazio do melancólico.

#### 4.1 Os limites da representação

Como discutido anteriormente, nos anos 1930, Virginia dedicou sua escrita a um formato diferente do que havia produzido nos anos 1920. Isso foi mobilizado em parte pelas mudanças sociais sentidas à época. “Ante a ameaça de guerra, que crescia constantemente, a atmosfera da década de 1930 desordenou muitas das antigas convicções de Virginia; não apenas sua consciência de classe, mas também os objetivos artísticos que produziram *Mrs. Dalloway* e *Ao Farol* [...]” (MARDER, 2011, p. 28).

Assim, mesmo em seus livros de visão, ela buscava agora captar também uma nova forma de expressão que pudesse dar conta da consciência social da época em que vivia. Suas crises persistiam, continuou a oscilar entre um estado de profunda depressão e momentos de animação inconstante, e assim tentava escrever seu novo livro, *As Ondas*.

Creio que essas enfermidades são em meu caso – como expressá-los? – em parte místicas. Passa alguma coisa por minha cabeça. Ela se recusa a continuar registrando impressões. Fecha-se. Faz-se crisálida. Eu deitada, toda entorpecida, muitas vezes com aguda dor física – como no ano passado; neste apenas mal-estar. Então de súbito algo surge. [...] Então começo a conceber minha história, não importa o que seja; ideias me tomam; muitas vezes embora isto ocorra além do meu controle da mente ou da pena. Inútil tentar escrever nesta etapa. Eu duvido que consiga preencher este monstro branco. [...] Mas como ia dizendo, minha cabeça trabalha indolente. Nada fazer é muitas vezes meu método mais proveitoso<sup>200</sup> (WOOLF, 1989, p. 177).

Os anos seguinte, até a finalização de *As Ondas* em 1931, foram torturantes para Virginia. Descreve essa escrita como: “[...] o maior esforço mental que já vi.”<sup>201</sup> (WOOLF, 1989, p. 180). Em seu diário relata sobre as dificuldades na escrita: a impossibilidade, as fugas de ideias, os vazios que não consegue preencher. “Mas nunca escrevi um livro tão cheio de buracos & remendos [...]”<sup>202</sup> (WOOLF, 1989, p. 180). *As Ondas* é um livro sobre o vazio, trata de um grupo de amigos que perdeu um dos seus integrantes mais queridos e a elaboração

---

<sup>200</sup> “I believe these illnesses are in my case—how shall I express it?—partly mystical. Something happens in my mind. It refuses to go on registering impressions. It shuts itself up. It becomes chrysalis. I lie quite torpid, often with acute physical pain—as last year; only discomfort this. Then suddenly something springs. [...] I then begin to make up my story whatever it is; ideas rush in me; often though this is before I can control my mind or pen. It is no use trying to write at this stage. And I doubt if I can fill this white monster. [...] But as I was saying my mind works in idleness. To do nothing is often my most profitable way.” (WOOLF, 2016/1930, p. 10064-10065).

<sup>201</sup> “It was the greatest stretch of mind I ever knew.” (WOOLF, 2016/1930, p. 10079).

<sup>202</sup> “But I have never written a book so full of holes & patches [...]” (WOOLF, 2016/1930, p. 10079).

do luto necessário a cada um deles. Virginia assume em seu diário que o personagem principal faz referência ao seu irmão Thoby e sua morte.

Aqui nos poucos minutos que restam, devo registrar, com a graça divina, o fim de *The Waves*. Escrevi as palavras *Oh Morte* há quinze minutos, após ter recitado de enfiada as últimas dez páginas com alguns momentos de tamanha intensidade & arrebatamento que eu parecia perseguir hesitante minha própria voz, ou quase, persegui algum orador (como quando estive louca)<sup>203</sup> (WOOLF, 1989, p. 185).

Com essa escrita, recebida por ela enquanto se banhava, Virginia busca, mais uma vez, descrever a totalidade da experiência, alternando em diversas vozes, parece buscar as partes para tentar completar um todo. Utiliza-se sim da sensação de constante desordem social em que vivia em um livro que é, ao mesmo tempo, atemporal, como se em um perpétuo presente.

#### 4.1.1 As Ondas

O livro inicia-se com a morte de Percival. A própria Virginia assume estar fazendo referência a seu irmão Thoby, morto ainda jovem, como o personagem. Pela lente de seis amigos abalados pelo falecimento de Percival, ela tenta mais uma vez dar conta da elaboração de um luto. “Embora haja uma ordem cronológica, os personagens estão fora do tempo, falando já com voz de adulto quando ainda na infância. Percival, o herói que morre, associa-se à ausência e negação, ao vazio que está sempre no centro e é doloroso demais para se olhar de frente.” (MARDER, 2011, p. 83).

Marret (2011), ao discutir sobre o livro, parte da proposição de que Woolf descrevia seus processos depressivos em suas cartas e diários como “ondas”, de forma que tal significante parece remeter a algo da ordem do horror. Sua escrita se dava a partir de experiências de êxtase, experiência com a linguagem que a protegiam contra o real invasor e apaziguavam um gozo ilimitado.

Para Marret (2011), a escrita de Virginia visa a captar dados no significante para além da aparência da imagem real que geralmente é subtraída dele. É a um reencontro com o real, associado a um sentimento de estrangeirismo a si mesma, mas também de completude, que

---

<sup>203</sup> “Here in the few minutes that remain, I must record, heaven be praised, the end of *The Waves*. I wrote the words *O Death* fifteen minutes ago, having reeled across the last ten pages with some moments of such intensity & intoxication that I seemed only to stumble after my own voice, or almost, after some sort of speaker (as when I was mad).” (WOOLF, 2016/1931, p. 10123).

remete suas experiências estáticas originais. Trata-se de uma escrita que visa a eliminar os restos pulsionais ao escrever o significante que falta à coisa na linguagem.

O romance *As ondas* traz na obra de Virginia a assunção da questão da morte, sendo consequência da escrita de *Ao Farol*, onde é tratada a questão do luto do objeto. Novamente a questão da relação íntima entre amor e morte reaparece, a autora chama atenção para o investimento pulsional relacionado à morte no que concerne à sua aproximação com o significante “amor”, que o precede durante todo o romance: “La transparence du signifiant, du roman, reste ouverte sur le réel.”<sup>204</sup> (MARRET, 2011, p. 69).

Virginia parece buscar unir todas as partes, retirar os excessos e tentar dar conta do todo. Mais uma vez não é só a morte que vem marcar sua escrita, mas também o amor. É o amor que une o grupo de amigos como um organismo uno, esse que foi desmontado frente ao choque que os abateu. Em cada personagem, observaremos Virginia tentar reconstruir o amor perdido para a morte.

O que lhe falta é provavelmente unidade, mas está eu acho muito bem (falo comigo junto da lareira acerca de *The Waves*). Digamos que eu possa ligar mais cenas? – através do ritmo, principalmente. De modo a evitar estes cortes; de modo a fazer o sangue circular feito uma torrente de cabo a cabo – não quero o desperdício resultante dos intervalos; quero evitar capítulos; esta é na verdade minha conquista no livro; se há alguma: uma totalidade saturada, sem fragmentos; mudança de cena, de tom, de pessoa, feitas sem entornar uma gota. Agora só lhe falta ser trabalhado com ardor & fluidez. E meu sangue sobe<sup>205</sup> (WOOLF, 1989, p. 184).

Assim ela o faz. Na velocidade de escrita que marca *As Ondas*, não encontramos a tentativa de um romance no estilo mais clássico, como em *A Viagem*, nem os primeiros passos na direção de um método, como em *O quarto de Jacob*, assim também, não vemos o fluxo de ideias que, apesar de parecem caóticas, ainda localizam o leitor em *Mrs. Dalloway* e *Ao Farol*.

De fato não há espaço nesse livro, não há pausa para respirar ou entender a que personagem tal trecho se refere, nem sequer que temporalidade ele marca. Virginia conduz o leitor em um ritmo frenético de ideias que sobem, descem e quebram no mar como ondas. Uma tentativa desesperada de retorno a uma unicidade perdida.

<sup>204</sup> Tradução livre: “A transparência do significante, do romance, permanece aberta sobre o real”.

<sup>205</sup> “What it wants is presumably unity; but it is I think rather good (I am talking to myself over the fire about *The Waves*). Suppose I could run all the scenes together more?—by rhythm, chiefly. So as to avoid those cuts; so as to make the blood run like a torrent from end to end—I dont want the waste that the breaks give; I want to avoid chapters; that indeed is my achievement, if any here: a saturated, unchopped, completeness; changes of scene, of mood, of person, done without spilling a drop. Now if it cd. be worked over with heat & currency thats all it wants. And I am getting my blood up.” (WOOLF, 2016/1930, p. 10115).

Vamos chamá-la convenientemente de “amor”?

Devemos falar de “amor por Percival” porque Percival vai para a Índia?

– Não, essa é uma palavra muito pequena, muito particular. Não podemos vincular a amplitude e o alcance de nossas emoções a um signo tão pequeno. Nós nos reunimos (vindos do Norte, do Sul, da fazenda de Susan, do escritório de Louis) para fazermos uma coisa passageira – pois o que é passageiro? –, mas vista simultaneamente por muito olhos. Há um cravo vermelho neste vaso. Uma única e simples flor, enquanto nos sentarmos aqui à espera, mas agora uma flor de sete lados, muitas pétalas, rubra, castanho-avermelhada, com sombras roxas, hirta com suas pétalas prata – uma flor inteira, à qual cada olho dá sua contribuição<sup>206</sup> (WOOLF, 2011, p. 126).

A impossibilidade de fazer o luto, marcado pela não inscrição persistente do significativo luto que, mostrado como enigma, não para de se manifestar em sua obra. Os personagens são marcados pela imagem de um objeto fantástico, como era Percival, mas, todavia, fúnebre. A perda do objeto de amor aponta mais uma vez para o lugar de resto daquilo que foi deixado, aquilo que é o próprio sujeito.

– Com sua morte, Percival me deu este presente, revelou-se este terror – rostos e mais rostos, distribuídos como pratos de sopa por lavadores de pratos; grosseiros, sôfregos, descuidados; devorando tudo com os olhos, esfregando, destruindo, deixando impuro até mesmo o nosso amor, tocado agora por seus dedos sujos<sup>207</sup> (WOOLF, 2011, p. 157).

Assim como na melancolia, no testemunho de Virginia nessa obra, podemos observar que a perda do objeto inicia um movimento que permanece conflituoso no centro da relação entre o simbólico e o real. Sem a possibilidade de se aportar no campo do Outro, ao melancólico resta a ausência de um lugar simbólico. Tal lugar, poderia conferi-lo as pistas daquilo que significa para o sujeito uma identificação, esta que poderia dar-lhe a ilusão de garantia do amor do Outro. Frente a essa falta, o melancólico cola-se ao objeto de amor como única possibilidade de reflexo de si mesmo, mesmo que este possa não se sustentar por muito tempo.

---

<sup>206</sup> “Shall we call it, conveniently, ‘love’? Shall we say ‘love of Percival’ because Percival is going to India? No, that is too small, too particular a name. We cannot attach the width and spread of our feelings to so small a mark. We have come together (from the North, from the South, from Susan’s farm, from Louis’ house of business) to make one thing, not enduring—for what endures?—but seen by many eyes simultaneously. There is a red carnation in that vase. 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.” (WOOLF, 2016/1931, p. 1354).

<sup>207</sup> “Percival, by his death, has made me this present, has revealed this terror, has left me to undergo this humiliation—faces and faces, served out like soup-plates by scullions; coarse, greedy, casual; looking in at shop-windows with pendant parcels; ogling, brushing, destroying everything, leaving even our love impure, touched now by their dirty fingers.” (WOOLF, 2016/1931, p. 1374).

Assim aparece o amor em *As ondas*, intrincado com o ódio, com a morte, com o vazio, mas sempre em seu estatuto de báscula. “Amo com tamanha ferocidade, que morro quando o objeto de meu amor mostra por uma só frase que pode escapar. Ele escapa, e fico agarrada a uma corda que entra e sai das folhas do topo das rvores. Não compreendo frases.”<sup>208</sup> (WOOLF, 2011, p. 131).

Ao buscar elaborar a perda do amor, são encontra a morte. O reencontro com o que  da ordem do real abala-a a cada escrita e *As Ondas* não seria diferente, afinal, o real parece ser a própria onda. A tentativa de produzir significação vai se perdendo, uma escrita sobre o amor não consegue mais conter os avanços do real. “Sei que amores fremem em fogo; ciúme dispara seus lampejos verdes aqui e ali; como o amor atravessa intrincadamente o amor, o amor faz os nós; o amor desmancha-os brutalmente outra vez. Tenho sido atado; tenho sido dilacerado.”<sup>209</sup> (WOOLF, 2011, p. 207-208).

Ao tentar reencenar o luto mais uma vez, como em *Ao Farol*, parece-nos que Virginia tenta além da elaboração de um lugar que foi deixado vazio, também a conservação das relações simbólicas que mantinha com o objeto. Ao tentar atravessar o simbólico, também toca o real, em sua busca de dar uma forma ao vazio. Assim ela se vê lançada em uma missão irrealizável, em um impasse. Não consegue dizer sobre o impossível.

Qual frase para a lua? E a frase para o amor? Com que nome devemos designar a morte? Não sei. Preciso de uma linguagem reduzida como a dos amantes, palavras de uma sílaba como as que as crianças falam quando entram no quarto e encontram a mãe costurando e apanham um pedacinho de l colorida. Uma pluma ou uma tira de chintz. Preciso de uivo; um grito. Quando a tempestade vara o charco e passa por cima de mim, deitado na vala sem ser notado, não preciso de palavras. De nada que seja exato. De nada que baixe com todos os seus pés no chão. De nenhuma daquelas ressonâncias e adoráveis ecos que se quebram e repicam de nervo em nervo em nossos peitos, formando músicas selvagens e frases falsas. Acabei com as frases<sup>210</sup> (WOOLF, 2011, p. 284-285).

---

<sup>208</sup> “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.” (WOOLF, 2016/1931, p. 1357).

<sup>209</sup> “I know what loves are trembling into fire; how jealousy shoots its green flashes hither and thither; how intricately love crosses love; love makes knots; love brutally tears them apart. I have been knotted; I have been torn apart.” (WOOLF, 2016/1931, p. 1408).

<sup>210</sup> “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 all 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.” (WOOLF, 2016/1931, p. 1458).

#### 4.1.2 A falência da criação

Não há mais frase para o amor. “*I have done with phrases*”, o que resta então? A pura experiência sem mediação da palavra? A exaustiva tentativa de comprimir a totalidade da experiência em um significante parece insustentável. Nem mesmo o “amor” que foi tão dissecado, tão investigado, tão pluralizado ela pôde mais usar como possibilidade de contorno, de criar uma rasura que pudesse delimitar o gozo. A função que a palavra tinha de representar entrou em risco e o que resta é a letra morta, que nada representa.

Nesse caminho, Virginia sente o aproximar da morte a cada nova escrita. Apesar de *As Ondas* ter sido bem recebido pela crítica, ele não parece funcionar por tempo suficiente para sua própria satisfação e organização. O efeito da sua escrita sobre a sustentação de suas crises começa a ter uma meia-vida cada vez menor.

Subi até aqui, tremendo com a sensação de fracasso total – refiro-me a *The Waves* – refiro-me a Hugh Walpole, que não gosta dele – refiro-me a John L[ehmann]., que vai escrever para dizer que acha o livro ruim – refiro-me a L., que me acusa de ter uma sensibilidade que toca as raízes da loucura – refiro-me a mim, que estou profundamente deprimida & já sentindo erguer-se o dorso duro & caloso do meu velho amigo Luta luta. [...] Em todo caso, minha cabeça está apinhada de livros, & Deus sabe que procurei dizer a verdade, por mais bombástica que essa afirmação possa parecer, extraída gota a gota do meu cérebro. De modo que, essencialmente, não estou chocada. Mas *The Waves*, profetizo, assinala o declínio da minha reputação<sup>211</sup> (WOOLF, 1989, p. 188-189).

Carvalho (2006) escreve que, para alguns autores, o processo criativo constitui uma vida de transformação onde havia apenas sofrimento, enquanto, para outros, tal via não só não extingue o sofrimento como parece estimulá-lo. A criatividade poderia, em alguns casos, permitir também alguma forma de inscrição subjetiva.

Na medida em que por meio da criação o sujeito, digamos, firma a singularidade de sua assinatura fazendo, assim, um ponto de amarração em seu posicionamento subjetivo – como nos mostrou Lacan em “Joyce, o Sintoma” –, o sofrimento psíquico encontraria na vida da criação uma expressão diferente dos sintomas da

---

<sup>211</sup> “I have come up here, trembling under the sense of complete failure—I mean *The Waves*—I mean Hugh Walpole doesn’t like it—I mean John L. is about to write to say he thinks it bad—I mean L. accuses me of sensibility verging on insanity—I mean I am acutely depressed & already feeling rising the hard & horny back of my old friend Fight fight. [...] Anyhow my mind is crammed with books, & Lord, I tried to speak the truth, bombastic as the remark sounds, wrung it drop by drop from my brain. So essentially I am not horrified. But *The Waves*, I predict, marks my decline in reputation.” (WOOLF, 2016/193, p. 10151).

neurose e das manifestações da psicose, naquilo que os caracteriza como expressão cifrada, repetida e não compartilhável (CARVALHO, 2006, p. 16).

Contudo, Carvalho (2006) propõe que para alguns escritores que cometeram suicídio, como exemplifica no texto, Sylvia Plath, Paul Celan, Anne Sexton e a própria Virginia Woolf, os seus escritos parecem alternar-se entre uma escrita de excesso, aquela sem finalidade, e uma escrita de contenção, aquela com finalidade, o que aponta para o limite da escrita como sublimação. Como se tal escrita se construísse sem espaço entre a própria destruição à qual também se remete. Assim, ela pode levar de fato ao triunfo da literatura do autor, mas também à sua derrota. “O que é eficiente do ponto de vista estético nem sempre é bem-sucedido do ponto de vista psíquico.” (CARVALHO, 2006, p. 20).

Vimos até aqui, em nossa pesquisa, como Virginia se utiliza de diversos significantes, dentre eles de forma privilegiada o amor, na sua busca de descrever a totalidade da experiência. Existe uma radicalidade em sua escrita que faz com que ela mesma a coloque em um *traço*, sua escrita é única, tem uma função muito bem delimitada, mas essa função parece começar a falhar.

Sua escrita é marcadamente confessional e autobiográfica, e na busca de dar palavra às ondas, na busca da construção de um corpo, Virginia deixa ser levada aos limites de sua integridade. Sua escrita era também sua ruína, pois, em seu desespero de escrever e conter a hemorragia libidinal, já que palavra alguma parecia servir como ponto de amarração para estancá-la, também era levada na direção do vazio. Em seus diários, ao comentar sobre o processo de escrita, relata: “Desnecessário dizer, não posso. Daqui a três semanas estarei seca.”<sup>212</sup> (WOOLF, 1989, p. 99).

Borges (2017) escreve que toda arte seria, à primeira vista, metafórica, um fazer com o significante que pretenderia a substituição do “objeto perdido”, na busca de tapar o furo. Até o fim do século XIX, as produções artísticas eram fundadas em ideais de representação da realidade, todavia, a partir de então, ocorreu uma revolução no pensamento humano, e as certezas foram colocadas em xeque, nisso os artistas são vanguardistas. A arte a partir do século XX vai de encontro aos processos metafóricos, assim: “Aceitam o risco de usar de uma liberdade linguajeira até então desconhecida. Seus recursos estéticos fazem pensar nas propriedades da letra como litoral entre o real e o simbólico.” (BORGES, 2017, p. 12).

Lacan, em seu *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (2008b/1959-1960), escreve que a linguagem, trama de que somos feitos, concede-nos certo afastamento da Coisa

---

<sup>212</sup> “Needless to say, I can’t. In three weeks from today I shall be dried up.” (WOOLF, 2006/1923, p. 9765).

e protege-nos do horror do encontro com o real sem mediação. O vazio emerge aqui exatamente como um furo real, existente no íntimo da linguagem, que poderá ser contornado pela arte, como exemplifica.

A arte torna possível um encontro com o que é da ordem do impossível, possibilitando ao sujeito uma tomada de posição frente ao choque com o vazio próprio da sua constituição. Vazio esse que inaugura o movimento do desejo, visto seu estatuto estar relacionado ao gozo perdido da Coisa: “Um objeto pode preencher essa função que lhe permite não evitar a Coisa como significante, mas representá-la na medida em que esse objeto é criado.” (LACAN, 2008b/1959-1960, p. 146).

A Coisa, ou *das Ding*, trata-se do objeto primordial da pulsão, que nunca foi perdido e nem dito, mas que é preciso ser reencontrado e o qual não podemos sequer imaginar, só tendo acesso por meio de substitutos, objetos outros que fazem semblante a esse. Para Lacan (2008b/1959-1960), a obra de arte se eleva à dignidade da Coisa, possibilitando, mesmo que parcialmente, um reencontro com o que foi perdido.

A Coisa é aquilo que não se faz representar, é o estranho, é perdida enquanto perdida. É o que define o modo de constituição do ser humano como pulsional, por ser o que provoca o desejo, tem relação com a rede de significantes do sujeito. O gozo da Coisa foi esvaziado pelo significante, logo é o que do real do gozo padece do significante. Assim, possui uma relação de extimidade com o simbólico, sendo que se encontra em seu interior, mas é externa ao sujeito. A Coisa pode, ainda, ser indicada para o sujeito a partir de alguns significantes-mestres.

Lacan (2008b/1959-1960) usa a função artística mais primitiva, a do oleiro, para explicar. Detém-se em discutir sobre a distinção do vaso entre sua função enquanto utensílio e sua função significante. Fala de um nada particular que caracteriza a função significante do vaso e o torna capaz de unir o vazio e o pleno.

É justamente o vazio que ele cria, introduzindo assim a própria perspectiva de preenchê-lo. O vazio e o pleno são introduzidos pelo vaso num mundo que, por si mesmo, não conhece semelhante. É a partir desse significante modelado que é o vaso, que o vazio e pleno entram como tais no mundo, nem mais nem menos, e com o mesmo sentido (LACAN, 2008b/1959-1960, p. 147).

Continua ao afirmar que, se considerarmos o vaso na noção que ele propôs, como um objeto que é feito para retratar a existência do vazio no centro do real daquilo que se chama a Coisa, esse vazio apresenta-se como nada, o que ele chama de *nihil*. Conclui que o oleiro cria

o vaso em torno do vazio com sua mão, cria-o a partir do furo, *ex nihilo*: “E ocorre que a noção de criação *ex nihilo* é coextensiva da exata situação da Coisa como tal.” (LACAN, 2008b/1959-1960, p. 149).

Branco (2013) trata a melancolia como uma espécie de dessexualização do pulsional, comparando-a ao modelo da sublimação, em que há o direcionamento para além dos objetos. “Desinteressado em relação a qualquer traço dos objetos da ‘realidade’ e fechado em si mesmo, o melancólico não cessa de tentar indicar diretamente em sua fala e em suas queixas a presença sufocante e dessexualizada de das Ding, desse mais além dos objetos.” (BRANCO, 2013, p. 153).

Assim, não se trata, na melancolia, de uma modalidade de criação que busca uma nova forma de relação com o objeto, mas o próprio caráter de impossibilidade de laço sexual com aqueles. A melancolia aponta para a Coisa desmascarando uma ilusão de satisfação parcial dada pelos investimentos sexuais com os objetos, dessa forma, frente à inviabilidade dessas satisfações, ao melancólico resta a “[...] presença maciça do mais-além dos objetos.” (BRANCO, 2013, p. 154).

Caldas (2013) retoma Lacan ao apontar a problemática melancólica em sua diferença do luto. Discorre que naquele, para que o objeto caia, é preciso que o sujeito melancólico atravesse sua própria imagem narcísica, atingindo nela o objeto. Tal queda do objeto arrasta o sujeito para o abismo suicida.

O melancólico parece ensinar, com a sublimação, como opera sua extração do objeto, no ponto em que para ele o luto comum do neurótico não funciona, e com isso consegue evitar, na medida do possível, o suicídio. Para esses artistas sublimar não se trata de opção, mas de escolha forçada (CALDAS, 2013, p. 3).

Quinet retoma Lacan quando este diz que A Coisa é esvaziada de gozo, mas isso é na neurose; “[...] para o psicótico, ela não o é, e retorna para o sujeito. O sujeito é coisificado: todo o Simbólico se retira e ele se torna a ‘Coisa melancolizada’.” (QUINET, 2006, p. 202).

Em seguida, Quinet (2006) retorna a Freud quando este diz que no luto há possibilidade de reinvestimento da libido, pois não há o abandono completo de uma representação. Na melancolia, por outro lado, a representação do objeto é abandonada e o que sobra é a Coisa. Assim, propõe então pensar que, para a criação de algo novo, é necessário algo fora da cadeia significante, caso contrário teríamos apenas a repetição significante.

Pensando a criação como o que vem de fora do Simbólico, *ex-nihilo*, a partir de um nada, quem melhor do que o melancólico para nos ensinar sobre esse nada? “Podemos pensar

a criação a partir do que o sujeito fará desse nada: uma criação *sui generis*, que venha tamponar a hemorragia de libido. A partir da criação, talvez o melancólico possa vir a construir um sintoma no sentido de Joyce.” (QUINET, 2006, p. 203).

#### 4.1.3 Entre os atos

Em seus últimos anos de vida, Virginia escrevia seu último livro, intitulado *Entre os atos*, que permanece inacabado e que, ao que parece, tratava-se de uma tentativa última de, via palavra, construir uma borda ao seu corpo, um espaço habitável na iminente espera pelo ato seguinte. “C’est le dernier semblante qu’elle concede à la vie.”<sup>213</sup>(HARLIN, 2011, p. 47). Tomada pelo vazio, tenta encobri-lo como sempre fez em sua vida: escrevendo.

Depois, descemos para cá na quinta passada; & uma vez eliminada a aflição, vivi; mas sem muitas perspectivas. Este é um dos atributos específicos desta morte – como traz para perto o vazio imenso, & nosso breve & mínimo avanço para a vacuidade. Agora é isto que pretendo combater. Como? Como levar a cabo o que juro, que não vou ceder nem um pouco que seja ao nada, enquanto algo subsista? Trabalhando, naturalmente<sup>214</sup> (WOOLF, 1989, p. 247).

A escrita de *Entre os atos* é ainda mais desafiadora ao leitor em termos literários. Qualquer preocupação com a apresentação de personagens, localização temporal, ou clareza textual que ela já havia abandonado ao criar seu estilo próprio de escrita são levados ao extremo nesse livro. Diálogos se alternam com informações históricas que são invadidas com pensamentos quase impossíveis de rastrear.

*Entre os atos* é ainda marcado por sons, por repetições onomatopeicas como poucas vezes visto em suas obras. “Vazio, vazio, vazio; silencioso, silencioso, silencioso. O aposento era uma concha onde ressoavam os cantos das coisas intertemporais; um vaso pousado no

<sup>213</sup> Tradução livre: “É a última aparência que ela acorda à vida.”

<sup>214</sup> “Then we came down here last Thursday; & the pressure being removed, one lived; but without much of a future. That’s one of the specific qualities of this death—how it brings close the immense vacancy, & our short little run into inanity. Now this is what I intend to combat. How? how make good what I protest, that I will not yield an inch or a fraction of an inch to nothingness, so long as something remains? Work of course.” (WOOLF, 2016/1937, p. 10516).

coração da casa, alabastrino, suave, frio, contendo a imóvel essência destilada do vazio, do silêncio.”<sup>215</sup> (WOOLF, 2008b, p. 47).

O enredo gira em torno de uma casa, Pointz Hall, e o leitor é convidado a conhecer a família de Oliver. Trata-se de uma casa alegre, com frondosas árvores, cortinas e janelas sempre abertas, tão diferente da sua casa na infância. Todavia, diferentemente das casas apresentadas em seus outros livros, essa não fica perto da praia. Na verdade, *Entre os atos* é o seu único livro sem a presença do mar; não se está mais em um navio como em *A Viagem*, os personagens não são apresentados olhando para o mar como em *O quarto de Jacob*, o mar não funciona mais como motivo de separação entre os personagens como em *Mrs. Dalloway*, não se escuta o mar ao fundo como em *Ao Farol*.

Virginia retorna a significantes conhecidos, tenta escrever sobre o amor, retoma personagens com nomes de seus familiares mortos, mas o que se insiste é o vazio e o silêncio. “Certains noms, de lieux, de personnes, réunissent passé et présent et permettent à Virginia Woolf une plénitude qu’elle cherche à retrouver.”<sup>216</sup> (HARLIN, 2011, p. 32).

Mesmo assim, ela insiste. Descreve o amor entre os personagens principais, insiste no amor como possibilidade. “E não havia senão duas emoções: amor e ódio.”<sup>217</sup> (WOOLF, 2008b, p. 93). Mas para depois, logo em seguida, frente à morte de umas das personagens, ela se corrige, não havia só o amor e o ódio como possibilidade. “Ela caíra para trás, sem vida. O grupo recuou. Deixaram-na passar em paz. Ela, para quem tudo agora é igual, inverno e verão. Essa era a terceira emoção: a paz. Amor. Ódio. Paz.”<sup>218</sup> (WOOLF, 2008b, p. 94). Havia também a paz de para quem tudo agora seria igual, a paz só encontrada na morte.

Harlin (2011) expõe que para Virginia Woolf o amor perfeito era o amor dos mortos, o único que poderia ser sublime e que ela tenta escrever já que nunca foi possível de realizar. “L’amour parfait est celui des morts. Ainsi cette idylle imaginée est-elle un amour mort.” (HARLIN, 2011, p. 33). Assim, nesse livro, o amar aponta diretamente ao morrer.

Escreve sobre o amor ao contar uma lenda sobre um poço, local em que uma jovem se afogara e havia se tornado o fantasma que rondava a casa, que seria o fantasma de uma dama

<sup>215</sup> “Empty, empty, empty; silent, silent, silent. The room was a shell, singing of what was before time was; a vase stood in the heart of the house, alabaster, smooth, cold, holding the still, distilled essence of emptiness, silence.” (WOOLF, 2016/1939, p. 1810).

<sup>216</sup> Tradução livre: “Alguns nomes, de lugares, de pessoas, reúnem passado e presente e permitem à Virginia Woolf uma plenitude que ela procura redescobrir.”

<sup>217</sup> “There were only two emotions: love; and hate.” (WOOLF, 2016/1939, p. 1840).

<sup>218</sup> “She fell back lifeless. The crowd Drew away. Peace, let her pass. She to whom all’s one now, summer or winter. Peace was the third emotion. Love. Hate. Peace.” (WOOLF, 2016/1939, p. 1840).

afogada por amor. Em determinado momento, ela descreve o que pode ser visto pela mulher que foi afogada pelo amor de dentro das águas.

Sempre houvera nenúfares ali, nascidos espontaneamente de sementes trazidas pelo vento, flutuando alvos e rubros sobre os discos verdes das folhas. Por centenas de anos a água filtrava-se naquela cavidade, jazendo ali, com quatro a cinco pés de profundidade, sobre o fundo de lama negra. Sob essa densa superfície de águas verdes, boiavam peixes vítreos, dourados com manchas brancas, listas negras ou prateadas. Executavam evoluções silenciosas naquele mundo aquático, imobilizavam-se hirtos na mancha azul do céu espelhado, ou disparavam para as margens, onde as ervas trêmulas formavam uma franja de sombra oscilante<sup>219</sup> (WOOLF, 2008b, p. 53).

Suas personagens, mais do que nunca, apontam para ela mesma. Ao que parece um desespero último de encontrar consistência nelas, de construir um corpo, mas ao encarar o espelho de suas personagens, não encontra reflexo. “Virginia Woolf cherche indéfiniment par l’écriture à résoudre l’énigme qu’elle est à elle-même.”<sup>220</sup> (HARLIN, 2011, p. 45).

Dessa forma, ela descreve uma peça teatral encenada e assistida por todos os seus personagens. A peça retorna a períodos da história da Inglaterra, a personagens, a aventuras. É uma espécie de passeio pela busca de um lugar onde habitar, onde pertencer. Mesmo assim, com todas aquelas possibilidades, Isa só pensa: “A morte, morte, morte – anotou a margem da mente; a morte, quando a ilusão fracassa.”<sup>221</sup> (WOOLF, 2008b, p. 166).

A fronteira entre ficção e realidade se dissolve. As imagens, assim como as cortinas de seu último romance, caem. O que resta são os significantes “vazio”, “silêncio”, “trevas que se adensam”, “sombras que baixam” e até as flores “tinham se apagado definitivamente”. As palavras perdem a capacidade de criar uma realidade, agora “[...] ils ne sont plus que bla-bla, l’amour/mort trimphe.”<sup>222</sup> (HARLIN, 2011, p. 47).

O título *Between the acts* aponta para os dois atos que sempre estiveram à sua frente. Afinal, no inglês, “between” é usado para algo que está entre dois, diferentemente de “among”

<sup>219</sup> “There had always been lilies there, self-sown from wind-dropped seed, floating red and white on the green plates of their leaves. Water, for hundreds of years, had silted down into the hollow, and lay there four or five feet deep over a black cushion of mud. Under the thick plate of green water, glazed in their self-centred world, fish swam—gold, splashed with white, streaked with black or silver. Silently they manoeuvred in their water world, poised in the blue patch made by the sky, or shot silently to the edge where the grass, trembling, made a fringe of nodding shadow.” (WOOLF, 2016/1939, p. 1813).

<sup>220</sup> Tradução livre: “Virginia Woolf procura indefinidamente através da escrita resolver o enigma que ela é para si mesma.”

<sup>221</sup> “This is death, death, death, she noted in the margin of her mind; when illusion fails.” (WOOLF, 2016/1939, p. 1887).

<sup>222</sup> Tradução livre: “[...] elas [as palavras] não são mais do que blá blá, o amor/a morte triunfa.”

que é estar entre muitos. Assim, a escolha de “*Between*” não parece ter sido em vão, dado que à sua frente sempre houve só duas possibilidades de atos: escrever ou morrer.

Se em *Entre os atos* escrever sobre o amor e sobre a morte não mais funcionou como feito de proteção, se mesmo durante a escrita as vozes já retornaram estancando-a em sua escrita, resta a ela a passagem ao ato final. O fazer artístico como recurso possível encontra aí seu fim e resta a ela continuar seu atravessamento passando a ato.

Quando o riso terminou e as trevas começaram, é difícil dizer. Ela concluiu *Between the acts* a 23 de novembro, e o fim de um romance era sempre uma fase perigosa; contudo, em todo mês de dezembro parece ter estado bastante feliz. Há trechos em seu diário, em janeiro, fevereiro e março, que, numa retrospectiva, podem ser agourentos. Em meados de janeiro Leonard passou a ficar muito ansioso com ela; mas não há nota em seu diário sobre a saúde de Virginia até 18 de março, quando escreveu: “V.n.e.b” (Virginia não está bem). Seis dias depois, a 24 de março, ela escreveu a John Lehmann para dizer que não queria que *Between the acts* fosse publicado. A essa altura já estava claro para Leonard que a situação dela se tornara crítica (BELL, 1988, p. 524).

#### 4.2 A passagem ao ato suicida

Woolf, ao criar, parecia aproximar-se de suas experiências que clamavam por sentido, por uma palavra que pudesse dizer sobre si. Havendo percorrido diversos estilos literários, e aqui podemos citar o romance clássico, o texto a partir do fluxo de consciência, a crônica, o conto, os textos jornalísticos, ensaios políticos, os manifestos feministas e, ainda, uma autobiografia, seus inúmeros diários e cartas, parecia buscar, onde quer que fosse, a palavra-chave, aquela que iria nomear sua experiência.

Todavia, nenhuma marca que ela bordeasse no papel era capaz de comportar o seu gozo e, dessa forma, cada vez mais ela forçava os limites da palavra. Como se ela precisasse ultrapassar um caminho impenetrável e, na tentativa de forçar espaço, ia morrendo aos poucos. Não há espaço, não há falta. Tornava-se então refém do real e mal sobrevivia à escrita de seus livros.

Ao deixar sua busca pela palavra plena levá-la aos limites da representação, o que perde nesse encontro é seu corpo que, frente à falha na identificação no campo do Outro, não recebeu de volta o olhar que lhe desse borda, de forma que não há delimitação, curva ou espaço, mas o puro vazio deixado pelo objeto.

Assim seu *savoir-faire* vai falhando e seu processo de criação, que nunca foi sem riscos e ela sempre pareceu saber, provocava reaberturas traumáticas, fragilizando-a. Sua escrita, parece-nos, sempre se estruturou como uma aposta: protegê-la contra a verdade mortífera do vazio sobre o qual sua própria identidade se construía. Ao forçar os limites representacionais da palavra, caminhava, como em um curto-circuito, exatamente ao reencontro com isso de que tentava fugir. Dois meses antes de seu suicídio, escreve:

Esta canaleta de desespero não vai, juro me carregar. É grande a solidão. A vida em Rodmell não tem importância alguma. A casa está úmida. A casa está desarrumada. Mas não há alternativa. Além disso os dias vão se arrastar. Preciso é do antigo impulso. “Sua vida real, como a minha, está nas ideias” Desmond me disse uma vez. Mas tenho de me lembrar que não posso bombear ideias. Começo a não gostar da introspecção<sup>223</sup> (WOOLF, 1989, p. 285).

Virginia Woolf encontrou, como já visto anteriormente, após a morte do pai, a escrita como uma forma possível de sustentar uma identificação. Não só no ato de escrever, mas também no seu processo de criação, buscava, ao criar seus personagens, restos de algo que pudesse lhe servir nesse esforço de construir algo a partir do vazio que lhe constituía.

Marcada pela morte da mãe desde muito cedo, Virginia não deixava de reiterá-la como o pior desastre que poderia ter acontecido, aquele que ela consegue sequer conceber. Como se não houvesse reconhecimento fora da imagem da mãe, não encontrou mais reconhecimento, buscava desesperadamente um novo lugar, buscava Stella, buscava Vanessa, buscava o pai escritor, buscava suas personagens, buscava o amor. Mimetizando-se a essas imagens, mas sempre descendo ladeira abaixo ao campo do real. Assim ela oscila de um intenso amor a uma queixa de profundo vazio por tudo isso.

Como nos ensinou Freud (2020/1917), o investimento amoroso do melancólico ao objeto experimentou um duplo sentido: parte regrediu a identificação, mas outra parte, sob influência da ambivalência, foi remetida ao estágio do sadismo. “Apenas esse sadismo nos resolve ao enigma da inclinação ao suicídio, que torna a melancolia tão interessante – e tão perigosa.” (FREUD, 2020/1917, p. 184-185). De forma que não se trata de uma regressão narcísica, em que o Eu está todo investido, o que não explicaria a questão do suicídio, mas que esse Eu só pode se matar quando há um retorno do investimento de objeto, momento em que ele próprio é tratado como objeto.

<sup>223</sup> “This trough of despair shall not, I swear, engulf me. The solitude is great. Rodmell life is very small beer. The house is damp. The house is untidy. But there is no alternative. Also days will lengthen. What I need is the old spurt. ‘Your true life, like mine, is in ideas’ Desmond said to me once. But one must remember one cant pump ideas. I begin to dislike introspection.” (WOOLF, 2016/1941, p. 10737).

Assim também Lacan (2005) alertou ao dizer que o objeto é que triunfa, objeto a enquanto caído. Na busca de atacar o objeto, ao melancólico, resta atravessar sua própria imagem. Essa travessia conduz a uma saída de cena, pois a queda própria do objeto leva o sujeito na precipitação suicida, única ruptura possível.

O lugar de escritora que ela devorou do pai após sua morte possibilitou que ela construísse com as palavras; como a pena que marcava a folha com a escrita de seus livros, ela cavava um lugar para si. Todavia, essa escrita não pôde fazê-la subsistir à maneira de Joyce, sua aposta era na linguagem, em que ela tentava, como quem monta um cubo mágico, encontrar a combinação ideal.

Para Quinet (2006), temos na melancolia o sujeito identificado com o objeto que se situa onde reina o silêncio da pulsão de morte. “O delírio do melancólico é paupérrimo, tende ao silêncio; o sujeito tende à mortificação, à cadaverização. Não há mais pulsação de vida porque Eros se reatriu – e é Eros que está do lado da vida, da cultura, da cadeia, do significante, da linguagem.” (QUINET, 2006, p. 218).

Quando as palavras falham e Eros se retira, sobra o lugar de resto, tão conhecido por ela. Volta a ser alvejada pelas vozes e não consegue mais fazê-las parar. As vozes retornam no momento em que ela não consegue mais escrever. Assim, escreve em sua carta de suicídio: “Tenho certeza que estou enlouquecendo de novo. Sinto que não podemos passar por outra daquelas terríveis fases. E desta vez não ficarei curada. Começo a ouvir vozes, e não posso me concentrar.”<sup>224</sup> (WOOLF apud BELL, 1988, p. 526).

A palavra, que ela buscou desde muito cedo e durante toda sua obra, não permite mais uma passagem, começa a escutar vozes e não consegue escrever, resta-lhe então o ato final. Ainda em sua carta de suicídio, escreve: “Não consigo mais lutar. Sei que estou estragando a sua vida e que sem mim você poderá trabalhar. E você vai, eu sei. Está vendo, nem consigo escrever adequadamente. Não consigo ler.”<sup>225</sup> (WOOLF apud BELL, 1988, p. 526). Ao fim, parece ter deparado-se com o encontro da palavra enquanto Coisa, esta pesou em seus bolsos e a levou ao fundo das águas do Rio Ouse.

Como nos propõe Alberti (2009), ali no fundo das águas, não existem grandes Outros não barrados que pudessem levá-la de volta à loucura. Assim, o ato suicida surge como pura separação e concretiza o real que não pode ser recoberto com os semblantes.

<sup>224</sup> “I feel certain that I am going mad again: I feel we cant go through mother of those terrible times. And I shant recover this time. I begin to hear voices, and cant concentrate.” (WOOLF, 2016/1941, p. 9270).

<sup>225</sup> “I cant fight it any longer, I know that I am spoiling your life, that without me you could work. And you will I know. You see I cant even write this properly. I cant read.” (WOOLF, 2016/1941, p. 9270).

Escreve, entretanto, para Vanessa, no dia 23 de março. Havia recebido uma carta preocupada da irmã, que havia sido informada por Leonard de uma possível piora no seu estado. Ao que ela responde feliz com o carinho da irmã, mas avisa da piora de seus sintomas.

Ela retornou então à primeira de suas crises, aos 13 anos de idade, quando ao que parece sua decisão já havia sido tomada, e o que a escrita lhe possibilitou foram 46 anos de intervalo. Por não mais conseguir localizar-se no *entre*, quando as palavras falham e não resta a ela o ato de escrever, ela passa ao outro *ato* possível. Decidida escreve: “Assim, estou fazendo o que me parece melhor.”<sup>226</sup> (WOOLF apud BELL, 1988, p. 526).

Ela colocou o bilhete sobre a lareira da sala de estar, e cerca de 11h30min esgueirou-se para fora, levando sua bengala de passeio; e atravessou os prados até o rio. Leonard acreditava que ela já havia feito uma tentativa para se afogar: assim, teria aprendido com o fracasso, e estava decidida a não falhar de novo. Deixando a bengala na margem, ela esforçou-se para pôr uma grande pedra no bolso do casaco. Depois encaminhou-se para a morte, “a única experiência”, dissera um dia a Vita, “que nunca descreverei” (BELL, 1988, p. 526).

Talvez sua decisão já tivesse sido tomada desde muito cedo e seu suicídio fosse inevitável, afinal. Parece-nos que desde os 13 anos ela havia sido jogada às águas, mas sua escrita, que lhe promovia tanto o lugar de uma escritora como a identificação com suas personagens, lhe servia de boia que permitia que ela voltasse à tona e respirasse.

Esses momentos de intervalo, em que não estava se afogando, em que conseguia respirar nos interessam especialmente. O que nos interessa não é o fim, mas o intervalo: 46 anos. Aproximamos até aqui em nossa escrita o que podemos recolher da vida e obra de Virginia Woolf com os achados que temos sobre a melancolia na psicanálise. Nossa busca sempre foi, ao final, compreender o que ela poderia nos ensinar sobre as possibilidades na clínica da melancolia.

Virginia Woolf tenta inventar um novo *traço*, assim como ela descreve o estilo de sua escrita, a partir da ausência de um traço unário, constituindo-se como sua marca, como ela diz, seu estilo único de escrita, não era romântica ou moderna. Seu fazer artístico com o real pôde, por vezes, proporcionar-lhe um lugar habitável. Entretanto, cada tentativa frustrada de buscar escrever sobre a totalidade da experiência confrontava-a constantemente com a inexistência de uma palavra que dissesse tudo e finalizasse o jorro das palavras, o que ela encontrava em sua busca era o vazio, sem borda, sem ter onde se ancorar.

---

<sup>226</sup> “So I am doing what seems the best thing to do.” (WOOLF, 2016/1941, p. 9270).

Suas tentativas sempre a levam ao encontro, inevitável, da letra morta que comunicava apenas o silêncio absoluto que a mortificava. O silêncio ensurdecido de *das Ding*, que não pôde ser apagado pelo significante. “E depois o silêncio, o puro silêncio desencarnado, de que o espécime perfeito se revestia; pareceu corresponder ao meu próprio vazio, caminhando agasalhada com o sol nos olhos, & nada oprimindo apressando só este solo duro como ferro, [...]”<sup>227</sup> (WOOLF, 1989, p. 267).

Assim, investigar o que Virginia pôde construir entre os 13 e os 59 anos pode nos informar sobre as possibilidades clínicas na condução da escuta melancólica. Ao compreendermos que ela cria para si esse intervalo, podemos pensar que ela constrói uma suplência, mesmo que imaginária? Parece-nos que a identificação imaginária com o lugar de escritora e com seus personagens possibilitava muito mais uma criação possível diante do buraco da forclusão no campo do Outro.

Quinet (1997) faz referência ao que nomeia como “intervalos lúcidos” na melancolia, afinal nem sempre o sujeito estaria em total estado de anesteria sexual ou em furor maníaco. “Se existe esse furo, há algo que funciona como tampa e que destampa no desencadeamento da melancolia, e que volta a tampar este furo nos intervalos lúcidos.” (QUINET, 1997, p. 122).

Sua escrita, *suis generis*, possibilita que ela crie um lugar que tampona esse furo e que mesmo que essa criação não faça *traço*, como ela buscou, possibilitou a construção de corpos, de espaços habitáveis por meio de seus personagens. Assim, como diziam todos os críticos, Virginia Woolf escrevia sobre si mesma. O que era isso se não uma tentativa de construir uma imagem? O que não deixa de ser uma construção a partir do real. Sua escrita pôde não lhe promover a fiação de um falo, como a nível joyceano, mas, talvez, tenha lhe promovido a fiação de uma imagem.

O significante do amor parecia ser primordial nesse processo de construção, o amor que vinha da tradição literária romântica como a possibilidade de unificação, mas que para ela resta perdido. Por toda a sua obra, o encontro de dois nunca fez um, era muito mais como se o encontro de dois resultasse em *menos* um, já que a morte sempre aparecia para um dos personagens. Não havia zero que, mesmo indicando um nada, pudesse ocupar espaço e empurrar o um, um zero que ao ser inscrito possibilitasse toda a cadeira significante.

---

<sup>227</sup> “And then the silence, the pure disembodied silence, in which the perfect specimen was presented; seemed to correspond to my own vacancy, walking muffled with the sun in my eyes, & nothing pressing urging only this iron hard [...]” (WOOLF, 2016/1940, p. 10648).

Morre-se de amor na literatura de Virginia Woolf, mas não como na via romântica em que o amado se perde sem seu objeto de amor ou morre por tanto sofrer de amor; morre-se porque o amor leva ao encontro do vazio e para ele a única saída possível é a morte.

O amor como aposta na construção desse semblante promove efeito de simbolização e sustenta essa identificação por longos anos, mas, exatamente no momento em que a escrita sobre o amor claudica, resta o ódio. Um ódio completamente desvinculado do amor que a tortura. Só restando, assim nos diz ela, em *Entre os atos*, o amor, o ódio e a paz, a paz da morte.

Não há o vazio fundamental do objeto, esse foi engolido pelo seu eu. Não consegue fazer uma ligação que a mantenha em vida, não há o amor pelos objetos. Contudo, por nossa hipótese, ela aposta no amor em todas as obras vistas aqui.

Podemos pensar que ela inventa uma falta para poder existir, contorna o vazio com o significante a partir do simbólico mesmo frente à falta da falta. Cria um amor a partir do nada, um amor propriamente woolfiano, afinal, como ela escreve ao final de seu primeiro romance, “ninguém amou como nós amamos”. Todavia, é um amor que precisa ser recosturado a cada instante, pois ao usá-lo vai também desgastando e isso a conduz inevitavelmente para a morte, mas esse amor não deixa de possibilitar certo contingenciamento.

Os significantes começam a escapar, escorrem pelos dedos deixando-a vazia. A hemorragia dos significantes torna o eu pobre, dominado por *das Ding*. Em 1940, um ano antes de seu suicídio, escreve: “O cérebro s – não, não posso pensar na palavra – sim, seca.”<sup>228</sup> (WOOLF, 1989, p. 276). Quando não consegue mais escrever, quando as ilusões vacilam, quando toda representação é abandonada, que identificação resta a ela?

Dessa forma, esses envelopes que ela escolhe para dizer sobre o indizível, apesar de sua grandiosidade literária, não puderam protegê-la do que esteve sempre por vir, aquilo que se anunciou desde seus 13 anos.

Por mais que ao final só reste a identificação ao objeto perdido, seu lugar de escritora possibilitou que ela construísse máscaras que a protegessem por longos anos. De toda forma, ao produzir esse intervalo de vida, podemos pensar como a criação a partir do nada, como faz Virginia Woolf, pode nos dar pistas sobre os destinos possíveis para o complexo melancólico na clínica psicanalítica.

Com sua escrita, Virginia conseguiu comprar tempo frente ao inevitável. Dessa forma, durante 46 anos manteve-se habitando seus personagens, buscando espaço, mas isso não se

---

<sup>228</sup> “Brain w- no, I cant think of the word- yes, wilts.” (WOOLF, 2016/1940, p. 10701).

sustentava e ela forçava mais um passo. A cada passo que percorria, a travessia exigia um preço ainda maior que, eventualmente, só pôde ser pago com sua libra de carne, com seu ato final. Seu último escrito é sua carta a Leonard:

Querido,  
Tenho certeza de que estou enlouquecendo de novo. Sinto que não podemos passar por outra daquelas terríveis fases. E desta vez não ficarei curada. Começo a ouvir vozes, e não posso me concentrar. Assim, estou fazendo o que me parece melhor. Você me deu a maior felicidade possível. Não creio que duas pessoas pudessem ser mais felizes até chegar essa doença terrível. Não consigo mais lutar. Sei que estou estragando sua vida. E que sem mim você poderá trabalhar. E você vai, eu sei. Está vendo, nem consigo mais escrever adequadamente. Não consigo ler. O que quero dizer é que devo a você toda a felicidade da minha vida. Você foi absolutamente paciente comigo e incrivelmente bom. Quero dizer isso – e todo mundo sabe. Se alguém pudesse me salvar, teria sido você. Perdi tudo, menos a certeza da sua bondade. Não posso mais continuar estragando sua vida.  
Não creio que duas pessoas tenham sido mais felizes do que nós fomos (WOOLF apud BELL, 1988, p. 526)<sup>229</sup>.

## CONCLUSÃO

Primeiramente, buscamos retornar à vida de Virginia Woolf desde seu nascimento e infância com o objetivo de demonstrar como as mortes de seus entes mais amados foram tão decisivas em sua vida e, principalmente, as influências desses eventos em suas obras.

De forma privilegiada, estudar sobre o que ela escreveu sobre a morte de sua mãe quando ela tinha 13 anos de idade foi essencial em nossa pesquisa, pois ela mesma descreve tal momento como decisivo a tudo que ela se tornaria enquanto adulta. A impossibilidade de realizar o luto pela morte da mãe a conduz aos limites de sua sanidade e ela apresenta os primeiros sintomas que caracterizariam seus adoecimentos enquanto adulta: dores de cabeça, pulsação acelerada e uma sensação de luto eterno.

Com isso, revelou-se que a temática da morte e do luto era central em nossa investigação, o que nos conduziu ao texto freudiano “Luto e melancolia”, dado que, também

---

<sup>229</sup> “Dearest, I feel certain I am going mad again. I feel we can’t go through another of those terrible times. And I shan’t recover this time. I begin to hear voices, and I can’t concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I don’t think two people could have been happier till this terrible disease came. I can’t fight any longer. I know that I am spoiling your life, that without me you could work. And you will I know. You see I can’t even write this properly. I can’t read. What I want to say is I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. I want to say that – everybody knows it. If anybody could have saved me it would have been you. Everything has gone from me but the certainty of your goodness. I can’t go on spoiling your life any longer. I don’t think two people could have been happier than we have been.” (WOOLF, 2016/1941, p. 9270).

em nossa pesquisa anterior, a temática da melancolia já havia se apresentado como horizonte de nosso estudo.

Ao analisarmos os escritos de Woolf, percebemos como a morte de outras pessoas também foram relevantes em seu sofrimento e as consequências catastróficas disso para sua desestabilização mental. A morte de sua mãe foi seguida da primeira de suas crises psicóticas; novamente, após a morte de seu pai, Virginia sucumbe a uma crise ainda mais intensa na qual tenta suicídio pela primeira vez atirando-se de uma janela.

De forma que buscamos em Freud o que a psicanálise tinha a nos ensinar sobre a temática da morte, do luto e da melancolia. Recorremos à teoria na intenção de compreender a separação que Freud faz entre o luto normal e o luto patológico, característica medular para se pensar a categoria clínica da melancolia.

A questão para Woolf não parecia ser a morte como fim da natureza viva, mas sim de uma morte que se registra como do âmbito do impossível de simbolizar, que insiste em retornar e trazer consigo extremo sofrimento psíquico. Principalmente com a morte de sua mãe, algo foi perdido e jamais pode ser reavido.

Em continuidade, no mesmo capítulo, o caminho do trabalho freudiano nos conduziu a formulações lacanianas acerca da relação do sujeito com o Outro na neurose e na psicose e, primordialmente, a forma como o amor se manifesta a partir das diferentes estruturas clínicas.

Nossa pesquisa anterior já havia sido norteadada a partir da aproximação dos testemunhos woolfianos da categoria clínica da psicose, avançamos aqui na direção de aproximar tais testemunhos da questão melancólica como pensada por Freud, por Lacan e por outros autores que se dedicaram à temática. De forma privilegiada, os escritos de Virginia sobre o amor e a morte foram destacados na relação com a melancolia.

O amor como examinado nesses primeiros escritos autobiográficos parecia significar colar-se ao outro em uma tentativa de manutenção de sua unidade corporal. As perdas de seus amores apontavam para perdas de si mesma; na ausência destes, seu corpo era tomado por dores de cabeça, escutava vozes injuriosas e apresentava intenso sentimento de culpa. Buscava em suas relações amorosas uma “proteção maternal” que apontava para um momento em que seu corpo não era tomado pelos assombros do real, pelas “ondas” como ela iria chamar de ali em diante.

Ao tornar-se escritora de romances, o que só foi possível após a morte de seu pai, começou a delinear uma nova forma de proteger-se contra as “ondas”. Constrói para si um corpo feito de letras, o êxtase de conseguir colocar os pedaços que recebe “desde fora” em

uma forma só sua de escrita parece conduzi-la à maior satisfação de sua vida. A escrita torna-se então essencial para manter-se viva, entretanto, a mesma escrita acabava inevitavelmente levando-a de volta ao encontro com o real, de forma que precisava continuar escrevendo para não afundar em um novo adoecimento.

O que nos apontou para características da problemática melancólica que se apresenta a partir de uma impossibilidade de tomada de um reflexo que dê forma ao corpo, formado a partir do olhar do Outro e em que a escrita pode possibilitar uma suplência àquilo que a operação do Nome-do-Pai falhou. Tais aproximações nos levaram a analisar como a escrita, principalmente uma escrita sobre o amor, parecia funcionar como forma de amarração entre os registros do real, simbólico e imaginário.

Foi necessário, principalmente, que sua escrita ganhasse uma forma própria. Ao trabalharmos com os romances *A Viagem* (1915) e *O quarto de Jacob* (1919), pudemos perceber como a passagem de uma escrita influenciada pela forma dos escritos românticos para uma escrita própria seguindo o que viria a ser conhecido como fluxo de consciência foi basilar em sua possibilidade de manter a “onda” à distância.

Sua nova forma de escrita parece possibilitar que ela continue em sua busca incansável por uma resposta acerca do ser, do amor e da morte, o que parece nos indicar uma falha no campo da identificação. Recebe do pai a herança do “pai escritor”, mas escrever como ele fazia não era mais suficiente para mantê-la em vida, sua escrita precisava de um traço próprio.

O lugar de escritora parece possibilitar a ela uma identificação transitória, um espaço para habitar. Precisa escrever pois é a única forma de existir, de construir corpo, de construir uma identidade, visto que na ausência disso só recai sobre ela o vazio do objeto. Passeia pelos significantes, principalmente o amor e a morte, na busca de uma palavra que represasse as ondas das águas que sempre se anunciaram e que se tornaram ato no rio Ouse anos depois.

O amor como um dos principais significantes presentes nas obras de Woolf nos deu sinal de ser uma tentativa de construção de um lugar possível, uma barragem que pudesse conter as águas e onde ela pudesse habitar. Sua influência dos escritores românticos faz-nos supor que a eleição de tal significante não foi em vão, afinal, em tudo que ela sempre leu o amor apontava para uma unificação, uma salvação. Contudo, a ela, essa união de dois em um apresenta-se, desde seu primeiro romance, como impossível de sustentar. Ama-se nas obras woolfianas, mas o amor constantemente conduz ao vazio da morte.

Ao continuarmos nossa investigação com os romances de 1920, a saber, *Mrs. Dalloway* (1925) e *Ao Farol* (1927), pudemos trabalhar com duas obras em que Woolf já

havia consolidado seu método de escrita e suas crises de loucura já não aparecem de forma tão acentuada.

Em *Mrs. Dalloway* (1925), a autora nos traz uma relevante imagem sobre o amor a partir da personagem principal, Clarissa. Ela nos fala de um amor que faz relação direta com a busca de uma proteção, o que nos aponta para a questão da procura de forma de construir um corpo que fizesse barreira ao real. Nesse romance, Virginia entrega para o leitor suas próprias formas de compor uma relação com o Outro, como se, ao estar protegida por esse amor, pudesse coletar dele traços e marcas de uma forma para que pudesse fazer a sua própria imagem.

Clarissa também faz referência a uma outra face do amor, aquela que aponta para a destruição, o amor pela via da paixão. O amor que tenta capturar o outro para si mesmo como objeto é descrito por ela como degradante, destruindo toda a pureza do amor, este que só se mantém a salvo quando não realizado.

Durante essa construção sobre o amor, emerge um novo personagem no enredo, Septimus, o emissário da morte. Aquele que traz à tona os elementos de suas crises de loucura, o poeta, o que se suicida ao final da história. A obra woolfiana caracteriza-se como extremamente confessional e parece-nos que a imagem de Septimus nos entrega muito sobre as crises de loucura da própria autora. Com isso, pudemos avançar em nossa investigação sobre a aproximação dos testemunhos de Woolf com uma teorização sobre a melancolia.

Ao final da escrita dessa obra, Virginia não apresenta uma nova crise de loucura. Dessa forma, foi essencial em nosso estudo pensar a relevância que a escrita teve na estabilização dela e como apenas com a consolidação do seu método de escrita ela pôde construir essa possibilidade de estabilização, o que pode nos ensinar sobre as perspectivas em jogo na clínica da melancolia a partir dos processos criativos.

A escrita de *Ao Farol* (1927), por outro lado, deixou-a à beira de uma crise depressiva alarmante. Foi central em nossa pesquisa compreender as diferenças nas duas escritas no intuito de investigar o que foi diferente nos dois processos de criação e se tal diferença poderia nos apontar para alguma questão teórica relevante.

Virginia escreveu *Ao Farol* como uma tentativa de elaborar o luto pela morte de sua mãe. A personagem principal, Mrs. Ramsay, aponta para uma imagem tão clara da mãe que até sua irmã Vanessa relata que foi como vê-la retornar dos mortos. Woolf tenta, com sua escrita, reconstruir tudo: os verões na praia, os pais, os irmãos, o mar.

Aponta mais uma vez para o amor como forma de unificação de si, de construção de uma identidade habitável, mas que é destruído pela morte repentina. Escreve esse livro à exaustão, recompondo as lembranças, construindo uma ode à sua mãe. Tenta elaborar o luto, relata que ao término da escrita deixou de ver e escutar sua mãe, mas não parece que tal esforço resultou no que ela esperava, pois foi lançada em um novo abismo. Essa nova crise não foi como as outras, não se apresentava repleta de sintomas, mas apenas com uma sensação de solidão, de completo vazio. Afinal não parece que havia forma de elaborar o luto pela morte da mãe sem esvaziar-se junto.

Ao escrever sobre o amor, a morte e a loucura em *Mrs. Dalloway*, parece que Woolf consegue construir possibilidades a partir de sua criação que deem contorno ao que emerge para ela como completamente avassalador. Quando, a partir de sua escrita, ela revela ao leitor suas questões, isso promove efeitos de torção que possibilitam que ela exista naquelas letras, naquele instante. Em contrapartida, talvez, houvesse algo que ela não conseguiria entregar ao papel, algo que ao ser bordeado conduzisse diretamente ao vazio. Escrever sobre a mãe em *Ao Farol* não parece promover um espaço, mas a perda de lugar, aquele onde ela sempre esteve: a eternidade do luto impossível de ser elaborado.

Após os romances publicados nos anos 1920, Virginia passeia por outros formatos de escrita, pois seus livros de “visão” começam a exigir ainda mais dela durante o processo de criação. No processo criativo de *As Ondas* (1931), já relata como sendo o maior esforço mental que já realizou, e após esse livro começa a relatar dificuldades em sua escrita: fugas de ideias, impossibilidade de sequer escrever e buracos que não consegue preencher com as palavras.

Escreve mais uma vez sobre a tentativa de elaboração do luto de um objeto amado, contudo, essa tentativa só a conduz ao encontro do vazio, da impossibilidade. A tentativa de produzir uma significação via escrita começa a dar sinais claros de falência, não consegue escrever sobre o impossível. Ao final da escrita de *As Ondas*, não encontra mais palavras que pudessem dar contorno ao vazio, resta então lançada na pura experiência sem mediação da palavra. Nem mesmo pela escrita do amor consegue mais tentar dizer sobre a totalidade da experiência, e a função que a palavra tinha de representar entra em curto-circuito.

Woolf parece buscar a partir das palavras impostas aquela que poderia escorar seu desabamento interno, e seu método de fluxo de ideias permitia-lhe que corresse pelos significantes na busca por aquele que interromperia todo o fluxo. A busca desenfreada,

entretanto, parece conduzi-la cada vez mais ao encontro com o Real, de onde era cada vez mais difícil retornar.

Em seu último romance, *Entre os atos* (1941), que foi publicado postumamente, escrever sobre o amor e a morte já não funciona como efeito de proteção contra um novo adoecimento. Durante a escrita, começou a escutar vozes e sentia-se esvaziada de palavras, restando-lhe a travessia, passando a ato.

Apesar de que ao final só pareceu restar-lhe a identificação ao objeto perdido e sua escrita não tenha conseguido mais protegê-la do encontro com o vazio, conduzindo-a a ato nas águas do rio Ouse, podemos observar que o lugar de escritor possibilitou a ela construções de espaços durante anos de sua vida. Sua primeira crise foi aos 13 anos e seu suicídio, aos 59 anos; nossa aposta é que sua escrita lhe possibilitou uma vida. Sua criação a partir do nada, sua busca por um significante que pudesse dizer sobre a totalidade da experiência, a criação de seus personagens, os testemunhos de seu sofrimento e as tentativas de elaborar o luto de seus grandes amores via escrita promoveram-lhe a sustentação necessária por 46 anos.

Todos os pontos citados acima merecem ser analisados e estudados em novas pesquisas, contudo, em nossa investigação, detivemo-nos em observar como uma escrita sobre o amor foi central nas obras woolfianas e contribuiu na sua tentativa de sustentação pela escrita. Ao tentar dizer sobre o amor a partir de sua própria marca, Virginia nos ensina sobre a criação de um amor a partir do nada, mas um amor que precisa ser reconstruído após ser dissecado, pois esse mesmo acaba conduzindo à morte.

O amor surge na obra de Woolf como uma tentativa de tentar reaver algo que foi perdido: seu corpo, sua unidade, sua identidade. Tais elementos nos direcionam ao testemunho de uma posição melancólica a partir de onde podemos propor algumas considerações acerca do lugar do processo criativo, assim como pudemos recolher pistas acerca de destinos possíveis na condução clínica do complexo melancólico.

Pretendemos, em trabalhos futuros, dar continuidade, aprofundando-nos no caminho delineado até então. Alguns pontos visitados em nossa pesquisa merecem um estudo mais detalhado e aprofundado, que nos interessa particularmente seguir. A vida e obra de Virginia Woolf como esquadrihadas por nós em nossas investigações mostram ainda serem terrenos férteis para novos trabalhos que possam contribuir com o avanço da teoria psicanalítica.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Sônia. **Esse sujeito adolescente**. 3. ed. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosas Livraria e Editora / Contra Capa Livraria, 2009.
- ALVERNE, Larissa Arruda Aguiar. **A morte e o Real na literatura de Virginia Woolf**. 2017. 125 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.
- ALVERNE, Larissa Arruda Aguiar; FONTENELE, Laéria Bezerra. Estudos psicanalíticos sobre a literatura de Virginia Woolf: alguns apontamentos para futuras pesquisas sobre sua obra. **Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 25, p. 60-75, nov. 2017-abr. 2018. Disponível em: <[http://www.isepol.com/asephallus/numero\\_25/pdf/6\\_estudos\\_psicanaliticos\\_sobre\\_a\\_literatura\\_de\\_virginia.pdf](http://www.isepol.com/asephallus/numero_25/pdf/6_estudos_psicanaliticos_sobre_a_literatura_de_virginia.pdf)>. Acesso em: 12 out. 2021.
- ALVERNE, Larissa Arruda Aguiar; FONTENELE, Laéria Bezerra; FERREIRA, Nadiá Paulo. O confessional para além do íntimo: luto como efeito estético na escritura de Virginia Woolf. **Revista de Psicologia**, Fortaleza, v. 11, n. 1, p. 100-107, jan./jun. 2020. Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/50062>>. Acesso em: 12 out. 2021.
- AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. Tradução de José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BARRETO, Clarissa Maia Esmeraldo.; FONTENELE, Laéria Bezerra. Bases conceituais para o entendimento da identificação na melancolia: da identificação ao objeto perdido à identificação à face real do objeto a. **Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 16-31, nov. 2015-abr. 2016. Disponível em: <[www.isepol.com/asephallus](http://www.isepol.com/asephallus)>. Acesso em: 12 out. 2021. doi: 10.17852/1809-709x.2019v11n21p16-31.
- BARROS, Rita Maria Manso de. A escrita e a transformação do real. In: SCOTTI, Sérgio *et al* (Orgs.). **Escrita e psicanálise II**. Curitiba: CRV, 2010, pp. 27-31.
- BELL, Quentin. **Virginia Woolf: uma biografia**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- BENTES, Lenita Vilafâne Gomes. Escritores criativos e a passagem ao ato suicida. **Psicanálise & Barroco em revista**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 181-206, dez. 2014.
- BORGES, Sônia. **Psicanalises entre artes**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2017.
- BRANCO, Felipe Castelo. **O espaço, a linguagem e a morte: sobre a melancolia em psicanálise**. 2013. Tese (Doutorado em Psicanálise) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://www.pgpsa-uerj.com.br/wp-content/uploads/2016/07/felipe.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2021.

BRANCO, Felipe Castelo. Sobre o amor e suas falhas: uma leitura da melancolia em psicanálise. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, v. 17, p. 85-98, 2014.

BRAUSTEIN, Néstor. **Gozo**. Tradução de Monica Seincman. São Paulo: Escuta, 2007.

CALDAS, Heloisa. Sublimação: o corpo que cai. **Latusa - Revista da EBP-Rio**, n. 17, out. 2012.

CARPEUX, Otto Maria. **O modernismo por Carpeux**: as vanguardas europeias, as revoltas modernistas, a I Guerra Mundial, Freud, Joyce, Proust, O'Neil, Franz Kafk, entre outros. São Paulo: Leya, 2012. (História da literatura ocidental, v. 9).

CARVALHO, Ana Cecília. Limites da sublimação na criação literária. **Estudos de psicanálise**, v. 29, p. 15-24, 2006.

CURTIS, Vanessa. **As mulheres de Virginia Woolf**. Tradução de Tuca Magalhães. São Paulo: A Girafa, 2005.

CZERMAK, Marcel. Observações breves e inéditas sobre a melancolia. *In*: CZERMAK, Marcel; TYSZLER, Jean-Jacques (org.). **A pulsão na psicose**: oralidade, mania e melancolia. Rio de Janeiro: Tempo Freudiano, 2009. p. 117-122.

ELIA, Luciano. **O conceito de sujeito**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. (Psicanálise Passo-a-passo, v. 50).

FERREIRA, Nadiá Paulo. **O amor na Literatura e na Psicanálise**. Rio de Janeiro: Dialogarts: UERJ, 2008.

FERREIRA, Nadiá Paulo. **Amor, Ódio e Ignorância**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosas Livraria e Editora / Contra Capa Livraria/ Corpo Freudiano do Rio de Janeiro, 2005.

FERREIRA, Nadiá Paulo. Quando se fala de amor, de que amor se fala? *In*: DAVID, Sérgio Nazar (org.). **Ainda o amor**. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p. 35-58.

FERREIRA, Nadiá Paulo. **A Teoria do Amor**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. (Psicanálise Passo-a-passo, v. 38).

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia (1917). *In*: FREUD, Sigmund. **Neurose, Psicose e Perversão**. Tradução Maria Rita Sauzano Moraes. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020. p. 99-121. (Obras Incompletas de Sigmund Freud, v. 5).

FREUD, Sigmund. Psicologia das Massas e análise do eu (1921). *In*: FREUD, Sigmund. **Psicologia das Massas e análise do eu e os outros textos** (1920 – 1923). Tradução Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 13-113.

HARLIN, Monique. Entre les actes, fiction ou réel? *In*: HARRISSON, Stella; AUBERT, Jacques (Org.). **Virginia Woolf: L'écritures, refuge contre la folie**. Paris: Michèle, 2011. p. 17-51.

HASSOUM, Jacques. **A crueldade melancólica**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan, vol 2: a clínica da fantasia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

LACAN, Jacques. Lituraterra. *In*: LACAN, Jacques. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013. p. 15-25.

LACAN, Jacques. De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos (1955–1956)**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988a. p. 531-590.

LACAN, Jacques. O seminário sobre “A carta roubada”. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos (1955–1956)**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988b. p. 13-66.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 3: as psicoses, 1955-1956**. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008a.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 4: a relação de objeto, 1956–1957**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 5: as formações do Inconsciente, 1957–1958**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise, 1959-1960**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008b.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 10: a angústia, 1962-1963**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11: os quatros conceitos fundamentais da psicanálise, 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008c.

LEHMANN, J. **Virginia Woolf**. Tradução de Isabel do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. (Vidas Literárias).

MALEVAL, Jean-Claude. **La Forclusion du Nom-Du-Père**. Paris: Editora Seuil, 2000.

MANNONI, Maud. **Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise**. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

MARDER, Herbert. **Virginia Woolf: a medida da vida**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MARRET, Sophie. Le creux de la vague. *In*: HARRISSON, Stella; AUBERT, Jacques (Org.). **Virginia Woolf: L'écritures, refuge contre la folie**. Paris: Michèle, 2011. p. 53-76.

MARTINS, Karla Patricia Holanda. **Sertão e melancolia: espaços e fronteiras**. Curitiba: Appris, 2014.

MICHAUX, Ginette. Une suppléance fragile: les reguges de Clarissa Dalloway. *In*: HARRISSON, Stella; AUBERT, Jacques (Org.). **Virginia Woolf: L'écritures, refuge contre la folie**. Paris: Michèle, 2011. p. 157-183.

MIRANDA, E. R. Virginia Woolf: entre sonhos. **Trivium**, Rio de Janeiro, ano II, ed. 1, maio 2010. Disponível em: <<http://www.uva.br/trivium/edicao2/artigos-tematicos/5-virginia-woolf-en>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

MORALES, Bibiana. Virginia Woolf: entre la maladie et l'écriture. **Psychanalyse**, n. 12, p. 35-40, fev. 2008. Disponível em: <[www.cairn.info/revue-psychanalyse-2008-2-page-35.htm](http://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2008-2-page-35.htm)>. Acesso em: 26 fev. 2015.

NAVEAU, Pierre. Le drame de Septimus et Lucrezia. *In*: HARRISSON, Stella; AUBERT, Jacques (Org.). **Virginia Woolf: L'écritures, refuge contre la folie**. Paris: Michèle, 2011. p. 101-125.

NORDON, Pierre. Une esthétique du fragment. **Le Magazine Littéraire**, Paris, n. 437, p. 32-35, dez. 2004.

QUINET, Antonio. A clínica do sujeito na depressão: Freud e a melancolia. *In*: ALMEIDA, Consuelo Pereira de; MOURA, José Marcos (org.). **A dor de existir e suas formas clínicas: tristeza, depressão e melancólica**. Rio de Janeiro: Kalimeros – Escola Brasileira de Psicanálise/Contra Campa Livraria, 1997. p. 119-156.

QUINET, Antonio. **Psicose e laço social: esquizofrenia, paranóia e melancolia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SOLER, Colette. **O inconsciente a céu aberto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

TYSZLER, Jean-Jacques. Transtorno do humor: o luto da melancolia. *In*: CZERMAK, Marcel; TYSZLER, Jean-Jacques (org.). **A pulsão na psicose: oralidade, mania e melancolia**. Rio de Janeiro: Tempo Freudiano, 2009. p. 109-116.

WOOLF, Virginia. *Beetween the Acts* [1939]. *In*: WOOLF, Virginia. **Complete works of Virginia Woolf**. [s.l.]: Oakshot Press, 2016.

WOOLF, Virginia. **Os diários de Virginia Woolf**. Organização de Anne Olivier Bell. Seleção e tradução de José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf* [1915-1941]. *In*: WOOLF, Virginia. **Complete works of Virginia Woolf**. [s.l.]: Oakshot Press, 2016.

WOOLF, Virginia. **Entre os atos**. Tradução de Lya Luft. Osasco: Novo Século, 2008b.

WOOLF, Virginia. **Ao farol – To the lighthouse**. Tradução de Doris Goettens. São Paulo: Landmark, 2013a.

WOOLF, Virginia. *Jacob's Room* [1919]. *In*: WOOLF, Virginia. **Complete works of Virginia Woolf**. [s.l.]: Oakshot Press, 2016.

WOOLF, Virginia. **Momentos de vida**: um mergulho no passado e na emoção. Tradução de Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

WOOLF, Virginia. **Moments of being** (1952). London: The Hogart Press, 1985.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. London: Penguin Books, 2012.

WOOLF, Virginia. **Mrs Dalloway**. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Coleção 50 anos).

WOOLF, Virginia. **As ondas**. Tradução de Lya Luft. Osasco: Novo Século, 2011.

WOOLF, Virginia. **O quarto de Jacob**. Tradução de Lya Luft. Osasco: Novo Século, 2008c.

WOOLF, Virginia. **Selected diaries**. London: Vintage Book, 2008d.

WOOLF, Virginia. **Selected letters**. London: Vintage Books, 2008e.

WOOLF, Virginia. **A viagem**. Tradução de Lya Luft. Osasco: Novo Século, 2008a.

WOOLF, Virginia. *The Voyage Out* [1915]. *In*: WOOLF, Virginia. **Complete works of Virginia Woolf**. [s.l.]: Oakshot Press, 2016.

WOOLF, Virginia. *The Waves* [1931] *In*: WOOLF, Virginia. **Complete works of Virginia Woolf**. [s.l.]: Oakshot Press, 2016.