

INSPIRAÇÕES MITOLÓGICAS EM VIRGINIA WOOLF: LEITURAS DE *AS ONDAS* E *MRS. DALLOWAY*

Jessica Wilches Ziegler de Andrade*

- **RESUMO:** Este artigo investiga a presença da mitologia grega em *Mrs. Dalloway* (1925) e *As ondas* (1931), de Virginia Woolf, com foco na influência direta da ninfa Aretusa, retratada no mito de Ovídio e retomada por Percy Shelley. Por meio de passagens selecionadas, examina-se como Woolf articula questões de gênero, classe e subjetividade feminina na Londres pós-Primeira Guerra Mundial. A abordagem intertextual e feminista evidencia o diálogo da autora com o cânone clássico, demonstrando como se apropria de símbolos mitológicos para questionar estruturas patriarcais.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Virginia Woolf. *As ondas*. *Mrs. Dalloway*. Mitologia greco-romana. Estudos de gênero.

Imagining herself a woman warrior, Virginia Woolf stormed the city of London (as she 'stormed' the texts of classical male culture with her Greek teacher, Janet Case)¹.

Jane Marcus (1981, p. 4-5)

Introdução

Herbert Marder destaca a percepção de Woolf sobre a supremacia masculina no Estado ter ocasionado a ascendência das ditaduras e horrores da guerra (Marder, 1968, p. 16). Como complementa Davi Pinho (Pinho, 2024, p. 70-71), a estética woolfiana descentraliza a própria guerra, desestabilizando os lugares dos objetos no mundo e levando leitores a verem a realidade de outras formas. Nesse sentido,

* Bolsista CAPES. Doutoranda em Estudos Literários na especialidade Literaturas de Língua Inglesa. UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. jessicaziegler@hotmail.com

¹ Minha tradução: “Imaginando-se uma mulher guerreira, Virginia Woolf invadiu a cidade de Londres (como ela “invadiu” os textos da cultura masculina clássica com sua professora de grego, Janet Case”).

Pinho está pensando com Kimberly Coates (2016) na dimensão *queer* do tempo e do espaço em obras como *O quarto de Jacob*, *Mrs. Dalloway*, *As ondas* e *Os anos*, isto é, em como os momentos difíceis da humanidade desequilibram a ordem das coisas, mas também possibilitam novas reorientações.

Jane Marcus (1981) pensa Woolf como “uma guerrilheira em uma saia vitoriana”², que desbravou as ruas de Londres e tomou de assalto os prédios e monumentos londrinos com sua ficção, da mesma forma como aprendeu com sua professora de grego, Janet Case, a invadir os textos clássicos. Contudo, vale mencionar que Virginia Woolf era uma pacifista. Entendo que, apesar de Jane Marcus ter aproximado Woolf da ideia de uma guerrilheira de saia, sua luta nada tinha a ver com bombas ou armas de fogo. Ela aprendeu latim e grego antigo para voltar aos textos clássicos e reavaliar o feminino e o masculino enquanto construtos. Sua grande contribuição em língua inglesa – socorro-me aqui das palavras de Davi Pinho – foi: “tentar imaginar uma mente que possa impetrar o progresso sem a violência de seu mundo, assolado pelos horrores das guerras” (Pinho, 2015, p. 25). Woolf incentivou fortemente a escrita feminina por acreditá-la como um acesso à androginia, uma forma de ver o mundo que ajudaria a criar outros mundos possíveis. De mãos dadas com Jane Marcus, entendo a escrita de Woolf como um ato revolucionário.

Eileen Gregory (1997) traça paralelos entre os temas de guerra e sobrevivência, de perda e de recuperação, buscando compreender como as guerras mundiais apresentaram contextos incontornáveis para que os modernistas abordassem os clássicos. Para a crítica, o Helenismo parece intrinsecamente ligado e definido pelas guerras, ao mesmo tempo, a noção de clássicos está relacionada à questão da sobrevivência. Então, no contexto de guerra mundial, por que voltar aos gregos para falar de morte e luto? Essa indagação Virginia Woolf respondeu no ensaio “On not knowing Greek”: ‘Na vasta catástrofe da guerra europeia, nossas emoções tiveram que ser fragmentadas por nós, e colocadas em um canto de nós, antes que pudéssemos nos permitir senti-las em poesia ou ficção’³ (WOOLF, 1925c, n.p., *minha tradução*). Para Woolf, os poetas de seu tempo não conseguiam falar diretamente sobre guerra sem no mínimo ficarem desajeitados, em contrapartida os gregos antigos falavam destemidamente de morte.

Seguindo a interpretação de Jane Goldman (1998), a linguagem das cores⁴ em *As ondas* (1931) pode ser entendida como uma alternativa à linguagem masculina,

² No original: “A guerrilla fighter in a Victorian skirt, she trembled with fear as she prepared her attacks, her raids on the enemy” (Marcus, 1981, p. 1).

³ No original: “In the vast catastrophe of the European war our emotions had to be broken up for us, and put at an angle from us, before we could allow ourselves to feel them in poetry or fiction” (WOOLF, 1925c, n.p.).

⁴ A metodologia interpretativa das cores parte de uma “*feminist language of colors*”, uma nova

consagrada historicamente nos espaços públicos, aquela estabelecida nas normas, nos discursos e na prosa, perpetuando valores de uma sociedade patriarcal e imperialista. No romance *As ondas*, a personagem Rhoda, inspirada em Aretusa de Ovídio, oferece uma alternativa à linguagem escrita. Como explica Patricia Marouvo, quando Bernard utiliza a expressão “ninha da fonte” para referir-se a Rhoda, ele faz uma referência direta ao poema “Arethusa” (1894) do romântico Percy Shelley, poeta que retoma o mito contado em *Metamorfoses* (Marouvo, 2021, p. 127).

Tanto em Shelley quanto em Ovídio, a ninha que se transforma em água quer fugir de seu perseguidor e escorre para abrir caminhos que a levem longe daquele que a ameaça de morte. Ao longo de *As ondas*, outros poemas⁵ de Shelley são retomados, sempre evidenciando a solidão da mulher que busca o livre fluir de seu ser, mas que se encontra “enclausurada em sua própria incomunicabilidade” (Marouvo, 2021, p. 129). Rhoda não consegue se enquadrar no universo ordenado de seus amigos, o mundo das leis, dos costumes e da linguagem sequenciada em frases bem-feitas. Ela habita um espaço silencioso, onde as cores importam mais do que as palavras. Logo, Bernard organiza as falas das personagens para compor um discurso final, enquanto Rhoda reúne as imagens que compõem a poética. Em torno do complexo metafórico das águas, ela está associada à cor branca, uma das três cores que aludem aos movimentos sufragistas de 1910 na França e na Inglaterra⁶.

Portanto, os movimentos artísticos e políticos inspiraram a criação de uma personagem que pode ser entendida como uma releitura da ninha de Ovídio, perseguida por Alfeu, quando se banhava nua em um rio. Entendo que a escolha de Rhoda de não revelar o rosto se justifica não apenas pelo medo de ser violentada, mas como protesto em face das (im)possibilidades das mulheres de seu tempo. Adiante, tentarei demonstrar como esse protesto se deu, inclusive aproximando Rhoda de outras personagens da mitologia.

A morte do herói Percival ronda a trama de *As ondas*, assim como o soldado Septimus Smith, de *Mrs. Dalloway* (1925), representa a memória viva dos horrores da guerra. Para Alex Zwerdling (1986), *Mrs. Dalloway*, longe de ser uma obra apolítica e indiferente às questões sociais de sua época, é um romance que intencionalmente se passa em um dia de junho de 1923, cinco anos após o

linguagem, segundo os estudos de Jane Goldman em *The feminist aesthetics of Virginia Woolf* (1998). Nesse sentido, as cores verde, branco e roxo em *As ondas*, retomam o contexto dos eventos artísticos e políticos que eclodiram na Europa na década de 1910, em apoio à campanha pelo voto feminino.

⁵ Patricia Marouvo menciona os poemas “The question (1824) e “The Indian girl’s song” (1823), ambos do poeta romântico Percy Shelley (Marouvo, 2021, p. 128).

⁶ Para melhor compreensão do tema do sufrágio feminino, ver minha dissertação: JESSICA ZIEGLER. *Uma leitura pictórica-poética das personagens femininas de As ondas, de Virginia Woolf*. 2023. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

fim da Primeira Guerra Mundial. Septimus, sofrendo de estresse pós-traumático e assombrado pela morte, ouve pássaros cantarem em grego, enquanto Clarissa Dalloway brinda à vida, oferecendo uma festa.

Neste texto, pretendo revisitar algumas passagens dos dois romances, refletindo sobre como Vida e Morte (Eros e Tânatos) insistem e resistem, tanto em *Mrs. Dalloway* quanto em *As ondas*, assim como a própria Woolf sobrevive aos contextos bélicos de seu tempo, fortalecendo sua existência-resistência com as imponentes armas de sua ficção.

Ao lado de Aretusa, Perséfone e Tétis, Virginia Woolf esculpe Rhoda

‘Os pássaros antes cantavam em coro’, disse Rhoda. ‘Agora a porta da área de serviço está destrancada. Eles levantam voo. Levantam voo como um jorro de sementes. Mas um deles canta ao lado da janela do quarto, só’.

Virginia Woolf (1931a, p. 8)

Conforme observou Jane Marcus (1981), o trabalho da grande estudiosa clássica Jane Harrison teve uma influência poderosa sobre as imagens e metáforas de Virginia Woolf. Harrison debruçou-se sobre a temática de mães e filhas na Grécia pré-clássica e realizou um estudo sobre a transição dos poderosos mitos da adoração da deusa-mãe chegando ao pensamento patriarcal grego como o conhecemos. Marcus acredita que o “*Hymn to Demeter*” e a história de Perséfone foram especialmente comoventes para Woolf, em razão de ter perdido a mãe muito cedo. Para Marcus, essa releitura dos estudos sobre a Grécia pré-clássica pode nos ajudar a entender o que Woolf quis dizer com “*thinking back through our mothers*”⁷. Além disso, as relações interpessoais de Woolf explicam-se mais pelos aspectos mitológicos do que pelos psicológicos, nesse sentido, Jane Marcus explica:

Ela buscava em suas amizades com mulheres tanto liberdade quanto proteção. O mito de Deméter-Perséfone afirma o refúgio eterno e a redenção, bem como a ressurreição. A mãe nunca abandonará sua filha. Ela chorará, lamentará e vasculhará o submundo, tirando-a da escuridão da experiência sexual, do parto, da loucura, de volta ao mundo da luz e da liberdade⁸ (Marcus, 1981, p. 13, *minha tradução*).

⁷ Algo que traduzo como: “pensando através das nossas mães”, não meramente pensando “em nossas mães”, pois a ideia é voltar no passado, pensando com os corpos de nossas mães, dando continuidade à escrita feminina que é conjunta, coletiva, atravessando gerações. Nesse sentido, Jane Marcus fala sobre Woolf: “She saw herself as a link in a long line of women writers; she knew just where her own work fitted and what heritage she was leaving for the women writers who would come after her” (Marcus, 1981, p. 9).

⁸ No original: “She sought in her friendships with women both freedom and protection. The

Pelo trecho mencionado, fica evidente para Jane Marcus que Woolf se inspirou nos textos gregos que lia, em especial “*Hymn to Demeter*”, para pensar tanto sua ficção quanto as relações com as mulheres de sua vida. A primeira referência de mulher de Woolf foi a mãe, a bela Julia Prinsep Stephen, que morreu jovem, quando Woolf tinha apenas treze anos de idade. A morte abrupta de Julia Stephen pode ter inspirado a morte inesperada do herói Percival no romance *As ondas*. Percival é um herói tido quase como um deus solar, evocado e adorado por todos os seis amigos que orbitam em torno dele na narrativa do romance.

Tanto a morte de Julia quanto a morte de Percival geraram um vazio em todos ao redor, provocando o desaparecimento da pessoa que assumia o lugar de centro e consequentemente forçando aqueles que se viam tão inteiramente influenciados pela figura central a questionarem e reivindicarem seu próprio lugar no mundo. A personagem Rhoda, em especial, vê-se perdida com a morte de Percival, sem saber a quem ofertar as flores que colhe.

Retornando ao mito, Thais Rocha Carvalho (2019) esclarece que Perséfone, filha de Deméter, apresenta duas facetas: pela primeira delas, é a menina virgem que corre pelas campinas, colhendo flores e brincando com suas amigas; após ter sido raptada, ela ganha a segunda faceta e passa a presidir também sobre a morte. Segundo a estudiosa, o poeta arcaico Hesíodo (c. 750-650 a.C.) menciona Perséfone duas vezes ao longo da *Teogonia*, nos versos 767-773 e 912-914. Na passagem do verso 768, o nome de Perséfone vem acompanhado do epíteto *epainēs* (“terrível, pavorosa”), destacando o caráter implacável da deusa em sua condição de rainha do submundo. Já na segunda menção, ela é mencionada como filha de Deméter: “E dirigi-se ao leito de Deméter multinutriz; / ela pariu Perséfone alvos-braços, que Aidoneu / raptou de junto da mãe, e deu-lha o astuto Zeus”⁹ (Carvalho, 2019, p. 32).

Os alvos braços de Perséfone, a filha raptada, podem ter inspirado a brancura característica de Rhoda em *As ondas*. No romance, Rhoda é uma das perspectivas centrais, ilustrativo do complexo metafórico das águas. Em sua perspectiva do mundo que a cerca, ela é sempre solitária, ora um pássaro sozinho, ora um barco solitário, deixando escorrer o silêncio quando as palavras não conseguem capturar os choques.

Ela também pode ser aproximada de Perséfone, quando vista como uma menina colhendo flores pelo campo. O buquê é uma imagem recorrente no romance. Quando Percival morre, ela continua desejando reunir flores e ofertá-las, mas não

Demeter-Persephone myth affirms eternal refuge and redemption as well as resurrection. The mother will never abandon her daughter. She will weep and wail and search the underworld, bring her out of the darkness of sexual experience, childbirth, madness, back into the world of light and freedom” (Marcus, 1981, p. 13).

⁹ As traduções do grego da obra *Teogonia* apresentadas na dissertação de Thais Rocha Machado são de autoria de Christian Werner.

sabe a quem destinar o que colhe. Quando criança, Rhoda observa os movimentos das amigas para imitá-las. Ao mesmo tempo, revela uma inadequação social, uma resistência ao pertencimento. Inspirada em Aretusa de Ovídio, da obra *Metamorfoses*, ela traz a espuma, o silêncio após o abuso, pois é perseguida por Alfeu quando estava se banhando nua no rio. Na narrativa de Ovídio, o pavor de Aretusa de ser raptada é tão grande, que a ninfa de Acaia se transforma inteiramente em fonte.

Entendo que a brancura de Rhoda não se confunde com alienação, ausência, tampouco esterilidade¹⁰. As imagens poéticas que oscilam entre estados líquido e gasoso sugerem a resistência de Rhoda ao mundo dos fatos, à solidez. Ela flui, penetrando rochas, escorrendo e correndo por frestas, enquanto espectadora de si e de seus amigos. Testemunha o mundo dos fatos, dos corpos que se apresentam socialmente e observa tudo isso sem revelar o próprio rosto. Tal qual Aretusa, transforma-se em fonte para escapar de um grande perigo. Apresenta-se líquida para não assumir uma posição social que irá engolfá-la e destruí-la. Sua resistência é não se deixar pertencer à concretude, ao mundo das leis, dos costumes, absolutamente violento com as mulheres.

Por isso, entendo a não intervenção de Rhoda no mundo material como uma escolha política, em última instância como uma forma de intervenção. Sua prismática feminista é a de uma personagem que se recusa a pertencer ao mundo que lhe é hostil. Como o branco sugere, ela reúne em si todas as outras cores, todos os elementos. Desse modo, afasto-me da percepção de Jane Goldman (1998) de que Rhoda não se encaixa, tampouco luta por seu lugar¹¹ (Goldman, 1998, p. 186). Enquanto representação da ninfa Aretusa, violentamente perseguida, Rhoda luta e insiste para não ser enquadrada como mero objeto.

A perseguição às mulheres é bastante recorrente na mitologia grega. A deusa marinha Tétis, uma das nereidas mais representativas, foi sequestrada pelo humano Peleu e forçada a se casar com ele. Tétis era dotada de uma extrema flexibilidade, “deusa marinha, ela é como a água, toda fluida, nenhuma forma a cerceia” (Vernant, 2000, p. 79), muito parecida com a forma fluida, escorregadia de Rhoda. Mas o incrível dom de se metamorfosear não salva Tétis de ser violentada por Peleu:

Um belo dia, eis que Peleu vai até a beira mar. Vê Tétis, fala com ela e agarra-a pelos braços, puxando-a contra si. Para escapar, ela assume todas as formas. Peleu está prevenido: com essas divindades ondulantes e dadas a metamorfoses, a única coisa a fazer é aprisioná-las com um abraço que não ceda. Para imobilizar a divindade, é preciso fazer um gesto circular com os braços, as duas mãos

¹⁰ De acordo com Mark Hussey e McLarurin, ao trabalhar a ambiguidade de Rhoda, entre pureza e esterilidade, Virginia Woolf se aproxima da forma de escrita de um outro poeta, Mallarmé (Hussey, 1996, p. 354 – 355).

¹¹ No original: “Rhoda does not fit, yet, nor does she fight for her place” (Goldman, 1998, p. 186).

bem agarradas uma na outra, quaisquer que sejam as formas que ela assumir – um javali, um poderoso leão, uma chama ardente ou a água –, e não a largar em nenhuma hipótese. Só assim é que a divindade derrotada desiste de usar o arsenal de formas de que dispõe, o que não é infinito. Depois de percorrer todo o ciclo das aparências que pode assumir, ela volta à sua forma primeira, autêntica, de jovem e bela deusa: é vencida. A última forma que Tétis assume para se livrar do abraço que a prende é a de uma lula (Vernant, 2000, p. 82).

Conforme a passagem acima destaca, a forma de lula tenta proteger Tétis de qualquer um que queira capturá-la no mar. Ela solta uma tinta preta em torno de si, gerando um negrume total ao seu redor, “de tal modo que ela desaparece como que afogada numa escuridão produzida e espalhada por ela mesma” (Vernant, 2000, p. 82). Muito semelhante ocorre quando a deusa Diana, atendendo ao clamor da ninfa Aretusa, se transforma juntamente com a ninfa em nuvem, criando um disfarce que busca encobrir seus rostos como meio de confundir o perseguidor Alfeu. No entanto, tanto no caso de Tétis, quanto no de Aretusa, o perseguidor triunfa e elas são subjugadas. Pensando nessas possíveis inspirações, leio a escolha de Rhoda de não mostrar o rosto, como além de um disfarce, uma resposta ao mundo violento e opressor, que destina as mulheres à categoria de meros objetos.

Rhoda não está contida no mundo da linguagem, no espaço falocêntrico dos portões de ferro e das instituições criadas e dominadas pelos homens. Ela personifica a transição, sendo ora etérea demais, ora fluida demais, sempre escapando de ser capturada pelos outros mortais. Mas diferentemente de Perséfone e Tétis, ela não chega a ser capturada, tanto que Bernard, em seu último discurso, afirma: “— Rhoda era selvagem — Rhoda ninguém jamais conseguia agarrar” (Woolf, 1931b, p. 49).

Há outra referência mitológica associada à imagem de Rhoda: sua brancura evoca a imagem do lírio. Em blog dedicado às flores dos jardins de Virginia Woolf, Elisa Kay Sparks detalha a origem dos lírios e suas representações em mitos, crenças e importantes passagens literárias. A flor associa-se, numa perspectiva cristã, à pureza e à bondade da Virgem Maria. Mas antes da tradição cristã, o lírio já habitava o imaginário grego, a partir de um mito envolvendo a deusa Hera. De acordo com o mito, Zeus tentou nutrir Hércules, seu filho ilegítimo, colocando-o no peito de sua esposa enquanto ela dormia. O semi-deus teria chupado tão forte o leite de Hera que os respingos criaram a Via Láctea e as gotas que caíram na terra se transformaram em lírios (Sparks, p. 77).

O mundo branco de Rhoda apresenta-se como alternativa à visão linear e tradicional de seu entorno. O que ela vê, na intensidade como vê, não é percebido por mais ninguém: “Junho era branco. Vejo os campos brancos de margaridas, e brancos de vestidos; e as quadras de tênis marcadas de branco. Então havia vento e um violento trovão. Havia uma estrela vagando pelas nuvens uma noite, e eu disse

para a estrela: *Consuma-me*¹²” (Woolf, 1931b, p. 49). A fala da personagem Rhoda pedindo que a estrela a consumasse aproxima-se do mito grego mencionado, tanto pelo branco dos lírios que aludem à deusa Hera quanto pelo resultado da cena de amamentação de Hércules, uma vez que as gotas de leite formaram o turbilhão de estrelas da Via Láctea.

Estrelas da Via Láctea, gotas de leite, lírios brancos, pétalas brancas, navios brancos, todas essas imagens estão de alguma forma contidas na complexidade da solitária e enigmática Rhoda. A personagem é reiteradamente associada às noções de ausência e evanescência pela crítica, mas é interpretada por mim como uma forma de resistência. Pontuo que o suicídio dela, inclusive, é narrado por um outro, masculino. Na minha perspectiva, Rhoda simboliza o contraponto de Bernard, por oferecer uma alternativa à linguagem escrita. Representa a potência de quem desfigura, não sendo menor nem maior que o escritor da trama. Se Bernard é quem reúne as falas das personagens para compor um discurso final, uma sentença em prosa, ela reúne as imagens que compõem a poética, aproximando-se de um silêncio que é, em última instância, constitutivo de toda fala.

Os pássaros cantam em grego enquanto Mrs. Dalloway oferece uma festa

Mudem o mundo. Ninguém mata por ódio. Faça com que o saibam (ele anotou). Ele esperava. Ele escutava. Um pardal, empoleirado na grade na cerca em frente, chilreou Septimus, Septimus, quatro ou cinco vezes seguidas e prosseguiu, prolongando suas notas, para cantar com frescor e estridência, em palavras gregas (...), desde as árvores no prado da vida até o outro lado de um rio onde os mortos vagueiam, que não existe nenhuma morte.

Virginia Woolf (1925b, p. 26)

Se Rhoda não sabe a quem ofertar as flores que colhe, Mrs. Dalloway também oferece uma festa, sem saber a quem. Segundo Patricia Marouvo, “a festa de Mrs. Dalloway atua como palco onde as personagens interagem e experimentam as máscaras que julgam necessárias para um melhor convívio social” (Marouvo, 2022, p. 144). Pela leitura de Marouvo, Clarissa buscava reunir convidados e criar oportunidades de conversas visando confirmar e afirmar as identidades ali presentes, sejam elas de gênero ou classe social. Como sugere a pesquisadora, a intenção de reunir pessoas, a “oferenda”, talvez se justificasse pelo simples prazer de ofertar.

¹² No original: “—June was white. I see the fields white with daisies, and white with dresses; and tennis courts marked with white. Then there was wind and violent thunder. There was a star riding through clouds one night, and I said to the star: *Consume me*” (Woolf, 1931a, p. 64).

Entendo que a oferta de Mrs. Dalloway não chega a ser um brinde à vida, mas uma tentativa de aproximar-se da ideia de viver o momento presente, apesar da doença de seu corpo, apesar da guerra ter deixado marcas profundas em todos os cantos de Londres. Enquanto se concentra em reunir pessoas, está sendo movida por um horror que a assombra: ““Ah, esse horror!”, disse para si mesma, como se o tempo todo tivesse sabido que alguma coisa iria interromper, amargar o seu instante de felicidade” (Woolf, 1925b, p. 38). Essa passagem alude ao encontro amoroso com Sally Seton, mas sabemos que no romance o tempo da memória está confundido com o presente. Há um medo pairando na atmosfera, “círculos de chumbo dissolviam-se no ar” (Woolf, 1925b, p. 6), tudo isso misturado ao perfume das flores, ao triunfo de ofertar uma festa aos convidados.

Além disso, há um medo ancestral pairando no ar, um pavor comum a todas as mulheres: o de serem objetificadas. Clarissa Dalloway é uma representante da classe alta, de personalidade esnobe e frívola, mas não deixa de ser uma mulher em uma época na qual os espaços públicos eram criados e destinados quase exclusivamente aos homens. Passeando pela Bond Street, percebe que não é nem mesmo Clarissa, somente a esposa, a Sra. Richard Dalloway (Woolf, 1925b, p. 12). Mesmo no auge de sua arrogância, no topo da escadaria de sua mansão, ela é apenas uma mulher ciente de seu pouco estudo, de sua insignificância no cenário político:

Não sabia como tinha feito para se arranjar na vida com os poucos fiapos de conhecimento que lhe tinham sido passados por Fräulein Daniels. Não sabia nada; nenhuma língua, nada de história; quase não lia agora, a não ser algum livro de memórias na cama; e, contudo, para ela, a vida era absolutamente absorvente; tudo isso; os táxis passando; e não diria a Peter, não diria a si mesma, sou isso, sou aquilo (Woolf, 1925b, p. 10).

A passagem revela a ambivalência presente na personagem: ao mesmo tempo que é soberba, demonstra consciência de sua insignificância. Ao mesmo tempo que é esposa de um homem conservador e rico, ela se percebe invisível, não possuindo nem mesmo um nome próprio. Aqui temos uma proximidade entre Clarissa e Rhoda, personagens mulheres que estão conscientes de sua inexpressividade social no mundo dos homens poderosos. Nesse sentido, Suzette A. Henke afirma que “o nome de casada de Clarissa serve como uma pele externa que cobre o núcleo invisível e inefável da identidade privada”¹³ (Henke, 1981, p. 130, *minha tradução*). Rhoda está coberta de nuvem, Clarissa, coberta de privilégios; ambas se sentem invisíveis.

¹³ No original: “Clarissa’s married name serves as an outer skin covering the invisible, ineffable core of private identity” (Henke, 1981, p. 130).

Segundo Hermione Lee em *The novels of Virginia Woolf* (1977), a arena social do casal Dalloway reflete a aversão de Woolf ao mundo das anfitriãs da sociedade, dos políticos eminentes, dos médicos e advogados ilustres e das grandes damas da terceira idade, um mundo no qual os homens poderosos dizem muitas bobagens e o lugar da mulher é decorativo, divertido e subserviente (Lee, 1977, p. 94). No entanto, Clarissa está ciente das contradições; por isso as personagens ao mesmo tempo que sentem repulsa por ela, não deixam de admirá-la em algum nível. Oferecer a festa representa um ato quase decorativo, artificial, mas também uma forma de prosseguir. A personagem conhece sua fraqueza e entende que em face da transitoriedade da condição humana, ninguém deve ser definido como isso ou aquilo. Nesse sentido, Lee também afirma:

Todos os julgamentos sobre Clarissa, sejam satíricos ou simpáticos, têm um certo tipo de verdade. Scrope Purvis e a Sra. Pym mal a conhecem. Mas ambos nos chamam a atenção para o fato de que ela esteve doente e parece mais velha, dando assim um ar de *pathos* ao seu amor pela vida e vitalidade¹⁴ (Lee, 1977, p. 99-100, *minha tradução*).

Na passagem transcrita o que Lee (1977) destacou como um ar de patologia em Clarissa, estreita a ligação da personagem com Septimus Smith. A festa que ela oferece não retrata totalmente a vitalidade, pois desde o início do romance está presente a sensação de que tudo pode ruir a qualquer instante. Septimus, apesar de jovem, carrega traumas da guerra, tem sua sanidade mental comprometida, sente a morte rodeando-o. Diferentemente de Rhoda em *As ondas*, Clarissa consegue ver seu próprio rosto no espelho e a partir do gesto de se olhar, confronta sua idade, sua enfermidade, capturando o entendimento de que a vida é transitória. Vida e morte; reconstrução e dissolução, estão entrelaçados na obra, ou como resumiu mais uma vez Hermione Lee no seu livro *Virginia Woolf's nose* (2005): todos em *Mrs. Dalloway* “têm uma vida ilegível escondida em seu interior, em camadas e mais camadas de memória, emoção, hábito, pensamento e resposta, que a linguagem do romance penetra e escava”¹⁵ (Lee, 2005, p. 42, *minha tradução*).

Bryony Randall (2013) destaca a curiosidade intelectual de Clarissa Dalloway, característica que a diferencia de muitas mulheres de sua classe e formação, frequentemente privadas da oportunidade de expressar sua criatividade no âmbito

¹⁴ No original: “All the judgements about Clarissa, whether satirical or sympathetic, have a certain kind of truth in them. Scrope Purvis and Miss Pym hardly know her. But both bring to our notice the fact that she has been ill and looks older, thereby giving her love of life and vitality an air of pathos” (Lee, 1977, p. 99-100).

¹⁵ No original: “Everyone in the novel has an unreadable life secreted inside, in layer upon layer of memory, emotion, habit, thought, and response, which the language of the novel burrows down into and excavates” (Lee, 2005, p. 42).

social. Segundo Randall, entre todas as anfitriãs da obra de Woolf, Clarissa é a que mais investe energia no ato criativo de organizar uma festa. Sob essa perspectiva, o evento não se reduz a uma mera formalidade social, mas constitui uma forma intensa de concentrar a atenção no momento presente, participando da vida da cidade e contribuindo para ela.

A Londres por onde Mrs. Dalloway caminha no início do romance impõe uma vida ordenada, regida pelas leis do Parlamento e pelas batidas do Big Ben, numa tentativa que Clarissa, por vezes, considera ingênua ou pueril: “Que tolos somos, pensou, cruzando a Victoria Street. Pois só os céus sabem por que amamos assim, o quanto a vemos assim, inventando-a, erigindo-a à nossa volta, demolindo-a, criando-a do nada a cada instante” (Woolf, 1925b, p. 6). Em outros momentos, sente-se parte da engrenagem daquela cidade e percebe na festa uma forma de continuar movimentando seu mundo, amando Londres e amando a vida.

Em *Modernism, 1910–1945: image to apocalypse*, Jane Goldman (2004) interpreta *Mrs. Dalloway* como um romance que coloca Woolf ao lado de outras escritoras modernistas, inclinadas a celebrar o espaço urbano como representante das esferas públicas e cívicas que estão se abrindo para as mulheres e sendo negociadas por elas durante todo o período. Pensando com Goldman, a festa promovida por Clarissa pode ser lida com o ímpeto de buscar um lugar no mundo dominado pelos homens poderosos, e ela parece jogar com isso. Sua filha, Elizabeth, por outro lado, explora outras regiões de Londres, usando um meio de transporte popular.

Lee recorre às anotações de Woolf sobre *Mrs. Dalloway*, enquanto ainda se chamava *The hours*, para comentar como dois centros de interesse disputavam a atenção da escritora: o objetivo de promover uma crítica social do sistema e a temática vida e morte; sanidade mental e insanidade. Assim, embora o título tenha privilegiado o nome da personagem Clarissa, na verdade Septimus traz reflexões de igual peso e relevância para a trama. O elo entre os dois é costurado pela fragilidade que ambos experienciam: “Pois a principal conexão entre Clarissa e Septimus é, obviamente, o fato de que a morte dele permite que ela encontre a sua” (Lee, 1977, p. 110, *minha tradução*).

Para Suzette A. Henke, “tanto Septimus Smith quanto Clarissa Dalloway são videntes visionários que experimentam momentos de percepção elevada, estados transcendentais de iluminação psíquica ou luz interior”¹⁶ (Henke, 1981, p. 139, *minha tradução*). A loucura de Septimus aproxima-o da natureza, ele escuta pássaros chamarem seu nome, cantarem em palavras gregas. A crítica compara-o com o deus Apolo, em contato com a natureza:

¹⁶ No original: “Both Septimus Smith and Clarissa Dalloway are visionary seers who experience moments of heightened perception, transcendental states of psychic illumination or ‘inner light’” (Henke, 1981, p. 139).

Ele alucina com um literal engolfamento pela vida vegetativa, abismos escancarados e línguas de fogo. As árvores e folhas criam raízes em seu corpo, rasgando a pele e deixando terminações nervosas sensíveis expostas em uma rocha. O louco visionário é dotado de um senso místico da animação divina da natureza. Ele se comunica com os pássaros e as árvores, mas se sente impotente para transmitir sua mensagem “desumanizada” a seus semelhantes. Como Cristo ou Apolo, ele sofre o ostracismo de um profeta divino¹⁷ (Henke, 1981, p. 140, *minha tradução*).

Na mitologia grega o pássaro remete ao mito de Filomena, a mais nova das três filhas de Pândion, sendo uma delas, Procne, casada com o rei Tereu. Um dia Procne, saudosa, pede ao pai que confie sua bela irmã Filomena aos cuidados de seu esposo Tereu, acreditando que a viagem da irmã ao seu encontro resultaria em uma reunião fraterna e feliz. Contudo, Tereu, o rei dos Odrísios, é tomado por uma violenta paixão pela cunhada e logo após desembarcarem, ele resolve aprisioná-la e violentá-la com requintes de crueldade. É o que nos conta o poeta Ovídio no Livro VI de *Metamorfose*s sobre o rapto que tirou a virgindade e a dignidade da bela Filomena:

Concluída a travessia, tinham já descido das exaustas
naus para a praia, quando o rei leva consigo para um fundo estábulo
escondido numa floresta antiga a filha de Pândion.
Pálida, assustada, tudo tremendo e perguntando,
já entre lágrimas, onde pode estar a irmã, aí a encerra e,
confessando seu crime, viola-a, a ela, virgem e só,
que em vão grita repetidas vezes pelo pai, grita pela irmã,
mas grita sobretudo pelos deuses todo-poderosos.
Ela treme qual espavorida cordeira, que, ferida, se furtou
à boca de um velho lobo e ainda não se sente em segurança,
ou qual pomba de penas impregnadas do próprio sangue
que se horroriza ainda e receia as ávidas garras em que estivera presa (Ovídio,
2017, p. 351).

¹⁷ No original: “He hallucinates a literal engulfment by vegetative life, gaping abysses and tongues of fire. The trees and leaves take root in his body, shredding the skin and leaving sensitive nerve-endings exposed on a rock. The visionary madman is endowed with a mystical sense of the divine animation of nature. He communicates with the birds and trees, but feels powerless to transmit his ‘dehumanized’ message to his fellow men and women. Like Christ or Apollo, he suffers the ostracism of a divine prophet” (Henke, 1981, p. 140).

Na sequência da passagem supracitada, Filomena jura vingança: “Se estas ofensas não fogem ao olhar dos deuses, se o poder dos deuses não é coisa vã, se nem tudo sucumbiu comigo, hei de ser vingada”. Contudo, como narra o poeta, o medo não sendo inferior à ira, resulta em uma mutilação sangrenta: Tereu corta a língua da jovem que clama por socorro e grita palavras de indignação. Ainda assim, não consegue calar totalmente a voz de Filomena, que jaz murmurante “sobre a terra negra enquanto estremece”, palpante feito a cauda de uma cobra mutilada. Na sequência, Filomena sobrevive sem poder confessar pela boca muda o crime do qual fora vítima, mas “Astutamente urde ela uma teia num tosco tear/ e tece letras de púrpura nos fios brancos, que denunciam o crime”, pedindo que levem a obra de arte à Procne. Ao desenrolar o pano, ela lê o terrível relato de sua irmã, ficando muda de horror, pois “a dor conteve-lhe a boca. À língua, que as procurava, faltaram palavras para traduzir a indignação”. Procne trama sua vingança contra o marido, matando o filho e dando a criança como comida para Tereu, sem que ele desconfiasse de que estava se alimentando da carne de seu herdeiro. O rei desesperado persegue as filhas de Pândion na floresta. Pelo que reza o mito, Procne transformou-se em andorinha e Filomena, num rouxinol. (Ovídio, 2017, p. 351).

O mito de Filomena e a sua transformação em pássaro pode ter inspirado o chilrear em grego que Septimus escuta em *Mrs. Dalloway* ou o canto em coro que Rhoda ouve no início do romance *As ondas*. O canto que ela percebe como coletivo, mas que lamenta ouvir profundamente solitário. Quero propor também imaginarmos a escritora inglesa voltando às suas mães, mulheres da Grécia pré-clássica, ouvindo o que tantas vezes foi silenciado nas muitas releituras dos textos clássicos: os murmúrios das ninfas que tiveram suas línguas arrancadas, seus corpos violentados, sua liberdade sequestrada. É nessa dimensão que entendo, com Jane Marcus, a escrita de Virginia Woolf como um ato revolucionário: “Os primeiros invasores do patriarcado desamarraram a língua materna e voltaram com palavras”¹⁸ (Marcus, 1981, p. 19, *minha tradução*). Desamarrar a Língua Mãe – essa língua profana que busca unir palavras de várias línguas, unir corpos de todos os tempos e lugares – para recriar uma linguagem onde cada ser tenha espaço para expressar suas singularidades. Uma linguagem na qual ninguém precise se dizer Anônimo para fazer Amor e Arte.

Considerações finais

A obra multifacetada e inovadora de Woolf convida-nos ao questionamento das convenções de gênero, permeado por debates de classe e raça, identidade, poder e resistência. Os pesquisadores Victor Santiago e Bárbara Novais entendem *Mrs.*

¹⁸ No original: “The first raiders on the patriarchy have untied the mother tongue and come back with words” (Marcus, 1981, p. 19).

Dalloway (1925) como um romance que oferece “uma crítica profunda e perspicaz das estruturas patriarcais e bélicas” (Santiago; Novais, 2024, p. 15), por meio de temáticas que desafiaram as normas sociais e literárias de sua época, oferecendo ainda material de reflexão para os debates políticos da sociedade de hoje.

Assim, a personagem Clarissa Dalloway, casada com um conservador da alta sociedade, oferece uma festa para reafirmar sua condição social, mas ao mesmo tempo confronta as sombras de seu passado, de suas escolhas, de seu próprio nome e lugar no mundo. Como observou Hermione Lee (2005), Clarissa não suporta ser coagida ou intimida, rejeitando aqueles que querem forçar sua alma ou impor-lhe crença ou obediência. Por meio da memória e dos lugares que visita em Londres, ela se conecta ao seu senso místico e questiona a imortalidade. Ao mesmo tempo, estreita uma relação imaterial com o desconhecido Septimus Smith, um jovem soldado que sofre de transtorno de estresse pós-traumático.

As alucinações de Septimus em decorrência do que ele testemunhou nas trincheiras, suas visões apocalípticas e sua presença no romance “expõe a complacência social, as divisões de classe, a hipocrisia e as exclusões da Inglaterra conservadora do pós-guerra”¹⁹ (Lee, 2005, p. 46, *minha tradução*), em contraste com a cintilação da Londres festeira dos anos 1920.

No romance *As ondas*, as personagens femininas problematizam os papéis possíveis para as mulheres, confrontando as tradições e os portões de ferro das escolas onde cresceram e se formaram. Rhoda, ciente de não ter escolha em um mundo dominado por homens, opta por não revelar o rosto e por permanecer fluida, à semelhança da ninfa perseguida e violentada no mito de Ovídio.

Dessa forma os mitos invadem e inundam os romances de Woolf, mostrando como a autora foi antes de tudo uma exímia leitora das obras clássicas. Logo, apesar de Woolf ter afirmado em seu ensaio “On not knowing Greek” que não é possível saber como os gregos soavam²⁰, ao que tudo indica ela parece ter ouvido afetuosamente o canto fúnebre dos rouxinóis. É bem provável que Woolf tenha capturado ondas de murmúrios em grego, lágrimas, gritos e gemidos de ninfas, enquanto escrevia sua ficção na Londres entreguerras.

ZIEGLER, J. Mythological Inspirations in Virginia Woolf: Readings of *The waves* and *Mrs. Dalloway*. **Itinerários**, Araraquara, n. 61, p. 111-127, jul./dez. 2025.

¹⁹ No original: “His presence exposes the social complacency, the class divisions, hypocrisy, and exclusions of conservative postwar England—all sharply caricatured in the novel” (Lee, 2005, p. 46).

²⁰ Nas palavras de Woolf no ensaio: “For they are Greek; we cannot tell how they sounded; they ignore the obvious sources of excitement; they owe nothing of their effect to any extravagance of expression, and certainly they throw no light upon the speaker’s character or the writer’s. But they remain, something that has been stated and must eternally endure” (Woolf, 1925, n.p.).

■ **ABSTRACT:** This article examines the presence of classical mythology in *Mrs. Dalloway* (1925) and *The Waves* (1931) by Virginia Woolf, focusing on the direct influence of the nymph Arethusa, depicted in Ovid's myth and revisited in Percy Shelley's poetry. Through selected passages, it explores how Woolf articulates issues of gender, class, and female subjectivity in post-World War I London. An intertextual and feminist approach highlights the author's dialogue with the classical canon, by appropriating mythological symbols to challenge patriarchal structures.

■ **KEYWORDS:** Virginia Woolf. *The waves*. *Mrs. Dalloway*. Greco-Roman mythology. Gender studies.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Thais Rocha. **Perséfone e Hécate: A representação das deusas na poesia grega arcaica**. Orientadora: Giuliana Ragusa. 2019. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

COATES, Kimberly Engdahl. Virginia Woolf's queer time and place: Wartime London and a World Aslant. In: HELT, Brenda; DETLOFF, Madelyn (Org.). **Queer Bloomsbury**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, p. 276-293.

GOLDMAN, Jane. **Modernism, 1910 – 1945: image to apocalypse**. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

GOLDMAN, Jane. **The feminist aesthetics of Virginia Woolf**. New York: Cambridge University Press, 2001 [1998].

GREGORY, Eileen. H.D. and Hellenism: Classic Lines. New York: Cambridge University Press, 1997.

HENKE, Suzette A. *Mrs Dalloway: the Communion of Saints*. In: MARCUS, Jane. (ed.). **New feminist essays on Virginia Woolf**. Londres: The Macmillan Press, 1981. p. 125-147.

HUSSEY, Mark. **Virginia Woolf (A-Z): the essential reference to her life and writings**. New York: Oxford University Press, 1996.

LEE, Hermione. **The Novels of Virginia Woolf**. Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon, OX14 4RN: Routledge, 2010 [1977].

LEE, Hermione. **Virginia Woolf's nose: essays on biography**. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

MARCUS, Jane. Thinking back through our mothers. In: MARCUS, Jane. (ed.). **New feminist essays on Virginia Woolf**. Londres: The Macmillan Press, 1981. p. 1-30.

- MARDER, Herbert. **Feminismo e arte: um estudo sobre Virginia Woolf**. Tradução de Fernando Cabral. Belo Horizonte: Interlivros, 1975 [1968].
- MAROUVO, Patricia. Uma leitura sobre os insetos na festa de Mrs. Dalloway. **Ártemis: Revista de Literatura**, UFPB, vol. XXXIII, n. 1, pp. 143-15, 2022.
- MAROUVO, Patricia. **Uma poética hídrica em The waves de Virginia Woolf**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2021.
- OVÍDIO. **Metamorfozes**. Tradução de Domingos Lucas Dias. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- PINHO, Davi. **Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf**. Curitiba: Appris, 2015.
- PINHO, Davi. O quarto de Jacob em 1922, 2022 e além: a despossessão enquanto forma. In: SANTIAGO, Victor... (et al.). **Celebrando Virginia Woolf**. Rio de Janeiro: a_teia, 2024. p. 67-86.
- RANDALL, Briony. Virginia Woolf 's Idea of a Party. In: MCLOUGHLIN, Kate. **The Modernist Party**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. p. 95-111.
- SANTIAGO, Victor; NOVAIS, Bárbara. Início da festa: um brinde a Virginia Woolf. In: SANTIAGO, Victor... (et al.). **Celebrando Virginia Woolf**. Rio de Janeiro: a_teia, 2024. p. 13-26.
- SHELLEY, Percy. The Indian Girl's Song. In: REIMAN, Donald H.; FRAISTAT, Neil (ed.) **Shelley's Poetry and Prose**. New York: W.W. Norton, 2002. p. 466-467.
- SHELLEY, Percy B. Arethusa. In: SHELLEY, Percy B. **Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley**. London: John and Henry L. Hunt, 1824. p. 94-95.
- SHELLEY, Percy. The Question. In: SHELLEY, Percy B. **Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley**. London: John and Henry L. Hunt, 1824. p. 96.
- SPARKS, Elisa Kay. A Virginia Woolf Herbarium. Seattle, WA. Disponível em: <https://woolfherbarium.blogspot.com/>. Acesso em: 1 abril 2025.
- VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- WOOLF, Virginia. **As Ondas**. Tradução de Tomaz Tadeu. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021 [1931b].
- WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013 [1925b].

WOOLF, Virginia. On not knowing Greek. In: WOOLF, Virginia. **Complete works of Virginia Woolf**. Edição Kindle. Oakshot Press, 2016 [1925c].

WOOLF, Virginia. **The Waves**. Boston; New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1978 [1931a].

