

VOZ LÉSBICA E FLUXO DE CONSCIÊNCIA EM *MRS. DALLOWAY, TO THE LIGHTHOUSE* E *THE WAVES*

Monalisa Almeida Cesetti Gomyde*

- **RESUMO:** Neste artigo, argumenta-se que a proeminência do fluxo de consciência enquanto centro da estratégia de composição em parte considerável da obra madura de Virginia Woolf compõe um movimento em direção à expressão de um devir lésbico interdito pela cultura patriarcal (Wittig, 1992; Rich, 1980), notadamente presente na literatura moderna (Souhami, 2020). Os romances *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) e *The Waves* (1931) serão lidos a partir de uma apreciação crítica lésbica (Brossard, 1985) que, inspirada na reflexão acerca da relação da autora com indizibilidade do corpo e da existência (Freitas, 2022), visa abordar tal âmbito considerando sua dimensão desejante. Para tanto, serão discutidas as incursões da voz narrativa na vida interior de três personagens dos romances supracitados: Clarissa Dalloway, Lily Briscoe e Rhoda.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Virginia Woolf; fluxo de consciência; crítica literária lésbica; estudos feministas; literatura de autoria feminina.

Women alone stir my imagination.¹

Virginia Woolf (1930, p. 230)

For us, the process of naming and defining is not an intellectual game, but a grasping of our experience and a key to action. The word lesbian must be affirmed because to discard it is to collaborate with silence and lying about our very existence; with the closet-game, the creation of the unspeakable.²

Adrienne Rich, (1976, p. 202)

* Bolsista FAPESP. Doutoranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – monalisagomyde@gmail.com.

¹ “Apenas mulheres despertam minha imaginação”. (Woolf, 1930, p.230)

² “Para nós, o processo de nomear e definir não é um jogo intelectual, mas uma compreensão de nossa experiência e uma chave para a ação. A palavra lésbica deve ser afirmada porque descartá-la é colaborar com o silêncio e a mentira sobre nossa própria existência; com o jogo do armário, a criação do indizível.” (Rich, 1976, p.202)

Introdução

Quando mulheres lésbicas e bissexuais conversam sobre suas autoras preferidas, espera-se que pelo menos uma, mas muitas vezes a maioria, cite Virginia Woolf. Para essas leitoras, Clarissa, Sally, Lily Briscoe, Rhoda, Sasha e Orlando, entre outras personagens criadas pela autora, são residentes do âmbito ficcional daquilo que a poeta e ativista Adrienne Rich chamou de “continuum lésbico” (Rich, 1980): um local, neste caso simbólico, em que a intensidade relacional primária se dá entre mulheres. No entanto, tamanha certeza não é consenso na vasta fortuna crítica da obra de Virginia Woolf, e, ainda hoje, esse aspecto de sua obra e de sua biografia ou é ignorado ou é lido como uma nota de rodapé, sem associação direta ou significativa com as elaborações formais e estéticas que a autora desenvolveu ao longo de sua bibliografia.

O que, então, separa tais leitoras da maior parte da audiência da obra de Virginia Woolf? Para além da anedota que abre este artigo, já há algumas décadas, a posição da leitora lésbica tem suscitado reflexões (Kennard, 1986). A concepção mais simplista remete a uma identificação superficial com representações explícitas do envolvimento afetivo-sexual entre mulheres. No entanto, isso não basta para explicar a perspectiva da leitora lésbica como ponto de localização de uma análise literária séria, já que uma resposta puramente ensimesmada ao texto não suscitaria nada de significativo. Como explica Wolfgang Iser, em sua teoria da resposta estética, há algo de estranho/estrangeiro no texto que, ao longo do envolvimento do ato da leitura, tenta-se tornar familiar (Iser, 1987). A relação entre leitora e obra é ainda mais complicada em vista da socialização da mulher, que é instruída a ler como um homem, isto é, a se identificar não só com as jornadas de personagens homens, mas, sobretudo, com o ponto de vista masculino como uma instância humana universal, tendo que se resignar a aceitar a, por vezes total, falta da mulher (Showalter, 1971). Assim, a leitora lésbica é uma leitora em formação, pois sua leitura também é uma espécie de letramento acerca de uma forma lésbica de enxergar e representar a vida, vivenciando simultaneamente a reflexão e o estranhamento, em um processo que carrega características similares à própria tessitura do texto: lacunário, oscilante, ambíguo, em busca de um simbólico feminino livre (Irigaray, 1993).

Desde a posição delineada acima, argumenta-se que os rastros de existência lésbica, que permeiam e formam uma tapeçaria metafórica e imagética na obra de Virginia Woolf, constituem um elemento irreduzível de sua literatura. Como aponta Jeanne Marie Gagnebin, há aproximações entre as ideias de rastro, escrita e resto (2006), sobretudo no que concerne o caráter frágil, fragmentário e quase não-intencional desse rastro, que surge como um resto e como um signo daquilo que sobra e que, de certa forma, precisa ser desvendado. Tal definição é útil à crítica literária de obras anteriores ao advento do movimento lésbico, na segunda metade do século XX, nas quais a voz lésbica persiste a despeito de sua suposta

impossibilidade tanto dentro da forma literária como do contrato sexual vigente (Pateman, 1993). Assim, falamos de rastros lésbicos como aquilo que habita os interstícios do enredo das narrativas, mas também como aquilo que constitui o esqueleto da obra. Da crítica lésbica, assim, exige-se uma abertura ao desvelamento dos rastros, algo que Jane Marcus define como uma atitude conspiratória contra o poder da linguagem patriarcal:

She [Virginia] writes from within the prison-house of patriarchal language. (...) Woolf needs her audience's assent and she courts us unashamedly to participate in the plot against phallogentric language. This conspiracy of woman reader and woman writer is literally a "breathing together" as we rock or are rocked to the rhythm of her words. (Marcus, 1987, p. 138)³

Outrossim, indissociáveis do labor estético presente na constituição de uma filosofia da composição particular que emerge nas obras *Mrs Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) e *The Waves* (1931), esses rastros também despontam no desenvolvimento de experimentações técnicas centradas no fluxo de consciência como estratégia literária para a representação da realidade almejada pela autora. O que suscita o questionamento: por que esta via e não outra? A romancista Elsa Morante pontua que a tarefa do autor é justamente a "renovação perene da realidade" (1987/ 2017, p. 81), que tem uma riqueza inesgotável para quem se debruça sobre ela. Partindo de uma leitura feminista e lésbica, vislumbra-se que parte da riqueza representada nas obras selecionadas é justamente a da vida interior feminina, na qual o desejo lésbico e sua conexão com a criatividade e com o senso de liberdade aparece nas ruminações interiores com uma potência que os fatos e atos do "mundo exterior" não são capazes de demonstrar.

Publicado em 1922, *Jacob's Room* é considerado o primeiro romance no qual Virginia Woolf abandona a forma mais convencional do romance realista. É sucedido pela sua mais ousada empreitada criativa até então, *Mrs. Dalloway*, na qual o uso do fluxo de consciência é aprimorado. A produção da autora nesse período é notável: duas edições de contos são lançadas pela Hogarth Press, além de uma robusta contribuição à crítica literária. Também em 1922, Vita Sackville-West, amante e grande amiga de Virginia, entra em sua vida. *To the Lighthouse* é publicado em 1927, seguido diretamente por *Orlando* (1928), sua carta de amor à Vita. Em 1931, é publicado *The Waves*, romance considerado pela crítica como o mais ambicioso da autora.

³ Ela [Virginia] escreve de dentro da prisão da linguagem patriarcal. (...) Woolf precisa do consentimento de seu público e nos corteja sem pudor para que participemos da trama contra a linguagem falocêntrica. Essa conspiração entre a mulher leitora e a mulher escritora é literalmente uma "respiração conjunta", à medida que nos embalamos ou somos embaladas pelo ritmo de suas palavras. (Marcus, 1987, p. 138)

Paralelamente, desde o fim da década de 1910, o contato de Virginia com o movimento de mulheres se amplia, e ela passa a adotar uma postura feminista em relação a vários temas controversos, como as questões da educação feminina, do imperialismo e da guerra. Todos esses elementos – em consonância com as descrições mais gerais sobre a produção moderna do entreguerras e a influência da psicanálise incipiente, da técnica cinematográfica e da fragmentação do tecido social devido à extrema belicosidade e convulsão política –, hipotetiza-se, fazem parte da guinada literária da autora que levaria à escrita de sua obra madura ao longo das décadas de 1920 e 1930. Para este artigo, foram selecionadas as obras nas quais é experimentado e consolidado pela autora o fluxo de consciência como estratégia de composição e que, não coincidentemente, apresentam uma voz narrativa que nomearemos como lésbica, ainda que incerta.

Segundo a poetisa e crítica literária Nicole Brossard, não existe uma escrita feminista, a escrita seria uma “forma de utilizar o corpo, ou seja, a forma como o corpo se afirma fisicamente para ganhar um status formal na matéria linguística” (Brossard, 2024, p. 73), assim, a escrita pode apenas ser feminina e/ou lésbica e nutrida por uma consciência feminista que transforma a cognição. Virginia Woolf, por sua vez, já afirmara no ensaio “Memórias de uma União das Trabalhadoras” (1930) que a imaginação é filha da carne, e a questão de como dizer esse corpo mais recentemente tem se tornado tema de investigações acerca da autora (Freitas, 2022). A crítica literária lésbica, que Brossard chama de **apreciação**, considera esse aspecto fundamental como um *a priori* a ser esmiuçado por meio da análise de duas dimensões da escrita: “o movimento da imaginação, ou seja, os gestos do pensamento, e as estratégias (as artimanhas, os truques) que a escrita utiliza para materializar as figuras da imaginação” (Brossard, 2024, p.73).

A primeira dimensão concerne aos movimentos presentes na gênese de um pensamento, ainda devir de texto, que almeja expressar conteúdos femininos, isto é, a perspectiva de uma mulher acerca da realidade. Para Brossard, costumam ser de caráter oscilatório, quando a voz narrativa é ambivalente e ambígua; repetitivo, quando a voz narrativa reitera formulações patriarcais na tentativa de exorcizá-las, de quebrar seu sentido aparente e desvelar o absurdo; espiralado, quando gradualmente as margens do dizível e o alcance de um simbólico feminino livre são ampliados; e, por fim, flutuante, quando se defronta com um vazio da linguagem, os muros de interditos que o deixam pairando. Já a segunda dimensão opera no nível das estratégias utilizadas, que podem ser muitas, da ironia à intertextualidade, da organização sintática ao uso da tipografia.

A originalidade da proposta de Brossard consiste em integrar os movimentos da escrita e as ferramentas de materialização do texto literário, compreendendo-os como intrinsecamente relacionados à mulheridade e/ou lesbianidade da autora e não algo que ocorre a despeito de a autora ser uma mulher e/ou lésbica. Considerando que a representação artística da sexualidade feminina por Virginia Woolf aparece

muitas vezes camuflada (Allan, 1997) em diferentes camadas de consciência que beiram o pré-verbal, o emprego do fluxo de consciência será examinado, a seguir, em seu papel facilitador da emergência de uma voz lésbica nas obras elegidas.

Voz lésbica e o fluxo de consciência

Em sua já clássica definição, Robert Humphrey assinala que mais do que uma técnica *per se*, o fluxo de consciência consiste na definição da consciência de uma ou mais personagens como tema da obra (1953). Além disso, diferenciando-se das estratégias adotadas pelo romance realista psicológico, por meio do fluxo de consciência são exploradas as gradações mais distantes do dizível, as zonas marginais da consciência. Esse efeito pode ser obtido por uma miríade de técnicas narrativas, como o monólogo interior direto, o monólogo interior indireto, o solilóquio e o narrador onisciente. Nenhuma dessas técnicas é propriedade do conjunto de romances nos quais autoras e autores aprimoraram e estabeleceram, no início do século XX, o uso do fluxo de consciência. No entanto, pode-se dizer que tanto o monólogo interior direto como o indireto são levados a um outro patamar com as explorações criativas de autoras como Virginia Woolf.

O termo não chega sem controvérsias: advindo da psicologia, foi recusado por muitos teóricos da literatura como passível de definir e classificar aspectos estritamente narrativos (Carrero, 2023). Quanto à sua aplicação no estudo da obra de Virginia Woolf, também há defensores e opositores. A grande estudiosa da obra woolfiana, Hermione Lee, por exemplo, considera que apenas o romance *The Waves* contém traços suficientes do fluxo de consciência e que, ainda assim, é muito dissimilar a outras obras da época classificadas como romances de fluxo de consciência (Lee, 1977). Aqui, o termo será utilizado dentro do quadro de análise sugerido por Nicole Brossard, a partir de uma apreciação crítica lésbica, pensando-o como uma via, um caminho dentre muitos, através do qual Virginia Woolf formalizou seu impulso particular de narrar. Não é necessário conjecturar a natureza desse impulso, Virginia escreveu sobre isso muitas vezes, notadamente no ensaio “Modern Fiction”, escrito em 1919 e revisado em 1925:

Registremos os átomos, à medida que vão caindo, na ordem em que eles caem na mente, e tracemos o padrão, por mais desconexo e incoerente na aparência, que cada incidente ou visão talha na consciência. Não tomemos por certo que seja mais no julgado comumente grande do que no julgado comumente pequeno que a vida existe de modo mais completo. (Woolf, 1925/ 2014, p.73)

Ela opõe essa atitude a dos romances que chama de “materialistas”, nos quais enxerga um enorme dispêndio de energia sendo desperdiçado em algo superficial. Já essa nova postura, ela chama de “espiritual” e, ao descrever a obra de James

Joyce, define a ficção moderna como preocupada em “revelar (...) as oscilações dessa flama interior tão recôndita” (Woolf, 1925/2014, p.73). Tal qual, também desdenha das convenções do gênero, qualificando-as como prisões nas quais o escritor é escravizado.

Ainda assim, se utilizado tanto por autores como por autoras, dentre as inúmeras diferenças possivelmente elencáveis, qual a especificidade de seu uso por Virginia Woolf e qual a relação com uma voz narrativa lésbica? Para estabelecer essa conexão, o olhar precisa voltar-se para a antiga, mas ainda atual, questão feminista da divisão entre o espaço público e o privado e, então, para a questão lésbica. Quando feministas apontaram, nos anos 1970, que “o pessoal é político”, tentavam, justamente, trazer luz a uma divisão de papéis sociais que não só excluía as mulheres da vida pública, mas também despolitizava todo o âmbito das relações domésticas e encobria ideologicamente a opressão patriarcal operante tanto na vida privada das mulheres como na sua presença no espaço público (Safiotti, 2004). A autoria feminina muitas vezes teve sua amplitude temática cerceada por esse aparato ideológico patriarcal, já que, supostamente, certos assuntos não seriam próprios às mulheres e, da mesma forma, os assuntos de mulheres seriam inferiores.

Logo, não é de todo descabida a hipótese de que as ideias de **como** narrar, devido ao desejo do **que** narrar, de uma autora vivendo dentro de uma política sexual patriarcal em um momento histórico de abertura a novos sentidos (Souhami, 2020), acabe por se defrontar com a questão do público e do privado. Como ela mesma escreve: “o problema com o qual o romancista se defronta hoje, como supomos ter ocorrido no passado, é inventar meios de estar livre para registrar o que escolher” (Woolf, 1925/2014, p.74); e Virginia Woolf fez a escolha de registrar a vida interior de diversas personagens mulheres que sentiam uma atração indelével por mulheres. À cisão patriarcal entre público e privado, junta-se o estado de ruptura que Adrienne Rich chama de vida dupla das mulheres (Rich, 1980/2019), na qual a riqueza emocional, o amparo e a vivência da criatividade se dão entre mulheres, mas, para que a coesão social heterossexual seja mantida, essa vida é relegada ao subsolo da experiência.

Ora, uma observação da vida de Clarissa Dalloway nos devolve uma descrição típica da mulher heterossexual burguesa casada e com uma filha, a Sra. Dalloway, sem nome próprio. Mas, nas reminiscências da personagem, a voz narradora lésbica aparece e revela Clarissa e Sally, e o momento de encontro e epifania se faz presente. Da mesma forma, Lily Briscoe, aparentemente uma solteirona com ambições artísticas frustradas, encontra sua inspiração em um momento de êxtase no qual chama pelo nome de sua amada, a Sra. Ramsay. E Rhoda, exteriormente apenas uma mulher tímida e socialmente inepta, talvez a personagem mais elusiva de todas, dela é somente através do fluxo de consciência que se escutam os sussurros lésbicos, ali na ausência e no vazio. Seria possível trazer essa realidade para fora

do subsolo, colocá-la no centro, sem um recurso de composição que propiciasse o foco narrativo na interioridade de uma personagem?

Em sua famosa leitura de *To the Lighthouse*, Erich Auerbach nota como “a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência” (Auerbach, 1971, p. 446); é dentre essa miríade de reflexos que surge a voz lésbica, por vezes camuflada, demandando uma leitora que possa captá-la. Outro comentário de Auerbach sobre a obra suscita aberturas para a apreciação crítica lésbica: ele nota como a narradora não é onisciente no sentindo de possuir uma sabedoria total sobre as personagens, ela é, acima de tudo, interrogativa, um tanto quanto incerta. No trecho analisado por ele, temos o que Humphrey definiria como um monólogo interior indireto: entra-se na mente da Sra. Ramsay através de uma voz narrativa que se revela e para quem as personagens ainda têm algo de mistério, encanto e suspeita, e que se endereça a uma audiência indeterminada. Tal voz narrativa se assemelha muito ao que Lily Briscoe, enamorada pela Sra. Ramsay, também demonstra sentir. Há uma aproximação entre narradora e personagem que desvela algo sobre a voz narrativa; o mesmo, pode-se argumentar, ocorre com a voz narrativa de *The Waves* e os solilóquios da personagem Rhoda. A pretensão aqui não é subsumir personagens à narradora e à autora, mas sim apontar as similitudes que compartilham, sendo a principal de todas um imenso interesse pela vida das mulheres, pelo que pensam e pelo que sentem.

Isso posto, a relação entre uma voz narrativa lésbica e o fluxo de consciência se estabelece: o último possibilita o estudo minucioso da experiência feminina de mundo, um estudo que, na literatura moderna, abre-se para aproximações pluripessoais, como quando observamos Rhoda a partir da perspectiva de Bernard ou de Susan; para uma busca de representação do real que considera o desejo feminino como parte de sua dimensão – Clarissa “não conseguia resistir, às vezes, ao encanto de uma mulher, não uma garota, uma mulher a confessar, como sempre faziam com ela, algum deslize, alguma loucura” (Woolf, 1925/2021, p. 32); para, enfim, a fabulação feminina, antes considerada material, no melhor caso inócuo, e, no pior, pecaminoso/ criminoso/ histérico, a depender do momento histórico.

Já disse Aristóteles, na *Arte Poética*, que o poeta não conta o que aconteceu, e sim coisas que poderiam acontecer dentro da verossimilhança do texto. Em uma organização social na qual os discursos se organizam ao redor do pensamento hétero (Wittig, 1992/2022)⁴, no qual a existência lésbica é um tabu, o acontecimento lésbico

⁴ Vide: “A consequência dessa tendência à universalidade é que o pensamento hétero não consegue conceber uma cultura, uma sociedade em que a heterossexualidade não ordene não só todas as relações humanas, mas também sua própria produção de conceitos e todos os processos que fogem do consciente. Além disso, esses processos inconscientes se tornam, historicamente, cada vez mais imperativos naquilo que nos ensinam sobre nós mesmas por meio dos especialistas. A retórica que os expressa (e cuja sedução eu não subestimo) se reveste de mitos, recorre ao mistério, opera acumulando metáforas, e sua função é poetizar o caráter obrigatório do “serás-hétero-ou-não-serás”.

no enredo de uma narrativa é um elemento inverossímil. A voz narrativa lésbica é aquela que, por diversos movimentos e através de diversas ferramentas, dribla as amarras que não são meramente de forma ou de conteúdo, mas de ambas em sua relação inseparável, criando uma tensão no texto. No caso de Virginia Woolf, ela permanece tangencialmente fiel ao manual do verossímil em uma sociedade patriarcal – Clarissa e Sally, quando jovens, desprezam o casamento, mas ambas se casam e têm filhos; Rhoda morre – porém, através da reminiscência, do mergulho nas margens da consciência, na exploração do que pode ser a inspiração artística para uma mulher, ela desfaz a ordem de importância estabelecida pela cisão público/privado e questiona qual plano de fato é o **real** das mulheres, qual lado da vida dupla é a **verdade** das mulheres. Assim, o fluxo de consciência permite inverter o jogo, trazer para o primeiro plano a incidência lésbica (Pisano, 2004). Ainda que mais aparente em trechos com um registro quase onírico, a voz narrativa lésbica consegue instaurar a ambiguidade, abrindo brechas para uma leitura lésbica.

Clarissa, Lily e Rhoda

Clarissa Dalloway é a protagonista do romance *Mrs. Dalloway*, no qual acompanhamos um dia de sua vida, um dia comum: ela sai para comprar flores, esbarra com um conhecido nas ruas de Londres. É uma mulher bela, mas passa dos cinquenta anos, e os sinais de cansaço já despontam. Tem uma filha jovem que fez uma nova amiga, mulher também mais velha, religiosa e que funciona como um espelho distorcido do que seria uma mulher nas margens da sociedade patriarcal. Em algumas horas, será a anfitriã de uma festa em sua casa. Durante o dia, seu antigo pretendente faz uma visita que a perturba. O dia segue. Do outro lado da cidade, Septimus, um ex-soldado, vive sua descida à loucura. Na introdução à edição de 1928, Virginia relata como, no princípio, Clarissa é quem acabaria o dia em um suicídio. No entanto, Septimus é incorporado à narrativa, e é ele quem morre – ou “vê a verdade”, como assim a autora descreve seu plano original para o fim de Clarissa.

Lily Briscoe é uma personagem secundária na primeira parte do romance *To the Lighthouse*, apenas uma agregada da família Ramsay que passa a temporada de verão na Escócia. Ela é apresentada através do olhar da Sra. Ramsay, que observa que nem todo homem saberia apreciar sua beleza. É uma artista, pintora (assim como

Nesse pensamento, rejeitar a obrigação do coito e as instituições que essa obrigação produziu como necessárias para a constituição de uma sociedade é simplesmente uma impossibilidade, já que fazer isso significaria rejeitar a possibilidade da constituição do outro, e rejeitar a “ordem simbólica” impossibilita a constituição do significado, sem o qual ninguém mantém uma coerência interna. Assim, o lesbianismo, a homossexualidade e as sociedades que formamos não podem ser pensadas ou discutidas, embora tenham sempre existido. Dessa forma, quando pensada pelo pensamento hétero, a homossexualidade não é nada mais do que heterossexualidade.” (Wittig, 1992/ 2022, p.44)

o era a irmã de Virginia, Vanessa Bell) e faz a escolha por uma vida independente. Na segunda metade do romance, Lily ganha proeminência e, finalmente, consegue terminar sua pintura.

Rhoda é uma das seis personagens que compartilham o foco narrativo no romance *The Waves*. Acompanhamos a vida dos seis ao redor de um reencontro após a morte de uma sétima personagem, Percival. Dentre os seis amigos, que se conhecem desde a tenra infância, Rhoda é a mais quieta. Desde menina, sofre com uma inépcia social que a leva a sentir-se isolada e constantemente atacada pelo mundo exterior. Seu refúgio é a imaginação. Rhoda tem um breve envolvimento amoroso com o personagem Louis e é uma observadora tenaz das amigas, Susan e Jinny, as quais admira e tenta emular – “Puxo as minhas meias tal como as vejo puxarem as suas. Espero que falem, depois falo da mesma maneira.” (Woolf, 1931/2018, p.81) –, mas, com o tempo, aceita que é diferente. O desfecho de sua história é o suicídio.

Esse breve e simplório desenho das personagens busca demonstrar a camada superficial de sua caracterização. A seguir, leremos um trecho de cada romance no qual essa caracterização desde o mundo exterior é dissolvida, às vezes dilacerada, pela complexificação da experiência feminina. Os rastros de existência lésbica podem ser vislumbrados nessa viagem aos pensamentos mais íntimos de cada personagem que Virginia opera através do monólogo interior indireto, do direito e do solilóquio.

No caso de Clarissa Dalloway, é nas digressões que emerge a voz narradora lésbica. Ela não está no real do presente da narrativa. Neste, Clarissa é uma mulher casada anfitriã de uma festa, Sally é apenas uma das convidadas. No entanto, quando a narrativa adentra nas memórias, aproxima-se da grande digressão na qual Sally e Clarissa são duas jovens enamoradas. O mundo exterior, por sua vez, está na narrativa dos três romances aqui lidos tanto como uma espécie de ancoramento para onde a narradora retorna depois de cada incursão na consciência das personagens, quanto, notadamente, como um elemento disruptivo e violento. Essa relação complexa com o mundo não deixa de ser uma materialização temática do problema formal da representação da consciência, essencialmente desordenada, em um registro literário que precisa de ordem para ser compreensível. Retornando à dialética entre público e privado, os momentos nos quais a voz lésbica emerge sempre figuram fora do progresso da “vida real”, em um local apartado, cristalizado. As reminiscências de Clarissa sobre sua juventude com Sally o ilustram perfeitamente:

Então ocorreu o momento mais precioso de toda a sua vida ao passarem diante de uma urna de pedra com flores. Sally parou: pegou uma flor; e beijou-a nos lábios. O mundo inteiro deve ter virado de cabeça para baixo! Os outros desapareceram; ali estava ela sozinha com Sally. E senti que tinha recebido um presente, embrulhado, e que ela disse para guardar, não para olhar, um diamante,

algo infinitamente precioso, embrulhado, que, ao caminharem (de lá para cá, de lá para cá), ela desembrolhou, ou o brilho atravessou o embrulho, a revelação, a sensação religiosa! Quando o velho Joseph e Peter pararam diante delas:

— Olhando estrelas? – Peter perguntou.

Foi como bater de cara numa parede de granito no escuro! Foi chocante; foi horrível!

Não por ela. Já estava sentindo que Sally era atacada, maltratada; sentiu a hostilidade dele; seu ciúme; sua determinação de meter-se no companheirismo dela. Tudo isso ela viu como se vê uma paisagem com o clarão do raio. (...)

— Ah, que horror! – ela disse a si mesma, como se soubesse o tempo todo que algo iria irromper, iria amargar seu momento de felicidade. (Woolf, 1925/2021, p.36)

A terceira pessoa é usada por uma narradora onisciente, mas certas frases irrompem como comentários da voz narrativa que soam como uma primeira pessoa (“O mundo inteiro deve ter virado de cabeça para baixo!”, “foi horrível!”). A pontuação, exclamações, expressa como Clarissa sentiu de maneira visceral o enlevo com o beijo de Sally e a violência da interrupção de Peter. A adjetivação é inequívoca para a leitora aberta à possibilidade lésbica no texto: a sensação da presença de Sally é religiosa, a interrupção masculina dos laços entre mulheres (Irigaray, 1994) é amarga. Se aceitarmos esse trecho do romance como um presente bem embrulhado pela autora, ele lança luz ao romance como um todo. Em uma breve incursão na correspondência entre Virginia Woolf e Vita Sackville-West, encontramos o mesmo sentimento sendo descrito:

Look here Vita - throw over your man, and we'll go to Hampton Court and dine on the river together and walk in the garden in the moonlight and come home late and have a bottle of wine and get tipsy, and I'll tell you all the things I have in my head, millions, myriads - They won't stir by day, only by dark on the river. Think of that. Throw over your man, I say, and come. (Woolf, 1927/1977, p. 393)⁵

Estaria esse mesmo sentimento nas páginas de *To the Lighthouse*? Não exatamente. Mais do que narrar a ligação entre mulheres como parte de um passado remoto interrompido pela presença masculina intrusiva, no romance de 1927

⁵ “Escute, Vita - livre-se do seu homem, e iremos a Hampton Court e jantaremos juntas à beira do rio e passearemos no jardim ao luar e voltaremos para casa tarde e beberemos uma garrafa de vinho e ficaremos bêbadas, e eu contarei todas as coisas que tenho na cabeça, milhões, miríades - Elas não se agitam durante o dia, apenas ao anoitecer no rio. Pense nisso. Livre-se do seu homem, eu digo, e venha.” (Woolf, 1927/1977, p. 393)

podemos ver um espelhamento entre as personagens Lily Briscoe e Sra. Ramsay. Lily compõe um grupo de convidados ao veraneio que não fazem parte da família, é a única mulher do grupo, a única também alheia ao jogo social patriarcal. À busca da Sra. Ramsay pela harmonia familiar – “Agitando as agulhas, confiante, correta, ela criou a sala de estar e a cozinha, e as iluminou.” (Woolf, 1927/2003, p.42) –, tem-se paralelamente a busca de Lily pelo momento epifânico de completude de sua visão artística. Ambas são construídas ao longo da narrativa como atos criativos, com a diferença de que uma traga a sua criadora, vide a continuação do trecho supracitado, a partir da perspectiva de James, filho da Sra. Ramsay:

De pé, entre seus joelhos, James, rígido, sentiu toda a força dela emergindo e sendo tragada e dissipada pelo bico de cobre, pela árida cimitarra do macho, que feria impiedosamente, incessantemente, ávida de compreensão. (Woolf, 1927/2003, p.42-43)

Através de James, uma criança pequena, a voz narrativa lésbica tece uma crítica, cada vez mais incisiva no decorrer do romance, da instituição do casamento e o preço pago pela mulher. O Sr. Ramsay, principalmente, drena a esposa, é descrito como um elemento vampírico. Mais uma vez, em uma dinâmica especular na parte final do romance, anos depois do dia narrado na primeira parte, com o tempo esgarçado pela guerra e a Sra. Ramsay já morta, reencontramos a mesma dinâmica protagonizada por Lily. De volta à casa de veraneio nas Hébridas, ela tenta terminar sua pintura, seu ato criativo no mundo, mas é continuamente interrompida por homens. Porém Lily não sucumbe e, inspirada pelo ato criativo da mulher que amou, a Sra. Ramsay, alcança a epifania criativa:

Sem dúvida estava perdendo a consciência das coisas exteriores, de seu nome, de sua personalidade, e de sua aparência, de se o Sr. Carmichael estava ali ou não, sua mente continuou lançando, do fundo das suas profundezas, cenários, nome, frases, memória, ideias, como uma fonte jorrando sobre essa superfície brilhante e terrivelmente problemática, enquanto ela a moldava em verdes e azuis.

Era Charles Tansley que costumava dizê-lo – lembrou-se: as mulheres não sabem pintar, não sabem escrever. Chegando às suas costas, ficara ali, bem próximo, a seu lado – algo que ela detestava (...)

E então, refletiu, aconteceu aquela cena na praia. Precisava recordar-se disso. Ventava naquela manhã. Todos tinham ido para a praia. A Sra. Ramsay escrevia cartas sentada junto a uma pedra. (...) Lembrava-se disso perfeitamente. Pensou na Sra. Ramsay dando um passo atrás e apertando os olhos. A Sra. Ramsay! (...) Aquela mulher sentada ali, escrevendo, junto à pedra, reduzia tudo à simplicidade. (...) conservava na mente quase como uma obra de arte.

— Como uma obra de arte – repetiu, desviando os olhos da tela para a escada da sala de visitas e se voltando de novo para ela. E, descansando, olhando de um lado para o outro vagamente, a antiga, a vasta, a genérica pergunta que atravessava o céu da alma perpetuamente para se particularizar em momentos como este, quando ela libertava faculdades que estiveram sob tensão, ergueu-se acima dela, (...). Qual o sentido da vida? Isso era tudo – uma pergunta simples: das que tendem a agrilhoar uma pessoa com o passar dos anos. A grande revelação nunca chegou. Ao invés disso, houve pequenos milagres diários, iluminações, fósforos inesperadamente acesos na escuridão; e aquele era um deles. (...) A Sra. Ramsay dizendo: “Pare aqui, vida!”, a Sra. Ramsay tentando transformar o momento em alguma coisa permanente – isso era da mesma natureza que uma revelação. No meio do caos havia uma forma. Esse eterno repassar e refluir (olhou as nuvens passando e as folhas se movendo) foi arrojado na estabilidade. Pare aqui, vida, disse a Sra. Ramsay. “Sra. Ramsey! Sra. Ramsey!”, repetiu. Devia essa revelação a ela. (Woolf, 1927/2003, p.171-174)

Aqui, a incidência lésbica, que Margarita Pisano descreve como “esta dimensión del deseo/pasión/de conocer/nos” (Pisano, 2004, p.74)⁶, não figura apenas em uma digressão rumo ao passado: está no paralelismo da vida de mulheres que nunca se tocam de fato, mas estão atentas umas às outras e impelem umas às outras à criação futura. A revelação de Lily se dá dentro de um momento profundo de incidência lésbica, mesmo que no reino da memória, enquanto, ao mesmo tempo, tematiza o processo criativo da escritura, desde a pesada presença da cultura patriarcal, aqui exposta com a fala de Carmichael, até a liberdade de perder-se em um momento puro de liberdade criativa. Não é coincidência que tudo se dê entre mulheres.

Chegamos a Rhoda, e falar sobre tal personagem é falar sobre o vazio. Dado que o fluxo de consciência permite uma separação entre as coisas que alguém faz, suas ações, e o que alguém é, sua vida interior, seu emprego notável por Virginia Woolf em *The Waves* é crucial para construção desse intrincado fluir entre a consciência de seis personagens. Em especial, sem essa abertura de sentidos, uma personagem como Rhoda seria uma impossibilidade. O que ela faz? Mal existe, está sempre no ensaio da vida, atrás do palco, foge do abraço de Louis, não consegue ser uma estrela da sedução como Jinny, ou uma matriarca como Susan. Há uma história por trás desse silêncio que é perceptível no texto: nas primeiras redações de *The Waves*, Rhoda é explicitamente atraída por outras meninas, toda uma seção nomeada “*Love for other girls*” foi posteriormente cortada (Oxindine, 1997). A menina por quem a jovem Rhoda nutre sentimentos apaixonados possui um nome nos manuscritos, Alice, e os pronomes utilizados são *she* e *her*. Na versão final do romance, qualquer menção direta a Alice e o uso de pronomes femininos

⁶ “a dimensão de desejo/paixão de nos conhecermos” (Pisano, 2004, p.74)

desaparecem. Rhoda é regida pelo signo do enigma, e os trechos nos quais seus pensamentos e devaneios são apresentados são sustentados principalmente por conexões metafóricas e simbólicas.

Em vista do desaparecimento da relação com uma outra, Rhoda figura como uma incursão da voz narrativa no campo da solidão lésbica. Não apenas uma solidão devido à falta de companhia humana, mas, sobretudo, uma solidão simbólica. Garrett Stewart define a situação da personagem como uma crise semiótica; utilizando a teoria de Julia Kristeva, demonstra como nos trechos em que o foco narrativo está em Rhoda há uma erupção de murmúrios e gemidos pré-verbais, desse mundo anterior ao ajuste do indivíduo na ordem simbólica falocrática (Stewart, 1987, p. 441-444). Desde as cenas iniciais, quando as personagens estão na escola, Rhoda é alocada fora do mundo verbal: ela não compreende o que está na lousa, não sabe o que dizer ao ser interpelada, e a sensação de estrangeirismo que beira a irrealidade será sua marca: “Não tenho rosto. Outras pessoas têm rostos; Susan e Jinny têm rostos; estão aqui. O mundo delas é um mundo real. As coisas que elas soerguem, têm peso.” (Woolf, 1931/2018, p.27)

Assim, é possível ponderarmos que, através de Rhoda, a voz narrativa lésbica de Virginia Woolf atinge o ápice de sua filosofia da composição do indizível, dispensando até mesmo o uso da terceira pessoa e embarcando no uso de uma primeira pessoa dentro de uma estrutura de solilóquio que derrama sua atuação sobre a leitora. A partir do ponto de vista das outras personagens, Rhoda é descrita como não tendo pai. A afirmação aparece em meio a uma lista de características materiais sobre as personagens, e essa é a que a marca: Rhoda, a mulher sem pai, estrangeira à ordem simbólica falocrática, falando a língua da imaginação feminina. Se continuarmos com a ponderação de que Rhoda é um trabalho em dizer o indizível, Virginia Woolf teve sucesso, eis a personagem, eis a fuga da tumba do silêncio, eis o que ela oferta a nós:

Colherei flores; vou entranhá-las numa guirlanda única e ofertá-las. – Oh! A quem? Há um obstáculo no fluxo do meu ser; um rio profundo pressiona um empecilho; empurra; puxa; um nó resiste no centro de mim. Ah, essa dor, essa agonia! Desfaleço, fracasso. Agora, meu corpo descongela; estou aberta, estou incandescente. Agora, o rio se derrama, vasta maré fertilizante rompendo eclusas, insinuando-se à força por entre as gretas, inundando livremente a terra. A quem darei tudo o que flui através de mim, de meu corpo cálido, meu corpo poroso? Juntarei minhas flores e as darei – Oh! A quem? (Woolf, 1931/2018, p.36)

A identificação de Rhoda com o mundo natural das águas a aproxima da narração dos interlúdios do romance, nos quais acompanha-se a passagem da luz e o movimento das ondas ao longo de um dia. O mergulho na experiência feminina

forma uma unidade temática ao longo de muitas obras da autora por meio da presença da água; águas nas quais a existência lésbica emerge e submerge. A imagética das águas e das flores funciona como um padrão que sustenta uma espécie de unidade temática, que pode ser utilizada também como chave de leitura das personagens e que, ao se estender ao longo das obras, conecta a produção de Virginia Woolf a tradições da poética feminina. Tal poética, que remete até mesmo ao hino sáfico a Ártemis, é mais um sinalizador para a leitora lésbica do texto (Gomyde, 2022).

Considerações finais

Fundamentar a hipótese de que há uma convergência entre as estratégias de composição literária empregadas por Virginia Woolf e a emergência de uma voz narrativa lésbica no texto, capaz de expressar a existência lésbica em desdobramentos dos mais variados, não é um desafio fácil de se ultrapassar em poucas páginas. O texto woolfiano, como bem prova o contínuo aumento da fortuna crítica sobre a autora, abarca inúmeras vias de leitura. O presente artigo visa contribuir para uma dessas vias, a crítica literária lésbica, ao hipotetizar o uso do fluxo de consciência como uma via de materialização do impulso imaginativo lésbico. Para tanto, a leitura das três obras que o usam com mais proeminência foi efetuada com enfoque nas personagens que vivenciam incidências de amor entre mulheres, considerando que tais incidentes sempre carregam associações com a criatividade feminina, a inspiração, a liberdade e, finalmente, o sentido da existência.

GOMYDE, M. A.C. Lesbian voice and stream of consciousness in *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, and *The Waves*. **Itinerários**, Araraquara, n. 61, p. 149-165, jul./dez. 2025.

- **ABSTRACT:** *This article argues that the prominence of stream-of-consciousness as the center of the compositional strategy in a considerable part of Virginia Woolf's mature work is part of a movement towards the expression of a lesbian becoming forbidden by patriarchal culture (Wittig, 1992; Rich, 1980), notably present in modern literature (Souhami, 2020). The novels Mrs. Dalloway (1925), To the Lighthouse (1927) and The Waves (1931) will be read from a lesbian critical point of view (Brossard, 1985) which, inspired by the reflection on the author's relationship with the unspeakability of the body and existence (Freitas, 2022), aims to approach this sphere considering its desiring dimension. To this end, the incursions of the narrative voice into the inner lives of three characters from the aforementioned novels will be discussed: Clarissa Dalloway, Lily Briscoe and Rhoda.*
- **KEYWORDS:** *Virginia Woolf; stream-of-consciousness; lesbian literary criticism; feminist studies; women's literature.*

REFERÊNCIAS

ALLAN, Tuzyline Jita. “The Death of Sex and the Soul in *Mrs. Dalloway* and Nella Larsen’s *Passing*.” In: BARRETT, Eileen; CRAMER, Patricia. **Virginia Woolf: lesbian readings**. New York: New York University Press, 1997, p. 95-115.

ALLEN, Judith. **Virginia Woolf and the Politics of Language**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

AUERBACH, Erich. “A meia marrom”. In: **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 471-498.

ARISTÓTELES. “Poética”. In: ARISTÓTELES et al. **A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino**. 2. ed. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 17-52.

BARRETT, Eileen. “Unmasking Lesbian Passion: The Inverted World of *Mrs. Dalloway*.” In: BARRETT, Eileen; CRAMER, Patricia. **Virginia Woolf: lesbian readings**. New York: New York University Press, 1997, p. 146-164.

BROWER, Reuben. “Something Central Which Permeated: Virginia Woolf and Mrs. Dalloway”. In: SPRAGUE, Claire. **Virginia Woolf: a collection of critical essays**. New Jersey: Prentice-Hall, 1971, p. 51-62.

CARRERO, Mellory Ferraz. **O fluxo da consciência na obra de Virgínia Woolf: uma revisão do conceito psicológico na literatura**. 2023. 130 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

FREITAS, Luisa. O corpo que escreve: Virginia Woolf tateando o indizível. **Revista Ártemis**, [S. l.], v. 33, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/Ártemis/article/view/62449>. Acesso em: 4 abril 2025.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: **Lembrar, escrever, esquecer**. 2. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2009, p. 107-118.

GOMYDE, Monalisa Almeida Cesetti. **Rastros de imaginação lésbica: uma busca literária em “As Ondas”, de Virginia Woolf e “Ara”, de Ana Luísa Amaral**. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos Literário) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/20.500.14289/16436>

HEMMINGS, Clare. “Lesbian (Anti-) Heroes and Androgynous Aesthetics: Mapping the Critical Histories of Radclyffe Hall and Virginia Woolf”. **Revista Brasil de Literatura: Literatures in English Language**, 2000. Disponível em: <https://lfilipe.tripod.com/ingles/clare.html>. Acesso em: 15 março 2025.

IRIGARAY, Luce. **Je, tu, nous: toward a culture of difference**. Translated by Alison Martin. New York: Routledge, 1993.

IRIGARAY, Luce. “El cuerpo a cuerpo con la madre”. **Debate Feminista**, v.10, 1994. Disponível em: <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.10.1793>. Acesso em 14 abril 2025.

ISER, Wolfgang. **The Act of Reading: a theory of aesthetic response**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

LEE, Hermione. **The Novels of Virginia Woolf**. London: Methuen & Co Ltd, 1977.

KENNARD, Jean E. “Ourself behind ourself: A Theory for Lesbian Readers”. In: FLYN, Elizabeth A.; SCHWEICKART, Patrocínio P. **Gender and Reading: essays on Readers, Texts, and Contexts**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986, p. 63-82.

MARCUS, Jane. **Virginia Woolf and the languages of patriarchy**. Indiana: Indiana University Press, 1987.

McNARON, Toni. A. H. “A Lesbian Reading Virginia Woolf”. In: BARRETT, Eileen; CRAMER, Patricia. **Virginia Woolf: lesbian readings**. New York: New York University Press, 1997, p. 10-20.

MORANTE, Elsa. “Sobre o romance”. In: **Pró ou contra a bomba atômica**. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Editora Âyné, 2017, p. 76-118.

OXINDINE, Annette. “Rhoda submerged: lesbian suicide in The Waves”. In: BARRETT, Eileen; CRAMER, Patricia. (Ed.). **Virginia Woolf: lesbian readings**. New York: New York University Press, 1997, p. 203-221.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Tradução de Marta Avancini. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1993.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & outros ensaios**. Tradução de Angélica Freitas. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SHOWALTER, Elaine. “Women and the Literary Curriculum.” **College English**, vol. 32, no. 8, 1971, p. 855–62. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/375623>. Acesso em: 11 abril 2025.

STEWART, Garrett. “Catching the Stylistic D/rift: Sound Defects in Woolf’s The Waves.” **ELH** Vo. 54, Nº 2, Summer, 1987, p. 421–461. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i339858>. Acesso em: 13 abril 2025.

TÉLLEZ, Artemisa. “ A Chloe le gustaba Olivia”. Implicaciones de una literatura que quisiera llamarse lésbica. **Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades**, UNAM, 2012. Disponível em: https://ru.ceiich.unam.mx/bitstream/123456789/2997/1/Homofobia_elect_Cap10_A_chloe_le_gustaba_olivia.pdf. Acesso em: 15 março 2025.

WITTIG, Monique. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2022.

WOOLF, Virginia. **Sra. Dalloway**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Novo Século Editora, 2021.

WOOLF, Virginia. **As ondas**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

WOOLF, Virginia. **Rumo ao Farol**. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2020.

WOOLF, Virginia. “Ficção Moderna”. In: WOOLF, Virginia. **O Valor do Riso e Outros Ensaios**. Tradução de Leonardo Frões. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p.69-77.

WOOLF, Virginia. [Correspondência]. Destinatária: Vita Sackville-West, 1927. In: NICOLSON, Nigel; TRAUTMANN, Joanne. (Org.). **The Letters of Virginia Woolf: volume three 1923-1928**. New York: Harcourt Brace, 1978, p. 393.

