



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

**LARISSA ARRUDA AGUIAR ALVERNE**

**A MORTE E O REAL NA LITERATURA DE VIRGINIA WOOLF**

**FORTALEZA – CEARÁ**

**2017**

LARISSA ARRUDA AGUIAR ALVERNE

A MORTE E O REAL NA LITERATURA DE VIRGINIA WOOLF

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em Psicologia. Área de concentração: Psicanálise e práticas clínicas.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Laéria Bezerra Fontenele.

FORTALEZA - CEARÁ

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- Alm** Alverne, Larissa Arruda Aguiar.  
A morte e o Real na literatura de Virginia Woolf / Larissa Arruda Aguiar Alverne. – 2017.  
125 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Fortaleza, 2017.  
Orientação: Profa. Dra. Laéria Beserra Fontenele.
1. Virginia Woolf. 2. Morte. 3. Real. 4. Escrita . 5. Psicose. I. Título.

CDD 150

---

LARISSA ARRUDA AGUIAR ALVERNE

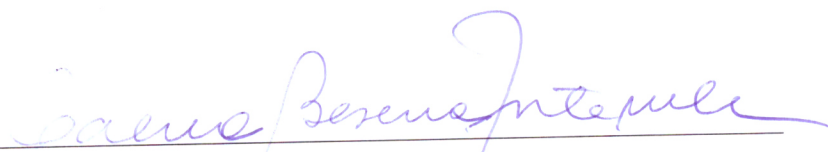
A MORTE E O REAL NA LITERATURA DE VIRGINIA WOOLF

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em Psicologia. Área de concentração: Psicanálise e práticas clínicas.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Laéria Bezerra Fontenele.

Aprovado em: \_\_\_/\_\_\_/2017

BANCA EXAMINADORA



---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Laéria Bezerra Fontenele  
Universidade Federal do Ceará – UFC

---

Prof. Dr. Marco Antônio Coutinho Jorge  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro- UERJ

---

Prof. Dr. Orlando Soeiro Cruxên  
Universidade Federal do Ceará - UFC

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar meu eterno agradecimento e admiração à minha orientadora de dissertação, Professora Laéria Fontenele, que sempre me foi um exemplo em sua ética e comprometimento com a transmissão da teoria psicanalítica. Esse trabalho não teria sido possível sem seu comprometimento, seu rigor teórico e sua excelência. Serei sempre grata à suas apostas e confiança.

Expresso minha gratidão ao Professor Marco Antônio Coutinho Jorge, cuja obra sempre foi uma referência e cuja fala sempre foi tão esclarecedora em meu percurso. É uma honra imensurável tê-lo em minha banca.

Agradeço ao Professor Orlando Cruxên pelo privilégio de poder contar não só com um psicanalista, mas também com um artista compondo minha banca.

À minha mãe, pela fé depositada em mim, pela ternura nos dias difíceis e pela certeza de que sempre me apoiará.

Ao meu pai, por todo o suporte e convicção em mim durante toda minha vida.

Ao Paulo Victor, pela bondade, delicadeza e serenidade com que permeia nossos dias. Por ser um Farol para este mar revolto.

À Cecília, por toda a constância que seu amor e companheirismo sempre me trouxeram.

À Jéssica, por todo o cuidado, amparo e força que sempre me deu.

Aos meus amigos, pela paciência em escutar tanto sobre Virginia Woolf nos últimos anos, pela diversão nos momentos mais necessitados e por todo o apoio que me deram nessa trajetória.

Ao meu adorado Clube de Leitura da Sublime, que, por mês após mês, me escuta com tanta consideração. Vocês são meu paraíso.

Agradeço finalmente à Capes pelo fomento que tornou essa pesquisa viável.

“Dizia-se que era um sábio que colhia o esplendor daquilo que sabiam os suicidas. Aqueles que queriam morrer eram afeiçoados à natureza, certamente exalando no ar o conhecimento supremo por que os demais tanto aguardavam sem sucesso. Um homem assim faria da presença da morte uma manifestação limpa, sem temor. Apenas a honrada coragem de regressar à natureza a ao domínio dos deuses. Seria um interlocutor entre a virtude e o erro”. (Valter Hugo Mãe)

## RESUMO

Trata-se de analisar a relação entre a morte e o real nas psicoses, utilizando os romances *Ao Farol* e *Mrs. Dalloway* da escritora inglesa Virginia Woolf. Recorreu-se à teoria psicanalítica desde Sigmund Freud para compreender-se a categoria da morte, chegando até Jacques Lacan e sua teoria sobre o real nas psicoses. Investigou-se sobre a vida de Virginia Woolf a partir de diários e biografias da autora e percebeu-se que as mortes de diversos entes queridos foram-lhe extremamente marcantes, o que pareceu restar como marca em sua obra literária. Dado que a morte era aquilo que do real emergia que mais lhe causava angústia, escrever sobre a morte enquanto um dos nomes do real parecia agir como um intervalo de elaboração frente a uma existência fadada ao encontro com o que é da ordem do sem sentido. Exploraram-se os dois citados romances no intuito de compreender de que forma a morte emerge em sua escrita, na tessitura narrativa, na construção dos personagens, na elaboração do enredo, entre outros aspectos. A pesquisa permitiu relacionar como a morte e o real surgem na categoria das psicoses e, particularmente, analisar as possibilidades de elaboração para Woolf, via escrita, frente ao encontro com o real, que não fossem um total assujeitamento aos elementos mortíferos desse real.

**Palavras chaves:** Virginia Woolf. Escrita. Morte. Real. Psicose.

## ABSTRACT

This work analyzes the relation between the death and the Real in psychosis, by using the novels *To the Lighthouse* and *Mrs. Dalloway* from the English writer Virginia Woolf. One has studied the psychoanalytical theory from Sigmund Freud to understand the category of death, reaching as far as Jacques Lacan and his theory of Real in psychosis. The life of Virginia Woolf was investigated through her diaries and biographies, leading to realize that the death of several loved ones was extremely significant to her, which seems to remain as a trace in her life work. Since death was what emerged from the Real that distressed her the most, to write about death as one of the names of the Real seemed to act as an elaboration intermission in the face of an existence fated to meet that which is from the category of meaningless. The two novels were studied in order to understand how death emerges in her writing, in the story's fabric, in the character's creation, in the story's making, among other aspects. The research allowed one to understand how the relation between death and the Real appears in psychosis and, in particular, to analyze the possibilities of elaboration to Woolf, through her writing and in the face of the encounter with the Real, that weren't her complete submission to the deadly elements of the Real.

**Key-words:** Virginia Woolf. Writing. Death. Real. Psychosis.



## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS SOBRE A INTERFACE ENTRE A TEORIA PSICANALÍTICA E A ESCRITORA INGLESA VIRGINIA WOOLF .....	14
2.1	O interesse da psicanálise por Virginia Woolf .....	14
2.2	Um breve apanhado teórico de trabalhos acadêmicos já produzidos acerca da aproximação entre Virginia Woolf e a teoria psicanalítica .....	17
3	VIRGINIA WOOLF E A MORTE .....	28
3.1	Adeline Virginia Stephen: o nascimento de uma escritora.....	28
3.2	A noção de morte em psicanálise .....	36
3.3	Virginia Woolf: o apontar de uma escritora .....	48
4	AO FAROL E MRS. DALLOWAY: COMO UM DISCURSO SOBRE A MORTE EMERGE NA OBRA DE VIRGINIA WOOLF .....	60
4.1	Talland House: o paraíso da infância .....	60
4.2	Ao Farol.....	65
4.2.1	<i>A Janela</i> .....	65
4.2.2	<i>O tempo passa</i> .....	71
4.2.3	<i>O Farol</i> .....	73
4.3	Mrs. Dalloway .....	83
4.4	“Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores” .....	84
4.4.1	<i>Septimus, a loucura e a morte</i> .....	88
4.4.2	<i>Clarissa, o tempo e o amor</i> .....	92
4.5	Os rastros de um discurso sobre a morte nas obras .....	97
5	QUESTÕES RELATIVAS AO REAL E O GOZO NAS PSICOSES .....	99
5.1	Um apanhado sobre a categoria clínica das psicoses em Lacan e sua relação com o conceito de gozo .....	99
5.2	O trauma e a eclosão do real.....	104
5.3	A magnitude de uma escrita sobre a morte frente a um real que insiste em comparecer .....	107
5.4	Woolf e a melancolia: os vislumbres da pesquisa .....	111
6	CONCLUSÃO.....	118
	REFERÊNCIAS .....	122

## 1 INTRODUÇÃO

Ao tomarmos como objetivo principal de nosso trabalho ampliar o entendimento ocupado pela incidência da morte, como um dos nomes do real, na literatura de Virginia Woolf e sua relação com sua estrutura existencial, necessitamos de um extenso trabalho no intuito de analisar cada uma das partes do problema escolhido.

No primeiro capítulo, iniciamos a pesquisa com uma cuidadosa revisão bibliográfica em torno da temática da autora inglesa Virginia Woolf e sua aproximação com os trabalhos produzidos a partir da teoria psicanalítica. Ao considerarmos a revisão de literatura feita, pudemos analisar que muitos estudos, direta ou indiretamente, atestavam a importância da evidência da morte tanto em sua vida quanto em seus escritos, entretanto, uma pesquisa delimitada sobre o tema não foi encontrada.

Além disso, a questão da psicose era comum à discussão de grande parte dos diversos trabalhos visitados em nossa revisão bibliográfica, portanto, partimos desse ponto em que se encontravam as pesquisas para direcionar nossa investigação no intuito de melhor delimitar o lugar ocupado pela incidência da morte na literatura de Virginia Woolf e sua relação, especificamente, com o campo das psicoses de uma forma mais ampla.

O nosso estudo preliminar sobre a obra da autora, sua literatura e a aproximação dela por parte dos psicanalistas levaram-nos à escolha do foco dessa pesquisa, representado por algumas perguntas: Como a questão da morte aparece na obra de Virginia Woolf? Como ela se constitui a partir da tessitura narrativa? Qual o lugar do narrador em sua incidência? Como se manifesta na composição dos personagens ou entrelaça-se com o enredo? Tais questões e seus desdobramentos são o nosso ponto de partida.

No segundo capítulo, um de nossos objetivos específicos inicialmente é traçar, de uma forma geral, o modo como a morte se faz presente em sua vida e sua relação com a escrita. Para tanto, retornamos à literatura acerca da biografia da própria autora no intuito de compreender de onde partia essa questão de a morte ser tão presente em sua vida e seus escritos. Assim, investigamos em biografias e nos diários da própria Virginia, como a morte aparecia na vida da autora e qual relação ela mantinha com o tema, antes de começarmos a analisar seu trabalho como escritora. Pudemos constatar, com isso, que suas primeiras crises psicóticas se deram após a morte de seus pais e, posteriormente, a morte estaria relacionada à sua entrada em novas crises.

Em seguida, pesquisamos desde Freud o que a psicanálise tem a dizer sobre a morte, momento em que empreendemos um trabalho teórico sobre a aproximação da psicanálise com o tema pesquisado no intuito de confirmar se a concepção de morte dela é a mesma a qual nos referimos.

Ainda no mesmo capítulo, retornamos à vida de Virginia, agora como escritora, para observar como a autora relacionava seu processo criativo de escrita com suas crises psicóticas. Compreendemos nesse momento que a escrita estava relacionada tanto à entrada em novas crises como à saída. Woolf mantinha uma relação própria com a escrita de seus romances: recebia *choques*<sup>1</sup> externos que a impunham à escrita de um novo romance de *visão*<sup>2</sup> que a deixavam à beira de um novo surto, de forma que escrevia seus romances *de férias* para evitar enlouquecer novamente. Tais romances de *visão*, principalmente os da década de 1920, trazem a morte como tema de vasta amplitude dentro do texto; motivo pelo qual selecionamos dois dos romances desse período do intuito de analisar de que forma a morte emerge nesses escritos e qual a importância disso para o processo de estabilização da escritora.

Apostando nessa ideia, nossa metodologia de pesquisa teve por fontes romances de Virgínia Woolf em que a temática da morte aparece de forma significativa na narrativa; as obras escolhidas foram *Mrs. Dalloway* (1925) e *Ao farol* (1927). A leitura dos romances se deu a partir da lógica inerente ao método psicanalítico, tal como podemos observar através dos trabalhos de Freud em torno das memórias do presidente Schreber e outros textos teóricos que se tenham debruçado sobre o problema de pesquisa.

Escolhemos apenas dois romances da autora por considerarmos nosso tempo de pesquisa escasso para a abordagem de outras obras de forma minuciosa. Pelo mesmo motivo, só tomamos os romances a partir de sua dimensão narrativa, e não na sua dimensão de letra. Portanto, a eleição dos romances se deu por acreditarmos haver neles elementos relevantes de um discurso sobre a morte.

Elegemos, ainda, romances, que de acordo com Virginia, foram frutos de sua capacidade de receber *choques*. Ainda por conta do curto espaço de tempo para a pesquisa, uma comparação entre os romances de *ser*<sup>3</sup> e de *não ser*<sup>4</sup> não pôde ser realizada em sua

---

<sup>1</sup> Termo usado pela própria Virginia Woolf, em seu texto *Momentos de ser* para referir-se às suas experiências traumáticas.

<sup>2</sup> Termo usado pela própria Virginia Woolf, em seu texto *Momentos de ser* para referir-se aos seus livros que escrevia após ter recebido os já citados *choques*.

<sup>3</sup> Outra forma usada pela própria Virginia Woolf, em seu texto *Momentos de ser* para referir-se aos romances de *visão*. Os *momentos de ser* eram os quais ela conseguia escrever livremente e não se sentia doente. Estes tinham como fruto seus livros de *visão* ou *livros de ser*.

amplitude, de forma que optamos por trabalhar, nesta pesquisa, com livros que eram considerados pela autora como seus livros de *visão*.

No terceiro capítulo, investigamos acerca de outro objetivo específico do nosso trabalho: mapear o modo como se dá a incidência da morte em seus romances mais significativos e de forma mais específica e refinada em *Mrs. Dalloway* e *Ao farol* e, ainda, analisar e descrever o modo como o sentimento de luto é gerado como efeito estético na forma como se dá a construção das personagens de sua narrativa, bem como de sua trama ficcional.

Freud e Lacan, autores balizadores de nosso trabalho, tomaram a obra de arte como fonte inesgotável de ensinamento para a psicanálise. Partindo dessa mesma perspectiva, nossa pesquisa buscou apreender o que a obra de Woolf pode nos ensinar sobre a morte, a escrita e o real, para que, com isso, pudéssemos relacioná-la à questão das psicoses.

Iniciamos com a descrição e análise de *Ao farol*. Relacionamos uma aproximação entre contexto descrito por Woolf em seu romance com uma situação particular de sua própria vida, o que nos foi essencial na medida em que sua escrita não se dissocia da sua pessoa. Por tratar-se de um ato de criação que tem por função protegê-la da angústia, há aproximação com sua vida e sua escrita torna-se porosa. Um romance que surgiu para ela de fora para dentro, sentiu-se invadida por *bolhas*, algo que comandava ser escrito, Virginia produz *Ao farol* como uma forma de elaborar o que recebia por meio de *choques* que a tornavam escritora. Começa escrevendo-o pelo meio, sua segunda parte *O tempo passa*, e só depois escreve o início *A janela* e o final *O farol*.

Observamos por meio da análise do romance, que o tema da morte surge nesse momento em sua face de impossibilidade de elaboração frente ao luto. Woolf traz nesse romance a morte de uma das protagonistas, a mãe da família, adorada por todos os outros personagens. Posteriormente, a forma como a ausência de elaboração dessa morte vai refletir nos demais e na trama narrativa.

O leitor, nesse momento, é convocado a sentir por meio do efeito estético que a escrita expõe o desolamento que a morte de um objeto amoroso pode causar e a ausência de uma forma de superar isso. Virginia parece tentar transmitir com essa obra algo do que a morte de seus pais, principalmente de sua mãe, desatou. A morte emerge em sua face real de

---

<sup>4</sup> Momentos definidos por Virginia Woolf em seu texto *Momentos de ser* para referir-se aos momentos que não conseguia escrever e sentia sua mente turva e adoecida. Descreve que os dias contavam mais com *momentos de não ser* do que com *momentos de ser*. Entretanto, havia uma escrita que era produto desses momentos, considerada pela autora como diferentes de seus romances de *visão*.

ausência de sentido e significação, aquilo que não pode ser apreendido pela linguagem. Já pudemos notar nesse momento que Virginia parecia não barrar essa invasão de outra forma que não em sua escrita, e mesmo esta, por vezes, falhava. Todavia, assume que com a escrita desse romance deixou de ter visões de sua falecida mãe, de forma que pudemos observar nesse momento que a escrita desse romance exerceu uma função específica na vida da autora, permitindo a organização de elementos que antes só se impunham em sua face incoerente.

Ainda no terceiro capítulo, detivemo-nos a descrever e analisar o romance *Mrs. Dalloway*, também referido por Virginia como um romance de *visão*, o qual recebeu enquanto andava na rua e começou a escrever o romance ali mesmo, mentalmente. Trata-se de um dia na vida de dois personagens principais: Septimus e Clarissa. Woolf trará Septimus como uma forma de denúncia social de experiências muito próximas das suas. O personagem já havia tentado suicídio, ouve vozes, vê pessoas que já morreram e, acima de tudo, deseja não mais manter-se vivo. Frente a uma sociedade que não só não o aceita como o acossa, Septimus vê como única saída a morte. Em contraponto, temos Clarissa como aquilo que uma mulher do seu tempo deveria representar: esposa dedicada, mãe atenciosa, senhora da sociedade. Deveria dar uma festa no final do dia, entretanto, em meio aos ajustes, vê-se tomada por pensamentos de morte e desaparecimento.

O destino dos dois delineia-se desde o início pela morte, esta que surge em sua face de ausência do desejo de viver, como uma espécie de fuga para uma vivência despedaçada. Virginia parece trazer uma face da morte diferente de *Ao farol*, uma morte relacionada à escassez de sentido em viver. Os dois personagens principais demonstram a permeabilidade entre a vida e a morte. É preciso que um não chegue ao final daquele dia para que o outro sobreviva. A morte aparece em sua face de salvação, de lugar de movimento. Somente por meio da morte, pode-se recomeçar.

Ao escrever sobre esse desejo de morrer e saber desde o início da escrita do romance que algum dos personagens deveria morrer, Virginia parece mais uma vez encontrar, por meio da escrita, formas de se manter na existência. Mais uma vez parece que escrever sobre essa morte possibilita criar espaços de simbolização que a sustentem na existência por mais tempo. De modo que finalizamos o terceiro capítulo propondo que, em termos de elaboração, escrever sobre a morte tinha uma finalidade específica para a autora: livrar-se daquilo que do real (e como real) emergia em seu caráter mais pavoroso.

No quarto capítulo, tentamos dar conta de outro objetivo específico de nossa pesquisa que é procurar estabelecer as possíveis relações entre a escrita de Woolf e a

incidência da pulsão de morte nas psicoses. Iniciamos com uma breve exposição acerca do que Lacan discute sobre psicose, no intuito de relacioná-la ao gozo e à morte, temas que surgiram em nossa pesquisa no segundo capítulo. Com isso, delimitamos que, na psicose, o que é do real e do gozo sem limites invade o sujeito sem mediação. É requerido a esses sujeitos que, para se manterem vivos, criem alternativas que possam cingir isso que emerge em seu caráter mortífero.

No caso de Woolf, escrever sobre esse nome do real que é a morte, parecia funcionar como espaço de elaboração em meio a uma existência fadada ao encontro com o sem sentido. Sua escrita permitia, temporariamente, mantê-la viva, entretanto, a mesma escrita levava-a à beira de novas crises. Todavia, o ato de escrever, de delimitar o movimento de escrita no papel parecia conter algo que jorrava.

Nesse determinado momento da pesquisa nos foi possível estabelecer relações sobre como a morte e o real surgem na categoria das psicoses. Principalmente, sobre as possibilidades em jogo para os sujeitos psicóticos em seu encontro com o real que não fossem o total assujeitamento frente a um gozo mortífero.

Com sua escrita, Woolf nos dá testemunhos das formas de saber fazer com o real que irrompe sem barra e, ainda, como uma escrita específica sobre isso que é da ordem da ausência de significação, permitiu a autora não só manter-se na existência, mas também, por muitos anos, escrever obras que atingiram um longo alcance. Por meio de sua escrita, Virginia se reescrevia. Por mais que anos depois sua escrita passe a não mais funcionar como forma de sustentação, seus escritos prosseguiram e ainda têm muito a nos ensinar enquanto psicanalistas.

## 2 CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS SOBRE A INTERFACE ENTRE A TEORIA PSICANALÍTICA E A ESCRITORA INGLESA VIRGINIA WOOLF

“The truth is that writing is the profound pleasure and  
being read the superficial”.<sup>5</sup>

(Virginia Woolf)

Pretendemos neste primeiro momento retomar os estudos já existentes que relacionam a escritora inglesa Virginia Woolf e o campo da pesquisa em psicanálise, no intuito de mapear as suas principais contribuições temáticas e modo de confluência com nosso interesse de pesquisa para, com isso, buscarmos o que deles pode servir de bússola para nosso trabalho.

### 2.1 O interesse da psicanálise por Virginia Woolf

Adeline Virgínia Stephen nasceu no ano de 1882 em Londres. Filha mais nova de uma ancestral família da alta classe média intelectual, cresceu adequada ao modelo vitoriano de educação. Começou a escrever ainda na infância, mas foi somente em 1908, aos 26 anos de idade, que escreveu seu primeiro romance.

Ainda muito cedo em sua vida, por volta dos 13 anos, começou a apresentar o que ela chamava de *ataques de loucura*, durante os quais escutava vozes injuriosas, sofria de dores de cabeça e crises de irritação. Essas crises foram marcadas ainda por duas tentativas de suicídio, a primeira em 1904 e a segunda em 1913, um ano depois de se casar e passar a assinar seu nome como ele ficaria conhecido mundialmente, Virginia Woolf.

A autora escreveu biografias, ensaios e, notadamente, romances que assumiram o estatuto de grandes obras da literatura mundial, como *Mrs. Dalloway* (1925), *Ao farol* (1927) e *Orlando* (1928). Em 1941, enquanto escrevia uma nova versão do romance *Entre os atos*, sentiu novamente a presença da infausta tristeza e percebeu sua mente tomada pelas vozes aterradoras; estava convencida de que não conseguiria mais evitá-las. Escreveu uma carta de

---

<sup>5</sup> Tradução livre: “A verdade é que escrever é o prazer profundo, ser lido o superficial”.

despedida endereçada a seu esposo e a sua irmã, encheu os bolsos de seu casaco com pedras e entrou no Rio Ouse.

Virginia Woolf (1882-1941) foi contemporânea de Freud (1856-1939) e, não só editava muitas das obras do criador da psicanálise, como também se interessava pela construção da teoria psicanalítica. Foi membro do grupo Bloomsbury, um importante movimento inglês que renovou a perspectiva cultural à sua época, que se caracterizou por sua abertura perante as novidades intelectuais e foi ainda introdutor das escolas pós-impressionistas e da teoria psicanalítica no mundo anglo-saxônico. Woolf e Freud conheceram-se no ano de 1939, quando ele se mudou para Londres.

Freud 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 que a teoria psicanalítica ainda não teria acesso. Freud convoca a literatura para dizer aquilo que a psicanálise ainda não dá conta, destacando que quem descobriu o inconsciente foram os poetas e artistas antes dele; o que ele descobriu foi uma de suas formas de acesso. Freud se nutria da literatura a partir de autores como Shakespeare, Flaubert, Goethe, Dostoiévski, entre outros.

Freud considerava a literatura como a manifestação de uma mensagem com o valor de verdade, na medida em que pode ser tratada como da ordem do desejo que se apresenta a partir de um ficcionamento. A escrita caracteriza-se como particular, visto ser a expressão de um sujeito e de seu desejo em uma obra. Um saber do próprio inconsciente do autor emerge e deixa sua marca naquilo que vai ser nomeado como sua obra.

Pressupondo que o inconsciente deve ser pensado como um complexo de inscrições e que a escrita tem a letra como seu suporte material, pretendemos debruçar-nos sobre a ficção de Virginia Woolf. Nela, podemos constatar a presença da morte. Alguns de seus romances, principalmente *Mrs. Dalloway* e *Ao farol*, trazem a face do real da morte como tema principal em torno do qual o enredo vai se desenvolver, evidenciando uma espécie de apologia à morte que se apresenta sempre como da ordem do implacável.

Para Souza (1999), a morte – assim como o amor – é uma experiência própria do ser falante. A morte não como fenômeno e consequência natural de todos os seres vivos, mas enquanto fato de um discurso. A morte enquanto produzida a partir de um significante e inscrita em um laço social.

Frente ao golpe do real traumático, completamente desprovido de sentido e que contraria a realidade exatamente por sua existência (e insistência), todo sujeito busca cobrir o



horror provocado pelo vazio do Outro. O psicótico defende-se com a resposta de que o Outro é mau e, além de tudo, quer seu mal. Essa resposta, entretanto, ao se caracterizar como total, um saber completo, fora de dúvida, exclui o sujeito da rede de proteção que é a ignorância.

Souza (1999) considera que o neurótico, por meio da fantasia, inventa um saber não sabido e pode, por meio desse, conviver com o Outro enquanto invisível. O psicótico, em sua diferença, tudo sabe, tudo escuta e tudo percebe do Outro. Imerso nessa certeza de totalidade, o sujeito psicótico é forçado a escolher entre anular-se ou reagir. É nesse momento que a morte ronda o sujeito e o confronta à certeza de que o Outro não só quer o seu mal, mas quer seu aniquilamento. Não tendo mais o que esperar do laço com a linguagem, o sujeito perde sua resposta e lança-se à morte, visto que essa perda de uma resposta traz como efeito a hemorragia da libido que remete a uma experiência de morte.

Para Virginia Woolf, em 1904, é uma janela o caminho à morte como saída, porém, não houve altura suficiente. Em 1913, essa precipitação da morte se deu por meio da ingestão de uma alta dose de *Veronal*, a qual não teve tempo suficiente de realizar seu efeito mortífero.

Sua vida e suas obras são indissociáveis: o afastamento da escrita mostrava seu efeito mortífero ao final de cada obra. As crises, as dores de cabeça, os ataques de irritação, as alucinações auditivas e visuais e a anorexia aconteciam após a morte de pessoas queridas ou após a escrita de seus grandes romances. As duas primeiras crises se deram após a morte da mãe e do pai, respectivamente. Após esses dois episódios, Virginia começou a escrever seu primeiro grande romance, daí para frente serão esses que terão efeito de amarração e desamarração.

Se, no momento da escrita, vida e morte se avizinham, para Virginia esse limite era ainda mais poroso. Ela escrevia como única forma de se manter na existência, como saída para sua capacidade de receber *choques*. Tal artifício parece ser o que a mantinha em conexão com a vida. O ato de escrever parecia levá-la longe demais nesse limite entre vida e morte. Escrever seus grandes romances era como caminhar na direção do próprio apagamento, todavia, era necessário, visto que, o outro lado (o da não-escrita), também tinha como termo a morte. Woolf parece ter vivido neste limiar por toda sua vida: por um lado não escrever era insuportável a ponto de se tornar mortífero, por outro, escrever era caminhar na direção de uma outra morte.

Suas obras dão um testemunho de alguém que se encontra acuada pela morte. Mesmo quando a autora tenta escrever sobre diferentes temas, é sempre a morte que acena,

seja por meio das ondas, do tempo, dos personagens. Seus livros, entretanto, funcionavam para apaziguar as vozes e mantê-la por mais um dia na existência.

O sofrimento sentido pela autora, contudo, insistia. Novamente vinham as crises, as dores e o desconsolo. Como as ondas do mar (tanto recordação de sua infância na praia, quanto palco de um de seus principais romances), a dor de existir de Virginia representa o eterno retorno, o pulsar do universo. Algo não parecia permitir que todo esse processo se mantivesse por um longo período, e toda a estratégia de Virginia precisava ser refeita. Novamente precisava escrever, precisava livrar-se dos sintomas que a deixavam à beira da loucura. Caminhava mais uma vez na direção do limite ralo entre a vida e a morte, até que, em determinado momento, não havia mais possibilidade de refazer seu método.

Parecia ser por meio da repetição que Virginia dava conta de barrar o gozo mortífero que adivinha do Outro. Este ciclo parecia consistir em escrever livros, que recebia por meio dos *choques*, cair-se doente, voltar a escrever livros de *férias*, que a ajudavam a se recuperar, porém não por muito tempo, quando novamente via-se tomada pelos *choques* e a sequência se reiniciava. Chegava muito próxima ao limite em que vida e morte se confinam, entretanto, sempre havia a escrita para resgatá-la.

Na carta deixada para seu marido, Woolf declara que não conseguia mais escrever. No momento em que as palavras desaparecem e Virginia não consegue mais, por meio delas, manter-se na vida, parece ser empurrada em direção à morte. Não tendo mais onde se sustentar, nem o que esperar da vida, a autora via como única possibilidade em jogo sua morte. A morte materializava-se como única saída no momento em que a escrita não comparecia. Se a escrita funcionava como forma de amarração entre os registros do real, do simbólico e do imaginário, no momento em que ela falhava não havia mais como manter-se na existência, a pulsão de morte corria, então, desenfreada.

Nesse momento, Virginia fez uso do peso que carregou durante toda a vida, as pedras simbólicas, que sempre estiveram em seus bolsos, tornaram-se reais. Ela entrou no rio Ouse com o peso de sua dor, e seu corpo foi encontrado duas semanas depois.

## **2.2 Um breve apanhado teórico de trabalhos acadêmicos já produzidos acerca da aproximação entre Virginia Woolf e a teoria psicanalítica**

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 algo sobre a tumultuada vida da autora, tentando relacionar suas crises de loucura, sua escrita e seu suicídio. Em nossas pesquisas acerca dos estudos que haviam sido produzidos sobre Virginia Woolf a partir da teoria psicanalítica, destacaram-se três temáticas principais: a relação da autora com o feminino, relação entre sua escrita e a modulação dos seus períodos de loucura e a temática do suicídio. Destacou-se também a questão da psicose como plano de fundo em diversas dessas pesquisas.

Nos estudos sobre a autora que abordam o tema do feminino, revelou-se como principal fonte de pesquisa o livro da psicanalista francesa Maud Mannoni (1999), intitulado *Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise*, o qual consiste em uma coletânea de textos que abordam formulações de indagações psicanalíticas a respeito da mulher. O objetivo da autora é investigar acerca do feminino na obra de Virginia Woolf, partindo da teoria psicanalítica que desvinculou o feminino da determinação biológica. Situa, ainda, preconceitos sexistas em relação à fala da mulher, tida com histérica e sem sentido, discussão feita a partir da vida de Virginia.

Mannoni (1999) desenvolve o tema retornando à própria Virginia, que também trabalhou muito a questão do feminino. O interesse de Virginia sobre a natureza da mulher e ainda sobre o significado de ser uma mulher é evidente desde o início de sua obra. Ela participou de forma ativa no movimento feminista de sua época e manteve contato com mulheres que fizeram história por meio do nobre movimento, como Charlotte Bronte, Katherine Mansfield e Vita Sackville-West.

A biografia de V. Woolf será retomada no início da obra por Mannoni (1999). A autora discute temas que foram tratados por Virginia em suas obras, como o luto, o feminismo, a homossexualidade, o desalento, e tenta localizar a escrita deles em sua relação com fatos da vida de Woolf. A questão da linguagem também é trabalhada por Mannoni (1999). A autora nos diz que Virginia não queria que seus personagens fossem analisados, para tanto, ela não descreveria as emoções deles e sim almejaria suscitá-las nos seus leitores. A principal dessas emoções mencionadas pela autora é o luto, que deixa ao sobrevivente o tempo de sonhar a morte, protegendo-o de uma violência destrutiva, pontua Mannoni (1999). Assim, escrever, para Virginia, seria voltar ao tempo e curar feridas antigas, apagar o sofrimento em uma tentativa de plenitude.

A questão da sexualidade na vida e nos romances de Virginia também é retomada.

O livro de Virginia intitulado *Orlando* é utilizado para exemplificar como ela trabalha a questão da homossexualidade. Mannoni escreve sobre certa veemência de Virginia em reivindicar a existência de dois sexos, quando a psicanálise fala de um só e a mesma libido fálica. A autora (1998), entretanto, apresenta esse discurso próximo ao do feminismo próprio da época de Woolf, no qual há uma luta por uma ética necessariamente feminina. O tema do feminino aparece relacionado à vida de Virginia. A autora retorna a questões acerca da forma como se tornou escritora, sua relação com a mãe e com as palavras, vinculando tudo à teoria psicanalítica. A autora conclui propondo que o lugar de mulher ocupado por Virginia se refletiu na escrita de sua obra e na construção de suas personagens femininas.

Essa mesma temática foi abordada por Vanessa Curtis (2005), no livro *As mulheres de Virginia Woolf*. O livro nos oferece uma descrição preciosa sobre a relação que Virginia mantinha com as mulheres de sua vida e de que forma isso refletia nas mulheres de suas obras. A autora desenvolve a tese de que sempre havia presente uma figura feminina na vida de Virginia, e que esse fato a ajudava a controlar suas crises e emoções. A escritora estava constantemente apaixonada por diversas mulheres e a presença delas era de fundamental importância em seus dias.

O feminismo em Virginia Woolf e sua relação com o feminino foi outro tema bastante investigado por pesquisadores de diversos campos do saber, como, por exemplo, nas produções: *A escritura feita iniciação feminina: Clarice Lispector e Virginia Woolf*, de Ana Luisa Andrade (1986); *Virginia Wolf e as questões do seu tempo*, de Maria Luisa Heilborn (1988); e *A crítica feminista de Virginia Woolf*, de Jeferson Camargo (2009).

Todas as pesquisas vão na direção de aproximar os achados bibliográficos e autorais de Virginia Woolf a questões relativas ao feminino. Tal tema, entretanto, não se aproxima do nosso objeto de estudo (no caso, uma escrita sobre a morte), uma vez que diversas e amplas pesquisas já foram realizadas com relação a essas questões. Utilizaremos esses estudos, contudo, como fonte de pesquisa a respeito de dados sobre a vida de Virginia Woolf, suas relações pessoais, seu estilo literário. O texto de Mannoni (1999) será o de maior importância, visto que, além de lidar com a questão da relação de Virginia com as mulheres de sua vida, como também faz o texto de Vanessa Curtis, destaca-se para nós por sua aproximação com a teoria psicanalítica.

A relação de Virginia Woolf com a escrita de suas obras e seus períodos de loucura também foi alvo de pesquisas a partir do ponto de vista psicanalítico. Woolf se referia à escrita de suas obras como o que lhe dava simetria; seus livros eram fruto de um dever de

escrever. Neles, a autora traz uma íntima e extraordinária descrição do seu sofrimento psíquico.

É sobre esse tema que trata o livro, lançado em 2011, *Virginia Woolf: L'écriture refuge contre la folie*, uma coleção dirigida por Stella Harrison com a colaboração de Nicolas Pierre Boilleau, Luc Garcia, Monique Harlin, Sophie Marret, Ginette Michaux, Pierre Naveau, Michèle Rivoire e, principalmente, Jacques Aubert. Este último trabalha atualmente com a tradução para o francês dos escritos de Virginia Woolf e suas ligações com a teoria psicanalítica. O livro objetiva relacionar a escrita de Virginia Woolf com os diversos momentos, ao longo de sua vida, em que apresentou crises psicóticas graves. Com uma coleção de textos que se relacionam à escrita, à loucura e ao real e que trabalham com a obra de Virginia Woolf (principalmente seu livro *Mrs. Dalloway*), os autores buscaram desenvolver pesquisas que relacionam de forma direta como a escrita dos livros funcionava como modulação dos episódios de loucura, tomando por base a categoria clínica das psicoses.

Monique Harlin, no texto *Entre les actes, fiction ou réel?* (2011), onde o próprio trabalho dá o tom do problema por ela levantado e examinado, discute acerca do contexto em que Virginia Woolf escreveu seu último romance, *Entre os atos* (1938), publicado postumamente. A autora faz uma necessária descrição do enredo do romance, relacionando-o a eventos ocorridos na vida de Virginia concomitantes à sua escrita e que, de acordo com a autora, tiveram uma enorme influência sobre a escrita dele. O próprio enredo de *Entre os atos* teria, segundo a autora, uma relação íntima com a vida pessoal de Virginia.

Harlin (2011) questiona se a escrita do já citado romance teria sido uma espécie de aventura literária para Woolf e problematiza sobre como a história do livro estaria funcionando de forma sublimatória em face de seus dilemas existenciais. Destaca-se para nós uma valiosa descrição que a autora faz ao mencionar que, ao longo do romance, por diversas vezes, o significante *perfeito* será associado ao significante da *morte*. As palavras exprimem certa forma geográfica, envelopes fechados que remetem à questão do amor. De acordo com Harlin (2011, p. 33), “L’amour parfait est celui des morts. Ainsi cette idylle imaginée est-elle un amour mort”<sup>6</sup>. Uma plenitude absoluta é o que Virginia tenta reproduzir em seu romance, seja através do amor ou da morte, sendo que os dois se fundem em diversos momentos da obra. É sobre isso que se trataria o romance *Entre os atos*, sobre a morte e o amor.

---

<sup>6</sup> Tradução livre: “O amor perfeito é o amor dos mortos. Dessa forma, esse idílio imaginário é ele mesmo um amor morto”.

Harlin (2011) destaca, ainda, remetendo-se mais à teoria psicanalítica, a forma como a escrita de Virginia Woolf possuía um ritmo próprio, relacionado a fragmentos de sua própria história, de sua infância, de sua sexualidade e de seu sofrimento. A linguagem não pode dizer sobre o vivo, sendo assim a morte o seu signo de veículo. No momento *entre os atos*, a pulsão de morte aparece nua, todavia, só temos acesso a isso no *a posteriori*, momento em que temos conhecimento sobre a biografia de Virginia.

O texto é finalizado com a suposição de que a escolha do ato suicida seria a escolha última do sujeito. A autora escreve sobre os momentos finais de Virginia Woolf, o envio para seu editor da última correção de *Entre os atos* e a escrita das cartas para seu marido e para sua irmã como os últimos semblantes que Virginia concede à vida. Nesse momento, a fronteira entre a ficção e a realidade não existe mais, as palavras perderam seu poder de manter a realidade de forma que o amor/morte triunfam. A angústia provocada pela escrita dos últimos parágrafos de *Entre os atos* destrói a proteção construída por ela por meio de sua escrita, e a destituição do valor imaginário e da fantasia é ilustrada com as cortinas que se fecham ao final dos atos do romance. É, então, após seu suicídio, que sua família irá publicar o *Entre os atos*.

O texto escrito por Sophie Marret (2011), intitulado *Le creux de la vague*, tem por objeto o romance *As ondas*, considerado por muitos comentadores da autora como a obra mais experimental de Virginia Woolf. Para tanto, 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.

Sophie Marret (2011) trabalha com a noção de que a origem da escrita woolfiana se dá a partir de experiências de êxtase, experiências da e com a linguagem que a protegem contra o real invasor e funcionam como apaziguadora de um gozo ilimitado. Para Marret (2011), a escrita de Virginia visa captar dados no significante para além da aparência da imagem real que geralmente é subtraído dele. É a um reencontro com o real, associado a um sentimento de estrangeirismo a si mesma, mas também de completude, que remete suas experiências estáticas originais. Trata-se de uma escrita que visa eliminar os restos pulsionais ao escrever o significante que falta à coisa na linguagem.

De acordo com Marret (2011), 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 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>7</sup> (MARRET, 2011, p. 69).

Nicolas Pierre Boilleau (2011), por sua vez, no texto intitulado *Les ‘mots ordinaires’ et la littérature face au réel*, trabalha principalmente a questão do trauma a partir dos diários de Virginia Woolf. Segundo ele, as lembranças que a autora traz como mais conservadas em sua memória são aquelas que ela nomeia como traumáticas. O trauma parece ser tratado como uma causa mais do que um sintoma, uma explicação que vale para tudo.

Em seu livro *Momentos de ser*, Virginia elabora uma teoria do trauma, o qual ela nomeia de *choques*, e no qual ela explica seu caráter repetitivo e definitivo. Ela nos convida a reler o trauma como uma construção feita para explicar e dizer algo sobre sua experiência. Para Virginia, as palavras *ordinárias* do cotidiano, quando empregadas, tinham um valor de evitação de um confronto direto com os outros graças à sua forma própria de empregá-las: “Les mots banals de la vie quotidienne sont un écran au réel dont il n’est pas facile de se débarrasser”<sup>8</sup> (BOILLEAU, 2011, p. 85).

Boilleau (2011) afirma que a *morte* possui diversas palavras específicas e formulações particulares que servem para exprimir algo da realidade dos sentimentos que desencadeia. Principalmente, observa o autor, a associação sem limites do choque com o trauma traz um problema, pois todos os choques descritos estão longe de ser traumáticos em seu sentido de sofrimento. Ele traz a questão da morte como um choque de natureza traumática, principalmente no caso de Virginia, que vivenciou a morte de tantos entes próximos, como sua mãe, uma irmã, seu pai, um irmão, entre outros. O efeito da morte sobre aqueles que sobrevivem ao falecido é sempre estranho e, muitas vezes, terrível, e, na vida de Woolf, a morte é um ator, um evento estruturante.

Boilleau (2011) conclui reafirmando a importância da teoria woolfiana sobre o trauma, visto que ela precede as teorias atuais. O mesmo evento, o mesmo trauma é assim por ela reescrito diversas vezes, tanto em sua biografia quanto em suas ficções, em uma tentativa de circunscrever o indizível. Woolf mostra-nos, entretanto, a existência de um resto que não pode ser bordeado, fala-nos sobretudo como a escritura não pode dar conta do real da experiência.

Pierre Naveau (2011) escreve o texto *Le drame de Septimus et Lucrezia*, no qual discorre sobre dois personagens do romance de Virginia Woolf intitulado *Mrs. Dalloway*. O

<sup>7</sup> Tradução livre: “A transparência do significante, do romance, permanece aberta para o real”.

<sup>8</sup> Tradução livre: “As palavras banais da vida cotidiana são uma tela para o real, do qual não é fácil se livrar”.

autor inicia comparando a escrita woolfiana com a escrita de Joyce, diz que os dois autores se aproximam em seu ponto de partida da escrita: o real. Tanto Woolf quanto Joyce partiriam do choque que o reencontro com o real provoca, mas um saber sobre esse real falta, sendo exatamente essa falta que eles buscam suprir. Para Virginia, escrever é principalmente defender-se, com palavras, contra o real que tenta aprisioná-la em sua ferocidade.

Em seguida, Naveau (2011) inicia uma minuciosa descrição do romance *Mrs. Dalloway*, em que retrata os personagens principais do romance: Clarissa Dalloway e Septimus Warren-Smith. Ele 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.

*Une suppléance fragile: les refuges de Clarissa Dalloway*, de Ginette Michaux (2011), foi outro estudo igualmente voltado para o romance *Mrs. Dalloway* que ganhou significância para nós, pois parte do princípio de que a referida obra é sobretudo um escrito sobre a morte e o suicídio. Michaux (2011) advoga que Virginia, depois de sua adolescência, iniciou uma batalha contra o real tendo a escritura como única arma, uma batalha em busca do semblante e da tentativa de produzir um *sinthoma*. Afirma, ainda, que a lógica que se destaca da obra de Virginia tem muito a nos ensinar sobre a prática analítica, uma elaboração que permite verificar e aprofundar conceitos fundamentais da experiência clínica. Michaux (2011) retoma, ainda nesse contexto, o conceito laciano de *letra*, que será compreendida como uma instância do significante, enunciação que marca um lugar desejante singular ao do Outro.

Ao discorrer sobre o livro *Mrs. Dalloway*, o autor 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. Já a questão do amor irrompe no texto quando o autor afirma que, em *Mrs. Dalloway*, ele é destrutivo. Para Clarissa, a personagem principal, o amor possibilita mais uma vez o horror do indizível no desejo do Outro e provoca demandas persecutórias. 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.

Michaux (2011) realiza uma comparação entre *Mrs. Dalloway* e a peça de Shakespeare, *Hamlet*, trazendo com ela inúmeras pontuações ricas, destacando-se para nós o



momento em que o autor fala sobre a questão da morte. Ele diz que a morte apenas separa-se da vida como um quarto se separa de outro; a própria canção fúnebre é enganadora. As fronteiras entre a vida e a morte, nas duas obras, se mostram porosas.

O discutido livro apresentou-se como valioso material de pesquisa sobre Virginia Woolf. Notamos a emergência da temática da morte em diversos textos, mesmo que de forma passageira, o que sinaliza a importância de um estudo mais detido acerca do tema. Na pesquisa detalhada dos autores acerca de temas como os episódios de loucura e principalmente sobre a escrita das obras de Woolf, certos comentários sobre a morte, tanto como fato da escrita de Virginia, como enquanto um espectro que rondava sua vida, parecem inevitáveis. Dessa forma, o significado da morte sobressaiu-se durante nossas pesquisas como digno da existência de um estudo mais rigoroso.

Outras publicações relevantes foram encontradas acerca da mesma aproximação entre Virginia Woolf, sua escrita e sua loucura, dentre as quais destacamos *Virginia Woolf entre la maladie et l'écriture*, de Bibiana Morales (2008). Neste texto, a autora objetiva destacar o lugar entre a doença e a escrita dos romances de Virginia, ressaltando que a escrita funcionava como forma de *estabilização* contra suas visões e suas crises, mas que em determinado momento veio a *falhar*.

Morales (2008) retorna, ainda, a um dado sobre a vida de Woolf: ela não lia suas próprias obras; o momento de enviar cada livro novo para edição correspondia a momentos de aparição de sintomas como as dores de cabeça e os ataques de irritação. O momento de receber uma resposta do Outro sobre seus trabalhos era de extremo sofrimento para a autora. A autora propõe que se observe certa aproximação entre a narrativa de Woolf sobre seu personagem Septimus em *Mrs. Dalloway* e seus próprios acessos de loucura.

Ela destaca a forma como a escrita funcionava enquanto 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 reamarração do que havia sido desestabilizado.

A questão da morte é retomada também por Morales (2008), quando fala de um luto impossível de elaborar por Virginia. A morte vai ser uma questão que Woolf não cessa de abordar em seus romances, a partir de um ideal mortífero de transparência total. A morte

encontra seu fundamento no real, uma morte que atravessa toda a vida da autora como uma onda.

Morales (2008) conclui sua reflexão com a questão da 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, em que notamos novamente a questão da psicose sendo tomada como base para uma discussão sobre a escrita.

Outro ensaio que vai na mesma direção é *Virginia Woolf, a escrita, o ser, o real*, de Stella Harrison (2012), no qual a autora vai remeter-se diretamente ao livro já citado *Virginia Woolf, a escrita como refúgio contra a loucura* para retomar a questão de como Virginia precisava constantemente reinventar sua escrita. O texto se desenvolve principalmente em torno da hipótese de Harrison (2012), segundo a qual as últimas obras de Virginia eram, na verdade, um pedido de socorro. Em determinado momento, o real, simbólico e o imaginário pareciam se fundir, e a pulsão de morte corria desenfreada, remetendo a uma pulverização e fragmentação dos objetos pulsionais. Sua conclusão é a de que a língua de Virginia Woolf deixou de avançar sobre o real.

Ainda no que concerne à relação de Virginia Woolf, sua loucura e a escrita de suas obras, destacamos o artigo *Virginia Woolf: entre sonhos*, de Elizabeth da Rocha Miranda (2010), que se ocupa da função da escrita como suporte e de seu efeito na psicose, a partir da vida e da obra de Virginia Woolf. Miranda (2010) argumenta como a escrita de Virginia era um recurso para cifrar o que não caiu sob a barra do recalque e que, por isso, retorna como puro real. Convoca ainda Lacan, ao dizer que a escrita é um fazer que dá suporte ao pensamento, a escrita enquanto registro do real do significante, em que se trata do que se ouve do significante. A escrita ecoa de lalíngua, que, para Virginia, retorna no registro do real. Esta se encontrava presa na escrita, parecendo existir apenas como uma letra que não desliza entre significante e significado. Havia um congelamento por parte de Woolf no momento de tentativa de ciframento.

Miranda (2010) conclui dizendo que Virginia (ao contrário de Joyce), apesar de tão relevante obra, não consegue manter a escrita como efeito de linguagem, e seu destino último são as águas do rio Ouse. A questão da psicose é essencial à compreensão dos episódios de loucura de Virginia a partir do ponto de vista da autora.

Os textos de Morales (2008), Miranda (2010) e Harrisson (2012) discutem diretamente a particularidade da escrita de Virginia em sua aproximação com a forma de regular seus acessos mentais. Nos textos, destacamos um trabalho nessa direção sendo relacionado à questão da psicose. Os três textos remetem-se à categoria clínica das psicoses como cenário em suas discussões acerca de outras temáticas. As autoras trabalham a questão da escrita como amarração entre os registros do real, do simbólico e do imaginário e destacam o predomínio de uma invasão do real sem limites na vida de Virginia Woolf. O debate sobre a psicose aparece como essencial à compreensão dos temas discutidos.

Procura-se ressaltar também nesses textos a forma como esse real aparece na obra da autora e se relaciona a questões como o corpo e a morte, o que nos remete também ao livro *Virginia Woolf: l'écriture, refuge contre la folie* (HARRISSON; AUBERT, 2011), em que os autores acentuam em seus textos a presença de uma face marcante do real na obra da autora, trabalhando principalmente com o romance *Mrs. Dalloway*.

Outra forma de Virginia Woolf ter sido tomada como objeto de pesquisa foi através da relação de sua escrita com seu suicídio. No campo da psicanálise, a autora Lenita Bentes (2014), no texto *Escritores criativos e a passagem ao ato suicida*, pesquisou acerca dos limites e da eficácia da função da escrita. A autora propõe que, no caso de certos escritores, uma vez ultrapassado certo limite imposto pela escrita, tal limite rompe definitivamente seu laço com o Outro. Ela propõe que, no momento que um autor escreve, ele desaparece, e que morte e escrita se confinam. O escritor escreve para si mesmo, logo, desaparece como sujeito, uma vez que não há quem autentique seu ato. Ressalta, por outro lado, que escrever pode operar como uma mediação do prazer com o gozo, aliviando, mesmo que de forma parcial, a angústia ou o sintoma.

Em seu texto, Bentes (2014) trabalha com a biografia de Virginia Woolf e de Stefan Zweig. No caso da primeira, quando termina um trabalho, dizia-se invadida por uma onda avassaladora, indicando certa estabilização do gozo enquanto escreve. Na impossibilidade de uma invenção sintomática, de uma *savoir-y-faire*, o laço estabelecido com a linguagem não é suficiente para garantir a amarração dos registros na qual ela se sustente por mais tempo. Na psicose, o impasse com o significante (S1), que sustenta a seriação da cadeia significante, promove uma primazia do objeto e perturba o campo da realidade. A conclusão de Bentes (2014) é: em determinado momento, as possibilidades de metaforização atingem o efeito de precipitação e deixam o sujeito no vazio, sem mediação simbólica. Com isso, o sujeito faz-se objeto e cai por não poder esperar mais do laço com a linguagem.

O estudo de Bentes (2014) dialoga com os outros, citados acima, de Morales (2008), Miranda (2010) e Harrison (2012), uma vez que também retorna à questão da psicose como plano de fundo para propor uma leitura diferenciada da obra da autora. As produções destacadas são de fundamental importância na presente pesquisa, por apresentarem sugestões dos possíveis caminhos que poderemos trilhar no trato da relação entre a escrita da autora e o saber psicanalítico.

Diante dessa investigação realizada até aqui sobre trabalhos acadêmicos já produzidos acerca da aproximação entre Virginia Woolf e a teoria psicanalítica, a temática da morte, enquanto um dos nomes do real que emergem na narrativa da autora, acreditamos que seja necessária uma pesquisa mais rigorosa. Assim, o nosso estudo preliminar sobre a obra da autora, a literatura sobre ela e sua aproximação por psicanalistas levaram-nos à escolha do foco dessa pesquisa, qual seja: como a questão da morte aparece na obra de Virginia Woolf?

As produções destacadas foram de fundamental importância na presente pesquisa por apresentarem sugestões dos possíveis caminhos trilhados no trato da relação entre a escrita da autora e o saber psicanalítico, principalmente por nos terem dado embasamento teórico para aproximar a pesquisa ao campo das psicoses. Se considerarmos a revisão de literatura feita, podemos dizer que muitos estudos, direta ou indiretamente, atestam a evidência da morte, a qual, tomada como ocorrência na narrativa de Virginia Woolf e na sua relação com seu estilo de escrita, é o que se apresenta como horizonte da pesquisa que pretendemos empreender. Contudo, uma pesquisa sobre como um discurso a respeito da morte emerge, especificamente na forma de escrita, não foi tomada em sua extensão e expressividade, principalmente por conta do tempo de duração da pesquisa que nos é limitado.

Partindo da noção de que é na medida em que o dizer se escreve que podemos supor algo de um saber inconsciente, buscaremos investigar na literatura de Virginia Woolf de que forma a morte evidencia-se na sua narrativa. Ainda, como determinadas faces do real aparecem na vida e na obra da autora nos darão embasamento para investigar a temática da morte a partir da categoria clínica das psicoses.

### 3 VIRGINIA WOOLF E A MORTE

“Porque cada um de vós tem a sua própria morte, transporta-a consigo num lugar secreto desde que nasceu, ela pertence-te, tu pertence-lhe”.

(José Saramago)

Traçaremos, em um primeiro momento, de uma forma geral, o modo como a morte se faz presente na vida da escritora inglesa Virginia Woolf, e, ainda, que relação ela estabelece com a escrita de suas obras. Dividimos o presente capítulo em três partes principais, de maneira a tornar a leitura e a compreensão dos temas mais congruentes.

Em uma primeira parte, descreveremos pormenores da biografia da autora britânica, tais como nascimento, história da família, relação com os pais, percepções da autora da sua infância e o modo como a escrita surge na vida de Virginia. Na segunda parte do texto, recorreremos à teoria psicanalítica no intuito de investigar pontos que já emergem naquele momento como essenciais ao desenrolar da nossa pesquisa.

Tal corte nos parece essencial por ser um momento fundamental na vida da autora: a morte do pai, seguida da pior de suas crises psicóticas, e a escrita de seu primeiro romance. Assim, como justifica Mannoni (1999, p. 77), é somente após a morte do pai que Virginia poderá “lançar-se à escrita e distinguir-se do pai escritor”, destacando esse momento como crucial para nossa investigação, o qual, para que possamos continuar a pesquisa, requer que busquemos antes na psicanálise alicerces teóricos para nos nortear. Por último, retornamos para uma discussão sobre as particularidades da escrita e da obra de Virginia Woolf, tendo a teoria psicanalítica como horizonte.

#### 3.1 Adeline Virginia Stephen: o nascimento de uma escritora

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. Herbert Duckworth<sup>9</sup>. Após o falecimento de

---

<sup>9</sup> Todas as informações biográficas desta seção têm como referência a Biografia de Virginia Woolf escrita por seu sobrinho Quentin Bell em 1972. Por motivos de fluidez do texto, optamos por não repetir a referência em todos os parágrafos, visto serem dados da mesma fonte (BELL, Quentin. **Virginia Woolf: a biography**. London: A Haverst Book: Harcourt, Inc., 1972).

Mিনny, Julia Jackson, como era seu nome de solteira, tornou-se a maior amiga, confidente e consoladora que Sir Leslie podia esperar, de forma que, em meados de 1878, casaram-se. Ainda que adequada ao modelo vitoriano de família, a união dos Stephens tem algo de extremamente moderno à época: ser uma família que se recompôs. Dessa união, por muitos mal vista, nasceu Virginia Stephen, futuramente Virginia Woolf.

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.

Adeline Virgínia Stephen nasceu no aristocrático bairro de Kensington, em Londres. Sua casa, no nº 22 de Hyde Park Gate, era o cenário adequado para aquela antiga família da alta classe média. A pequena Ginia, como era chamada pela sua família, teve uma infância difícil, o que 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 sempre apresentou um apetite voraz por ler tudo que estivesse ao seu alcance. O pai, entretanto, selecionava cuidadosamente o que seria adequado para a filha ler. Virginia sempre reconheceu e respeitou a categoria intelectual dele, entretanto, nunca conseguia compreender suas opiniões, como seu principal dito: “as mulheres não sabem escrever, nem pintar”. Posteriormente, sua irmã Vanessa entraria na Royal Academy Schools para estudar pintura, e Virgínia tornar-se-ia escritora por meio de uma formação forçadamente autodidata, visto que o pai não permitira sua ida à Universidade.

Ainda muito cedo em sua infância – Virginia não consegue precisar a idade em seu diário –, ela sofre abuso sexual por parte de seu meio irmão, Gerald. Recorda do acontecimento quase de maneira física, ainda consegue sentir as mãos dele em seu corpo e relata como uma das piores experiências de sua infância. Virginia cita em seu diário o ocorrido apenas uma vez:

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 [...] (WOOLF, 1952, p. 69)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “Uma vez, quando eu era bem pequena, Gerald Duckworth me suspendeu e me colocou sobre ela, e depois de fazê-lo, começou a explorar meu corpo. Lembro-me da sensação de sua mão

Sir Leslie era um pai sombrio e austero, que tinha pouca intimidade com seus filhos, um intelectual que dedicava todo o seu tempo à redação de um dicionário nacional, restando pouco de si para a esposa e os filhos. Com relação ao pai, Virginia parecia sentir-se ambivalente: por mais que tivesse certa adoração por ele como figura intelectual de sua época, fala pouco dele em sua posição paterna. Quando se refere a ele, é 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, Virginia expressa:

But I 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 <sup>11</sup> (WOOLF, 1952, 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. A autora estigmatizava o casamento de seus pais e julgava-o responsável por todas as infelicidades da mãe. Considerava a mãe o *anjo* do lar, que, além dos trabalhos domésticos e da criação dos sete filhos, ainda realizava trabalhos solidários de visita a doentes. Virginia via Julia como submissa ao duplo julgo do marido e de uma época e sentia compadecimento de sua situação.

É para a alegria da mãe que Virginia começa a escrever. Inicia a redigir um jornal semanal contando todas as anedotas da família, o qual deposita na bandeja de café da manhã da mãe. Contudo, Virginia relata diferentes percepções que tinha da mãe enquanto criança, quando em seu diário fala:

---

movendo-se sob a 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 palavra pode exprimir um sentimento tão mudo e confuso? Deve ter sido forte, pois ainda consigo lembrar-me dele. Isso parece revelar que 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” (WOOLF, 1986, p. 81).

<sup>11</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “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 sob todos os aspectos, conseguiu então satisfazer os sentimentos nobres e genuínos da esposa. Talvez ela satisfizesse a si mesma, encobrindo as deficiências dele com sua própria superabundância” (WOOLF, 1986, p. 40).

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 melancholy echoes answered “What does it matter? Perhaps there is no future”. Encompassed as she was by this 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 femininities, but the majesty of a nobly composed human being<sup>12</sup> (WOOLF, 1952, p. 36).

Julia parecia precisar dissociar, entretanto, uma face social de uma face mais pessoal, de forma que, diversas vezes, apresentava um semblante melancólico, que apenas Virginia aparentava perceber, visto sua enorme adoração pela figura da mãe. Apesar disso, Virginia ainda considerava a mãe como um ideal a tentar ser seguido, uma vez que o lugar de idealização ao qual a mãe pertencia sempre pareceu impossível para a pequena Ginia atingir. “Como qualquer outro paraíso terreno, este estava ameaçado. De fora, a vida de Virginia era ameaçada por loucura, morte e desgraça”, adianta-nos Bell (1988, p. 63).

Em 1895, Julia Stephen morre, aos 49 anos, como consequência do agravamento de uma pneumonia. Virginia tinha então 13 anos. Em seus escritos autobiográficos, a autora comenta: “If what I have said of her has any meaning you will believe that her death was the greatest disaster that could happen”<sup>13</sup> (WOOLF, 1952, p. 40). Virginia descreve, em seu diário, como, após a morte da mãe, continuava a perceber ela enquanto viva. Conta que ainda escutava sua voz, via sua imagem e chegava a escutar o barulho de suas pulseiras. Com relação à mãe, emergia a sensação de que nunca havia sido suficientemente amada por essa e, ainda, que havia sido abandonada prematuramente. A mãe é idealizada por Virginia e sua morte parece inconcebível. Escreve:

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 number, in bed at night, or in the street, or as I come into the room, there she is; beautiful, emphatic, with her familiar phrase and her laugh; closer than any of the living are, lighting our random lives as with a burning torch, infinitely noble and delightful to her children<sup>14</sup> (WOOLF, 1952, p. 40).

<sup>12</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “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 probidade, 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” (WOOLF, 1986, p. 44).

<sup>13</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “Se o que eu disse até agora faz algum sentido, tu irás acreditar que a morte dela foi o pior desastre que podia acontecer” (WOOLF, 1986, p. 49).

<sup>14</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “As pessoas dizem que os mortos são esquecidos ou então que a vida



Posteriormente 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: “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”<sup>15</sup> (WOOLF, 1952, p. 41). De modo que Virginia e suas irmãs mais velhas, Stella e Vanessa, precisavam ocupar esse lugar deixado pela mãe, o que pesava aos ombros das filhas, época que ficará marcada na vida de Virginia e que posteriormente irá aparecer em seus romances. Segundo Mannoni: “Virginia culpa o pai real, incapaz, inconsolável da morte da esposa, o pai egocêntrico, percebido como tirano doméstico quando ela era adolescente” (1999, p. 61).

Ao citar o luto do pai e sua mudança de atitude frente à morte da esposa, Virginia relata em seu diário: “We made him the type of all that we hated in our lives; he was the tyrant of inconceivable selfishness, who had replaced the beauty and merriment of the dead with ugliness and gloom”<sup>16</sup> (WOOLF, 1952, p. 56).

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 surto psicótico. A morte da mãe parece ter iniciado algo que Virginia ricamente descreve como: “Also it was partly that my mother’s death unveild and intensified; made me suddenly develop perceptions, as if a burning glass had been laid over what was shaded and dormant”<sup>17</sup> (WOOLF, 1952, p. 93).

Virginia cai na primeira de suas muitas crises, e, por mais que não se lembre do seu estado mental à época, recordava de uma “pulsção desenfreada com um sentimento de grande excitação incontrolável, seguindo-se de um estado da mais profunda depressão e autoacusação” (LEHMANN, 1989, p. 13). Ela não escreveu nessa época, embora ainda lesse avidamente. Restabeleceu-se após prescrição médica de longas horas de repouso e de exercícios ao ar livre, contudo, “a partir dali ela sabia que tinha estado louca e que poderia ficar assim outra vez” (BELL, 1988, p. 77).

---

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, enérgica, 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” (WOOLF, 1986, p. 49).

<sup>15</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “[...] ele se entregava à paixão que parecia queimar dentro de si, gemendo alto e repetindo sem cessar seu desejo de morrer” (WOOLF, 1986, p. 50).

<sup>16</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “Nós fizemos dele o símbolo de tudo que odiávamos na vida; ele era o tirano que, com um egoísmo inconcebível, tinha substituído a alegria e beleza das mortas pela feiura e pela tristeza” (WOOLF, 1986, p. 66).

<sup>17</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “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” (WOOLF, 1986, p. 108).

Em julho de 1897, morre sua irmã e então responsável pelos cuidados do lar, Stella. Para Bell, “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” (1988, p. 94). Virginia contava, então, com a companhia de uma amiga e de seu primeiro amor, Madge, o que pareceu tornar a morte de Stella mais sustentável.

Com essa morte, a responsabilidade pela família recai nos ombros de Vanessa, e Sir Leslie mostra-se cada dia mais intolerante e grosseiro com as filhas. “He showed less grief than anyone [...] He was quite prepared to take Vanessa for his next victim”<sup>18</sup> (WOOLF, 1952, p. 56), diz ao comentar a reação do pai à morte de Stella.

A relação de Virginia e Vanessa desde suas infâncias foi muito próxima; Vanessa representava tudo aquilo que Virginia acreditava ser seu oposto: era uma mulher forte, inteligente e sensível. Em contrapartida, Virginia se dizia irritável, fútil e egoísta. Logo, via na irmã um exemplo de perfeição que ela própria não conseguia atingir. Os relacionamentos amorosos de Vanessa também sempre representaram um problema para a irmã, Virginia mantinha-se enciumada e, ao mesmo tempo, invejosa de todos os pretendentes de Vanessa. Inclusive, anos mais tarde, Virginia viria a se tornar muito próxima do então marido de sua irmã, Clive Bell.

Posteriormente, em suas crises, Virginia tendia a voltar-se contra Vanessa de forma agressiva e, por vezes, não suportava sua presença quando doente. Vanessa parecia representar para Virginia uma forma de suporte emocional, lugar de abrigo e proteção. Pelo mesmo motivo, quando em crise, parecia que Vanessa ocupava o lugar de oposto disso tudo, mesmo assim, mantinha sua posição de intensa carga de afeto.

Esse lugar que de início foi ocupado por sua mãe, depois por Stella e ainda por Vanessa viria a ser compartilhado com diversas outras mulheres (sempre mais velhas) ao longo da história de Virginia. De início, Virginia aproximava-se dessas mulheres como exemplos de perfeição a ser seguido por ela, o amor que investia em suas figuras femininas parecia ajudá-la a suportar e manter a distancia seus pensamentos negativos e sua tendência mortífera. Todavia, quando esses relacionamentos eram rompidos, seja por morte ou qualquer outra justificativa, Virginia se desorganizava.

Em 1897, Virginia fez sua primeira referência a uma mulher mais velha que posteriormente se tornaria sua amiga próxima e entusiasta de seu trabalho, esta mulher era

---

<sup>18</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “Pelo contrário, ninguém estava mais cheio de energia [...] estava pronto para fazer de Vanessa sua próxima vítima” (WOOLF, 1986, p. 66).

Violet Dickinson, amiga de toda a família Stephen, mas, especialmente, de Stella.<sup>19</sup>

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 à 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 às 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.

Essas relações de Virginia pareciam ocupar um lugar essencial em sua estabilidade emocional. As mulheres representavam para ela tudo que havia de belo e artístico no mundo, de forma que se sentia mais conectada com elas. Quando o relacionamento se rompia, parecia sentir-se novamente como quando sua mãe morreu, abandonada.

Em 1904, Sir Leslie sucumbiu ao câncer e Virginia adentrou em um período de total negação de sua morte. Poucos meses depois, parte com a família em uma viagem para Veneza, onde encontraria Violet, entretanto, após a partida da amada, semanas depois, Virginia apresentou sinais de profunda irritação com as pessoas, o que havia sido relevante no início de sua crise anterior.

Ainda em 1904, toda a família retorna à Inglaterra no intuito de deixar Virginia, que havia piorado dos seus sintomas, aos cuidados de Violet em sua residência. Violet já havia realizado trabalhos voluntários em hospitais que tratavam de doenças mentais, motivo pelo qual se disponibilizou a ser responsável pelos cuidados de Virginia. A nova crise se inicia com dores de cabeça e ataques de perturbadora irritação, Virginia apresentava pesadelos e alucinações, durante os quais alternava de uma tortura maníaca a sentimentos de culpa em relação à morte do pai e desconfiança em relação à sua irmã, Vanessa. Permanecia em sua

---

<sup>19</sup> As seguintes informações sobre o romance de Virginia e Violet são referência do livro “As mulheres de Virginia Woolf”, de Vanessa Curtis (2005).

cama, com intensa recusa alimentar, alucinava que os pássaros em sua janela cantavam em grego e ainda que o Rei Eduardo VII escondia-se nos arbustos a proferir-lhe ofensas. Não escreve durante suas crises e dificilmente consegue recordar-se dessas, informa que não consegue ter qualquer lembrança clara dos seus períodos de crise, de forma que só temos acesso a elas através do relato de outros. Bell 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 e 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. (1988, p. 128).

Tenta suicídio pela primeira vez, atirando-se de uma janela, a qual, todavia, não tinha altura suficiente para lhe causar graves consequências da queda. Virginia tinha, então, por volta de 22 anos. Após esse segundo surto psicótico e a morte do pai, Virginia começa a escrever, como se, somente após o desaparecimento do pai, ela se sentisse autorizada em sua escrita: “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. As palavras lhe dão possibilidade de lutar contra uma vivência de despedaçamento [...]” (MANNONI, 1999, p. 77). Anos após a morte do pai, Virginia comenta em seu diário: “A vida dele teria acabado completamente com a minha. Que teria então acontecido? Eu não teria escrito; não haveria livros; - inconcebível” (WOOLF *apud* LEHMANN, 1989, p. 14).

A correspondência e os encontros de Virginia e Violet continuam a ocorrer após a crise, todavia, um fato iria abalar a relação das duas: Virginia descobre que sua amiga estaria trocando cartas íntimas com outra mulher. As cartas desse período demonstram intenso ciúme e insegurança por parte de Virginia. Mesmo assim, as duas viajaram para a Grécia com a família Stephen. Após a viagem, o irmão mais velho Thoby morre de febre tifoide e Vanessa casa-se com Clive, tornando Virginia ainda mais solitária e dependente de Violet. A saída de Vanessa, principalmente, visto que a relação das duas sempre foi muito próxima. Em seus diários, por diversas vezes, Virginia fala da superioridade e força de sua irmã, assim como do caráter essencial da presença dela em sua estabilidade emocional.

Notoriamente, a infância e a adolescência de Virginia Woolf foram marcadas por inúmeras mortes e perdas. A primeira a dizer adeus ao mundo é sua mãe, principal figura de referência para Virginia, seguido de sua irmã Stella e posteriormente de seu pai, Sir Leslie. Ulteriormente à morte de sua mãe, Virginia sofre sua primeira crise e assim o faz novamente

após a morte do pai. Ambas as crises vinham singularizadas com impetuoso sentimento de culpa em relação à pessoa que havia falecido.

A morte foi tema recorrente na vida de Virginia, e suas crises pareciam ser formas de lidar com essa invasão do real sem mediação, que significava a perda do ideal que essas pessoas representavam. Contudo, se nos propusemos a falar sobre a morte, precisamos definir a que morte estamos nos referenciando.

Se a teoria psicanalítica é o nosso aporte teórico principal, naturalmente, recorreremos a Freud no início de suas formulações sobre uma teoria do inconsciente para verificarmos o que tem a nos ensinar sobre a temática da morte. Um retorno a Freud é sempre necessário em qualquer pesquisa psicanalítica, principalmente neste caso, para que possamos precisar o modo como a questão da morte será entendida em nosso estudo e para observarmos em que os romances de Virginia nos permitem avançar nesse entendimento.

### 3.2 A noção de morte em Psicanálise

Em 1915, Freud escreve o texto intitulado *De guerra y muerte. Temas de actualidad*, em que vai discutir duas questões principais: *la desilusión provocada por la guerra e nuestra actitud hacia la muerte*. Na segunda parte do texto, Freud (2008c) reflete sobre a atitude humana face à morte. De acordo com o autor, essa atitude não é verdadeira, visto que o homem, apesar de abordar a morte em seu caráter inexorável, natural e incontestável, age como se as coisas fossem diferentes. A despeito de tratar a morte como uma dívida inevitável a ser paga no final da vida, o homem manifesta a tendência de excluí-la da vida.

La muerte propia no se puede concebir; tan pronto intentamos hacerlo podemos notar que en verdad sobrevivimos como observadores. Así pudo aventurarse en la escuela psicoanalítica esta tesis: En el fondo, nadie cree en su propia muerte, o, lo que viene a ser lo mismo, en el inconsciente cada uno de nosotros está convencido de su inmortalidad. (FREUD, 2008c, p. 290).

Freud considera, então, inevitável que se busque no mundo da ficção, como na literatura e no teatro, substitutos para as perdas reais. No reino da ficção, o homem encontra a

variedade de vidas da qual tem necessidade, morre-se na identificação com o herói, mas sobrevive-se e já se está pronto para morrer novamente em seguida.

A morte do outro é encarada pelo homem com intenso respeito, acima inclusive da consideração que ele tem pelos vivos, alerta-nos Freud (2008c). Tal atitude humana frente a esse fato desenvolveu-se a partir do homem primitivo, que se comportava de forma peculiar diante da morte. Se por um lado levava a morte muito a sério e reconhecia-a enquanto fim da vida, por outro também a negava: “La muerte del otro era para él justa, la entendia como aniquilamiento del que odiaba, y no conoció reparos para provocarla” (FREUD, 2008c, p. 293).

Foi frente à finitude do outro, principalmente do outro amado, que o homem primitivo aprendeu que ele também poderia morrer. Todo o seu ser recusava-se a admitir tal ideia, pois cada amor morto era também um pedaço do Eu. Em contrapartida, tal morte também lhe era justa, visto esses amores também terem seu caráter de estrangeiro. Como consequência natural desse processo, surge a necessidade de prolongamento da vida pós-morte, “se imaginaran las existencias anteriores, la transmigración del alma y la reencarnación, todo com el propósito de arrebatar a la muerte su significado de canceladora de la vida. Esa desmentida de la muerte que hemos llamado cultural-convencional (...)” (FREUD, 2008c, p. 296).

Freud deixa, assim, a discussão sobre o homem primevo de lado para deter-se ao inconsciente, ao se perguntar qual seria sua atitude frente ao problema da morte. Conclui que nosso próprio inconsciente não crê na própria morte, uma vez que não conhece em absoluto nada negativo.

No texto sobre o inconsciente, também de 1915, Freud é enfático em sua afirmação de que o inconsciente não conserva representações negativas, de forma que seria impossível falar de uma representação direta da morte em seu caráter de significar a inexistência da vida. Não havendo experiência da morte, uma memória desta seria a princípio impossível. Haveria uma impossibilidade de significação da morte no psiquismo.

Tal como le sucedia al hombre primordial, también para nuestro inconciente se presenta un caso en que las dos actitudes contrapuestas frente a la muerte – una que la admite como aniquilación de la vida, y la otra que la desmiente como irreal – chocan y entran em conflicto (FREUD, 2008d, p. 299).

Freud finaliza o texto destacando o papel da guerra no lugar de transpor o homem dito *civilizado* para a posição do homem primevo, aquele ávido por matar estranhos e dividido

em relação à pessoa amada. A guerra força o homem a admitir a postura de herói, ou seja, aquele que não acredita na própria morte, todavia pensa na guerra como inevitável entre os homens. Com relação à postura frente à morte, assinala ao final do texto: “Si quieres soportar la vida, prepárate para la muerte” (FREUD, 2008d, p. 301).

Ao recorrermos à literatura, Albert Camus (2010), em seu texto *O mito de Sísifo*, também nos alerta da impossibilidade humana de lidar com a morte, ou seja, com algo da ordem desumana do próprio homem. Ao escrever sobre o suicídio, o próprio autor tenta deixar claro de que *morte* está se referindo e de que lugar está falando:

Chego por fim à morte e ao sentimento que ela nos provoca. Sobre este ponto já foi dito tudo e o mais decente é resguardar-se do patético. Mas é sempre surpreendente o fato de que todo mundo viva como se ninguém “soubesse”. Isto se dá porque, na realidade, não há experiência da morte. Em sentido próprio, só é experimentado aquilo que foi vivido e levado à consciência. Aqui, pode-se no máximo falar da experiência de morte alheia (CAMUS, 2010, p. 29).

Ainda em 1913, Freud havia escrito o texto *El motivo de la elección del cofre*, no qual pincelava brevemente a temática da morte. Inicia o escrito referenciando-se ao texto de Shakespeare *O mercador de Veneza*, em que uma jovem se vê obrigada pelo pai a escolher por esposo somente o candidato que escolher o cofrinho (ouro, prata ou chumbo) certo, entre os três que ela oferece, sendo o candidato que escolheu o último, o de chumbo, o que recebe a mão da moça em casamento.

Freud (2008a) discute que essa querela de escolha entre três é bastante presente na literatura de uma forma geral. Para exemplificar, traz outro texto de Shakespeare em que a temática se repete. Em *Rei Lear*, as três filhas devem provar seu amor ao pai no intuito de receberem a divisão do reino, sendo que Cordélia (a terceira filha), ao recusar-se a expressar seu amor, sendo esse discreto e mudo, perde sua parte na divisão.

Outros textos literários e estórias que Freud (2008a) faz menção no intuito de provar seu ponto são ainda *A gata borralheira* e a fábula de *Psiquê*, em que essa configuração das três mulheres parece se repetir, havendo sempre o silêncio e a mudez que seriam características principais do terceiro elemento: “la mudez en el sueño se vuelva figuración de la muerte no parece dudoso en este caso” (FREUD, 2008a, p. 311).

Freud (2008a) vai ainda mais longe e propõe que a mudez ou o silêncio devem ser interpretados como signos da morte em outras produções além do sonho. Portanto, em sua interpretação, a terceira escolha seria a morte mesma, representada enquanto destino inevitável. Dessa forma, o terceiro elemento, a deusa da morte, é substituída, por exemplo,

pela deusa do amor. Logo, o homem supera a morte, já reconhecida em seu intelecto. Freud (2008a) fala que não se pode imaginar triunfo maior da realização do desejo, escolhe-se no lugar da morte (lugar este que não é uma escolha, mas um destino inevitável) por algo que não é horrendo, mas belo e desejável, reconciliando o homem com a vontade de morrer.

Ainda sobre a temática da morte, no texto *A transitoriedade*, Freud (2008f) descreve a sensação vivenciada por um amigo e por um poeta em uma caminhada por meio de campos em um dia de verão. Ambos admiravam a paisagem à sua volta, entretanto, não conseguiam extrair disso qualquer contentamento, visto que os desnorteava a ideia de que toda aquela beleza estava destinada ao apagamento. Freud (2008f) discute como a vulnerabilidade do que é belo pode originar duas tendências psíquicas distintas, a saber: a exaustão dolorosa mostrada por um jovem poeta e também uma revolta contra essa fragilidade, mostrada pelo amigo.

Freud (2008f) argumenta que é a escassez no tempo que confere o valor da transitoriedade, o valor daquilo que é considerado belo e perfeito será estabelecido por seu significado na vida dos sujeitos. Logo, conceber que o belo é transitório aproxima o sujeito do luto daquela extinção. Como o psiquismo tende a se afastar de tudo quanto for doloroso, aqueles que demonstram revolta, tiveram seu gozo pelo belo prejudicado pelo pensamento de efemeridade.

Os seres humanos possuem certa quantidade de amor chamada libido, atesta Freud (2008f). De início, essa energia era toda voltada para o eu do sujeito; mais tarde, no desenvolvimento, ela se volta a objetos incorporados ao eu. No caso de destruição ou perda desses objetos, a capacidade de amor volta a se encontrar livre novamente. “Sólo vemos que la libido se aferra a sus objetos y no quiere abandonar los perdidos aunque el substituto ya esté aguardando. Eso, entonces, es el duelo” (FREUD, 2008f, pp. 310-311).

Um fator emocional forte se achava em ação prejudicando o discernimento do poeta e do amigo a respeito do belo. Esse fator, diz Freud (2008f) era o luto, que os perturbou a razão e malogrou-lhes a fruição daquilo que era belo, dado haver se presentificado antecipadamente em seu caráter de transitoriedade.

Freud irá retomar à temática da morte no ano de 1920 quando escreve o texto *Mais além do princípio do prazer*. Para que cheguemos lá, entretanto, é necessário seguirmos o curso do seu pensamento.

Em 1915, Freud escreve o texto *Pulsiones y destino de pulsion*. Momento em que inicia dizendo que o verdadeiro começo da atividade científica consiste na descrição de



fenômenos que posteriormente serão agrupados, ordenados e relacionados entre si. Freud (2008e) fala, então, que certas ideias abstratas devem ser aplicadas ao material, o que consistirá futuramente em novos conceitos fundamentais. Um desses conceitos – embora ainda enigmático, mas que não pode ser dispensado – é o de pulsão [*Trieb*]. Assim, ele inicia uma discussão sobre a relação entre pulsão e estímulo ao dizer que a pulsão seria um estímulo para o psíquico, muito embora o conceito de *pulsão* não possa ser equiparado a *estímulo psíquico*. Afirma Freud (2008e, p. 114): “El estímulo pulsional no proviene del mundo exterior, sino del interior del próprio organismo Por eso también opera diversamente sobre el alma y se requieren diferentes acciones para eliminarlo”.

Freud (2008e) descreve, então, as principais características da pulsão. Adverte que ela não é uma força de choque momentânea, mas, sim, constante. Visto não atacar desde fora, mas do interior do corpo, nenhuma fuga pode se valer contra ela. Logo, as pulsões (e não os estímulos exteriores) são os genuínos motores do progresso que levaram o sistema nervoso ao seu vigente nível de desenvolvimento.

Descreve, ainda, quatro termos relacionados às pulsões: impulso, meta, objeto e fonte. Por impulso {*Drang*} da pulsão, Freud (2008e) entende recurso motor, ou seja, a medida de trabalho que ela figura. “Esse carácter esforzante es una propiedad universal de las pulsiones, y aun su esencia misma” (FREUD, 2008e, p. 117). Em relação à meta {*Ziel*} da pulsão, informa-nos que esta só pode ser alcançada pela extinção do estado de estimulação na fonte da pulsão. Embora a meta final permaneça a mesma, os caminhos que podem conduzir a ela podem ser diferenciados. A experiência também permite a Freud (2008e) falar em pulsões inibidas na meta, que consistem em processos que são consentidos por uma parte do caminho na direção da satisfação, mas que logo experimentam um desvio ou inibição.

O objeto {*Objekt*} da pulsão, anuncia Freud (2008e), é aquele que o leva a alcançar sua meta, sendo o que mais varia nas pulsões e não estando originalmente conectado a ele, mas sendo escolhido por meio de sua capacidade de tornar possível a satisfação. Ainda, “puede ocurrir que el mismo objeto sirva simultáneamente a la satisfacción de varias pulsiones”. (FREUD, 2008e, p. 118). Finalmente, por Fonte {*Quelle*} da pulsão se compreende o processo somático, interior ao organismo ou certa parte do corpo em que o estímulo é representado na vida anímica pela pulsão. Entretanto, sobre a fonte, Freud (2008e, p. 119) afirma: “El conocimiento más preciso de las fuentes pulsionales en modo alguno es imprescindible para los fines de la investigación psicológica”.

Freud (2008e) propõe no texto uma diferenciação de dois grupos de pulsões primordiais: as pulsões do Eu (ou de autoconservação) e as pulsões sexuais, entretanto, ele deixa tal noção em aberto com possibilidades de mudanças ao longo do desenvolvimento da teoria. Apresenta, então, os quatro destinos da pulsão: a transformação no seu oposto; o retorno à própria pessoa; o recalque; e a sublimação. Sendo os dois últimos não tão abordados pelo autor no presente texto.

Com relação à transformação em seu oposto, Freud (2008e) discute que se trata de um redirecionamento da atividade para a passividade. Usa os pares sadismo-masiquismo e voyeurismo-exibicionismo como exemplo para explicar sua teoria. A transformação diz respeito às metas da pulsão: se antes a meta era ativa, ou seja, infligir dor ou olhar, agora será uma meta passiva, receber a dor e ser observado. A inversão de conteúdo só estará presente no caso da transformação do par amor-ódio.

No retorno à própria pessoa há a alteração do objeto sem alteração da meta, afinal, alerta Freud (2008e), o masiquismo é um sadismo voltado contra o próprio Eu. Ao analisar o par sadismo-masiquismo, elucida que no (A) o sadismo o que está em jogo é a violência e a dominação, a pessoa é então tomada como objeto. No (B) objeto é abandonado e direcionado contra o próprio Eu, havendo a transformação da meta pulsional ativa em passiva. Ainda nesse processo, na etapa descrita como (C), outra pessoa é procurada como objeto, entretanto, como houve transformação pulsional da meta, esse deve ser o próprio sujeito.

No (C) é nomeado de masiquismo, o Eu passivo se deslocada e deixa a atividade ao encargo de outro. Não parece haver um masiquismo que não derive diretamente do sadismo, todavia, há casos em que esse redirecionamento contra a própria pessoa não se faz relacionar por uma passividade perante o outro. O que Freud (2008e) nos faz notar é que a meta do sádico pode ser uma dominação sem infligir dor de forma direta. A dor apenas se transforma em meta no caso do masiquista, logo, a dor substitui a dominação, onde irá surgir a meta sádica de infligir dor.

Ao analisar o par exibicionista-voyerista, Freud (2008e) o descreve da seguinte forma: em (A) o ato de ficar olhando como atividade para um objeto desconhecido gera uma comparação, via que irá modificar o objeto. Em (B) há renúncia ao objeto e a mudança para o próprio corpo, sendo em (C) que há apresentação de um novo sujeito. Neste momento há a entrada do narcisismo na discussão: a pulsão narcísica é abandonada e o objeto passa a se tornar o outro. No caso da pulsão de olhar passiva há o retorno a este objeto narcísico. Todas as fases serão orientadas por um processo de cisão do Eu com o mundo e de identificação,

momento em que se troca o Eu por um outro. Todo esse processo depende da organização narcísica do Eu.

O par amor-ódio, Freud (2008e) organiza em: (A) Amar/ Ser amado, (B) Amor/ Ódio e (C) Indiferença. Logo, toda a vida psíquica será marcada por três pares de opostos. O amar, nesse caso, passará por metas sexuais temporárias no desenvolvimento da libido. Primeiro haverá a tentativa de incorporação e depois dominação sem preocupação em conservar o objeto. No que se refere ao ódio, o mesmo também passa por essas etapas, sendo uma reação ao desprazer. Essa rejeição frente aos objetos também se dá em função da libido. Uma ruptura na relação de amor é uma ruptura na relação de prazer e pode se tornar ódio pelas recordações das pulsões ligadas ao Eu que rejeitam um objeto via princípio de auto-conservação. Freud finaliza afirmando:

Podemos destacar, a manera de resumen, que los destinos de pulsión consisten, en lo esencial, en que las mociones pulsionales son sometidas a *las influencias de las tres grandes polaridades que gobiernan la vida anímica*. De estas três polaridades, la que media entre actividad e pasividad puede definirse como la *biológica*, la que media entre yo y mundo exterior; como la *real*; e, por último, la de placer-displacer, como la *econômica* (FREUD, 2008e, p. 134).

O autor Marco Antônio Coutinho Jorge (2010) faz referência aos dois dualismos pulsionais propostos por Freud. No primeiro, proposto em 1910 no artigo *A perturbação psicogênica da visão segundo a psicanálise*, Freud divide as pulsões em: sexuais e do eu ou de autoconservação. Tal dualismo, contudo, encontra seu problema ao Freud tratar de questões libidinais relacionadas ao narcisismo.

A libido corresponderia à energia através da qual a força da pulsão age, tendo como principal característica o fato de jamais decrescer, estar sempre no mesmo patamar de energia. Logo, quando Freud trata de uma libido do eu e de uma libido de objeto para falar do narcisismo, coloca a pulsão do eu ou auto-conservação no mesmo campo da pulsão sexual. (JORGE, 2010). O Eu emerge nas pesquisas freudianas também como um objeto que pode ser investido pela libido, de forma que tal divisão não encontra mais aporte teórico.

Consequentemente, é com a introdução do conceito de narcisismo que a oposição freudiana entre pulsões sofre seu primeiro estremeamento. Tal conceito inaugura a noção de que as pulsões sexuais poderiam remover a libido investida nos objetos e voltá-la contra o Eu, constituindo-se em libido narcísica. Em seu texto sobre o Narcisismo, Freud (2008b) inicia um questionamento: qual seria a relação entre o narcisismo do qual ele vai tratar e o auto-erotismo que ele havia descrito como um estado inicial da libido? Responde ao afirmar que

não existe, no começo, uma unidade comparável ao Eu, este tem que ser desenvolvido. As pulsões autoeróticas, todavia, são primordiais, logo, algo se deve acrescentar ao auto-erotismo para que o narcisismo se constitua.

De acordo com Freud (2008b), originalmente o Eu é o objeto privilegiado de investimento libidinal, constituindo-se como o *grande reservatório* da libido; esse momento é designado como narcisismo primário. *A posteriori*, o investimento libidinal passa a ser direcionado para os objetos, ocorrendo a passagem da libido narcísica para a libido objetal. Ao retorno desse investimento objetal ao eu, após ser investido em objetos externos, Freud denomina de narcisismo secundário.

Freud (2008b) desenvolve o conceito de narcisismo tomando como referências as observações sobre as parafrenias, a vida mental das crianças e dos povos primitivos. Segundo o autor, nas parafrenias, há a retirada da libido do mundo externo para o eu, e, na neurose, a libido que foi retirada dos objetos vai ser investida nos objetos da fantasia.

O narcisismo primário, diz Freud (2008b), é uma herança do ideal narcísico dos pais. A criança vem a ocupar o lugar daquilo que foi perdido na vida daqueles e cabe a ela recuperar, em prol deles, todos os privilégios que foram obrigados a renunciar, assim como realizar os sonhos e projetos nos quais fracassaram.

A noção de eu ideal vai designar o estado narcísico de onipotência na infância, *His Majesty The Baby*, à medida que a noção de ideal do eu refere-se a uma instância diferenciada do eu que dita uma forma a ser conformada. O ideal do eu é externo ao sujeito, exigências que se localizam no papel da lei e as quais ele deverá responder. É importante ressaltar que o eu ideal, entretanto, não corresponde a uma fase que deve ser superada e substituída pelo ideal do eu, permanecendo modificado e acrescentado na vida adulta (FREUD, 2008b).

Essa introdução de um conceito de narcisismo e de eu ideal e ideal do eu indicam a necessidade de um novo tratamento na noção de Eu, que deve apresentar uma característica de divisão ou cisão. Somente em 1920 é que Freud se adiantará nessa noção quando escreve *Mais além do principio do prazer*, texto em que coloca as pulsões sexuais e as pulsões do Eu ou autoconservação juntas e as chama de pulsões de vida. Nesse ponto, Freud introduz uma conceituação completamente nova, a qual chamará de *pulsão de morte*, fruto de um trabalho iniciado anos antes.

Freud, em 1919, escreve o texto sobre *O estranho*, cujo original em alemão refere-se à expressão *unheimlich*, que pode ser traduzido para o português como o oposto de íntimo,

doméstico ou familiar. Nesse texto, o autor fala da investigação psicanalítica acerca do domínio do que é terrível, do que desperta angústia e horror. Ao início do texto, propõe que o estranho é o que remonta ao bastante familiar e propõe-se a discorrer acerca de como o familiar pode vir a tornar-se inquietante.

Freud (2008h) traz ainda a noção do *duplo*, estando relacionado ao processo de duplicação do eu e ao retorno constante do mesmo. Discute que esse fenômeno seria fruto do narcisismo ilimitado da criança e dos povos primitivos, logo, superada essa fase, quando a noção da morte enquanto fato inexorável é assimilada pelo sujeito, o duplo adquire o estranho significado de emissário da morte.

Retornando ao estudo de Otto Rank sobre o mito do duplo, Freud (2008h) destaca que, em um primeiro momento, o duplo emerge como lugar de segurança. Posteriormente, será substituído pelo duplo enquanto anunciador da morte. A imagem, idealizada em um primeiro momento, é sobreposta por um estranho que agora observa de forma crítica. O que era da ordem do *Heimliche*, quando não é mais reconhecido, emerge enquanto *Unheimliche*. A repetição da mesma coisa, destaca Freud (2008h), é da ordem do involuntário e seria outro fator ligado à temática do duplo. Dado seu caráter inexorável, evocaria a sensação de desamparo diante de algo que se impõe como fatídico.

Ao relacionarmos, no pensamento freudiano, essa descrição de um automatismo, ou seja, de algo da ordem do que se repete de forma involuntária e inescapável, podemos refletir já, então, sobre uma força que seria da ordem do pulsional, capaz de prevalecer sobre o princípio do prazer. Uma força que se caracterizaria como mais arcaica que o narcisismo, que, no ano posterior, Freud irá nomear de pulsão de morte.

Em 1920, Freud elabora o texto *Além do princípio do prazer*, em que o conceito de pulsão de morte é desenvolvido. Tal conceito está intimamente relacionado ao conceito de repetição, sendo por meio da análise dos fenômenos, como a repetição de sonhos traumáticos, o brincar infantil e a repetição na transferência, que Freud (2008i) pode desenvolver um conceito de pulsão de morte. Escreve, assim, que o percurso dos processos psíquicos é ajustado pelo princípio do prazer, ou seja, acredita-se que ele é sempre instigado por uma tensão desprazerosa e vai tomar uma direção cujo resultado coincida com uma diminuição dessa tensão, em outras palavras, com a geração de prazer ou evitação do desprazer. Nesse momento, Freud (2008i) relaciona prazer e desprazer com a quantidade de excitação, sendo o desprazer um aumento desta e o prazer uma diminuição.

Esto equivale a decir lo mismo, sólo que de otra manera, pues si el trabajo del aparato anímico se empeña en mantener baja la cantidad de excitación, todo cuanto sea apto para incrementarla se sentirá como disfuncional, vale decir, displacentero. El principio de placer se deriva del principio de constancia; en realidad, el principio de constancia se discernió a partir de los hechos que nos impusieron la hipótesis del principio de placer (FREUD, 2008i, p. 9).

Todavía, Freud (2008i) é cauteloso ao referir que não é correto afirmar que o princípio do prazer domina o curso dos processos psíquicos. Se assim ocorresse, a enorme maioria deles teria de ser acompanhada de prazer ou conduzir a ele. De forma que, o que se pode afirmar é que há no psiquismo uma forte tendência ao princípio do prazer.

Freud (2008i) volta-se, então, às questões que podem impedir o domínio do princípio do prazer. Discorre de início sobre a substituição do princípio do prazer pelo princípio de realidade que, entretanto, não abandona a intenção final de se obter prazer, apenas gera o adiamento da satisfação. O que não chega a ser responsável, de forma mais ampla, pela maior parte das experiências de desprazer, outra fonte de origem de desprazer encontra-se nos conflitos dentro do aparelho psíquico.

Ao retomar sua premissa de que o aparelho psíquico funcionaria por meio do princípio do prazer, de forma que sua tendência seria sempre de diminuir as tensões, Freud (2008i) questiona-se sobre situações cujas feições são desprazerosas e que o sujeito as repete de forma continuada, um *eterno retorno ao mesmo*, observado por meio da transferência. Conclui: “Em vista de estas observaciones relativas a la conducta durante la transferencia y al destino fatal de los seres humanos, osaremos suponer que en la vida anímica existe realmente una compulsión de repetición que se instaura mas allá del principio de placer” (FREUD, 2008i, p. 22).

No texto de 1920, o autor propõe a hipótese de que todas as pulsões buscam reproduzir algo anterior, o que vincularia a pulsão de morte ao princípio de Nirvana, definido como uma tendência da vida anímica de baixar, manter constante e suprimir a tendência interna de estímulo, dado que a vida só pensa em morrer. “*La meta de toda vida es la muerte; y, retrospectivamente: Lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo*” (FREUD, 2008i, p. 38).

Logo, a meta da pulsão de morte seria a de levar a excitação ao inorgânico, caracterizando, assim, sua natureza conservadora. Esta última relacionar-se-ia intrinsecamente à particularidade da repetição, ou seja, é do caráter conservador que provém da tendência à repetição. A pulsão de morte tem como finalidade uma descarga imediata da excitação e uma luta contra um idêntico sem reconhecimento próprio, de forma que termina funcionando como

modo de autodestruição. Nesse momento, Freud (2008i) destaca a concepção de pulsão de morte como estando *mais além do princípio do prazer*.

Desse modo, Freud, de forma breve, na sétima parte do texto, leva-nos a concluir que toda pulsão é pulsão de morte. Se o princípio do prazer opera a serviço do *princípio de Nirvana*, ou seja, liberar o aparelho mental de excitações, ou ainda, conservar a excitação constante, estaria relacionada ao princípio de constância, estando ambos conectados da mesma forma. Assim, toda tendência primeira é a morte, o organismo já nasce morrendo, sendo a pulsão aquilo que transporta a vida para a morte e a morte para a vida.

Roudinesco e Plon (1998), ao comentarem sobre a pulsão, retomam o texto freudiano de 1920 para explicar a pulsão de morte. Referem-se que, em determinado texto, Freud estabelece um novo dualismo pulsional: pulsões de vida e pulsões de morte. A partir da observação dos fenômenos da compulsão à repetição é que Freud pôde teorizar sobre a pulsão de morte. Tal compulsão se trata da ação que leva o sujeito a se colocar, inconscientemente, repetidas vezes, em situações deveras pungentes e que parecem reproduções de situações já vividas. De forma que não pode ser explicado pela teoria do princípio do prazer desenvolvida até então.

Ainda de acordo com Roudinesco e Plon (1998), Freud relacionou tal tendência destrutiva ao seu estudo anterior sobre o masoquismo. Estas observações conduziram Freud à noção da existência de uma pulsão cuja finalidade seria a de devolver ao estado inorgânico aquilo que estava vivo. “A pulsão de morte tornou-se, assim, o protótipo da pulsão, na medida em que a especificidade pulsional reside nesse movimento regressivo de retorno a um estado anterior” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 631).

Rudge (1998), em seu livro *Pulsão e linguagem*, retoma Freud (2008i) quando este considera as pulsões como representantes no aparelho anímico de forças que têm por origem o interior do corpo. Os impulsos originados das pulsões concernem aos processos de energia livre que pressionam por descarga os processos primários. “A excitação pulsional deve ser ligada para que não se dê uma perturbação” (RUDGE, 1998, p. 27). De forma que, se a pulsão age na experiência analítica em disparidade com o princípio do prazer, aquela se trata de uma atividade permanente em busca de satisfação e que pode vir a surgir em sua expressão mais vil a qualquer momento, estando dependente apenas de condições econômicas para que isso se realize (RUDGE, 1998).

Haverá sempre uma fronteira a partir do qual o aparelho psíquico pode malograr em sua função de conter as quantidades de excitação, de forma que uma situação traumática pode irromper a qualquer instante.

O processo defensivo busca evitar um perigo pulsional, que pode conjurar a perda de amor e castração. O perigo pulsional é, portanto, perpassado pela linguagem e pela significação. Se a perda do amor e a castração são perigos tão externos quanto um lobo que possa nos atacar, porque considerá-los perigos pulsionais? A resposta de Freud é que o lobo nos ataca independente do que façamos, enquanto a perda do amor do ser amado e a castração só nos ameaçam pelo fato de abrigarmos certos sentimentos e intenções. Não podemos, então, definir o perigo pulsional nem como externo nem como interno (RUDGE, 1998, p. 28).

Assim, a compulsão à repetição é a característica magna das pulsões e funciona a partir do regime econômico dos processos primários, domínio este que não estará mais confundido com o domínio do princípio do prazer. Rudge (1998) afirma que a relação entre a compulsão à repetição e o princípio do prazer são de opostos, a repetição (como expressão da pulsão recalçada) produz desprazer.

Há nas pulsões uma busca por satisfação, mas estas não aprendem com as experiências passadas que trouxeram como consequência desprazer. “É a própria compulsão à repetição que determina a permanente ameaça do retorno do recalçado, exigindo um trabalho constante para a manutenção do recalque” (RUDGE, 1998, p. 29).

Mais à frente do texto, Rudge (1998) comenta que as pulsões, apesar de se organizarem no eu, sempre podem se separar. A pulsão de morte pode assemelhar-se das pulsões parciais e da tensão desorganizadora do eu e do mundo das representações. A pulsão de morte é regida pelo princípio de Nirvana, o que aponta para um prazer absoluto, mais além do princípio do prazer, o que supõe um sistema em que o prazer é relativo. “A pulsão em si mesma, visando uma anulação de todas as tensões, apontaria o caminho para algo da ordem de um prazer absoluto; incompatível, portanto, com a vida e com a preservação de um eu” (RUDGE, 1998, p. 32).

A pulsão de morte, entretanto, não se caracteriza como uma pura energia livre. A pulsão é em si articulada ao significante e atravessada pela linguagem. As pulsões de vida e de morte estão sempre amalgamadas, apesar das contradições. “Não há pulsão de morte pura” (RUDGE, 1998, p. 37). O que acontece é que a pulsão pode escapar ao campo das representações e seus efeitos só podem ser sentidos no real. O que corrobora com a proposição lacaniana de que a pulsão tem no real seu maior aliado.



Nesse caso, as pulsões de morte embora façam barulho, são consideradas mudas porque não falam a partir do inconsciente como nos sonhos, atos falhos, formações do inconsciente em geral. São manifestações percebidas, mas que não são reconhecidas pelo sujeito como produções suas (RUDGE, 1998, p. 37).

### 3.3 Virginia Woolf: o apontar de uma escritora

Retornemos então à vida de Virginia. Os anos seguintes à morte do pai foram extremamente difíceis para a autora, com o casamento e a saída de casa de sua adorada irmã Vanessa, além da morte de seu irmão Thoby. Principalmente o casamento e conseqüente saída de casa de Vanessa tornaram esse período crucial para Virginia, visto que, agora, ela assumiria o lugar de *dona da casa* que sempre criticou avidamente e para o qual não se sentia apta. Posteriormente em sua vida, Virginia continuaria a travar essa batalha com Nelly, sua cozinheira, que a considerava dispersa nos cuidados do lar e do marido, o que causava em Virginia intensa angústia.

A correspondência com Violet continua nos anos seguintes, até que, em 1910, Virginia apresenta uma nova crise depressiva e passa seis semanas em uma clínica de repouso. Quando está se reabilitando dessa crise, as cartas de Violet começam a se tornar mais escassas, o que mobiliza uma preocupação intensa em Virginia, que começa a enviar correspondências questionando a amiga sobre os motivos de suas cartas não serem mais respondidas. Virginia pareceu sofrer então sua primeira desilusão amorosa.

Após a crise começa a escrever para o jornal *The Guardian*. Em 1912 fica noiva de Leonard Woolf e envia uma carta à Violet pedindo sua bênção; ela responde demonstrando intensa admiração por Leonard e abençoando a nova união. As duas continuaram a trocar pontuais correspondências ao longo da vida, até a morte de Virginia.

Em 1913, descobre que seu primeiro romance vai ser publicado, *A viagem*, entretanto, em razão da guerra e de um novo adoecimento, o livro só será publicado dois anos depois. A escrita do romance exigiu muito de Virginia, principalmente por não acreditar na sua qualidade e refazê-lo diversas vezes. Sobre o livro, Morales (2008, p. 35) comenta:

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>20</sup>

Virginia costumava não considerar seus livros bons o suficiente, mesmo assim não conseguia escutar críticas sem se desestabilizar completamente. Por conta disso, costumava adoecer quando seus romances iam para edição. Leonard era o único do qual Virginia parecia suportar os comentários, de forma que ele se tornou seu ávido leitor e editor.

Culpava-se por não ser boa o suficiente, entretanto, considerava que escrever era a única coisa que sabia fazer, de forma que a culpa se retroalimentava e a deixava à beira de novas crises. Se escrever era o que sabia fazer de melhor e não se considerava boa, o que restava à Virginia? O peso de considerar a si mesma como um fracasso.

Frente à iminente nova crise, Leonard tenta levar a esposa para diversos tratamentos, ao notar uma ascensão de seus sintomas, contudo: “as dores de cabeça de Virginia, sua insônia, sua depressão e sentimento de culpa, a aversão a comida, tudo aumentará até um ponto assustador, e ele começou a entender que agora o perigo de suicídio era muito real” (BELL, 1988, p. 285).

Sobre a crise acontecida 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. A autora passava do estado de sanidade para o de insanidade constantemente. Oscilava entre um estado depressivo – nos quais se recusava a comer e apresentava sentimentos 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, embora apenas “um mero amontoado de palavras sem nexos” (LEHMANN, 1989, p. 35).

Foi no final de 1913 que fez sua segunda tentativa de suicídio, ao ingerir uma dose excessiva de Veronal. Ela foi achada por Leonard, antes que a dose do remédio pudesse realizar seu efeito letal. Bell nos informa: “Virginia encontrara o estojo em que ele guardava as drogas. Estava aberto. Ela tomara 6,5 gramas de veronal – uma dose mortal” (BELL, 1988, p. 289).

Essa crise se prolongará até o final de 1915. Foi ainda nesse ano que *A viagem* foi publicado 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. A primeira coisa que fez ao

---

<sup>20</sup> Tradução livre: “A publicação de seu primeiro livro, que fora escrito e reescrito durante sete anos, leva a autora à psicose. Nada menos do que sete versões do manuscrito foram queimadas por ela. Virginia Woolf, após essa crise, sabe claramente que seu trabalho pode conduzi-la mais uma vez à ‘beira do abismo’”.

final de 1915, quando retornou à sua condição anterior à crise, foi voltar a escrever. Virginia iniciou um trabalho como editora em Hogarth Press, que posteriormente publicará obras de grandes autores, tais como Sigmund Freud, Katherine Mansfield e os da própria Virginia.

Seu segundo romance, *Noite e dia*, foi publicado em 1919, 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).

Os dois primeiros romances de Virginia, comenta Lehmann (1989), seguem um padrão literário convencional, ou seja, contam uma história linear que se passa no tempo do livro. Há um intenso trabalho de descrição dos personagens por parte do narrador, tanto de suas aparências físicas quanto de seus pensamentos e emoções, de forma que se trata de um enredo que se desenvolve até chegar a um final. Sobre *A viagem*, comenta: “Esse primeiro romance apresenta vários aspectos que impressionam por sua novidade. O mais extraordinário, talvez, é que termina com a morte, sem motivos e sem sentido aparente, da jovem e virginal heroína [...]” (LEHMANN, 1989, p. 44). Momento inaugural da morte na obra de Woolf e quando ela já aparece abatendo-se sobre a heroína, o que irá reverberar por diversos outros romances: a morte sempre irá trinar.

Após esses dois romances, Virginia inaugura um novo momento em sua escrita. 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 estes 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.

Nesse período, Virginia conheceu Vita Sackville, uma mulher da alta classe intelectual que mais uma vez terá papel essencial na vida da autora. Vita torna-se sua amiga, confidente e amante por vários anos. Algo da relação com Violet parece se repetir, esta assume um lugar essencial na vida de Virginia: o papel materno. Vita, todavia, trazia para a cena um lado mais sexual, o que não parecia ser comum na relação de Virginia com outras mulheres.

Posteriormente, irá escrever seu romance *Orlando* como uma expressão do seu amor e devoção por Vita. “Por ter escrito *Orlando*, Virginia exorcizou alguns dos seus sentimentos mais dolorosos por Vita, e diminuindo sua obsessão extenuante para conservar

seu amor”. (CURTIS, 2002, p. 187). Elas mantiveram encontros e intensa troca de cartas até o ano de 1932, quando estas últimas se tornaram mais escassas, entretanto, uma semana antes de sua morte, em 1941, Virginia escreveu uma carta a Vita prometendo ir visitá-la em breve.

Retornando ao período em que as duas mulheres se conheceram, os anos de 1922, Virginia já mantinha o padrão de que, seguido à escrita de seus romances, o sofrimento sentido por ela insistia. Novamente vinham as crises, as dores e o desconsolo. Como as ondas do mar (que esta tanto se recorda de sua infância na praia, quanto foi palco de um de seus principais romances, *Ao farol*), a dor de existir de Virginia representa o eterno retorno, o pulsar do universo.

Qualquer pessoa que tivesse acompanhado com cuidado a história de Virginia Woolf, ou presenciado algumas das grandes crises mentais da sua vida, saberia que, na idade adulta, esses ataques ou essas ameaças de um retorno da loucura quase sempre aconteciam durante os últimos estágios da composição de um de seus romances (LEHMANN, 1989, p. 32).

É em seu romance intitulado *Mrs. Dalloway* (1925) que a autora tenta dar conta de seu pesar. Apesar de não se recordar de seus surtos depois que eles acabavam, Virginia peculiarmente parecia transpô-los para seus romances, e assim o faz de maneira primorosa no retrato de Septimus Warren Smith em *Mrs. Dalloway*, personagem que também morre ao final do romance. Posteriormente, neste trabalho, deter-nos-emos de maneira acurada na discussão dos livros de Virginia.

C'est dans les moments de maladie qu'elle trouvait la naissance et la suite de ses romans, donnés par ses visions. Sa création consistait à faire passer ce qu'elle avait de plus particulier, sa folie, dans une fiction accessible au lecteur. Virginia Woolf croyait à l'écriture comme thérapie. Écrire était pour elle faire passer le mal par écrit. Mais son écriture ne la protégeait pas des effets mortifères de chacune de ses crises, et elle ne l'a pas empêchée non plus de se suicider<sup>21</sup> (MORALES, 2008, p. 35).

No verão de 1925, após a publicação de *Mrs. Dalloway* e durante a escrita de *Ao farol*, Woolf sofreu um sério surto. Dessa vez, apareceram sintomas de ordem física, entendidos por todos ao seu redor como o resultado da combinação de uma turbulenta vida social e de um intenso trabalho criador.

---

<sup>21</sup> Tradução livre: “Era nos momentos de enfermidade que ela encontrava o nascimento e a sequência de seus romances, oferecidos por suas visões. Seu trabalho criativo consistia em transmitir o que ela tinha de mais particular, sua loucura, por meio de uma ficção acessível ao leitor. Virginia Woolf acreditava na escrita como terapia. Para ela, escrever era aliviar o mal por escrito. Porém, sua escrita não foi capaz de protegê-la dos efeitos mortíferos de cada uma de suas crises, muito menos de impedir seu suicídio”.

Em 1927, termina de escrever um de seus principais romances, *Ao farol*. Neste, Virginia conta a história de um casal, o Sr. e a Sra. Ramsay, personagens que são identificados como seus pais:

[...] já que a própria Virginia o admite e acreditava que, ao escrever o livro, eliminara seus fantasmas. Vanessa escreveu-lhe a respeito da Sra. Ramsay: “É quase doloroso vê-la assim levantar-se dentre os mortos. Você fez com que sentíssemos a extraordinária beleza de seu caráter, o que deve ser a coisa mais difícil de fazer neste mundo” (LEHMANN, 1989, p. 56).

Woolf, na escrita do citado romance, parece escrever em um ritmo singular que se relaciona a fragmentos de sua própria vida, de sua infância, de sua relação com a mãe e, principalmente, de seu pesar. Em uma carta à Vita, escreve:

Darling Vita,

What a generous woman you are! Your letter [in praise of *To the Lighthouse*] has just come, and I must answer it, though in a chaos. [...] I was honest though in thinking you wouldn't care for *The Lighthouse*: too psychological; too many personal relationships, I think. [...] The dinner party the best thing I ever wrote: the one thing I think justifies my faults as a writer: This damned 'method'. Because I don't think one could have reached those particular emotions in any other way<sup>22</sup> (WOOLF, 2008/1927, pp. 223/224).

O ato de escrever parecia ser uma via de mão dupla na vida da autora: era uma forma de expressar seus pensamentos e, acima de tudo, fazia calar as vozes, porém, exigia uma enorme tensão mental que a deixava à beira da loucura.

Era padrão, na produção literária de Virginia Woolf, escrever depois de um de seus grandes romances poéticos, um “romance de fatos”, assim *Night and day* seguiu-se de *The Voyage Out*; ou o que chamava de um “livro de férias”. Isso se devia, em parte, à necessidade de relaxar de seus esforços visionários extremados, que tão frequentemente a levavam à beira do colapso e da loucura; e também, em parte, porque sabia possuir uma multiplicidade de dons; de ser capaz, como anotou em seu diário, de escrever “livros que descansam de outros livros; uma variedade de estilos e assuntos; porque, afinal de contas, este é o meu temperamento” (LEHMANN, 1989, p. 60).

Woolf se referia à escrita de suas obras como o que lhe dava sua dimensão, seus livros eram resultado de uma necessidade imperiosa de escrever. Quando podia escrever

<sup>22</sup> Tradução livre: “Querida Vita, Que mulher generosa você é! Sua carta [em louvor a *Ao Farol*] acabou de chegar, eu devo responder, ainda que em caos [...] Eu fui honesta entretanto em pensar que você não se importaria com *O Farol*: muito psicológico, muitas relações pessoais, eu acho. [...] A festa de jantar foi o melhor que já escrevi: a única coisa, penso, que justifica minhas falhas como escritora: Esse maldito ‘método’. Porque não acho que alguém poderia ter alcançado aquelas emoções, em particular, de qualquer outra forma”.

livremente, sentia-se melhor. A autora, em seu diário, divide sua vida entre *Momentos de ser* e *Momentos de não ser*. Descreve:

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<sup>23</sup> (WOOLF, 1952, p. 70).

Em seus escritos biográficos, não à toa nomeados *Moments of being*, Virginia descreve acontecimentos de sua infância, anteriores à sua primeira crise, que caracterizava como experiências excepcionais. Nomeia-as, mais tarde, de *momentos de não ser*, que podiam acontecer a qualquer momento em sua vida e vinham figurando um inevitável desmoronamento: “These separate moments of being were however embedded in many more moments of non-being<sup>24</sup>” (WOOLF, 1952, p. 70). Os momentos de *não ser* eram mais frequentes e, em sua batalha contra eles, Virginia escrevia.

Ao falar sobre o estilo literário de Virginia, Geneviève Brisac (2012) comenta que eram em seus *momentos de ser* o instante em que a literatura se fazia modelo de inteligibilidade da vida. Era o momento em que “ela estava lá” como nos confessa Virginia ao final de *Mrs. Dalloway*. Em seu estilo de escrita, Brisac (2012) nos informa que Virginia anuncia sobre suas primeiras lembranças imagens anteriores à aquisição da linguagem. A sensação pura é o coração de seus romances. A autora comenta:

Qu'est-ce qu'une esquisse? Un dessin à main levée, ou le mouvement et le rythme sont tout. Un filet où la vie est capturée. Où le naturel triomphe sur la pose, sur le figé, sur le marbre et la période académiques. La fraîcheur triomphe. Et la modernité. Virginia Woolf revient sur son enfance, ces “*Moments of Being*” ou “instants de vie” qui sont la base de sa théorie littéraire<sup>25</sup> (BRISAC, 2012, p. 56).

Quando não escrevia, ou mesmo quando essa escrita exigia muito dela, Virginia apresentava surtos psicóticos, sentia-se deprimida, escutava vozes injuriosas e torturava-se

---

<sup>23</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “Isso me leva a fazer uma digressão que talvez explique um pouco da minha psicologia; e até a de outras pessoas. Muitas vezes, quando estava escrevendo meus romances, fiquei desconcertada com este mesmo problema; isto é, como descrever o que eu chamo de “não existência”. Os dias contém muito mais não-existência do que existência” (WOOLF, 1986, p. 82).

<sup>24</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “Esses momentos isolados de existência, no entanto, ficaram encravados num número muito maior de momentos de não existência” (WOOLF, 1986, p. 82).

<sup>25</sup> Tradução livre: “O que é um esboço? Um desenho à mão livre, onde o movimento e o ritmo são tudo. Uma rede onde a vida é capturada. Onde o triunfo natural sobre a pose, sobre o congelamento, sobre o mármore e sobre o período acadêmico. A frescura triunfo. E a modernidade. Virginia Woolf fala sobre sua infância, esses ‘Momentos de Ser’ ou ‘momentos da vida’ que são a base de sua teoria literária”.

com intenso sentimento de culpa. Mesmo quando não caía em uma de suas crises *mentais*, como a mesma se referia, ainda assim, demonstrava sintomas no corpo, como esgotamento físico, dores de cabeça profundas, dores reumáticas e febres intensas. Em seguida das piores crises, tentativas de suicídio.

A propósito dessas questões, é oportuno reportarmo-nos a Lacan, em seu O Seminário, Livro 7 – A ética da psicanálise (2008b), quando fala de uma criação oriunda do nada: a pulsão de morte é então concebida pelo autor como criativa. Sua tendência rumo a um zero absoluto é também promotora de um recomeço a partir do nada. O *ex-nihilo* é entendido pelo autor como esse ponto de nada a partir do qual o processo de criação é possibilitado, o que nos permite encarar a pulsão de morte não somente a partir de sua face mortífera e destruidora, mas também, por ventura, criadora. Afirma:

Se tudo que é imanente ou implícito na cadeia dos acontecimentos naturais pode ser considerado como submetido a uma pulsão dita de morte, é somente na medida em que há a cadeia significante. Efetivamente, é exigível que, nesse ponto do pensamento de Freud, o que está em questão seja articulado como pulsão de destruição, uma vez que ela põe em causa tudo o que existe. Mas ela é igualmente vontade de criação a partir do nada, vontade de recomeçar (LACAN, 2008b, pp. 254-255).

A pulsão estaria para além de uma tendência ao retorno do inanimado, sendo além de uma vontade de destruição, uma vontade de recomeçar com novos custos. Esse ponto de criação *ex nihilo* é de onde nasce o que é histórico na pulsão. Jorge (2010) comenta que, apesar de a pulsão de morte ser responsável pela tendência de retorno ao inorgânico, ao não ser, sendo que a vida só pensa em morrer, há o contraponto de que no interior da vida já constituída surge uma tendência igualmente conservadora de manter e preservar este ser: “O sujeito deseja morrer, mas morrer significa aqui esgotar dentro do interior da vida todas as suas capacidades de perseveração no ser das quais ela é capaz, para poder, enfim, se entregar à tendência ao retorno ao não ser” (JORGE, 2010, p. 165).

A principal característica em comum entre a pulsão de morte e a própria morte é que ambas são resguardadas pelo silêncio. A face da pulsão de morte é o invisível e silencioso, em seu estado mais puro é um sinal de morte psíquica, e não de morte do corpo propriamente dita. No momento de incursão da pulsão de morte, o sujeito não deseja a morte, ele meramente não deseja. Quando esta trama de representações se despedaça, o psiquismo encontra-se na iminência de uma ruptura da tessitura psíquica.

Virginia Woolf, após a escrita de seus grandes romances, caía em crises. Os livros

a esgotavam, mas era só por conta desse esgotamento que ela conseguia escrever novamente, demonstrando não apenas o caráter de repetição da pulsão, mas também, a repetição do ciclo mania-melancolia.

O final da escrita de seus *grandes* romances a deixavam à beira de novas crises, que chegavam a durar dois anos e só eram totalmente superadas com a escrita de novos livros, diferentes, contudo, daqueles outros. Eram livros que a ajudavam a se reestabelecer, que eram fruto de seu conhecimento técnico enquanto escritora, mas que não impediam uma nova invasão das ondas que traziam um novo romance de *visão*, que ao final a deixavam à flor da pele. Ao terminar a escrita de *As ondas*, relata:

Devo registrar - Os céus sejam louvados – o fim de *The Waves*. Escrevi as últimas páginas – Ó morte – há quinze minutos, depois de cambalear sobre as últimas dez páginas com alguns momentos de tal intensidade e intoxicação que me parecia estar apenas tropeçando atrás de minha própria voz, ou quase, indo atrás de alguém que estivesse falando (como quando eu estava louca). Quase tinha medo, lembrando as vozes que costumavam voar à minha frente (WOOLF *apud* LEHMANN, 1989, p. 77).

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 como 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.

Os seus considerados *grandes romances* são encharcados de características nefastas e que apontam para o império de elementos, que agora, articulados à escrita, são os mesmos que encadeiam seu sofrimento psíquico, como: a morte como presença constante, a invasão da infausta tristeza, as crises, as alucinações, as ondas que quebram no mar... Todos elementos que Virginia retoma em suas principais obras. Principalmente, a morte.

A morte como um dos nomes do real. O destino inevitável de todos os seres humanos parece ser um tema recorrente na narrativa woolfiana, onde nem sempre anuncia um fim, mas emerge em seu caráter de renovação. Ao trazer a morte como fato de um discurso, Virginia parece tentar dar conta dela enquanto inassimilável, como nos alertou Freud, visto que a morte é sempre a morte do outro.

Ao escrever sobre a morte, personificação de um real tão cru em sua vida, Woolf tenta dar contorno do que é da ordem do *non-sense*. A morte vem sempre anunciar a falência



do herói frente a um mundo em que ele não encontrava lugar. Em *Mrs. Dalloway*, a morte do poeta, e, em *Ao farol*, a morte da mãe.

A morte é o que melhor figura para nós esse lugar topológico da ausência da fala, do para-além do Édipo que equivale ao aquém da linguagem, onde reina o silêncio da pulsão de morte, princípio de Nirvana. A morte é o tema frequente da tristeza e da melancolia – o submundo das trevas, do apagamento do desejo (QUINET, 2006, p. 175).

Por outro lado, temos uma escrita com um fim específico, a escrita de *livros de férias* ou *livros que descansam de outros livros*, o que a permite ter controle dos seus pensamentos e do que escreve. Livros que não são como ela chama *experimentais*, mas os velhos conhecidos. A escrita de livros de descanso servia como forma de equilibrar e de evitar uma sempre nova crise: “Sinto a necessidade”, escreveu, “de uma fuga depois desses livros sérios e poeticamente experimentais, cuja forma é sempre tão rigorosamente estudada. Quero tomar impulso e sair por aí a fora” (WOOLF *apud* LEHMANN, 1989, p. 60).

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>26</sup> (MORALES, 2008, p. 36).

Virginia se via constantemente refém de um transbordamento da pulsão de morte, que é muda e não dá sinais claros de seu efeito funesto. O lugar da escrita parecia dar espaço para sua vazão e elaboração. Se por um lado permitia sua veiculação, sua presença quase corpórea, que a fazia cair em suas crises, por outro permitia sua elaboração, seu retorno ao lugar de criação.

A escrita era uma maneira de enfrentar o real, entretanto, também operava de

---

<sup>26</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 a 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”.

maneira inversa, visto que, onde há o êxito da criação, há também o risco iminente de um deslize para a morte. Se o autor busca em sua escrita remendar o vazio constitutivo entre a pulsão e a simbolização, no momento em que esta falha, há o inexorável perigo da morte.

Após a escrita e entre a publicação de *As ondas*, há o retorno das dores de cabeça e dos surtos. É durante a sua escrita que surge a ideia de um novo romance, sendo nesse momento que se iniciam os esboços de *Os anos*. Custou-lhe quatro anos a escrita deste livro, que teve como consequência uma crise de loucura como nunca teve desde 1913, o ano da sua segunda tentativa de suicídio. Ele seria também o segundo livro considerado por seu marido como *livro morto*. Assim, Leonard tentou levar Virginia ao lugar para onde viajava durante sua infância com a família, mas ela não parecia melhorar.

A crise iniciada no ano de 1936 coincidiu com a ascensão de Hitler e o início da perseguição dos judeus e de outras minorias. Leonard Woolf era judeu, ele e Virginia estabeleceram um pacto de que, caso a Inglaterra fosse invadida pelos alemães, cometeriam suicídio para não serem presos.

Em 1941, Virginia iniciou a escrita de *Entre os atos*, intercalada com a biografia de seu amigo Robert Frey. Ao reler os escritos, Virginia mostrou-se bastante infeliz com *Entre os atos*. Dessa vez, nem os elogios e o entusiasmo de seu marido ajudaram em seu estado mental. Enquanto escrevia uma nova versão, sentiu sua mente novamente tomada pelas vozes aterradoras e estava convencida de que não conseguiria mais mantê-las à distância.

A escrita parecia figurar o que fazia freio ao empuxo ao gozo: impedia, embora a altos custos, a exigência inexorável da pulsão de morte de lograr a satisfação absoluta (aquela cujo único objeto de aprazimento seria A Coisa), custasse o que custasse. No momento em que ela falhou, a pulsão de morte arrastou Virginia às águas do Rio Ouse. Em determinado momento, o sofrimento carregado em vida em(pedra)-se em seus bolsos e ela entra no Rio Ouse com o peso da sua dor. Seu corpo foi encontrado três semanas depois. Na carta de suicídio deixada para seu marido, Woolf declara: “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<sup>27</sup>”.

Se antes escrever era tudo que podia fazer e dava conta de regular seus surtos, Virginia, não tendo mais onde aportar, nem o que esperar da relação com a linguagem, deixa

---

<sup>27</sup> Tradução livre: “Eu estou certa de que estou ficando louca de novo. Eu sinto que nós não podemos atravessar mais um daqueles tempos terríveis. E eu não vou me recuperar desta vez. Eu comecei a ouvir vozes, e eu não consigo me concentrar. Então eu estou fazendo o que parece a melhor coisa a se fazer”.

de boiar na existência para afundar na morte. A morte materializa-se como a única saída no momento em que a escrita não comparece.

Tendo a escrita levado o eu a se aproximar perigosamente desse centro mortífero, onde não existem garantias para encontrar a “palavra-dique” que detenha o fluxo, ou ficará no lugar do jorro e do fluxo das “palavras de água”- palavras que aglutinam, mas liquefazem o sujeito; e que são fusão, mas também separação -, ou então poderá buscar na morte real essa contenção (CARVALHO, 2006, p. 21).

Retornemos, contudo, ao momento em que essa escrita logra seu êxito. As inúmeras vezes em que funcionou ao propósito de ser veículo da fala de seu desejo, em que indicava a existência de um sujeito singular, nomeado Virginia Woolf. Regressemos ao momento em que a escrita de suas obras deixavam transmitir algo que era da ordem do inconsciente e que dizia respeito à singularidade da autora, aquilo que nela era diferente dos outros.

Propomos, então, um retorno à narrativa woolfiana, a textos em que a leitura nos remonta o momento em que a morte é inscrita no corpo como cicatriz do real sem sentido: “O autor podemos datá-lo, referenciá-lo, contextualizá-lo em relação à sua obra, a sua história; no entanto, o sujeito não decorre desses dados, ele não pré-existe a eles e nem é produto deles, ele é efeito de sua própria escritura, de seu *savoir-faire*” (SCOTTI, 2007, p. 162).

Busquemos livros que Virginia assume, em seu diário, terem sido fruto de uma experiência quase exterior. Recebia *choques*, confia-nos ela, algo que parecia vindo de fora, mas dizia respeito a algo intimamente conhecido. Os *choques* faziam dela escritora. E daí aconteceram, principalmente na escrita de *Mrs. Dalloway*, mas também em *Ao farol*, obras que, apesar de estarem relacionadas à técnica do *fluxo de consciência*, anunciam um efeito estético que está para além de gênero literário. Escritos que comunicam uma voz que se ocupa em dizer sobre sensações e sentimentos, principalmente sobre a morte, que tem por consequência um luto impossível de se elaborar.

Para Mannoni (1999), de forma mais atenuada, esses dois romances configuram uma face da escrita woolfiana em que a morte acena de forma marcante: “Em seus romances, nos quais, desde os anos 1920, sente-se a 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).

Dessa maneira, pretendemos, no próximo capítulo, mapear a forma como uma incidência da morte se revela em seus romances mais significativos e, de forma mais

específica, em seus romances *Mrs. Dalloway* e *Ao farol*. Buscaremos, ainda, analisar e descrever o modo como um sentimento de luto é gerado como efeito estético a partir do modo de construção dos personagens e da sua trama ficcional.

#### **4 AO FAROL E MRS. DALLOWAY: COMO UM DISCURSO SOBRE A MORTE EMERGE NA OBRA DE VIRGINIA WOOLF**

“O sintoma da doença nada é senão a manifestação  
disfarçada do amor; e toda doença é apenas amor  
transformado”

(Thomas Mann)

“Quanto mais amor mais a morte se anuncia”

(Bartolomeu Campos de Queirós)

Elegemos dois romances de Virginia Woolf lançados nos anos de 1920: *Mrs. Dalloway*, de 1925, e *Ao farol*, de 1927. Os dois romances aproximam-se bastante em seu estilo de escrita, denunciando assim questões textuais que estavam em jogo para a autora à época. Virginia publicou outros romances ainda nos anos 20, entretanto, consideramos nosso tempo de pesquisa escasso para a abordagem de outras obras de forma minuciosa. Pelo mesmo motivo, só tomaremos os romances a partir de sua dimensão narrativa, e não na sua dimensão de letra, o que poderá ser retornado em pesquisas posteriores. Portanto, a eleição dos romances se deu por acreditarmos haver nesses elementos relevantes de um discurso sobre a morte que interessam de forma direta à nossa pesquisa.

##### **4.1 Talland House: o paraíso da infância**

Uma das lembranças infantis mais vívidas contadas por Virginia em seu diário era os verões que a família Woolf passava em sua casa em St. Ives, chamada *Talland House*, na região da Cornualha: “Mas o grande evento do ano é o êxodo de verão para a Cornualha [...] Por isso St. Ives deve ter sido uma das primeiras lembranças de Virginia” (BELL, 1988, p. 58).

Virginia descreve, em seu diário, os verões em Talland House como o apogeu de sua felicidade enquanto criança: “Yet in retrospect nothing that we had as children made as

much difference, was quite so importante to us, as our summer in Cornwall”<sup>28</sup> (WOOLF, 1952, p. 127). Ela descreve suas sensações, enquanto criança, ao chegar naquele local e encontrar-se com a casa, o jardim, o mar, o farol, as inúmeras pessoas que passavam como visitantes, as crianças com quem ela costumava brincar, mas, principalmente, “to hear the waves breaking that first night behind the yellow blind”<sup>29</sup> (WOOLF, 1952, p. 127). O som das ondas quebrando na praia é descrito pela autora como uma das principais lembranças estéticas de sua infância.

Os verões são descritos por Virginia como os melhores momentos de sua vida e a melhor dádiva que seus pais deram aos filhos. Para ela, o mar era a principal atração daquele lugar, os passeios que fazia ao longo da costa, o som que vinha das ondas quebrando na praia, a vida dos pescadores locais, o velho farol: “All together made the summer at St. Ives the best beginning to life conceivable. When they took Talland House father and mother gave us – me at any rate – what has been perennial, invaluable”<sup>30</sup> (WOOLF, 1952, p. 128). Tudo naquele local fascinava e deslumbrava a pequena Virginia, não à toa grande parte desses elementos retornariam mais tarde em suas obras.

Havia, entretanto, os passeios da tarde com o pai. Julia insistia que um de seus filhos acompanhasse Sir Leslie durante sua caminhada. Virginia descreve sua mãe como obcecada pela saúde e prazer de seu pai em detrimento dos filhos. A jovem Virginia considerava aqueles passeios uma tortura, todavia, não chegavam a tirar a emoção que era para ela enquanto criança estar naquele lugar:

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 forty-nine; while he lived on, and found it very difficult, so healthy was he, to die of cancer at the age of seventy-two. 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<sup>31</sup> (WOOLF, 1952, p. 133).

---

<sup>28</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “No entanto, olhando para trás, nada do que fazíamos de diferente, quando crianças, era tão importante quanto nosso verão na Cornualha” (WOOLF, 1986, p.147).

<sup>29</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “Ouvir as ondas quebrando naquela primeira noite por trás da persiana amarela” (WOOLF, 1986, p. 148).

<sup>30</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “Tudo isso junto fazia do verão em St. Ives o melhor começo de vida que se poderia imaginar. Quando alugaram Talland House, mamãe e papai deram-nos – a mim, pelo menos – algo perene, inestimável” (WOOLF, 1986, p. 148).

<sup>31</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “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” (WOOLF, 1986, p. 154).

Foi ainda em St. Ives que Virginia narrou uma das primeiras vezes em 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, “then, for no reason that I know about, there was a sudden violent shock; something happened so violently that I have remembered it all my life”<sup>32</sup> (WOOLF, 1952, p. 71).

Na primeira vez que ocorreu, Virginia estava no gramado, brincando de luta com seu irmão. Quando ergueu o braço para socar Thoby, ocorreu-lhe o pensamento de por que machucar outra pessoa, com isso baixou o braço e deixou que o irmão a batesse. “I remember the feeling. It was a feeling of hopeless sadness. It was if I became aware of something terrible; and of my own powerlessness. I slunk off alone, feeling horribly depressed”<sup>33</sup> (WOOLF, 1952, p. 71).

Na segunda vez, ainda em Talland House, lembra-se de olhar para um canteiro de flores e pensar: “That is the whole”<sup>34</sup> (WOOLF, 1952, p. 71). 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 conseguiu passar mais por perto dela: “I seemed to be dragged down, hopelessly, into some pit of absolute despair from which I could not scape. My body seemed paralysed”<sup>35</sup> (WOOLF, 1952, p. 71).

Em seu diário, enquanto relata esses acontecimentos, Virginia dá-se conta de que nunca havia escrito sobre eles, e agora, enquanto escreve, parece começar a perceber algo. Expressa que dois desses momentos culminaram em um sentimento de total desespero e descrença, enquanto o outro (o do canteiro de flores) levou-a 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>32</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “E então, sem nenhuma razão aparente, houve de repente um choque violento; algo aconteceu com tanta violência que nunca mais pude esquecer-lo” (WOOLF, 1986, p. 83).

<sup>33</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “Lembro-me da sensação. Foi um sentimento de tristeza desesperançada. Era como se eu me tivesse dado conta de algo terrível; e de minha própria impotência. Escapuli, sentindo-me horrivelmente deprimida” (WOOLF, 1986, p. 83).

<sup>34</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “Isso é o todo” (WOOLF, 1986, p. 83).

<sup>35</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “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” (WOOLF, 1986, p. 84).

But in the case of the flower I found a reason; and was thus able to deal with the sensation. I was not powerless. I was concious - 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 a physical collapse; they seemed dominant; myself passive”<sup>36</sup> (WOOLF, 1952, p. 72).

Virginia relata ainda receber esses *choques* repentinos, todavia, agora, passado um momento inicial de assombro, eles são bem-vindos: “And so I go on to suppose that the shock receiving capacity is what makes me a writer”<sup>37</sup> (WOOLF, 1952, p. 72). Os *choques*, expõe a autora, são seguidos de uma intensa necessidade de dar sentido a eles via escrita. Diferentemente de suas experiências enquanto criança, esses golpes não são tão dolorosos e alheios a ela como costumava pensar, mas são uma forma de revelação de algo real que se encontra obnubilado por aparências e que ela consegue ver com clareza. Somente ao escrever sobre esse algo inexplicável é que consegue dar-lhe sentido e explicá-lo, tornando o golpe de receber esses *choques* menos pungente: “And I make it real by putting it into words”<sup>38</sup> (WOOLF, 1952, p. 72).

No que concerne ao uso da escrita por Virginia como forma de expressar algo que estaria para além do sentido, remetemo-nos a Lacan, que em seu O seminário, livro 7 – A ética da psicanálise (2008b), introduziu o conceito de *das Ding* ou *A Coisa*. A linguagem, trama do que somos feitos, concede-nos um afastamento da Coisa e protege-nos do horror que é o 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 Lacan.

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, p. 146).

---

<sup>36</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “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” (WOOLF, 1986, p. 84).

<sup>37</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “E assim, chego a conclusão de que o que faz de mim uma escritora é a capacidade de receber choques” (WOOLF, 1986, p. 84).

<sup>38</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “e eu torno real colocando-a em palavras” (WOOLF, 1986, p. 84).



A Coisa, ou *das Ding*, diz respeito ao objeto primordial da pulsão, que nunca foi perdido e nem dito, mas que é preciso ser reencontrado e do qual não podemos sequer imaginar, só tendo acesso por meio de substitutos, objetos outros que fazem semblante a ele. Para Lacan (2008b), 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. Diferenciando-se do *objeto a*, que é aquilo que cai da separação com o Outro, a Coisa é anterior, é o que fundamenta o desejo.

Lacan (2008b) usa a função artística mais primitiva, a do oleiro, para explicá-la. Detém-se em discutir sobre a distinção do vaso entre sua função enquanto utensílio e sua função significativa, falando de um nada particular que caracteriza a função significativa 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, p. 147).

Ele continua ao afirmar que, se considerarmos o vaso na noção que 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, p. 149).

Ao escrever, 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 pode não se deixar abater por ela, mas 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 um texto está relacionado, para ela, à sua maior satisfação.

From this I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that me – I mean all human beings – are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the word of art<sup>39</sup> (WOOLF, 1952, p. 72).

---

<sup>39</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “Disso, extraio o que eu chamaria uma filosofia; de qualquer modo, é uma ideia fixa minha; que por trás do algodão cru está escondido um desenho; que nós estamos – isto é, todos os

Virginia assume, como vimos no capítulo passado, que a escrita de seu romance *Ao farol* foi oriunda do recebimento desses *choques*, assim como esteve estreitamente relacionada à elaboração do luto de sua mãe. Relata que a relação com o pai também a obcecou durante anos e que, enquanto escrevia, se imaginava discutindo com ele e dizendo coisas que nunca pôde dizê-lo em vida.

De modo que seu romance *Ao farol* foi escrito como uma espécie de tentativa de dar conta da vida e da morte de sua mãe por meio da escrita que, como ela mesma nos informou, funcionava como uma via de juntar pedaços e elaborar um todo que não fosse tão doloroso. Uma tentativa de livrar-se de lembranças e obsessões em relação à morte da mãe, para o qual ela não encontrava simbolização por outra via.

Detenhamo-nos, então, na dita obra, publicada em 1927 com o título *To the lighthouse*, que em português encontrou duas traduções: *Ao farol* ou *Passeio ao farol*.

## 4.2 *Ao farol*

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. Banker e Mr. Tansley. Também tem como pano de fundo as consequências da Primeira Guerra Mundial.

### 4.2.1 *A janela*

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

---

seres humanos estão – ligados a isso; que o mundo todo é uma obra de arte; que nós somos parte de uma obra de arte” (WOOLF, 1986, p. 85).

será um personagem vivo na narrativa, que por vezes se confunde e representa os personagens: “O antigo Farol, distante, austero, no centro” (WOOLF, 2013, p. 13).

O livro é narrado em terceira pessoa, tendo o narrador total acesso aos sentimentos e pensamentos dos personagens, além de suas próprias opiniões e julgamentos sobre eles. 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 serão 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 deles. 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 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, “alguém cometera um erro” (WOOLF, 2013, p. 24), informa-nos o narrador, “mas não conseguia por nada nesse mundo imaginar o que fosse” (WOOLF, 2013, p. 24). Sobre aquele dia, algo precisava ser dito.

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 (WOOLF, 2013, p. 7).

A 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 diminuir a por reconhecer, tão intimamente, sua superioridade: “Ele é mesquinho, egoísta, vaidoso, ególatra; é corrompido; é um tirano; ele cansa Mrs. Ramsay até a morte” (WOOLF, 2013, p. 20). A esposa aparece submetida ao julgo 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 a Senhora 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 esse 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 encolerizava quando ela ia 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 (WOOLF, 2013, 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 enaltecê-la. Lily, principalmente, parece testemunhar na imagem de Mrs. Ramsay o lugar de uma mulher impossível de ser alcançada. Entre Lily e Mrs. Ramsay há a oposição entre duas figuras femininas: a mãe de família plena e realizada, e a artista, solteira e completamente deslumbrada pela imagem oposta que parece tanto dizer sobre seu desejo. Ao relatar o pensamento de Lily, o narrador diz:

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 ofereciam 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 (WOOLF, 2013, pp. 36-37).

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 essa 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 (WOOLF, 2013, p. 23).

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” (WOOLF, 2013, 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 (WOOLF, 2013, 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 se deixar vencer pela 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 (WOOLF, 2013, 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 novo sentiu-se sozinha na presença de sua velha antagonista: a vida” (WOOLF, 2013, 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 (WOOLF, 2013, p. 44).

Há a passagem da luz, mas o que resta é o vazio da escuridão. Tomada por um breve momento de esperança nos seres humanos, tal pensamento não se sustenta, e Mrs. Ramsay logo se vê captada pela velha conhecida desilusão: “Sua mente sempre se agarrara ao fato de que não existe razão, ordem ou justiça: mas sofrimento, morte e pobreza. Não havia traição baixa demais que não pudesse se acometida por este mundo; sabia disso. Nenhuma felicidade durava; sabia disso” (WOOLF, 2013, p. 45).

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 enlacs 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 (WOOLF, 2013, p. 56).

Ao final do jantar e do dia, há um resto de esperança: dois jovens (Paul e Mynta) anunciam seu noivado. Há uma virada no dia, e tudo recomeça a partir da união daqueles dois, que dará lugar a 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?” (WOOLF, 2013, p. 67).

O amor emerge, nesse momento da narrativa, para fazer suplência ao vazio deixado pela morte que vinha estando no centro do texto. O amor surge como promotor de possibilidade, momento de torção. Amor e morte são experiências particulares dos seres falantes, ambos enquanto produzidos a partir de significantes e como fatos de um discurso. Na narrativa de *A janela*, amor e morte aparecem como complementares, mas ao mesmo tempo emaranhados. Menos para Lily, que, em seu discurso, fala de outro amor, não aquele amor de convenções, mas um amor de adoração, considerado por ela superior. “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” (WOOLF, 2013, p. 68).

Como já discutido anteriormente, a presença de mulheres na vida de Virginia parecia essencial à sua estabilização emocional. A autora fala do amor entre mulheres e parece tentar exprimir a importância dessas relações amorosas que para ela eram indispensáveis. Expõe Lily: “[...] o amor; enquanto as mulheres, a julgar por sua própria experiência, sentiram 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. Bem, e então, bem, o que então?” (WOOLF, 2013, p. 69).

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 de 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.

Ao descrever Lily, a autora dá pistas de sua visão da importância daquele amor, daquele ideal na sua própria vida. Não à toa também, Lily é pintora, assim como sua irmã e grande amor, Vanessa. Parece-nos que em *Ao farol*, Virginia mistura elementos de sua vida, principalmente familiar, com sua narrativa.

O dia então acaba. O tempo haveria de ser ruim no dia seguinte, afinal de contas. Não haveria passeio ao Farol.

#### ***4.2.2 O tempo passa***

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, se sucede à outra noite, e assim o tempo vai passando. Em um espaço de intercalação, é revelado 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.]” (WOOLF, 2013, 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. Só resta o que foi abandonado e o que não era importante o suficiente e foi deixado para trás: “[...] um par de sapatos, um boné de caça, algumas saias e casacos desbotados – mantinham a forma humana e, em seu vazio, mostravam como um dia estiveram preenchidas e plenas de vida; [...]” (WOOLF, 2013, p. 85).

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, mas apenas a manutenção do local. “Assim enquanto ela cambaleava, espanando, esfregando, parecia dizer que tudo não passava de uma longa tristeza e sofrimento, como despertar e logo ir dormir outra vez, tirar as coisas do lugar e recolocá-las de novo” (WOOLF, 2013, p. 86).

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 os motivos 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” (WOOLF, 2013, p. 91).

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, como 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 (WOOLF, 2013, 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, 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 destruíra. 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 e dá-se conta de onde está novamente. “Desperta” (WOOLF, 2013, p. 94).

#### **4.2.3 O farol**

O dia seguinte ao retorno dos habitantes à casa se dá com o despertar de Lily. Haviam voltado ali porque 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 (WOOLF, 2013, pp. 95-96).

O retorno à casa remete Lily também a um quadro em 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, vê Mrs.

Ramsay a brincar com o filho e esquece sua pintura, mas agora “ela sabia o que queria fazer” (WOOLF, 2013, p. 96).

Que significava afinal aquela volta ao Farol? Lily não consegue compreender. Os motivos que mobilizaram o Mr. Ramsay àquele passeio continuam a impoterna-lá, ao lembrar de procurar as tintas para retornar ao seu quadro. O que buscariam 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 subjulgados. James estava com dezesseis anos, Cam com dezessete, talvez. Ela olhara em volta à procura de alguém que não estava ali, Mrs. Ramsay, presumivelmente (WOOLF, 2013, 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 sustentar a presença dele, sendo demasiado angustiante e, principalmente, não consegue pintar frente ao seu olhar estoico. Não há possibilidade de produção subjulgada 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” (WOOLF, 2013, 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 àquela 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 (WOOLF, 2013, pp. 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 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” (WOOLF, 2013, p. 105).

Com sua morte, Mrs. Ramsay parecia ter dito para a vida 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. Sentia, principalmente, o peso de sua falta.

Em seu O seminário, livro 7 (2008b) Lacan inicia uma discussão sobre a questão do amor. Ao retomar *O banquete* de Platão, Lacan propõe discorrer acerca das questões que envolvem o amor e a transferência. Ao comentar sobre o amor dito cortês, Lacan (2008b) afirma que o objeto Dama é esvaziado de quaisquer qualidades reais; discute que para muitos autores parece que os poetas trovadores que falam sobre o amor estão sempre falando de uma mesma pessoa.

O amor cortês emerge, então, como um símbolo da sublimação da arte. O poeta trovador evidencia o objeto do seu desejo como um ser inacessível, logo, vai dedicar-se às formas que poderá realizar para se aproximar dele, entretanto, sem nunca lograr êxito. A Dama vai assumir o lugar de *das Ding* em seu caráter de impossibilidade, dado que o que caracteriza A Coisa é a existência de um vazio impossível de ser preenchido, como já visto anteriormente.

O que preserva esse lugar da Coisa são os caminhos criados a partir do significante, que criam espaços em torno do que não pode ser galgado. A criação do papel da Dama é feita a partir de significantes refinados e que são construídos para torná-la inacessível, todavia, isso não impossibilita que aflore o vazio da existência. À Dama é conferido valor de representação da Coisa. O amor cortês expõe que não basta revelar o vazio, mas é preciso criar construções simbólicas para representá-lo que fujam à significação comum.

Todavia, o amor descrito por Woolf por meio de Lily parece-nos ir a uma direção além desta descrita em que há promoção de abertura no sentido e que despe a falta. Parece tratar-se da manutenção de uma ligação patológica entre o sujeito e o objeto amado que foi perdido. Quando Lily fala de seu amor por Mrs. Ramsay, não parece corresponder ao amor em seu senso comum de relação de proporcionalidade entre dois que visa a uma ilusão de unidade, em que se tapa imaginariamente a falta por meio de uma utopia narcísica de reciprocidade. Há a perpetuação de um elo que não cede e que se mantém ali no lugar vazio

deixado por Mrs. Ramsay. Para além dessa morte e da perda do objeto amado, parece haver em Lily uma perda de si.

Felipe Castelo Branco (2014) ao discorrer sobre o amor na melancolia expõe que a perda do objeto amado é uma perda crucial que alveja o melancólico diretamente em sua imagem especular, dada a profundidade da relação desse objeto com o eu. O autor retorna a Freud quando este último escreve que o melancólico sabe quem perdeu, porém não sabe o que perdeu nesse alguém.

Na melancolia parece ter havido a vitória do vazio deixado pelo objeto, e o sujeito encontra-se totalmente derrotado por ele, porém, antes de se procurar saber o que foi perdido na melancolia, faz-se necessário tentar compreender a relação do sujeito com aquele objeto amado. Escreve Branco (2014, p. 95):

A autoimagem do melancólico, destruída no momento da perda daquele a quem ele amava, nos fala, a partir da fina observação freudiana, da dependência que faz da relação melancólico/objeto uma cola imaginária. Não há separação entre a melancolia e seu objeto: o eu é o objeto.

Será por tomar o objeto amado como seu eu ideal que o melancólico assim como ama mantém-se completamente dependente da imagem do outro. O objeto amado se faz de suporte imaginário à própria imagem narcísica do melancólico. Logo, no momento em que o objeto não comparece, há o encontro com o vazio deixado por ele, conduzindo o melancólico há um hiato, despejado da imagem que ele buscava no outro como sua própria (BRANCO, 2014).

Tal amor pelo objeto, no caso da melancolia, está sustentando em uma identificação que simula a imagem do outro e une o melancólico ao objeto, continua Branco (2014). O que está em jogo no amor melancólico é uma possibilidade de tomar o outro como muleta, assim, quando há a perda do outro, tal sustentação imaginária desmorona em direção ao real.

O melancólico vai de uma relação amorosa radical (de profundo amor ao objeto), para uma queixa de profunda sensação de vazio, indiferença e desprezo pela existência das coisas e pessoas em seu entorno — o que é a expressão mais crua da total retirada da libido, ou seja, a força sexual da pulsão, de todo e qualquer objeto do mundo. Sem a possibilidade de lidar com o objeto que falta no Outro, o melancólico não é capaz de se interessar por pessoas ou coisas, mas pode apenas lamentar aquilo que nunca possuiu: um vazio que mantivesse o laço que o permitiria apegar-se à vida. Sem o vazio fundamental do objeto, não há amor por outros objetos, senão o amor patológico nutrido por aquele ao qual o eu melancólico se fundiu (BRANCO, 2014, pp. 95-96).

A todo momento de seu processo de pintura, Lily remete-se à Mrs. Ramsay. Restou a morte, o vazio provocado pela ausência de Mrs. Ramsay que, mesmo assim, faz-se 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 (WOOLF, 2013, p. 115).

Enquanto isso, o texto volta-se para o barco que carregava o Mr. Ramsay e seus filhos. “Combater a tirania até a morte” é o pacto dos filhos James e Cam. Eles não queriam ter ido naquele dia ao passeio, entretanto, mais uma vez subjulgados 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 subjulgara 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 (WOOLF, 2013, p. 107).

Mr. Ramsay, James e Cam chegam finalmente ao Farol. James o encara e tudo que consegue pensar é: “Então isso era o Farol, isso aí?” (WOOLF, 2013, p. 120). 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. “Ficou ali sentado ao sol, com a mão na cana do leme, olhando para o Farol, impotente para mover-se, impotente para sacudir esses grãos de infelicidade que se acomodavam em sua mente, um após o outro” (WOOLF, 2013, p. 121).

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:

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, tinham-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 (WOOLF, 2013, 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, como vimos, 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 ela. 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 (WOOLF, 2013, p. 134).

Em seu romance *Ao farol*, Virginia traz uma face da morte em sua potência de destruição. De início aparece como algo que sempre esteve presente, silenciosa. Nos pensamentos de Mrs. Ramsay, representa uma saída à vida sempre tão pesarosa. Entretanto, esta 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.

*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 (WOOLF, 2013, p. 124).

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 de 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 ela 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 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” (WOOLF, 2013, p. 124).

Pode sentir-se esse luto na voz do narrador, nos pensamentos dos personagens, nas ações desenvolvidas por eles. Nada da vida dos personagens que restaram é indicado ao leitor. Como se, em dez anos, o único fator realmente 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 o leitor é convocado a partilhar desse peso. Pode-se dizer que há uma tentativa de elaboração de um luto a partir do efeito estético gerado pela escrita de Virginia: uma necessidade de transmitir a dor de existir. O que escrever sobre a morte representa para a autora?

Como já mencionado, o luto emerge como efeito estético: a construção dos personagens; o movimento da trama; o formato do texto; as construções frasais, dentre outros recursos estilísticos evocam constantemente no leitor esse sentimento de que algo morreu e com isso tudo se perdeu. “Aquela extraordinária irrealidade era assustadora; mas também era excitante. Ir ao farol. Mas o que se manda para o Farol? Morreram. Sozinho. A luz verde-acinzentada na parede em frente. Os lugares vazios. Essas eram algumas das partes, mas como juntá-las, perguntou” (WOOLF, 2013, p. 96).

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. A narrativa faz com que o leitor passe de personagem a personagem em um movimento brusco, como se o leitor devesse caçar seus pensamentos mais impetuosos. 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 do desabamento provocado por ela. Principalmente na voz de Lily: “Tudo

estava seco: murcho: gasto. Eles não deveriam tê-la convidado; ela não deveria ter vindo” (WOOLF, 2013, p. 98)

Algo foi perdido e nada poderá remendar o vazio deixado, essa é a sensação que a narrativa desperta evocada no leitor. Só o amor parece restar como forma de suporte para o sofrimento, 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 de 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 da sua dor. 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. Transmitir aquilo que é da ordem do real, ao escrever sobre a morte, parece significar uma tentativa de elaboração por meio da única forma conhecida pela autora, sua escrita.

Seus personagens trazem algo que parece remeter à sua própria história, seja por James – que detesta o pai e tem tamanha admiração e adoração pela mãe a ponto de ser o único que consegue ter a lucidez frente às suas aparências, como a própria Virginia revelava fazer em relação à mãe – ou por meio de Lily, a artista, aquela que não se encaixa às normas sociais e que, da mesma forma, repudia Mr. Ramsay e reverencia Mrs. Ramsay. Ambos os personagens, ao final de tantos anos, são os únicos que ainda buscam algo na visita à antiga casa de verão, são os que buscam remendar o vazio deixado por Mrs. Ramsay.

A escrita aparece como a única via para conseguir denunciar esse sofrimento; a autora precisava dizer algo a fim de conter um real que transbordava. Sua escrita possuía uma função específica, não estando dissociada de sua vida por tratar-se de um ato criativo que a protege e representa uma defesa da angústia. Trata-se do modo de processo de sua criação, logo, não há como separá-lo de sua vida. Desde a infância, recebia *choques*, como ela mesma os chama. Depois de adulta, revela que a capacidade de receber *choques* era o que fazia dela uma escritora. A escrita de Woolf parece partir do choque que o reencontro com o real

acarreta, em uma tentativa de dar conta disso que é da ordem do indizível. A escrita é uma defesa contra o real que tenta aliená-la em sua violência.

Após a escrita, todavia, assume-se invadida por uma onda que a desestrutura. Dessa forma, podemos pensar que isto indicaria que certas obras podem ter funcionado como estabilizadoras de um gozo mortífero enquanto Virginia as escrevia? Escrever parecia funcionar no sentido de operar certa mediação entre prazer e gozo, aliviando, mesmo que temporariamente, seu sofrimento. Ela 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 seu diário:

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 syllabing 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<sup>40</sup> (WOOLF, 1952, p. 81).

Para Mannoni (1999, p. 28), o luto da morte da mãe reduziu a autora a um silêncio, visto que só havia a voz daquela, não sobrando lugar para uma imaginação da autora: “Passeio ao farol permitirá a Virginia matar a morte [...] Separar-se da morte é uma tentativa de recuperar-se como sujeito” (1999, p. 28). Parece haver uma forma de *libertação* por meio da escrita deste 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, 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).

---

<sup>40</sup> Na tradução de Paula Maria Rosas: “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, comecei 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 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” (WOOLF, 1986, p. 94).

A escrita pareceu, então, elaborar um indício de transbordamento de elementos mortíferos, que têm por ação a não-representação. Elementos nefastos que agem em silêncio, como já visto, por pertencerem ao campo da pulsão de morte. A escrita surge então como um vestígio do que é exigido de Virginia frente a esta ameaça da pulsão de morte em seu caráter destrutivo. Logo, cabe a ela lançar mão de seus próprios recursos e cunhar um nome que opere efeitos de estrutura e possibilite que a pulsão de morte seja uma fonte inexaurível de vida. Há um movimento de criação *ex-nihilo*, há uma tentativa que parece ter logrado êxito na escrita de *Ao farol*.

Ao final, apesar da morte de Mrs. Ramsay, os Ramsay restantes chegam ao Farol, Lily consegue ter sua visão, e Virginia deixa de ter as suas.

#### 4.3 Mrs. Dalloway

Em 1925, Virginia publicou seu romance intitulado *Mrs. Dalloway*. Em uma edição americana, Woolf escreveu uma introdução que, posteriormente, não foi mais utilizada. Nesta, fala da impossibilidade do autor de 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 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* WOLF, 2013, 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, p. 200).

Ela fala que o motivo pelo qual se precisa explicar o método dos livros é em razão de terem 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* WOLF, 2013, p. 201).

*Mrs. Dalloway* é um dos primeiros romances em que Virginia Woolf faz uso da técnica que, posteriormente, ficaria conhecida como *fluxo de consciência*, que, como já visto no capítulo anterior, viria a ser um dos principais fatores a consagrar sua escrita. O *fluxo de consciência* é uma técnica narrativa moderna em que há uma preocupação do autor em dizer sobre a consciência do personagem de um modo ideal, sem interferência do narrador ou de qualquer outro elemento do texto. Virginia foi uma das pioneiras neste estilo, e *Mrs. Dalloway*, sua obra que ficaria mundialmente conhecida por tal técnica.

#### 4.4 “Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores”

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

O romance inicia com a personagem principal: Clarissa Dalloway. Esta, que dará uma festa ao final daquele dia, decide ir comprar as flores ela mesma. Sai então andando pelas ruas de Londres, ritmada pelas batidas do Big Ben, afinal, todas as horas daquele dia serão cruciais às consequências de seu término.

Era junho, em meados dos anos 20, e a guerra estava acabada. Clarissa é uma mulher da classe média alta londrina, tem por volta de 52 anos, e sua grande preocupação é com sua casa, seu marido, sua filha, e, particularmente naquele dia, com a festa que dará.

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

No momento em que caminhava na direção da floricultura, Clarissa 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 à 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 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 (WOOLF, 2015, p. 13).

O personagem de 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 ela mesma. Há um acidente de carro na rua em frente à floricultura em que Mrs. Dalloway se encontra, esta e o florista acreditam ter ouvido um tiro, mas o barulho é, na verdade, um motor explodindo. Enquanto Clarissa olha através de uma janela, Septimus, “que não pudera passar, ouviu” (WOOLF, 2015, p. 18).

“Septimus Warren Smith, de cerca de trinta anos, pálido, nariz aquilino, sapatos amarelos e sobretudo puído, de olhos claros, com esse olhar desconfiado que inspira desconfiança aos demais. O mundo alcançara seu látego; sobre que se abateria?” (WOOLF, 2015, p. 18). 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. Essas alucinações organizavam-se em torno da noção de que o crime não existe, assim como a morte também não. Escuta pássaros que pousam em sua janela e cantam em grego, mandando-lhe esta mensagem: “Ali estava sua mão; ali, os mortos. Coisas brancas se reuniam atrás das grades opostas. Mas ele não se atrevia a olhar. Evans estava atrás daquelas grades” (WOOLF, 2015, p. 26).

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.

Eram precisamente 12 horas; 12 pelo Big Ben; cujo somido foi sendo arrastado para o norte de Londres; mesclando-se com o de outros relógios, confundindo-se, etereamente, com as nuvens e espirais de fumo, e indo afinal morrer além, entre as gaiotas - 12 horas quando Clarissa Dalloway estendia o vestido verde sobre a cama e os Warren Smith desciam Harley Street (WOOLF, 2015, p. 82).

Os dois personagens carregam, entretanto, uma relação muito próxima na construção da narrativa do romance. Ela representa o ideal vitoriano de esposa dedicada, mantendo todos os seus sentimentos e dores para si mesma. 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 no romance.

A oposição entre Clarissa e Septimus nos remete ao texto freudiano de 1919 sobre *O estranho*, que foi discutido no capítulo anterior. Quando Freud (2008h) traz a noção do *duplo* estando relacionado a uma duplicação do eu e um eterno retorno do mesmo, fala que tal fenômeno seria fruto do narcisismo ilimitado da criança e dos povos primitivos. Logo, superada essa fase, quando a noção da morte enquanto fato inexorável é assimilada pelo sujeito, ele adquire o estranho significado de emissário da morte.

Ao retornar ao estudo de Otto Rank sobre o mito do duplo, Freud (2008h) destaca que, em um primeiro momento, o duplo emerge como lugar de segurança. Depois, o duplo assumirá o caráter de anunciador da morte. A imagem que era então idealizada é substituída por um estranho que agora julga.

Para Pierre Nordon (2004, p. 34), Clarissa Dalloway traduz sutilmente os julgamentos que Virginia carregava acerca de si mesma; enquanto Septimus (a própria Virginia era a sétima filha) parecia dizer bem mais sobre si mesma. Mrs. Dalloway representa tudo que Virginia sentia-se culpada por não representar: a esposa ideal, o exemplo de mulher que ela deveria exercer. Sobre Clarissa, ela diz:

Em todo caso, não havia amargura nela; nada desse sentido da virtude moral, tão repulsivo em excelentes mulheres. Tudo, virtualmente, a divertia. [...] Tinha um senso cômico realmente precioso, mas precisava de gente, sempre de gente para exercitá-lo (WOOLF, 2015, p. 69).

Sob a camada frívola das obrigações de Clarissa, surge outro plano narrativo, um discurso sobre a morte: o lugar de Septimus, que “estava, pois, abandonado. Todos lhe bradavam: mata-te, mata-te, para salvação nossa” (WOOLF, 2015, p. 80). 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 podia conhecer os que estão ligados ao que quer que seja” (WOOLF, 2015, p. 81).

Clarissa surge na obra sempre investida a objetos da realidade: sua festa, seus convidados, seu marido, sua filha. Quando invadida por um desejo de morte, Clarissa retorna seu pensamento ao que a prende à vida. Já Septimus representa seu oposto complementar, sendo o lugar da banalidade do desejo de morrer, da normalidade de tal pensamento, o que ironicamente contrasta com o fato de este ter ficado louco e Clarissa ser considerada tão corriqueira. Enquanto Clarissa precisa de gente para sentir-se viva, Septimus vem em contraste, não estando ligado ao que quer que seja.

Assim como na noção do duplo, é preciso que um morra para que haja vida, é no embate entre Eros e Thanatos que emerge a força propulsora que move as engrenagens da vida. Com *Mrs. Dalloway*, Virginia dá ao leitor um testemunho sobre o confronto entre a vida e a morte.

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 confere à *Mrs. Dalloway* une qualité jubilatoire qui contraste heureusement avec le thème de la mort<sup>41</sup> (NORDON, 2004, p. 34).

#### 4.4.1 *Septimus, a loucura e a morte*

A história de Septimus não vai surgir só através de sua voz; Lucrezia emerge por diversas vezes no plano narrativo principal para falar sobre o marido, parece espantada com aquele homem que dizia ouvir vozes e dizia costumeiramente que iria se matar. Há um pedido de socorro que emerge na voz dela. 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 amigos na Inglaterra, e que por ele deixara a Itália – era apenas um osso” (WOOLF, 2015, p. 19).

Estão naquele dia aguardando para visitar 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 (WOOLF, 2015, p. 24).

Novamente é no campo do olhar que Septimus é convocado e apreendido. É requerido para que olhe para um mundo o qual ele recusa, e esse mesmo olhar que é negado ao Outro captura-o. É Evans quem olha para ele, 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, o real que se manifesta desde fora por meio de suas alucinações.

---

<sup>41</sup> “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” (tradução livre).

Em determinado momento do seu texto sobre o estranho, Freud (2008h) comenta que, na literatura, um recurso utilizado para causar a experiência do estranho consiste em criar em quem lê a incerteza quanto à natureza de determinado personagem. Nos dois exemplos dados por Freud (2008h), repete-se a situação de algo que comparece como tendo sido visto, uma imagem que captura e é capturada através do olhar. É justamente no campo da imagem, do que se vê, do que é capturado pelo olhar que o fenômeno do Unheimlich será tomado. Não à toa, Virginia (WOOLF, 2015, p. 26) escreve:

- 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 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.

Na psicose, os objetos parciais da pulsão ganham o caráter de objetos totais, a exemplo do que ocorre ao objeto olhar. Segundo Quinet (2002, p. 221), no campo da psicose, o objeto olhar pode ser visto, “o sujeito é o olhar gozoso do Outro”. Continua o autor:

Entre o sujeito e o outro, lugar de onde parte o olhar, não há barreiras; os muros são transparentes, tudo o que lhe acontece é observado. As roupas não escondem a nudez diante do olhar do Outro. A visibilidade é total; o Outro vê através das paredes, da roupa, da pele, e chega a ler pensamentos. Essa onividência do Outro, provoca horror, pois reduz o sujeito a um objeto de sua *Schaulust*, seu gozo de ver, seu gosto de vigiar. Na psicose, a Coisa olha (QUINET, 2002, p. 57).

O sujeito é então tomado como objeto do gozo do Outro, tendo por consequência sofrimento e aniquilação deste frente ao Outro absoluto. O olhar, portanto, não será mais um objeto perdido, mas algo pertencente ao Outro e do qual o sujeito não pode escapar. Olhar este que aniquila e que torna o sujeito equivalente ao objeto (QUINET, 2002).

Em seu delírio, Septimus fala da impossibilidade de um crime. Em um mundo que lhe parece sem lei é natural também não haver transgressão, 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” (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 caí, 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 [...] (WOOLF, 2015, p. 62).

Septimus sentia que a natureza humana o apossava. Lucrezia insistia que ele sobrevivesse, para isso recebia as visitas diárias do Dr. Holmes, tão detestado por ele. O médico receitava passeios, insistia que Lucrezia internasse o marido em uma de suas casas de repouso, repetia que Septimus precisava reagir, “são sintomas nervosos e nada mais, dizia ele” (WOOLF, 2015, p. 80). No desenrolar do delírio de Septimus, a figura do médico vai lhe estorvar:

Em suma, a natureza humana estava no seu encaço, aquela repelente besta de focinho ensanguentado. Holmes estava no seu encaço. Holmes vinha regularmente todos os dias. Tropece alguém, escreveu Septimus nas costas de um postal, e a natureza humana o perseguirá! Holmes o perseguiria. A única salvação era escapar-se, sem que Holmes o soubesse; para qualquer parte... longe do Dr. Holmes (WOOLF, 2015, p. 80).

O personagem vai oscilar entre momentos de lucidez e de total delírio, sempre remetendo à guerra, ao companheiro Evans e à descrença no mundo. 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 ele entra. Ao avistar o homem, Septimus pensa: “Holmes estava

subindo a escada. Holmes ia entrar porta a dentro. Holmes diria: ‘Com uma crise hein?’ Holmes o levaria embora” (WOOLF, 2015, p. 126).

Septimus, que já havia cogitado 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 lhe perseguindo, além de uma janela que se encontra aberta.

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 (WOOLF, 2015, pp. 126-127).

Septimus parece figurar, de forma esplêndida, a imagem da própria Virginia, tanto no modo como vivencia suas crises psicóticas e o emergir de seus fenômenos elementares, como, até mesmo, na forma que esse personagem comete suicídio: uma franca analogia com a primeira passagem ao ato suicida perpetrada por ela. Um tal caráter confessional que se manifesta claramente em sua narrativa, pela via do espelhamento com seu duplo, parece ter a função de promover-lhe um ancoramento identificatório de cunho narcísico, que busca apaziguar sua própria vivência de desterritorialização e de despedaçamento perante o olho invasivo do Outro.

Não parece ser em vão a função que tem para ela – no sentido de uma tentativa de deter a invasão do gozo do Outro (da pulsão de morte) – a narrativa das vivências alucinatórias e delirantes de Septimus, como também serve de denúncia da ineficácia de seu tratamento e de sua luta pesadosa para tentar não se deixar vencer pela loucura, para não ser desintegrada pelos *choques* que tenta suportar mediada por sua escrita.

Ao escrever sobre Septimus, Virginia, portanto, mais uma vez, tenta transmitir e elaborar algo de seu padecimento e de seu desejo de morte que, por mais que não houvesse logrado êxito, parecia ser sua vontade mais profunda. Escrever dessa vez sobre a loucura e a morte, servem ao propósito de tentar comunicar algo de si mesma.

*Mrs. Dalloway*, diferentemente de *Ao farol* não parece tratar-se de uma tentativa de elaboração de um luto impossível, mas do testemunho de uma luta travada entre vida e morte, onde o império da pulsão de morte triunfa e dá vazão à figuração de um desejo genuíno e morte que impregna a autora e seu duplo.

#### 4.4.2 *Clarissa, o tempo e o amor*

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 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 [...] (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. Mrs. Dalloway vivencia, naquele dia, um encontro com o real, aquilo que insiste e funda a categoria do impossível.

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 (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 amigo. 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.

Mas o tempo é que ela temia, e lia na face de Lady Bruton, como num quadrante de impassível pedra, o fluir da vida; como, ano após ano, a sua parte diminuía; quão pouco podia dilatar o que ainda restava, e absorver, como nos dias juvenis, as cores, o sabor, o tom da existência. E às vezes sentia, enquanto hesitava um momento à entrada da sala, uma estranha suspensão, como a que poderia sentir um nadador antes de mergulhar, enquanto o mar escurece e refulge a seus pés, e as ondas que ameaça rebentar, mas apenas deslizam à superfície, envolvem as algas, ocultam-nas – devolvendo-as de novo, incrustadas de pérolas (WOOLF, 2015, p. 31).

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.

Clarissa relembra, então, seu relacionamento com Peter, de como o amor que sentia por ele abrangia toda a falta de sentido de sua juventude. É convocada a lembrar ainda sua relação com Sally, uma jovem pela qual foi apaixonada durante a mesma época. 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 a sua escolha. Culpava Peter, que deveria ter permanecido morando fora e nunca deveria ter retornado à Londres, como que para lembrá-la de suas escolhas, convocando-a a lembrar que o tempo passou e que não são mais dois jovens imprudentes passando verões em uma casa de praia.

Enfim, chega a hora de sua festa. 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 (WOOLF, 2015, pp. 143-144).

De toda forma, a festa não parece funcionar a seu propósito. Clarissa, mesmo tentando, a todo custo, criar um ambiente hermético a qualquer falta de sentido, mesmo tendo planejado cada mínimo detalhe, não consegue sustentar aquela ilusão. 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” (WOOLF, 2015, p. 155).

O jovem era Septimus Warren-Smith. Seu duplo, o anunciador da morte. Septimus, ao passar ao ato, possibilita uma torção: o desejo de morte não era mais pura fantasia, era realidade. Para Clarissa, o desejo de morte 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, 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”.

Com Septimus, Virginia nos fornece uma exuberante imagem da pulsão de morte. O personagem revela sua face mortífera e autodestrutiva existente em todos os seres humanos, e sobre a qual Virginia tinha uma proximidade corpórea. É o lugar da morte como fuga de uma existência fracassada. Repete que não deseja morrer, entretanto, não suporta estar vivo. Por outro lado, apesar de a pulsão de morte ser responsável pela tendência de retorno ao inorgânico, ao não ser, sendo que a vida só pensa em morrer, há o contraponto de que, no interior da vida já constituída, surge uma tendência igualmente conservadora de manter e preservar esse ser. “O sujeito deseja morrer, mas morrer significa aqui esgotar dentro do interior da vida todas as suas capacidades de perseveração no ser das quais ela é capaz, para poder, enfim, se entregar à tendência ao retorno ao não ser” (JORGE, 2010, p. 165).

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

Clarissa sai para comprar flores, visto entender a necessidade de se colocar *flores no jarro* constantemente. Com Clarissa ainda há fantasia, ainda há formas de aplacar a dor da existência. O seu retorno ao passado, por mais doloroso que seja, não a impede de continuar a

encontrar artifícios para a vida. Sente a passagem do tempo, passa por uma experiência de encontro com o real, mas, no final do dia, Clarissa sobrevive: “Pois ela ali estava” (WOOLF, 2015, p. 164).

Para Septimus, só há o real; ele não encontra mais formas de bordear e de dar sentido à vida. Enquanto Clarissa sai ela mesma atrás de suas flores, do lado de Septimus temos: “E Rezia chegou, com flores, atravessou a peça, colocou as rosas num vaso, sobre o qual o sol bateu diretamente, e pôs-se a rir e a saltar pelo quarto. Comprara as rosas, disse Rezia, de um pobre homem, na rua. Mas estavam quase mortas [...]” (WOOLF, 2015, p. 81). Septimus não estava mais lá, estava também quase morto, não havia outra possibilidade que não dar cabo à sua vida.

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? Conseguira escapar. Mas aquele jovem se havia suicidado (WOOLF, 2015, p. 156).

Jorge (2010) afirma que, em *Mrs. Dalloway*, Virginia tenta dar um destino à personagem principal que não fosse a morte, entretanto, esta é o grande interesse da autora. 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).

Clarissa parecia representar as possibilidades, a vida, o amor. 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 desaguarem no mesmo



destino, sendo, afinal, tudo uma questão de tempo, de horas.

É esse o movimento da narrativa ao intercalarem-se as vozes dos personagens, assim como em *Ao farol*, entretanto, há possibilidades em jogo nesse romance. 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 em vida.

Virginia, com *Mrs. Dalloway*, parece escrever sobre um sentimento de luto não em relação a um objeto de amor específico, mas um luto da vida, do desejo de continuar. Sente-se um luto da fantasia e da ilusão. Qual o sentido de enfrentar as horas se seu desejo era o fim da vida?

Somente por meio da morte poder-se-ia livrar-se de tal sentimento, somente chegando-se ao fim de tudo, haveria possibilidade de recomeço. Afinal, a pulsão tem sua face histórica que nasce da criação *ex-nihilo*, a vontade de recomeçar. Dessa forma, alguém precisa morrer para que os outros sobrevivam. Septimus é imolado para que ressurja 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 (WOOLF, 2015, p. 157).

A morte precisa se presentificar para que se movimentem as engrenagens da vida, para que, naquele momento, se faça 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.

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 (WOOLF, 2015, p. 155).

Ao transmitir esse desejo de morte em sua escrita, via Septimus e Clarissa, a autora tenta dizer sobre a banalidade de tal desejo, comum tanto à mulher de classe média alta quanto ao louco. Como se em todas as suas possibilidades de ser, esse fosse o ponto comum.

Escrever sobre o desejo de morte parece mais uma vez sustentar Virginia na existência. O ato de escrever representa mais uma vez formas de dar sentido e elaborar o que surge como absurdo. Uma forma de se manter viva, de alguma forma ainda estar lá.

#### **4.5 Os rastros de um discurso sobre a morte nas obras**

Por meio de sua obra, Virginia parece conseguir evitar uma devastação própria da ação da pulsão de morte. Sua escrita aparece, dessa forma, marcada por elementos mortíferos, que deixam rastros em seus escritos e funcionam para o leitor como testemunhos estéticos de seu sofrimento. Em *Ao farol* e *Mrs. Dalloway*, Woolf transporta o leitor para dentro das águas profundas da sua dor. Tais obras, por serem tão encharcadas de características fúnebres, convocam o leitor ao encontro com o real, provocando-lhes estranhamento.

O fluxo de sua escrita é costurado por elementos que resultam na produção de um discurso sobre a morte. Especialmente nesses dois livros, seu sofrimento e sua relação íntima com a impossibilidade de simbolização do falo derramam-se na sua escrita e informam ao leitor sobre sua condição. 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 burle 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.

Ela escreve sobre a morte em uma tentativa de matá-la, pois somente assim poderia se manter na existência. Assim como Sherazade, Virginia escrevia para manter-se viva, para sobreviver mais um dia. Escrever sobre a morte parecia criar uma ilha de sentido onde apenas havia um mar de real.

Por mais que tais obras pareçam ter funcionado como forma de invenção sintomática, garantindo uma sustentação para Virginia, esse laço não nos parece bastante para garanti-la na existência por tempo suficiente. Novamente, era invadida pela onda que a assolava ao término de cada trabalho e precisava voltar a escrever para se manter viva.

Havia a possibilidade de torção e de transformação daquilo que irrompia como característica própria da pulsão de morte, e, por mais que sua escrita tivesse funcionado anteriormente para mantê-la distante disso, precisa retornar a escrever para novamente lutar

contra a irrupção desses elementos que respondem à ausência de sentido.

Logo, Virginia Woolf parecia estabelecer com sua escrita uma relação extremamente particular. Nas duas obras investigadas, as quais ela assume que recebeu por meio de *choques*, parece relacionar-se como se essas fossem um escoamento, ou ainda, uma produção advinda da sua dor. Sua escrita promove efeitos de transmissão, levando o leitor a se tocar pelo real da experiência, de onde provém sua importância para a psicanálise.

Leite (2012) fala que a evocação poética provoca efeito de transmissão, visto relacionar aquilo que diz respeito ao mais íntimo e mais exterior, de forma que algumas produções literárias têm efeito de música, e é como se nelas “perdêssemos os limites entre *ouvir e ser ouvido*” (LEITE, 2012, p. 57). Logo, a experiência com a leitura de Woolf parece atualizar uma experiência com o próprio inconsciente e, por ser tão marcada com elementos funestos, deixam rastros ao leitor que nos permitem investigar acerca da relação que a autora mantinha com a morte e com sua escrita.

A morte aparece nas obras analisadas em duas faces distintas: a incapacidade de elaboração de um luto e o incessante desejo de morte. O que nos permite relacionar essas duas características à sua estrutura existencial, buscando ampliar o entendimento do lugar ocupado por esta incidência da morte em suas obras em relação com a psicose.

Não nos interessa, como psicanalistas, analisar ou promover sentidos à obra de Woolf, fechando-a em sentidos imaginários próprios. Buscamos, por meio das obras, um testemunho de Virginia da sua posição frente à morte e o papel essencial que sua escrita parecia estabelecer nesse processo.

Para Branco e Jorge (2012) uma obra não se permite medir por critérios estéticos ou universalizáveis, sendo exatamente essa dimensão que interessa à psicanálise, isso do que é da ordem do difícil de apreender. A obra de arte vai para além do próprio autor, tendo como mestre o próprio inconsciente. “Neste aspecto, a produção artística resiste radicalmente a toda produção de saber e escoa de suas explicações, por mais respeitáveis que esses saberes possam se configurar” (BRANCO; JORGE, 2012, p. 217).

Assim, no próximo capítulo, buscaremos procurar estabelecer as possíveis relações entre a escrita da autora e a incidência da pulsão de morte e do gozo nas psicoses. Tendo como foco principal analisar de que forma, o que foi investigado até agora sobre o papel da morte na vida da autora, pode nos ensinar enquanto psicanalistas sobre a categoria das psicoses.

## 5 QUESTÕES RELATIVAS AO REAL E O GOZO NAS PSICOSES

“O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (João Guimarães Rosa).

Discutiremos neste capítulo de que forma o real comparece na categoria clínica das psicoses em busca de relacioná-lo à noção de gozo. Pretendemos, ainda, relacionar a irrupção do real com a teoria do trauma no intuito de rastrear como, ao escrever sobre a morte, Virginia Woolf conseguia fazer empecilho ao que emergia como sem sentido e insistia em destruí-la.

### 5.1 Um apanhado sobre a categoria clínica das psicoses em Lacan e sua relação com o conceito de gozo

A partir dos anos de 1950, Lacan inicia seu estudo sobre o campo das psicoses. A clínica proposta pelo autor baseia-se na diferença estrutural entre neurose, psicose e perversão e utiliza-se da apropriação de elementos da linguística estrutural e da tripartição entre os registros imaginário, simbólico e real.

Seu critério tem por base a ausência ou presença do significante do *Nome-do Pai* (*Nom du Père*) na estruturação subjetiva. Este se relaciona à homofonia entre a palavra *nome* (em francês, *nom*) e a palavra *não* (em francês, *non*), fazendo do *nome do pai* uma metáfora para o *não do pai*.

Por *significante*, o autor nomeia o lugar vazio marcado pela alternância entre presença e ausência da mãe, que faz com que o sujeito se interrogue sobre o desejo dela e encontre o Nome-do-Pai, que o leva a inscrever a falta do Outro. Logo, o desejo da mãe é marcado na simbolização como significante e deve ser recalcado.

Lacan, em seu livro *O seminário, livro 3: as psicoses*, cujas sessões ocorreram entre os anos de 1955 e 1956, utiliza-se de uma análise extensa do caso escrito por Freud, a saber, o do Presidente Schreber, para balizar sua discussão acerca dos diferentes mecanismos de relação do sujeito com os símbolos. Com relação às diferenças entre o que ocorreria na neurose e na psicose, Lacan propõe (2008a, 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.

Ainda nesse seminário, propõe que na psicose existe uma relação diferenciada do sujeito para com a fala. Partindo do pressuposto de que falar é antes de mais nada falar para outros, o autor discute que haveria na psicose uma *outra língua*. Lacan debate que, em sujeitos considerados *normais*, a fala chega de forma ambígua, por receber sua mensagem invertida de um Outro, enquanto na psicose, por esse processo não estar presente, esses sujeitos estão completamente identificados ao seu eu. Para Lacan (2008a, p. 48):

O único modo de abordar conforme a descoberta freudiana é o de por a questão no próprio registro em que o fenômeno nos aparece, isto é, no da fala. É o registro da fala que cria toda a riqueza da fenomenologia da psicose, é aí que vemos todos os seus aspectos, as suas decomposições, as suas refrações. A alucinação verbal, que é aí fundamental, é justamente um dos fenômenos mais problemáticos da fala.

Com isso, Lacan (2008a) propõe que o psicótico não está fora da linguagem, mas fora do discurso. Quando sugere que o sujeito é originalmente “coleção incoerente de desejos” (LACAN, 2008a, p. 52), o autor já inicia sua discussão acerca da constituição do sujeito como desejante e orienta a relação com a fala como norteador dessa constituição.

Em estágios anteriores ao de sua constituição, o sujeito fala de algo que lhe falou, por ainda não ter passado por todos os estágios de constituição subjetiva, entretanto, para a entrada no discurso, o sujeito deve passar por um processo de separação em relação a esse Outro e sua fala: “O próprio fundamento da estrutura paranoica é que o sujeito compreendeu alguma coisa que ele formula, a saber: que alguma coisa tomou forma de palavra falada, que lhe fala” (LACAN, 2008a, p. 53).

O que o autor propõe é que, no sujeito psicótico, haveria, a exemplo da esquizofrenia, um superinvestimento nas palavras. Essas são tomadas como *coisas*, visto não ter existido o processo de separação da fala do Outro, estando assim fora da linguagem, mas não fora do discurso, seu discurso é o do Outro. O que Lacan (2008a) sugere como necessário a esse processo de entrada do sujeito na linguagem é a presença do significante *Nome-do-Pai*.

Lacan (2008a) retoma a concepção freudiana do pai da horda primitiva, aquele que promulga a lei, e o nomeia de *Nome-do-Pai*. Para Lacan, “Com efeito, o que autoriza o

texto da lei se basta por estar, ele mesmo, no nível do significante. Trata-se do que chamo de Nome-do-Pai, isto é, o pai simbólico” (2008a, p. 152). Posteriormente, no mesmo texto, Lacan (2008a) denomina de *Metáfora Paterna* a operação em que o sujeito irá submeter-se ou não a essa Lei. Para ele: “A metáfora paterna, pois, concerne à função do pai, como se diria em termos de relações inter-humanas” (LACAN, 2008a, p. 166).

Para Lacan (2008a), existe na psicose uma exclusão da regra, de um Outro que nunca pôde se fundar. Essa exclusão impede o caminho para o processo de simbolização. Para haver a efetuação da estrutura, faz-se necessário a inscrição ou não do significante Nome-do-pai; no caso da psicose, que haja a forclusão deste significante primordial da Lei.

Freud, a princípio, referiu-se ao conceito de *Verwerfung* como sinônimo de repressão, ainda, rechaço da consciência dos fantasmas incestuosos. Dessa forma, seria necessário ao psiquismo esse processo de defesa para a fundação da consciência moral. Posteriormente, em seus estudos, Freud, vai diferenciar os tipos de defesa que ocorreria na neurose e na psicose. Para isso, utiliza o conceito de *Verdrängung* para explicar o tipo de exclusão que ocorreria na neurose e traz o conceito de *Verwerfung* para se referir à rejeição própria da psicose. Com isso, Freud, abandona a noção de recalque na psicose e o substitui por um mecanismo próprio desta, a rejeição.

Lacan (2008a) faz uso desse termo freudiano, *Verwerfung* do alemão, e traduz para o francês como *forclusion*. Em português, usa-se forclusão ou forclusão. Esse termo no francês associa-se à “perte de la faculté de faire valoir un droit, le délai étant expiré<sup>42</sup>” (LAROUSSE, 2012, p. 341), que designa a prescrição de um processo jurídico que, não ocorrido nos prazos estabelecidos pela lei, perde sua possibilidade de recurso. Utilizando-se de semelhante lógica para o caso das psicoses, pode-se considerar que a possibilidade de simbolização da castração, através do significante *Nome-do-Pai*, prescreveu.

Em *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise* (1992), Lacan, ao trazer uma discussão sobre as quatro possibilidades de discursos, elucida que a linguagem é condição essencial do inconsciente. É por meio da cadeia significante que o autor irá pensar os discursos que irão ordenar as posições simbólicas no laço social. Diz ainda que todo discurso se refere ao gozo.

Se a linguagem é a condição essencial do sujeito do inconsciente, Lacan irá retornar a Freud em uma investida de relacionar o que em Freud pode ser caracterizado como o que ele irá chamar de gozo. Será exatamente na questão da repetição em sua relação com a

---

<sup>42</sup> Tradução livre: “Perda da faculdade de fazer valer um direito, o atraso frente à expiração”.

pulsão de morte, realizada por Freud em *Além do princípio do prazer*, que Lacan irá se focar para afirmar que o gozo é o que necessita de repetição.

Segundo Jorge (2010), o caminho para isso que a pulsão demanda, Freud chamou de morte: a pulsão de morte pede *A Coisa*. O trabalho de Lacan foi renomear a morte, chamando-a de gozo: “Gozo é, precisamente, o nome que Lacan deu a morte, tal como ela é introduzida por Freud em ‘Mais além do princípio do prazer’” (JORGE, 2010, p. 137). Logo, todo ser humano é movido, afinal de contas, por esse destino mortífero, dado que o empuxo ao gozo é o empuxo à morte.

O gozo mortífero vai articular-se no inconsciente com a pulsão de morte por meio da repetição. Com a mediação da linguagem, a procura pelo gozo vai relacionar-se ao traço significante, este que, em sua característica essencial de traço, anuncia a significação de uma perda. Dessa forma, como isso estaria relacionado no caso das psicoses?

Lacan (2008a) afirma que no momento do desencadeamento da crise psicótica, dá-se uma espécie de curto-circuito no funcionamento da língua, momento em que é exigido do psicótico ordenar sobre aquilo que se impõe o empenho de um nome e de um desejo. Tal desabamento se dá na ausência, no campo simbólico de um significante essencial que lhe concede uma existência única no interior da linguagem. Quando confrontado ao gozo e jogado sem mediação às suas ordens, dá-se uma suspensão subjetiva na realidade.

Jean-Jacques Tyszler (2009) fala de uma *desespecificação* pulsional, no caso das psicoses: os orifícios do corpo se reduzem a um só, assim como os limites de borda desse mesmo corpo perdem suas delimitações. Na ausência do recalque para conter as pressões pulsionais, estas encontram livre acesso para sua errância. O objeto da pulsão é o que domina o sujeito, tentando dizer sobre um desejo impossibilitado de advir.

Sendo a pulsão o modo particular de o corpo se relacionar com a linguagem, a pressão pulsional psicótica parece ir na direção de obedecer a um imperativo que leva os sujeitos psicóticos ao ato. Atos estes que serão uma tentativa de instituir uma barra, ao ser invadido pelo gozo em uma vivência que desorganiza, que, comandados por uma voz desconhecida e impessoal, ordenam e argumentam.

Ao retornarmos à Virginia com base no que foi exposto, lembramos que a autora assume ouvir vozes injuriosas que a destratam e a levam à loucura. Ao ser invadida pelas vozes, sem uma mediação possível, Virginia entrava em surto. Ao escrever, entretanto, conseguia manter as vozes à distância.

Vimos com Braunstein (2007), no capítulo anterior, que o gozo está relacionado à Coisa, todavia, não há possibilidade de obtenção da Coisa senão se desamarrando da cadeia significante. O gozo precisa ser dosificado pelo diafragma flexível da palavra, para que seja submetido à norma fálica que inscreve o sujeito no mundo enquanto marcado pelo Outro, sendo por meio da palavra (ou melhor, avesso a ela) que o gozo do neurótico se cristaliza no sintoma. Resta, entretanto, um gozo que permanece incomunicável, que se instala no corpo, que escapa à simbolização; este é o gozo na psicose.

No caso dos psicóticos, a palavra não irá desempenhar o papel de regulador, de forma que o sujeito é invadido e dominado por esse gozo selvagem, que não deixa brecha para uma palavra Outra que possa governá-lo: “Não há limite para o gozo, não há canal para a palavra articulada” (BRAUNSTEIN, 2007, p. 268).

Ocorre, na psicose, a ausência da castração simbólica; do sujeito não é exigido que desalojasse o gozo do corpo. Sendo assim, o psicótico não se vê obrigado a um discurso em que o objeto é perdido enquanto perdido, estando em permanente contato com ele. No momento em que o significante do Nome-do-Pai não opera em seu lugar, o que se mantém é uma resignação ao indizível do gozo, submetido ao despotismo do desejo da mãe.

Nas psicoses o gozo não se localiza em uma região do corpo, não está reprimido e limitado pelo significante fálico, representante de -  $\Phi$ , daquilo que no corpo falta à imagem desejada, mas que invade o corpo inteiro transformando em quebra-luz onde se projetam metamorfoses arrepiantes que deixa o sujeito atônito, um sujeito que se vê reduzido a ser o cenário passivo de transformações que obedecem a escura vontade de um Outro onisciente que rege e regula o acontecer orgânico. Influência, hipocondria, alucinação de ordens, perseguição, magnetismo, irradiações, transexualismo, negação, putrefação, cadaverização de um corpo onde impera senão a Outra vontade, a que governa a carne do presidente Schreber pelos séculos futuros (BRAUNSTEIN, 2007, p. 278).

Como resultado, há um inteiro desarranjo do imaginário do corpo, momento em que o delírio emerge em seu papel de mediador do sujeito com uma cadeia significante, buscando, com isso, dar sentido à vivência a qual o sujeito foi submetido. O delírio corresponderia a uma escrita, visto que o que se escreve são as condições do gozo.

Adiante veremos de que forma isso se expressa na escrita de Virginia. Todavia, antes, retornemos à concepção de trauma em sua relação com o real para posteriormente relacionar como, para a autora, a escrita fazia anteparo frente à invasão do real.



## 5.2 O trauma e a eclosão do real

Tomando a noção de trauma como o encontro brusco com o real e o que provoca angústia, podemos discutir o exemplo de Woolf como um encontro que desperta, todavia, isto só se dá após um momento inicial de total paralisação.

Freud (2008i) já havia discutido acerca dos sonhos de repetição traumática em sua importância de induzir o sujeito a reviver aquele evento. O trauma foi ainda essencial ao desenvolvimento freudiano de sintoma neurótico, principalmente na histeria. No início das postulações freudianas, anteriores à psicanálise, o trauma era tratado como evento da vida do sujeito responsável por sua neurose; tal noção foi abandonada e deu lugar à psicanálise com a noção da fantasia enquanto produção.

Freud passa a conceber o trauma como aquilo que é da ordem do inassimilável na história de um sujeito, e a fantasia tem seu lugar central como consequência da ocorrência desse trauma. Logo, o trauma não é o evento em si, mas a forma como este repercute sobre o psiquismo e, principalmente, como é subjetivado.

Rudge (2009) diz que inicialmente Freud supunha a angústia como consequência do recalque das pulsões sexuais, entretanto, avança ao propor que a angústia seria anterior ao próprio recalque, constituindo-se como sua causa. “Recalca-se exatamente aquilo que provoca angústia, sejam pensamentos, desejos ou percepções. A angústia não é mais gêmea da sexualidade, mas sim do desamparo” (RUDGE, 2009, p. 58).

É no seu texto *Inhibición, sintoma y angustia* (2008j) que Freud destaca o caráter de desprazer da angústia, sua reação de descarga e a presença de percepções. Freud (2008j) ressalta que, na infância, a experiência de angústia se relaciona ao sentir falta da pessoa amada. A imagem desta, intensamente investida pelo *infans*, gera angústia quando ausente. A incapacidade da criança de lidar com esse sentimento é o que torna essa angústia presente, que nada mais é do que uma expressão da criança frente ao seu desamparo.

Ele relata, ainda no mesmo texto, que a angústia surge como uma reação a um estado real de perigo e a localiza como produtora do recalque, ao dizer que toda angústia é de castração e que, apenas posteriormente, evoluiria para angústia social. Desta feita, há, na segunda tópica, a mudança da noção de “recalque que gerava angústia” para a de “angústia que gera recalque”. O fato é que a angústia surge primordialmente como uma reação a um estado de perigo e, por isso, seria replicada sempre que esse estado se repetisse.

O Eu, como parte organizada do Isso, mostra sua força por meio do ato de recalçamento, que também revela, concomitantemente, sua impotência. Tal insuficiência se mostra via surgimento do sintoma, por meio do qual a libido insatisfeita encontra uma satisfação substituta. O Eu impede os sintomas de permanecerem isolados e busca uni-los em sua própria organização, realizando uma adaptação do sintoma, tirando proveito da situação e, ao mesmo tempo, garantindo sua persistência.

O sintoma, derivado do recalque, apresenta-se como território estrangeiro para o Eu e representante do que foi recalçado perante o mesmo. É, também, via indireta de satisfação pulsional, sentida como sofrimento e geradora de angústia. Assim, concluímos que, quando o Eu entra em cena, o mal-estar se torna sintoma.

Dessa forma, vemos com Freud a aparição da noção de sujeito no cenário do pensamento a partir da angústia. Sujeito que se desdobra e se coloca no ato de conhecer, sendo suposto a esse ato. Há para Freud uma relação entre essas duas emergências: a do sujeito e a da angústia. Entre essas existe uma equivalência íntima, a emergência da angústia é a própria emergência do sujeito.

Em seu O seminário, livro 10, Lacan (2005) tratará do tema da angústia. Ele traz uma nova face desta, relacionando a ameaça de morte psíquica não somente a uma perda do Outro e do amor, mas também à presença do desejo, visto que tal desejo intima reduzir o sujeito a uma posição de simples objeto dele. O momento da angústia é aquele mesmo em que o sujeito se sente estreitado pela presença do Outro; trata-se do momento do *que queres?*. Afinal, o desejo é o desejo do Outro.

O trauma assume seu caráter estrutural e constitutivo, visto ser consequência da existência da própria linguagem. O trauma do ser humano seria seu nascimento, não o biológico, mas seu surgimento dentro do seio da linguagem. É dado ao sujeito que nasce um banho de linguagem que, todavia, não permite uma total assimilação, restando algo que fica de fora, o real. Sendo este o lugar de onde Lacan parte em sua teoria sobre o real como impossível e que traumatiza.

Da entrada na linguagem surge um sujeito dividido e será o trauma que o constituirá enquanto tal. Logo, cada trauma diz respeito àquilo que há de mais singular no sujeito. A irrupção do real também levará em conta essa singularidade do trauma, podendo ser avassaladora para o sujeito. A angústia, desde Freud, comenta Lacan (2005), diz respeito a uma angústia frente ao Outro.

Sônia Leite (2011) retorna à Lacan para comentar sobre a irrupção da angústia. Discute que esta surgiria quando algo aparece no lugar topológico correspondente à falta (objeto a) que sustenta toda a imagem corporal do sujeito. O objeto a é, como já visto no segundo capítulo, perdido enquanto tal, e por isso se torna causa do desejo. O aparecimento do objeto a refere-se ao desaparecimento do objeto amado, lugar de toda referência identificatória. A angústia surge no momento em que não se encontra resposta à pergunta *O que o Outro quer de mim?*, momento de desnorteamento em que se colapsa o traço identificatório, exigindo do sujeito uma reorganização do desejo. Ainda para a autora:

A angústia é exatamente essa vivência que suspende qualquer verdade, indicando a presença dessa divisão radical do sujeito, sua incompletude constitutiva, herdada do Outro, e a necessidade de reinscrição do desejo como expressão do movimento da vida (LEITE, 2011, p. 71).

Retornando a Rudge (2009), o impacto do encontro com o real corresponde a esse rompimento com algo que o eu reconhecia, promovendo uma desestruturação da tessitura simbólica e imaginária. Tal encontro pode-se relacionar à perda de uma referência afetiva, como, por exemplo, em casos de morte de um ente querido, o que intrinsecamente tem a ver com o caso por nós estudado.

A morte é uma experiência que não possui representação no inconsciente, como já visto desde Freud, de forma que pode vir a representar para o sujeito um esbarrão inesperado com o sem sentido e, contra isso, ele cria rituais em uma tentativa de dar conta e reorganizar seu desejo. O que o permite economizar angústia, limitando sua vulnerabilidade ante o sem sentido do real que o trauma o exibiu (RUDGE, 2009).

As repercussões do trauma para o sujeito vão variar conforme o destino que ele dê a essa experiência. À falta de sentido que preside o impacto do trauma geralmente se responde com a tentativa de constituir narrativas que tornem o acontecimento menos gratuito. Conhecemos, todos nós, histórias típicas que são construídas depois da morte de alguém querido (RUDGE, 2009, p. 67).

Nicolas Pierre Boilleau (2011), no texto intitulado *Les “mots ordinaires” et la littérature face au réel*, discute a questão do trauma como elemento central nos diários de Virginia Woolf. As lembranças que ela traz de sua infância, ela mesma nomeia enquanto traumáticas. Em seus diários, Virginia elabora uma teoria do trauma que ela chama de *choques*, que ela recebe desde criança. Choques que são marcados por sua face repetitiva, logo, são uma forma de explicar e dizer sobre sua experiência, sobre aquilo que insiste nela.

Isso que ela nomeia de trauma não é só algo que irrompe como desorganizador, mas o que vem seguido disso, em sua face de criação. Afinal, são os choques que fazem dela uma escritora. As palavras tinham, para a autora, um valor de evitação direta do efeito invasor e angustiante de suas vivências alucinatórias e delírios.

Boilleau (2011) propõe que a morte seja, para Virginia, um choque de natureza traumática, dado que, ao longo de sua vida, a autora experienciou a morte de tantos entes queridos. A morte deixa um efeito sobre os que sobrevivem, o que é da ordem do horror e, principalmente para Virginia, a morte foi um evento estruturante. A morte, portanto, não é o trauma, diz o autor, ela é um elemento desencadeador de mudanças de vida que não podem ser controladas pelo indivíduo: “La mort y est perçue plus comme un élément structurant que destructeur [...]” (BOILLEAU, 2011, p. 92).

A morte obrigou Virginia a encontrar substitutos, desde seus escritos a canteiros de flores, como se fosse absolutamente necessário para evitar a perda do corpo real que também se deteriorava. Funcionavam também como substitutos as alucinações, percebidas como um acesso a uma realidade mais verdadeira, um real no qual ela encontrava salvação. Virginia precisava dizer algo e, por consequência, escrevê-lo, a fim de conter um real que a desestabilizava.

Segundo Boilleau (2011), Woolf contruiu uma teoria dos choques a fim de fazer face à um real que escapa às palavras. Para essa autora, é a escrita de seus romances que tem uma função estruturante capaz de permitir assimilação de eventos que restam enigmáticos. Um choque ligado à morte dava à Virginia acesso ao real.

### **5.3 A magnitude de uma escrita sobre a morte frente a um real que insiste em comparecer**

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).

Ainda nessa direção, Gagnebin (2010) comenta que, se os seres humanos fossem imortais, não haveria necessidade da escrita, logo, o ato de escrever remete os humanos à sua própria finitude. O texto de um autor ganhará o título de *obra* e esta deve lembrar à posterioridade a importância de seu autor. A escrita funciona, então, como uma forma de sobrevivência frente ao destino inevitável de todos os humanos, funciona como rastros da passagem do autor pelo mundo, e essa obra deve ser conservada por aqueles que vierem posteriormente.

A ficção terá seu papel único na relação com a morte, dado que por estar relacionada à invenção de outros mundos, mantém uma íntima relação com a finitude. Criar outras realidades é uma forma de manter o mundo imediato à distância, criar intervalos que permitem ao autor afastar-se, separar-se, mas também nomear. Escreve-se, então, para enterrar os mortos e para enterrar o próprio passado, para lembrá-lo, mas, ao mesmo tempo, para livrar-se dele. Escreve-se, então, para se poder viver em um presente (GAGNEBIN, 2010).

Trata-se, nesse caso, consoante a psicanálise, de uma escuta fruto da castração. Mas no caso de Virginia isso não ocorre da mesma forma, pois ela não consegue enterrar os mortos, ela os integra ao seu próprio eu. Todavia, isso não a impede de tentar realizar pela via da escrita uma espécie de tentativa de produzir uma suplência à operação do recalque – coextensiva ao assassinato do pai e ao seu luto. No entanto, sua escrita, apesar de perseguir a figuração da morte, sua simbolização, acaba por expor o próprio limite desse semblante.

Tais considerações se aproximam magistralmente do papel da escrita na vida de Virginia Woolf, principalmente nas duas obras discutidas no capítulo anterior. Por meio da ficção, Virginia escrevia sobre aquilo que a assolava, dando conta de um real que emergia sem sentido, principalmente nomeado enquanto *morte*. Era ainda por meio da repetição que voltava a escrever, permitindo-a preservar-se na existência. Sua condição parece paradoxal: o que a mantinha viva ao mesmo tempo a matava. Havia outra possibilidade em jogo?

Ao escrever sobre um luto impossível de ser elaborado em *Ao farol* e sobre um desejo de morte em *Mrs. Dalloway*, Woolf parece buscar formas de se manter na existência e evitar o avanço da pulsão de morte em sua dinâmica psíquica.

Para Souza (1991) o real é um conceito eminentemente lacaniano, ao contrário de outros conceitos que afirma serem herdados de Freud. Do real, contrariamente ao simbólico e

ao imaginário, não se pode esperar articulação ou unicidade. O real se identifica por não se universalizar ou caracterizar, é o lugar do que não se pode fechar. É completamente privado de qualquer sentido, sabe-se que se fala sobre o real no momento em que se fala do impossível.

Ele é obstáculo, resistência e impasse inquebrantáveis. Irredutível à lógica, impassível às seduções e metamorfoses do imaginário, barreira inamovível ao simbólico e a mobilidade que lhe é própria, alheio a qualquer apelo de unidade e totalização, o real não se forma conjunto [...] (SOUZA, 1991, p. 53).

O real é um registro que diz respeito ao gozo, elucidada Souza (1991): gozo, corpo e morte na medida em que estão amarrados ao impossível da relação sexual. Não aquele gozo sexual fálico ao qual o sujeito tem acesso, mas sim o gozo que está para além do princípio do prazer, lugar interdito ao sujeito falante. Gozo que nunca se satisfaz, marcado por sua característica de impossibilidade, o que é da ordem do sem limites e que está fora da linguagem.

Ao gozo do real, esse gozo não significante, nocivo aos seres de palavra, gozo comprometido com a morte, Lacan o chamou algumas vezes de “gozo de vida”, numa referência ao destino para a morte inerente a todo organismo vivo assexuado. A vida quer morrer, nos diz Freud em seu “Para Além do Princípio do Prazer”. E o gozo da vida, suposto ao corpo em seu máximo de exaustão, quietude e inércia, parece-nos evocar com silenciosa eloquência a proximidade íntima entre gozo, vida e morte (SOUZA, 1991, p. 56).

Se na psicose, dada a ausência da castração simbólica e da inscrição do significante Nome-do-Pai, do sujeito não foi requerido que expulsasse o gozo do próprio corpo, o seu discurso será o de um objeto que é perdido enquanto tal. Na ausência da inscrição do significante da lei, o que resta a esses sujeitos é uma resignação ao inexprimível do gozo.

Na psicose, escreve-se a partir de uma experiência em que faltou controle sobre o gozo. Para Virginia, a morte parece irromper como o que foge do sentido, assim como da elaboração, aquilo que traumatiza. Logo, escrever sobre a morte parecia ser a única possibilidade de dar escoamento ao real e à angústia que a acompanhava.

Em suas obras, temos o testemunho da tentativa de dar sentido a elementos funestos e que se remetem ao momento próprio do encontro com o real sem significação. Afinal, a criação, para além do dizer, tem função de organizar e criar uma nova possibilidade para o autor, que, só pelo presente, o impede do encontro com a morte. No caso de Woolf, tais

elementos nefastos pareciam verter para suas obras e criar no leitor um efeito estético que diz respeito à produção de seu encontro com os limites do semblante.

Se na psicose o sujeito é invadido por esse real sem significação, escrever sobre a morte, para Woolf, parecia funcionar como defesa contra tal invasão, pois quando bem-sucedido, possibilitava intervalos de apaziguamento.

A morte como um dos nomes do real, parecia ser o que mais se destacava como doloroso e desorganizador na vida de Virginia. A morte era como uma onda que ia e vinha, em um movimento repetitivo, a quebrar na praia. Precisava se apropriar de diversos significantes em uma tentativa de contorná-la: luto, ruína, vazio, caos, ausência, desaparecimento... Significantes que insistem nas duas obras analisadas.

Quels sont le réel et la vérité chez Virginia Woolf? Une question qu'elle ne cessera pas d'aborder dans ses romans, a partir de l'idéal mortifère de la transparence totale. Il n'est de vrai que ce qui a un sens, mais le réel, au contraire de la vérité, est impensable. La mort est le fondement du réel. Une mort telle une vague, qui traverse toute la vie et l'œuvre de Virginia Woolf (MORALES, 2008, p. 36).

Morales (2008) escreve que, nos momentos de sua doença, Virginia descobre o nascimento de um novo romance, dado por suas visões. A criação escrita consiste em conseguir transmitir sua loucura, o que ela tem de mais particular, para uma ficção acessível ao leitor. Por mais que sua escrita muitas vezes funcionasse como forma de proteção contra o real em algumas de suas crises, isso não a impediu de suicidar-se: “Si l'écriture fonctionnait comme suppléance pour Virginia Woolf, paradoxalement elle conduisait aussi à une impasse” (MORALES, 2008, p. 35).

Ainda para Morales (2008), os romances *de férias* têm uma função reparadora que a protegem das crises e permitem que ela continue a escrever. Os romances *sérios* ou *de visão* também são obras que a protegem, mas, dessa vez, eles impedem a dominação das vozes e dos pensamentos que a invadem. Dessa forma, Woolf dá duas funções à sua escrita: estabilização e desestabilização. Uma escrita que faz nó entre o real, o simbólico e o imaginário e uma escrita que o solta.

O ato de escrever está relacionado à castração, visto confrontar o sujeito com a questão do corpo próprio e de sua representação. Por meio de sua doença, Virginia marca seu corpo com os sintomas particulares que precedem o começo e o fim da escrita: as dores de cabeça, o esgotamento físico, a recusa alimentar. Uma escrita que tenta contornar e fazer traço

em um corpo não simbolizado pelo Outro. A escrita fornece suplência àquilo em que a operação do Nome-do-Pai falhou (MORALES, 2008).

Morales (2008) vai além e traz à cena a questão da melancolia. Discute que a problemática melancólica se apresenta via 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. 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” (MORALES, 2008, p. 38).

Como discutimos no capítulo anterior, diversos personagens de Virginia parecem aproximar-se de diversas faces suas. Os personagens parecem trazer à tona a forma como a própria autora relacionava-se com a vida. Se sua escrita funcionava como forma de estabilização, não há como separá-la da autora, de forma que parece haver uma busca constante de elaboração via seus personagens.

Diante do exposto, delineia-se ao horizonte de nossa pesquisa a aproximação com o discurso melancólico por meio dos testemunhos dados por Woolf em seus diários e obras.

#### **5.4 Woolf e a melancolia: os vislumbres da pesquisa**

Acerca da melancolia, em 1917, Freud publica um trabalho intitulado *Luto e melancolia*. Afirma que, depois que os sonhos serviram à psicanálise como modelo para exemplificar distúrbios psíquicos, utilizará agora do luto, outro processo natural, em uma tentativa de explicar a natureza da melancolia.

Elucida Freud (2008g), de antemão, que a melancolia é um processo cuja definição varia muito dentro da própria psiquiatria, visto apresentar-se em diferentes formas clínicas. Todavia, reitera que seu material se limita a casos cuja natureza da situação não permitia dúvidas quanto ao diagnóstico.

O luto, escreve Freud (2008g), é a reação à perda de uma pessoa a qual o sujeito amava ou de algo que faça tal representação, como a pátria, um ideal, etc. Relacionando as mesmas influências, pode-se observar a melancolia, o que faz com que o pai da psicanálise desconfie haver aí uma relação íntima. O luto, já alerta Freud (2008g), 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 a diminuição da auto-estima, 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: neste último não há prejuízo da auto-estima (FREUD, 2008g).

O trabalho de luto, continua Freud (2008g), mostra por meio do exame de realidade que o tal objeto amado não existe mais, logo, toda a libido depositada em suas relações deve ser retirada: “Cada uno de los recuerdos y cada una de las expectativas en que la libido se anudaba al objeto son clausurados, sobreinvertidos y en ellos se consuma el desasimiento de la libido” (FREUD, 2008g, p. 243). Todavia, o processo de luto, apesar de doloroso, caracteriza-se como normal, visto que, após o trabalho de luto, o Eu encontra-se novamente livre.

Na melancolia, observa-se a mesma relação com a perda de um objeto amado, contudo, é uma perda de natureza ideal. O doente sabe quem perdeu, reitera Freud (2008g), mas não sabe o que perdeu. Logo, apresenta-se na melancolia uma perda de objeto que foi omitida da consciência. A perda, no caso da melancolia, irá na direção de trabalho semelhante a 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.

Na melancolia, diz Freud (2008g) 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: “El cuadro de este delírio de insignificância – predominantemente moral – se completa con el insomnio, la repulsa del alimento y un desfallecimiento, em extremo asombroso psicológicamente, de la pulsión que compele a todos los seres vivos a aferrarse a la vida” (FREUD, 2008g, p. 244).

Para Freud (2008g), não é essencial compreender se tais acusações e auto-recriminações são de fato corretas e encontram correspondência com a realidade, visto ser 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 (2008g): o entendimento das recriminações melancólicas como recriminações a um objeto amoroso que se voltam para o próprio Eu.

Ao tentar reconstruir um panorama da questão do processo da melancolia, Freud (2008g) 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.

Freud (2008g) 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. Logo, a melancolia retira parte de suas características do luto e outra parte desta escolha de objeto narcísica para o narcisismo.

Así, la investidura de amor del melancólico en relación con su objeto ha experimentado un destino doble; en una parte ha regresado a la identificación, pero, en otra parte, bajo la influencia del conflicto de ambivalencia, fue trasladada hacia atrás, hacia la etapa del sadismo más próxima a esse conflicto (FREUD, 2008g, p. 248).

O sadismo vem dar resposta às tendências melancólicas ao suicídio, entretanto, afirma Freud (2008g), a melancolia ainda nos aponta outras questões para as quais o autor ainda não encontra resposta. Uma dessas características é o fato de que, por vezes, desaparece sem deixar rastros; outra peculiaridade, mais comum, consiste na tendência a se transformar em mania, de forma que a mania e a melancolia, nesse caso, são afecções que lidam com o mesmo conteúdo: “(...) al que el yo probablemente sucumbe en la melancolia, mientras que en la mania lo ha dominado o lo ha hecho a un lado” (FREUD, 2008g, p. 251).

Ao discutir sobre a mania, Freud (2008g) 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 libertação do objeto.

O conflito de ambivalência em relação ao objeto caracterizará a melancolia como mais complexa que o luto normal, visto que tal ambivalência complica a relação com o objeto. “En la melancolía se urde una multitud de batallas parciales por el objeto; en ellas se enfrentan el odio y el amor, el primero pugna por desatar la libido del objeto, y el outro por salvar del asalto esa posición libidinal” (FREUD, 2008g, p. 253).

Hassoum (2002) comenta a importância de se pensar a melancolia posteriormente à introdução, por Freud, do conceito de pulsão de morte. O luto impossível de elaborar da melancolia diria respeito, então, à desintração pulsional que é base da destruição melancólica. “Assim, a melancolia para Freud é uma doença do Ego, no lugar mesmo onde

nele se inscreve a pulsão de morte” (HASSOUM, 2002, p. 17). De modo que a melancolia seria correlata ao desligamento pulsional, o que leva o sujeito a uma tristeza inconsolável de um luto impossível de elaborar.

A questão do impedimento de elaboração da morte já foi marcada diversas vezes em nossa pesquisa, principalmente ao tratarmos do romance *Ao farol*, entretanto, vale ressaltar aqui a aproximação da teoria discutida em relação a algo que, para Woolf, emergia de forma tão presente. A autora diz em seus diários e suas obras, constantemente, sobre uma impossibilidade de lidar com a morte e a eterna sensação de que algo foi perdido e não poderá ser reavido.

Retornando à melancolia, com a regressão da libido, o processo pode vir a se tornar consciente, o que se faz representar na consciência como uma briga entre parte do Eu e a instância crítica, tendo por consequência o fato de que o Eu se menospreze e se enfurece consigo. De maneira que observações clínicas de sintomas como insônia, anorexia, sentimento de inutilidade e culpa excessiva podem vir a estar relacionados a um quadro de melancolia. Ainda discutindo sobre o tema, Lambotte (2000) comenta:

Submetido ao todo-poder do objeto perdido que ele tornou mais exigente que nunca ao reincorporá-lo, ele adota, ao contrário, uma atitude pessimista em face do mundo, como se nada fosse suscetível de lhe prodigalizar algum apaziguamento. Seu sofrimento reside alhures, na impossibilidade justamente de emitir o mínimo desejo, sufocado que está pela ideia fixa de achar-se perdido de antemão (LAMBOTTE, 2000, p. 83).

Lambotte (2000) refere-se que, no caso da melancolia, o sujeito não recebeu de volta o olhar destinado ao outro, vendo-se negada a uma existência que nunca sequer lhe pertenceu. Não houve apreensão de seus próprios traços a partir de um olhar materno benevolente, e não houve, advindo desse olhar, essência da sua própria imagem.

Outrem, presente sobre a forma de um ideal todo-poderoso, não enviou de volta à criança o reflexo que lhe correspondia e amputou-a assim de sua sombra. É como se o rosto e o corpo não pertencessem a ninguém e não tivesse muito mais consistência do que uma casca de árvore vazia (LAMBOTTE, 2000, p. 84).

A autora (2000) comenta que há uma diferença essencial entre a realidade de uma falta, tal como proposta pela teoria freudiana e já examinada em nosso trabalho, e a experiência “inexoravelmente solitária do melancólico” (LAMBOTTE, 2000, p. 97). A falta, no caso do melancólico, refere-se a uma carência do desenvolvimento subjetivo, com isso,

não há história e nem marca, o que resta é o olhar sem expressão do desespero sem motivo, dada a falta de um ponto central a partir do qual se orientar.

Branco e Jorge (2012) vão na mesma direção, ao afirmar que a falta na melancolia não faz referência a uma outra mais primária, visto não haver uma unicidade entre falta e perda. Comentam:

O melancólico sabe que perdeu alguma coisa, mas é incapaz de saber o quê. Sua ligação com seu objeto de amor o sustentava de alguma forma. A perda desse objeto carrega consigo a própria possibilidade de cicatrização da ferida criada por esse padecimento (BRANCO; JORGE, 2012, p. 219).

A presença de que algo foi perdido e não pode ser reavido parece-nos exemplar nos textos de Virginia Woolf por nós visitados. Como em *Ao farol*, um erro foi cometido, como em *Mrs. Dalloway*, Septimus cometeu um crime, mas em ambos os casos, não se sabe o que estava em jogo, só se sabe que algo não saiu como esperado.

Bentes (2014), ao escrever sobre Virginia Woolf, comenta: “A psicose melancólica a acompanha em vida e atravessa sua obra, levando-a a sucessivas e profundas crises [...]” (2014, p. 197). Em suas crises, emerge constantemente, no discurso de Virginia, elementos relacionados à culpa e a ofensas contra si mesma. No momento de suas crises, encontra-se totalmente refém das afecções que atingem seu corpo. É completamente dominada pela exorbitância de estímulos que a assolam sem controle, evidenciando a ausência de barreira frente ao que é enviado do outro. Bentes (2014) constata que a escrita de Virginia parece dar conta de sua relação com o imaginário do corpo, o que se modifica facilmente e revela a relação especular prejudicada em sua consistência. A culpa parecia vir, posteriormente, como efeito da estada feroz do real no momento da perda.

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. É a culpa que sente em relação ao pai e à mãe e é do próprio corpo que surge sua purgação, como quando não pode comer, pois seu estômago é um imenso monstro que não deve ser alimentado.

A culpa vem 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.

Na crise pós-escrita, Virginia era novamente atormentada com noites insones e

períodos de depressão e autoacusação, agora principalmente por conta de seu novo livro. 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, noites terríveis pelo peso crescente da ansiedade e da depressão [...] (BELL, 1988, p. 284).

Retomamos a Branco e Jorge (2012), quando os autores comentam que, na melancolia, assim como no luto e na neurose, a culpa é o que surge como consequência da presença assoladora do real no momento da perda. A diferença reside no fato de que, na melancolia, a culpa vem denunciar sua condição-limite: “Diante da sombra que se alastra, tomando todas as dimensões da vida psíquica na melancolia, é a culpa, como um recurso paradoxal de simbolização, que surge como resposta” (BRANCO; JORGE, 2012, p. 222).

Ações e acontecimentos diversos servem, na melancolia, como eterna fonte de culpabilização. Em um presente sem fim, marcado pelo tempo que não passa, é a culpa que reforça a monotonia do discurso melancólico. A culpa, dessa forma, mantém uma relação íntima com a queixa do marasmo da passagem do tempo (BRANCO; JORGE, 2012).

A questão da passagem do tempo é incontestável nas duas obras de Virginia que trabalhamos no capítulo passado. Em *Ao farol*, podemos sentir a necessidade da autora de pôr em palavras a vagareza e a monotonia da passagem do tempo. Há na obra, todo um capítulo dedicado aos efeitos do tempo sobre a casa de verão. Woolf transmite esta lentidão ao escolher para caracterizar a passagem do tempo o real da casa e sua degradação, em detrimento do envelhecimento dos próprios personagens. Denuncia, assim, a monotonia que representa a passagem do tempo, em um objeto inanimado em que os efeitos não serão tão notórios, caracteriza-se a posição da autora em relação ao tempo:

Se a pluma tivesse caído, se tivesse inclinado para baixo o prato da balança, a casa teria mergulhado nas profundezas, para jazer nas areias do esquecimento. Mas uma força estava agindo; algo não muito consciente; algo que olhava de soslaio, algo que se balançava; algo que não estava inspirado a fazer seu trabalho com um ritual digno ou com cânticos solenes (WOOLF, 2013, p. 92).

*Mrs. Dalloway* traz como questão principal para Clarissa o tempo. Novamente, será no real do corpo que Clarissa irá sentir o passar do tempo. Por meio do envelhecimento, a

personagem dar-se-á conta de que o tempo, afinal, passou e mais rápido do que ela imaginava – característica que atesta a banalidade de Clarissa. Como não poderia notar que o tempo passou? Se cada hora parece ser vivida com o peso de uma vida.

Será ainda o Big Ben que demará o ritmo do romance, as horas daquele dia contavam como regressivamente para um final em que algo haveria de acontecer. É conduzindo o leitor a impressões físicas, sonoras e visuais que Woolf irá voltar no tempo, quando Clarissa ainda não era Mrs. Dalloway. Voltar ao passado apresenta-se mais simples que viver o presente, principalmente para a personagem naquele dia.

Para além disso, notamos nos escritos de Woolf algo que a aproxima primorosamente da questão da melancolia: o tirânico fardo das horas. A autora nos traz uma estética sensação de uma constante angústia frente à sua própria finitude que parece estar com as horas marcadas. A morte é o que se acerca em todos os momentos, seja no silêncio que se segue aos seus escritos, seja no barulho das vozes que a torturam. É o que pode vir a qualquer momento e para o qual ela não possui nenhuma ilusão de controle.

Um discurso sobre a morte analisado por nós em duas obras de Woolf nos permitiu aproximar como Virginia relaciona a morte e o real em seus escritos, o que nos direcionou ao testemunho de uma posição melancólica. Durante o percurso de nossos estudos, a questão da melancolia foi pontual em alguns trabalhos, entretanto, optamos por um caminho mais longo de pesquisa para não realizarmos um desfavor à teoria. Somente por meio da análise de suas obras e da relação que estabelecemos entre a escrita da autora e as psicoses, pudemos, de forma comprometida, referir-nos à questão da melancolia, o que destaca a importância da pesquisa e da investigação.

A aproximação entre a escrita de Virginia Woolf e a melancolia surgiu como uma das consequências de nossa pesquisa, anunciando o caminho por onde o trabalho poderá continuar com estudos futuros que possibilitem o trabalho com mais obras da autora, assim como uma aproximação teórica mais refinada com relação a uma teorização sobre a melancolia.

## 6 CONCLUSÃO

Primeiramente, buscamos retomar o momento em que se encontravam as pesquisas psicanalíticas referentes à autora inglesa Virginia Woolf com o objetivo de localizar o que surgia no horizonte dos estudos e poderia contribuir de forma propícia aos encaminhamentos da investigação. Desse modo, revelou-se que a temática da morte era pincelada por grande parte dos trabalhos, assim como a questão da psicose, apesar disso, nenhuma pesquisa havia salientado a relação íntima de Woolf com a temática da morte tendo como norte o campo das psicoses.

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

A morte de sua mãe foi seguida da primeira de suas crises psicóticas, iniciada com dores de cabeça, alucinações e intensa recusa alimentar. 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. Por isso, buscamos desde Freud o que a psicanálise tinha a nos informar sobre a temática da morte. Recorremos à teoria na intenção de delimitar que morte seria esta que iríamos tratar.

Em continuidade, no mesmo capítulo, regressamos à vida de Woolf, agora como escritora de romances, no intuito de analisar como seu processo de escrita se relacionava com suas crises psicóticas – momento em que pudemos associar seu processo criativo à entrada e saída de novos surtos.

Woolf conservava uma relação muito única com sua escrita. Em determinados momentos, assumia que recebia seus novos livros por meio de *choques*, estes eram seus romances de *visão*. Todavia, a escrita deles levava Virginia à loucura, ocasião em que precisava escrever seus livros de *férias* para se reestabelecer. Logo, a escrita servia como forma de resposta à desestabilização de sua psicose.

Seus romances, principalmente os considerados por ela de *visão*, trazem o tema da morte em uma vasta expressão no texto, motivo pelo qual selecionamos dois romances

descritos pela própria autora como recebido por meio de *choques*: *Ao farol* (1927) e *Mrs. Dalloway* (1925). A escolha dos romances mais marcantes da década de 20 se deu por havermos encontrado em estudos anteriores que eles traziam uma face da morte de forma bastante acentuada. Além disso, a escrita de ambos foi marcada por uma época em que Woolf havia apresentado crises psicóticas recentes.

Assim, selecionamos para discutir no capítulo seguinte os romances citados com a finalidade de analisar como se daria a incidência da morte e de descrever como um sentimento de luto é gerado enquanto efeito estético em seu leitor a partir da construção da narrativa, apresentação dos personagens e da própria modelação da trama ficcional. Buscou-se apreender a partir da obra de Woolf o que esta tinha a nos ensinar sobre a morte e o real em sua relação com a escrita e a psicose.

Com a análise do romance *Ao farol*, pudemos apreender que no texto Virginia tenta dar conta da elaboração de um luto. Permeado de elementos que se aproximam de sua própria vida, tal romance nos traz uma face da morte enquanto algo da ordem do impossível de simbolizar. É dado ao leitor, via escrita, uma amostra da ruína que representa a morte de um objeto amoroso e a ineficácia dos modos de se lidar com isto. Woolf parece tentar dizer algo sobre a morte de seus pais, principalmente de sua mãe.

A própria autora assume que depois de escrever tal romance deixou de ter alucinações com sua falecida mãe, a partir do que pudemos perceber que ela não parecia conseguir conter uma invasão própria do real senão por meio de sua escrita. Era somente por meio desta que Virginia conseguia, ao transmitir algo de sua dor, elaborar minimamente o que emergia como sem sentido. A escrita de *Ao farol* pareceu exercer uma função específica, permitir a organização, via transmissão, de elementos que antes só apareciam em sua face incompreensível.

Ao trabalharmos com o romance *Mrs. Dalloway*, percebemos que a morte aparece em sua expressão de desejo de morte, ou ainda, ausência do desejo de viver. Ao final do romance, o poeta louco suicida-se, aquele que buscava saídas a uma existência designada ao sofrimento. A autora parece mais uma vez, por meio da escrita sobre a morte, criar espaços de elaboração frente aos elementos que dela emergiam sem mediação e a assolavam. De modo que finalizamos o terceiro capítulo propondo que, em termos de elaboração, escrever sobre a morte tinha uma finalidade específica para a autora: livrar-se daquilo que do real emergia em seu caráter mais pavoroso.



Iniciamos o quarto capítulo buscando dar conta de relacionar a escrita de Woolf e a incidência da pulsão de morte nas psicoses, de forma que começamos com um breve apanhado sobre o campo das psicoses, examinando a aproximação com o gozo e com a morte. Delimitamos, assim, que na psicose aquilo que é da ordem do real assenhora-se do sujeito sem limitação; é solicitado do sujeito que crie alternativas para lidar com isso que é da ordem da falta de sentido e que lhe invade.

Para Virginia, escrever sobre a morte enquanto um dos nomes do real parecia agir como um intervalo de elaboração frente a uma existência fadada ao encontro com isso. A escrita de seus romances permitia-lhe permanecer viva, entretanto, também a deixava à beira de novas crises. Todavia, o ato de escrever era essencial, mesmo em seu caráter de impasse, para mantê-la longe desses elementos que a invadiam e a aniquilavam.

A pesquisa nos levou a relacionar como a morte e o real surgem na categoria das psicoses, particularmente nos permitiu ainda analisar as possibilidades em questão para os sujeitos psicóticos frente ao encontro com o real que não fosse um total assujeitamento.

Por meio de sua escrita, Woolf transmite o testemunho sobre formas de se lidar com o real em uma escrita específica sobre o que para ela emergia como face principal e mais aterradora: a morte. Escrever notadamente sobre a morte parecia possibilitar para a autora intervalos de elaboração, via transmissão, frente a algo que a levava à beira de novas crises.

Dado que a morte era aquilo do real que, quando emergia, mais lhe causava angústia, escrever precisamente sobre esse tema parecia funcionar como forma de elaborá-lo em sua ampla falta de sentido. A morte, em suas diversas faces, era um dos temas mais descritos em sua obra, pois esta era, para além de um ato de criação, uma forma de lidar com sua angústia. No entanto, a sua própria escrita como efeito de autoria a confrontava com a impossibilidade de fazer o luto do pai, não podendo enterrar o pai a não ser em si mesma.

Ao analisarmos todas as questões descritas, o ritmo da pesquisa nos levou a uma investigação mais detalhada, surgiu em nosso horizonte o tema da melancolia.

A forma como Virginia traz a morte, principalmente as formas de lidar com o luto, e a análise dos elementos de suas obras, direcionou nosso estudo ao testemunho de uma posição melancólica. 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 proposta inicial era relacionar a escrita da autora ao tema das psicoses, entretanto, tal aproximação com a melancolia surgiu apenas como resultado de nossas investigações. De forma que não houve tempo hábil em nosso estudo para nos determos especificamente ao tema da melancolia, motivo pelo qual ele apenas foi visitado em nossa investigação.

Pretendemos, em pesquisas futuras, dar continuidade à investigação, aprofundando-nos no caminho delineado até então. Em outro momento, desejamos persistir no estudo destacado, buscando esquadrihar o tema da melancolia, assim como trabalhar com outros momentos da obra da autora.

## REFERÊNCIAS

- 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**: a biography. London: A Haverst Book: Harcourt, Inc., 1972.
- 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, pp. 181-206, dez. 2014.
- BOILLEAU, Nicolas Pierre. Les “mots ordinaires” et la littérature face au réel. *In*: HARRISSON, Stella; AUBERT, Jacques (Orgs.). **Virginia Woolf**: L’écritures, refuge contre la folie. Paris: Michèle, 2011, pp. 77-99.
- BRANCO, Felipe Castelo. Sobre o amor e suas falhas: uma leitura da melancolia em psicanálise. **Ágora**: Estudos em Teoria Psicanalítica, v. 17, n. 1, pp. 85-98, 2014.
- \_\_\_\_\_: JORGE, Marco Antônio Coutinho. Tocar o real e tornar-se outro: escrita e finitude em Clarice Lispector. *In*: COSTA, Ana; RINALDI, Doris (Orgs.). **A escrita como experiência de passagem**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2012, pp. 213-227.
- BRAUSTEIN, Néstor. **Gozo**. Tradução de Monica Seincman. São Paulo: Escuta, 2007.
- BRISAC, Geneviève. Oser être soi-même. **Le Magazine Littéraire**, Paris, n. 518, pp. 54-57, Avr., 2012.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 8. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- CARVALHO, Ana Cecília. Limites da sublimação na criação literária. **Estudos de psicanálise**, v. 29, pp. 15-24, 2006.
- CURTIS, Vanessa. **As mulheres de Virginia Woolf**. Tradução de Tuca Magalhães. São Paulo: A Girafa, 2005.
- CZERMAK, Marcel; HERGOTT, Stéphanie; TYSZLER, Jean-Jacques. Observações sobre situações de desespecificação pulsional em sua relação com as funções na psicose. *In*: CZERMAK, Marcel; TYSZLER, Jean-Jacques (Orgs.). **A pulsão na psicose**: oralidade, mania e melancolia. Rio de Janeiro: Tempo Freudiano, 2009, pp. 27-46.
- FREUD, Sigmund. El motivo de la elección del cofre (1913). *In*: **Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Schreber), Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras (1911-1913)**. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires; Madri: Amorrortu, 2008a. (Obras completas, v. XII), pp. 303-318.

\_\_\_\_\_. Introducción del narcisismo (1914). *In: Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires; Madri: Amorrortu, 2008b. (Obras completas, v. XIV), pp. 65-98.

\_\_\_\_\_. De guerra y muerte: temas de actualidad (1915). *In: Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires; Madri: Amorrortu, 2008c. (Obras completas, v. XIV), pp. 273-304.

\_\_\_\_\_. Lo inconciente (1915). *In: Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires; Madri: Amorrortu, 2008d. (Obras completas, v. XIV), pp. 153-214.

\_\_\_\_\_. Pulsiones e destinos de pulsión (1915). *In: Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires; Madri: Amorrortu, 2008e. (Obras completas, v. XIV), pp. 105-134.

\_\_\_\_\_. La transitoriedad (1916). *In: Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires; Madri: Amorrortu, 2008f. (Obras completas, v. XIV), pp. 305-312.

\_\_\_\_\_. Duelo y melancolía (1917 [1915]). *In: Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires; Madri: Amorrortu, 2008g. (Obras completas, v. XIV), pp. 235-255.

\_\_\_\_\_. Lo ominoso (1919). *In: De la historia de una neurosis infantil (el “hombre de los Lobos”) y otras obras (1917-1919)*. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires; Madri: Amorrortu, 2008h. (Obras completas, v. XVII), pp. 215-252.

\_\_\_\_\_. Más allá del principio de placer (1920). *In: Más allá del principio de placer, Psicología de las masas y Análises del yo y otras obras (1920-1922)*. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires; Madri: Amorrortu, 2008i. (Obras completas, v. XVIII), pp. 1-62

\_\_\_\_\_. Inhibición, sintoma y angustia (1926). *In: Presentación autobiográfica, Inhibición, sintoma y angustia, ¿Pueden los legos ejercer el análisis? Y otras obras (1925-1926)*. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires; Madri: Amorrortu, 2008j. (Obras completas, v. XX), pp. 71-164.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Escrita, morte, transmissão. *In: SCOTTI, Sérgio et al (Orgs.). Escrita e psicanálise II*. Curitiba: CRV, 2010, pp. 133-144.

HARLIN, Monique. Entre les actes, fiction ou réel? *In: HARRISSON, Stella; AUBERT, Jacques (Orgs.). Virginia Woolf: L'écritures, refuge contre la folie*. Paris: Michèle, 2011, pp. 17-51.

HARRISSON, Stella; AUBERT, Jacques. **Virginia Woolf: L'écritures, refuge contre la folie.** Paris: Michèle, 2011.

HARRISSON, Stella. Virginia Woolf, a escrita, o ser, o real. **Opção Lacaniana online**, n. 9, Nov., 2012. Disponível em <[http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero\\_9/Virginia\\_Woolf\\_a\\_escrita\\_o\\_ser\\_o\\_real.pdf](http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_9/Virginia_Woolf_a_escrita_o_ser_o_real.pdf)>. Acesso em: 14 de julho de 2015.

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: Zahar, 2010.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 3: as psicoses, 1955-1956.** 2 ed. revista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008a.

\_\_\_\_\_. **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise, 1959-1960.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008b.

\_\_\_\_\_. **O seminário, livro 10: a angústia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LAMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da Melancolia.** Tradução de Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LAROUSSE. **Dictionnaire.** Paris: Larousse, 2012.

LEHMANN, J. **Virginia Woolf.** Tradução de Isabel do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. (Vidas Literárias).

LEITE, Sonia. **Angústia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2011. (Psicanálise passo-a-passo, v. 92).

\_\_\_\_\_. Escrita, evocação poética e transmissão. *In*: COSTA, Ana; RINALDI, Doris (Orgs.). **A escrita como experiência de passagem.** Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2012, pp. 51-58.

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.

MARRET, Sophie. Le creux de la vague. *In*: HARRISSON, Stella; AUBERT, Jacques (Orgs.). **Virginia Woolf: L'écritures, refuge contre la folie.** Paris: Michèle, 2011, pp. 53-76.

MICHAUX, Ginette. Une suppléance fragile: les reguges de Clarissa Dalloway. *In*: HARRISSON, Stella; AUBERT, Jacques (Orgs.). **Virginia Woolf: L'écritures, refuge contre la folie.** Paris: Michèle, 2011, pp. 157-183.

MIRANDA, E. R. Virginia Woolf: entre sonhos. **Trivium** (RJ), Rio de Janeiro, Ano II, edição 1, mai. 2010. Disponível em: <<http://www.uva.br/trivium/edicao2/artigos-tematicos/5-virginia-woolf-en>>. Acesso em: 29 de julho de 2014.

MORALES, Bibiana. Virginia Woolf: entre la maladie et l'écriture. **Psychanalyse**, n. 12, pp. 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 de fevereiro de 2015.

NAVEAU, Pierre. Le drame de Septimus et Lucrezia. *In*: HARRISSON, Stella; AUBERT, Jacques (Orgs.). **Virginia Woolf: L'écritures, refuge contre la folie**. Paris: Michèle, 2011, pp. 101-125.

NORDON, Pierre. Une esthétique du fragment. **Le Magazine Littéraire**, Paris, n. 437, pp. 32-35, Dec., 2004.

QUINET, Antonio. **Psicose e laço social: esquizofrenia, paranóia e melancolia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. **Um Olhar a Mais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RUDGE, Ana Maria. **Pulsão e linguagem: Esboço de uma concepção psicanalítica do ato**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. (Transmissão da Psicanálise, v. 57).

\_\_\_\_\_. **Trauma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. (Psicanálise Passo a passo, v. 87).

SCOTTI, Sérgio. Pulsão e escrita. *In*: COSTA, Ana; RINALDI, Doris (orgs.). **Escrita e psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

SOUZA, Neuza Santos. **A psicose: um estudo lacaniano**. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Revinter, 2.ed. 1999.

WOOLF, Virginia. **Selected letters**. London: Vintage Books, 2008.

\_\_\_\_\_. **Momentos de vida: um mergulho no passado e na emoção**. Tradução de Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. **Moments of being**. London: The Hogart Press, 1952.

\_\_\_\_\_. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Coleção 50 anos).

\_\_\_\_\_. **Ao farol – To the lighthouse**. Tradução de Doris Goettens. São Paulo: Landmark, 2013.