

“SHE HATED HER: SHE LOVED HER”: A INFELICIDADE INVADE A FESTA DE MRS DALLOWAY

Fábio dos Reis Júnior*

- **RESUMO:** Este artigo se debruça sobre a personagem Miss Kilman do romance *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, à luz da figura da *feminist killjoy*, conceituada por Sara Ahmed (2010; 2014; 2017; 2023). Partindo da hipótese de que Miss Kilman opera como uma figura disruptiva que expõe a infelicidade latente de Clarissa Dalloway, argumentamos que sua presença tensiona a harmonia superficial mantida pela protagonista – ancorada em códigos sociais burgueses, na performatividade do casamento bem-sucedido e na organização de festas como ritual de apaziguamento. A análise demonstra como Clarissa encarna a falência da promessa heteronormativa e branca de felicidade, cujo cumprimento exige a supressão de desejos e potencialidades individuais. Por meio da técnica narrativa woolfiana, que revela pensamentos não ditos, Miss Kilman emerge como voz crítica dessa infelicidade estrutural, desestabilizando a ordem social que Clarissa reproduz. O ensaio dialoga com a historiografia feminista de Ahmed, que associa a crítica à felicidade compulsória à insurgência política. Conclui-se que a personagem, longe de mera antagonista, é sintoma literário do mal-estar gerado pela recusa feminista em compactuar com felicidades fabricadas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Feminismo *killjoy*. Infelicidade. Miss Kilman. Mrs Dalloway. Virginia Woolf.

Did you see those big tears? I really want to get a picture of her crying one day.

(*Mad Men*, 1ª temporada, episódio 9, 2007 – Personagem: Betty Draper)

Apenas uma dona de casa

A cena se passa em Ossining, subúrbio de Nova York. No jardim da espaçosa casa de fachada branca, duas crianças pequenas brincam com o cachorro na companhia da mãe, que se encarrega de podar um arbusto. Logo no jardim ao lado,

* Doutor em Literaturas de Língua Inglesa. UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Educação e Humanidades - Instituto de Letras - Programa de Pós-Graduação em Letras. Rio de Janeiro - RJ - Brasil. 20550-900. freisjr@gmail.com.

um simpático vizinho se ocupa da rotina diária de alimentar os pássaros que por ali fazem verão. As crianças e a mãe sorriem para o vizinho, que devolve a elas o mesmo sorriso. Depois de alimentados, os pássaros alçarão novo voo, acompanhados dos olhares atentos da vizinhança, que segue à risca o mesmo roteiro, dia após dia. Betty Draper, a mãe de beleza estonteante, fora modelo em Manhattan antes da primeira gravidez. Conhecera o marido, Don, durante uma campanha para uma marca de casacos de pele, quando ele era apenas um redator publicitário em início de carreira. Agora, anos depois, ele estava prestes a se tornar um grande executivo na agência onde se estabelecera como um dos maiores nomes de sua geração no ramo da publicidade. A carreira de Betty, por outro lado, havia chegado ao fim. “I’m a housewife”¹, era a resposta que dava ao ser indagada a respeito de sua profissão. Em seguida, completava: “I did do some modelling... A lifetime ago”².

“And every profession is open to the women of your generation, said Miss Kilman”³ (Woolf, 1925, p. 135). Se a cena de *Mad Men*, seriado estadunidense produzido entre 2007 e 2015, com a qual inicio este texto, nos convida a olhar para uma mulher dos anos 1960, cujo maior valor é a beleza e cuja carreira encontra no casamento e na maternidade um ponto final, uma outra cena aqui se interpõe: nela, Miss Kilman, personagem de *Mrs Dalloway* (1925), imagina um futuro diferente para Elizabeth, sua aluna tão querida, filha de Clarissa, sua grande antagonista. Um futuro no qual o casamento e a maternidade, ao contrário do exemplo de Betty Draper, não são mais o único fim possível para uma mulher. Afinal, para Miss Kilman, que sempre trabalhara para viver, cujos conhecimentos de história moderna eram exaustivos, mulheres como Clarissa Dalloway eram dignas de pena. Apesar de sua pobreza, de seus andrajos, de seu desprestígio, Miss Kilman se orgulha de ter um diploma, de ter uma profissão. E, embora se considere desinteressante e infeliz, motivo pelo qual jamais é convidada para festas como a de Clarissa, há algo na infelicidade de Miss Kilman que parece nos convocar a (re)pensar a própria noção de felicidade, sobretudo no que diz respeito à felicidade conjugal: aquela que Betty Draper vivencia, diariamente observando os pássaros que voam livres, abrindo mão de sua carreira e de seus interesses em benefício do marido e dos filhos; aquela que Clarissa Dalloway ostenta, cuidando dos preparativos de sua festa com a dedicação de uma anfitriã perfeita.

¹ “Sou uma dona de casa”. Ao longo deste artigo, todas as notas tradutórias não referenciadas são de minha responsabilidade.

² “Já trabalhei como modelo... Séculos atrás”.

³ No decorrer deste texto, recorro à tradução de Claudio Alves Marcondes do romance de Virginia Woolf para o português brasileiro. O trecho aqui em destaque pode ser lido da seguinte forma: “Ela se sentia bem ao lado de gente enferma. E todas as profissões estão ao alcance das mulheres de sua geração, disse Miss Kilman” (Marcondes, 2012, p. 165).

Neste ensaio, recorro à figura da *feminist killjoy*, conceituada por Sara Ahmed (2010; 2014; 2017; 2023), para compreender de que maneira a personagem de Miss Kilman tensiona a aparente harmonia de Clarissa Dalloway, cuja infelicidade latente se dilui nos preparativos para a festa, em sua fidelidade aos rígidos códigos sociais de sua classe, em sua pompa, em seu casamento bem-sucedido. A infelicidade de uma mulher que, assim como Betty Draper, conquistou tudo o que é necessário para satisfazer uma promessa branca, heteronormativa e burguesa de felicidade – promessa que se cumpre às custas de seus desejos mais íntimos, de suas potencialidades. Miss Kilman, nesse sentido, seria a porta-voz da infelicidade secreta de Clarissa, aquela que lemos, por meio da técnica narrativa de Virginia Woolf, apenas nos pensamentos da personagem.

Em uma entrada de diário de domingo, 5 de setembro de 1926, enquanto escrevia *To the Lighthouse* (1927), Woolf emprega o termo latino *oratio obliqua* para qualificar seu próprio estilo narrativo:

I shall solve it somehow, I suppose. Then I must go in to the question of quality. I think I may run too fast & free, & so be rather thin. On the other hand, I think it is subtler & more human than J[acob's] R[oom] & Mrs D[alloway]. And I am encouraged by my own abundance as I write. It is proved, I think, that what I have to say is to be said in this manner. As usual, side stories are sprouting in great variety as I wind this up: a book of characters; the whole string being pulled out from some simple sentence, like Clara Paters, “Don’t you find that Barker’s pins have no points to them?” I think I can spin out all their entrails this way; but it is hopelessly undramatic. It is all in *oratio obliqua*. Not quite all; for I have a few direct sentences. The lyric portions of To the L. are collected in the 10 years lapse, & I dont interfere with the text so much as usual. I feel as if it fetched its circle pretty completely this time: & I dont feel sure what the stock criticism will be. Sentimental? Victorian?⁴ (Woolf, 1982, p. 106-107)

⁴ “Eu devo resolver isso de alguma maneira, eu suponho. E então preciso entrar na questão da qualidade. Acho que deve correr rápido e livre, e então deve ser bastante curto. Por outro lado, acho que é mais sutil e humano que Jacob’s Room e Mrs Dalloway. E me sinto encorajada pela minha própria abundância enquanto escrevo. Está provado, eu acho, que o que eu tenho a dizer deve ser dito desta forma. Como de costume, histórias paralelas brotam em grande profusão enquanto escrevo: um livro de personagens; todos os fios sendo puxados a partir de alguma frase simples, como a de Clara Pater, ‘Pinos de telha não têm pontas – você não acha?’ Acho que posso desdobrar todas as suas entranhas desse jeito; mas deve ser completamente sem drama. Tudo escrito em *oratio obliqua*. Não exatamente tudo; pois tenho algumas frases em discurso direto. A parte lírica de *To the Lighthouse* está toda contida no lapso de 10 anos, e eu não interfiro no texto tanto quanto de costume. Eu sinto que agora completou-se o ciclo definitivamente: e não tenho certeza sobre como serão as críticas. Sentimental? Vitoriano?” A tradução desta entrada de diário é de minha responsabilidade. Ver o site Woolf Online. Disponível em: <http://www.woolfonline.com/?node=content/contextual/transcriptions&project=1&parent=41&taxa=42&content=6323&pos=1&search=oratio%20obliqua>.

Na introdução da edição de *To the Lighthouse* da Oxford World's Classics de 2006, David Bradshaw afirma que a técnica de Woolf é frequentemente mal descrita como “fluxo de consciência” ou “monólogo interior”⁵. Quando comparada ao solilóquio de Molly Bloom em *Ulysses* (1920), de James Joyce, ou em *Água Viva* (1973), de Clarice Lispector, a abordagem de Woolf em *To the Lighthouse* é notavelmente distinta, especialmente se contrastarmos as ruminações desinibidas de Molly (2006, p. xliv), por exemplo, com o uso que Woolf faz de uma narrativa em terceira pessoa. De acordo com a análise de Bradshaw, Woolf retrata com habilidade (em vez de simplesmente encenar) (2006, p. xliv) a consciência subjetiva, ilustrando os caminhos errantes da mente humana com um controle magistral sobre seus materiais. A narração de Woolf, em resumo, desloca o “eu” e insiste no artifício. O ponto de vista, portanto, permanece consistentemente o do narrador onisciente (às vezes parcialmente) em seus textos, o que tem suas raízes em trabalhos mais curtos, como “The Mark on the Wall” (1917), e que evolui em romances como *Jacob's Room* e *Mrs Dalloway*. Todavia, o léxico e o tom utilizados sofrem mudanças contínuas, intricadamente alinhadas ao personagem focal, criando a impressão de um ponto de vista narrativo em constante evolução, segundo Bradshaw (2006, p. xliv).

Apesar de me valer aqui da terminologia empregada pela própria Woolf ao planejar a escrita de *To the Lighthouse*, seguindo, assim, críticos como David Bradshaw para pensar as estratégias narrativas das quais a autora lança mão, há também uma parte da crítica woolfiana que frequentemente classifica a escrita de Woolf sob a rubrica do discurso indireto livre. Gillian Beer, por exemplo, dirá que o texto de Woolf oscila, sob o olhar do leitor, entre a narrativa em terceira pessoa e o discurso indireto livre (Beer, 1996, p. 135). No discurso indireto livre, os termos da frase e sua sintaxe são reconhecidamente o produto de uma consciência particular dentro do livro, embora a frase mantenha a forma de uma descrição em terceira pessoa (Beer, 1996, p. 135). Ao observar tais frases, Beer afirma que o leitor, na maioria das vezes, fica confuso quanto à sua procedência: “quem está pensando? Ou será que dessa vez as personagens estão falando? Talvez seja ela? Ou será que sou eu, o leitor gerador de sentido? Essa casualidade em torno das fontes enfatiza a linguagem comum, o leitor comum”⁶ (Beer, 1996, p. 135).

Tal casualidade, para tomar de empréstimo as palavras de Beer, é central para a *oratio obliqua* woolfiana – técnica narrativa com a qual Woolf profana o Anjo do

Acesso em: 7 de novembro de 2025.

⁵ Ver o site Literatura Inglesa Brasil para conferir as análises de Lucas Leite Borba sobre a narração de Woolf, especialmente em comparação com a técnica do “fluxo de consciência,” que é a representação literária do conceito psicológico de William James. Disponível em: <https://literaturainglesa.com.br/dalloway-day-aspectos-do-narrarwoolfiano-em-mrs-dalloway>. Acesso em: 7 de novembro de 2025.

⁶ “who thinks? or do they speak? perhaps it is she? or I, the generating reader? This casualness about source emphasizes the common tongue, the common reader” (Beer, 1996, p. 135).

Lar, como nos ensina o professor e pesquisador Davi Pinho (2015). Como Pinho sugere, ao desdobrar as fronteiras entre silêncio e fala, estética e política, a narração woolfiana também profana o próprio romance enquanto gênero literário, já que tramas paralelas brotam em grande profusão nos romances que Woolf escreve, enquanto ela puxa o fio da narrativa a partir de algumas frases simples, para então desfiar suas entradas, o que nos remete à entrada de diário citada anteriormente. Esse tipo de narrativa permite que o leitor, gerador de sentido, navegue entre o silêncio e a fala, produzindo ambiguidades que deslocam o Anjo do Lar, cujo silêncio pode ser ouvido: podemos ler os pensamentos do Anjo, mediados pela narração.

Se a narrativa woolfiana nos dá acesso aos pensamentos de suas personagens, como podemos notar na batalha silenciosa entre Clarissa Dalloway e Peter Walsh, em *Mrs Dalloway*, ou como no embate entre Mrs Ramsay e Mr Ramsay, em *To the Lighthouse*, este ensaio adentra mais uma vez os pensamentos de Clarissa, desta vez em seu confronto velado com Miss Kilman, a *feminist killjoy* que denuncia a infelicidade secreta do Anjo do Lar – a mesma infelicidade que Betty Draper esconde, em *Mad Men*, sob a fachada de uma família perfeita. Para compreendermos, no entanto, a relação complexa que se estabelece entre Clarissa e Miss Kilman, começaremos por averiguar o que a história do feminismo nos diz a respeito da história da felicidade, de acordo com Sara Ahmed.

O feminismo amargo de Sara Ahmed

Em “Killing Joy: Feminism and the History of Happiness”, artigo publicado em 2010, Sara Ahmed antecipa um debate ao qual retornará em *The Promise of Happiness*, do mesmo ano, e, em seguida, nos livros *Willful Objects* (2014), *Living a Feminist Life* (2017), e *The Feminist Killjoy Handbook* (2023). Ela se dedicará, mais precisamente no artigo de 2010, a investigar a felicidade sob uma outra perspectiva, não apenas oferecendo diferentes leituras a respeito de como o conceito foi historicamente concebido intelectualmente mas também levando em consideração aquelas pessoas que escapam a esse ideal: “as encrenqueiras, as vis, as odiosas, as estranhas e dissidentes assassinas da alegria”⁷ (Ahmed, 2010, p. 573). Assim surge a *feminist killjoy*, persona com a qual a própria Ahmed se identifica – e que orienta, como descobrimos em seu blog⁸, a pesquisa da autora, o que ela faz, como ela pensa, sua política e sua filosofia.

⁷ No texto original, em inglês: “I thus offer a different reading of happiness, not simply by offering different readings of its intellectual history but by considering those who are banished from it or who enter this history only as troublemakers, wretches, strangers, dissenters, killers of joy”.

⁸ Ver <<https://feministkilljoys.com/about/>>. Acesso em: 11 de abril de 2025.

Para Ahmed, o feminismo envolve uma consciência política a respeito daquilo de que as mulheres devem abdicar em nome de uma suposta felicidade. Pode haver tristeza, ela nos diz, na constatação de que se abriu mão de algo importante a respeito de si, como os arquivos feministas nos ensinam a partir de seus inúmeros exemplos de donas de casa que tomam consciência de sua infelicidade. A história do movimento feminista nos mostra, segundo ela, que precisamos dar à infelicidade uma história. O termo “infeliz”, dessa forma, nos ensina algo a respeito da infelicidade contida na própria felicidade, se pensarmos na forma como esse conceito é construído historicamente. Em sua origem, aprendemos com Ahmed, a palavra “infeliz” fazia referência às pessoas que causam problemas, que são responsáveis pelas desgraças [*misfortunes*]. Esse significado mudou com o passar do tempo, passando a designar pessoas que são, elas mesmas, infelizes, por má sorte ou por força das circunstâncias, ou ainda por serem perturbadas mentalmente [*wretched in mind*]. Ao retraçar as origens do termo “infeliz”, Ahmed insiste que podemos (e devemos!) aprender com a rápida tradução entre causar infelicidade e ser infeliz (2010, p. 573).

É possível reescrever a história da felicidade do ponto de vista dos infelizes? Eis a pergunta que a autora nos propõe. Para ela, se dermos ouvidos aos infelizes, é provável que a sua infelicidade deixe de pertencer-lhes. A tristeza dos estranhos talvez nos ofereça novas perspectivas a respeito da felicidade, não porque essa tristeza nos ensine algo acerca de como é ser estranho mas porque ela nos aparta da própria felicidade do familiar⁹ (Ahmed, 2010, p. 573). É interessante observar o jogo de palavras que Ahmed faz no texto original, em inglês, e que ganha outros contornos em sua tradução para o português. Se, na língua inglesa, poderíamos dizer que a tristeza do estranho [*strange*] é o que nos “estranha” [*estrange*] de uma felicidade possível, no sentido de que ela nos afasta desse horizonte de perspectiva, ao ser traduzido para o português, o verbo *estrangle* parece perder a sua ambiguidade ao assumir o sentido de “separar”, de “afastar”. Desse modo, se fôssemos propor um jogo parecido com o de Ahmed em português, teríamos de inventar um novo uso para o verbo “estranhar”, um que compreendesse também, assim como no inglês, a ideia de afastamento. Isso é o que justifica dizermos que o infeliz é quem nos “estranha” da felicidade que conhecemos.

De todo modo, o argumento de Ahmed caminha no sentido de que a felicidade é uma promessa que só se cumpre se nós também cumprimos algumas promessas: se fizermos isto ou tivermos aquilo, a felicidade é o que virá em seguida (Ahmed, 2010, p. 576). A família é um dos exemplos dos quais a autora se utiliza para compreender de que forma se dá essa lógica condicional da felicidade, que só se

⁹ “The sorrow of the stranger might give us a different angle on happiness, not because it teaches us what it is like or must be like to be a stranger but because it might estrange us from the very happiness of the familiar.”

realiza mediante determinadas exigências. Para ela, uma família feliz não é aquela que nos traz felicidade, tampouco é aquela que nos afeta positivamente; uma família feliz, ao contrário, é aquela que nos orienta para uma promessa socialmente construída de felicidade, uma promessa que sempre vem acompanhada de suas próprias condições: quando depositamos nossas esperanças nessa felicidade que a família promete, nos aproximamos de um determinado modelo que determinará a forma como devemos dispor de nosso tempo, de nossas energias, de nossos recursos. É preciso ter atenção a esse modelo, dessa maneira, se quisermos formar e manter uma família (Ahmed, 2010, p. 577).

Ao desafiar determinadas assunções em torno do gênero, as feministas também desafiaram, ao longo do tempo, como a felicidade é definida e por quem. Essa disputa envolvendo a felicidade constitui o horizonte político no qual as reivindicações feministas se dão. O argumento de Ahmed é, como ela mesma nos diz, bastante simples: as *feminist killjoys* são herdeiras desse horizonte político (Ahmed, 2010, p. 580). A figura da feminista, nos termos da autora, é uma espécie de alienígena afetiva [*an affect alien*], estrangeira da felicidade. É possível compreender melhor a *feminist killjoy*, Ahmed afirma, se a lermos sob as lentes da história da felicidade, uma história que se estabelece a partir de certas associações. Ao se declararem feministas, por associação, as mulheres são imediatamente lidas como destrutoras daquilo que, no inconsciente coletivo, não apenas constitui uma pessoa boa, mas também é a causa por excelência da felicidade. A *feminist killjoy*, portanto, estraga a felicidade dos outros; ela é uma desmancha-prazeres [*spoilsport*] porque se recusa a ser conivente, a se congregar, a se reunir em torno da felicidade. Na sociabilidade densa dos espaços cotidianos, atribui-se às feministas a origem dos sentimentos negativos, posto que elas supostamente arruinariam a atmosfera com seus questionamentos, com suas demandas – uma atmosfera que deve ser imaginada, retrospectivamente, como compartilhada. Basta uma feminista abrir a boca em determinadas circunstâncias para que muitas pessoas revirem seus olhos em reprovação, como Ahmed sugere ao citar o exemplo de uma colega. Basta uma feminista falar para que digam, “lá vem ela outra vez!”¹⁰ (Ahmed, 2010, p. 581-582).

Se levarmos, porém, a figura da *feminist killjoy* a sério, é imperioso que nos façamos uma série de perguntas, Ahmed nos adverte. Será que as feministas acabam com a alegria das pessoas simplesmente porque denunciam situações sexistas? Ou elas apenas expõem os sentimentos negativos que ficam escondidos, deslocados ou negados sob sinais públicos de alegria? Sentimentos conflituosos entram em cena tão somente quando alguém expressa a sua raiva diante das coisas? Ou será que a raiva apenas nos mostra como esses sentimentos já estão em circulação entre

¹⁰ No original, em inglês: “A feminist colleague says she just has to open her mouth in meetings to witness eyes rolling as if to say, ‘Oh here she goes!’”

os objetos, sendo trazidos à tona em determinadas situações? Cabe às feministas, Ahmed prossegue, trazer as pessoas para baixo, para o plano da realidade, não apenas ao falar sobre assuntos indesejados, infelizes, tais como o sexismo, mas ao expor de que forma uma certa ideia de felicidade se sustenta. Eis a maneira como as feministas acabam com a alegria alheia: elas perturbam a fantasia de que a felicidade pode ser encontrada em determinados lugares. E matar uma fantasia, como Ahmed conclui, pode também matar um sentimento. Não é apenas como se as feministas não pudessem ser felizmente afetadas pelos objetos que deveriam ser a causa da felicidade; é o próprio fracasso de sua felicidade o que permite que elas sejam lidas como sabotadoras da felicidade alheia (Ahmed, 2010, p. 582), como veremos adiante com o exemplo de Miss Kilman, personagem de *Mrs Dalloway*.

Miss Kilman não vai a festas

Se os arquivos feministas nos apresentam inúmeros exemplos de donas de casa infelizes, Sara Ahmed dirá que, em *Mrs Dalloway*, a tristeza invade a consciência de Clarissa pelas beiradas, se esgueirando por entre os convidados que participam de sua festa, permeando até mesmo as tarefas mais corriqueiras da vida cotidiana, como comprar flores, passear pelas ruas de Londres, remendar o vestido de seda verde etc. Clarissa desaparece durante esse passeio, quando se sente possuída pela sensação de ser invisível; afinal, tornar-se Mrs Dalloway é uma maneira de deixar de ser Clarissa para seguir o caminho do casamento, da reprodução, um caminho que todos parecem seguir em procissão, como o trecho a seguir nos revela:

She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having of children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs Richard Dalloway¹¹ (Woolf, 1925, p. 10).

Se a felicidade é o que nos permite chegar em determinados lugares, segundo Sara Ahmed, não nos sentimos necessariamente felizes quando chegamos lá. Ahmed comprehende que, para Mrs Dalloway, chegar nesses lugares é desaparecer, o que envolve a perda de suas possibilidades: desaparecendo, esse corpo deixa de fazer uso de todas as suas capacidades, ele deixa algo de si para trás. Ahmed dirá que o feminismo é uma herança da tristeza que se sente quando a consciência do

¹¹ O mesmo trecho pode ser lido na tradução de Claudio Alves Marcondes para o português da seguinte forma: “Que curiosa essa sensação de ser invisível; despercebida; desconhecida; agora que já não se tratava mais de casar, de ter filhos, mas apenas seguir esse assombroso e um tanto solene cortejo em meio às outras pessoas, Bond Street acima, sendo essa Mrs. Dalloway; nem mesmo Clarissa; sendo Mrs. Richard Dalloway.” (Marcondes, 2017, p. 31).

gênero enquanto restrição de possibilidade vem à tona, quando se descobre como essa restrição é desnecessária. Mas Clarissa parece não querer tomar consciência de sua perda, como se a felicidade que encontra, em seu caso, na vida conjugal, tivesse a possibilidade de esconder as causas de sua dor (Ahmed, 2010, p. 590). Apesar de tentar a todo momento encobrir os motivos de sua tristeza secreta, Clarissa é constantemente confrontada com ela, como já vimos. Nesse sentido, se nos apropriarmos de uma gramática do feminismo proposta por Sara Ahmed, poderíamos dizer que Miss Kilman desponta no romance como a sabotadora da felicidade que Clarissa faz questão de afirmar. O embate entre as duas personagens nos mostra que Miss Kilman atua como uma *feminist killjoy* que, entrando em cena, faz com que os sentimentos negativos que já circulam no festivo e opulente universo de Clarissa Dalloway sejam trazidos para a superfície, colocando em xeque a felicidade de Clarissa.

Quando Elizabeth sobe as escadas para pegar as luvas que havia esquecido, deixando Miss Kilman à sua espera no patamar, a porta entreaberta permite que Clarissa vislumbre a figura de sua oponente, vestindo seu *mackintosh*¹² e ouvindo, do lado de fora, o que quer que fosse dito entre mãe e filha (Woolf, 1925, p. 121). É então que o foco narrativo muda, e a perspectiva de Clarissa é deixada de lado por alguns instantes para que tenhamos acesso aos pensamentos de Miss Kilman pela primeira vez. O que descobrimos, a partir desse momento, é o seu profundo desprezo pela riqueza dos Dalloway. Pois ela tinha seus motivos para vestir sempre o mesmo casaco: era barato; ela já havia passado dos quarenta; ela não se vestia para agradar ninguém (Woolf, 1925, p. 122). Sua pobreza degradante ganha então destaque, justificando a escolha da personagem de aceitar o emprego que Richard lhe oferecera. Se não fosse por isso, descobrimos, ela jamais trabalharia para alguém como Clarissa, que pertencia, segundo ela, à classe mais inútil de pessoas: a dos ricos com algumas noções de cultura, que acumulavam coisas caras como quadros e tapetes, e que tinham um sem número de empregados ao seu dispor (Woolf, 1925, p. 122). Por esse motivo Miss Kilman sentia que tinha o direito de aproveitar tudo quanto os Dalloway lhe oferecessem, pois acreditava que havia sido traída: “[s]he had been cheated. Yes, the word was no exaggeration, for surely a girl has a right to some kind of happiness?”¹³ (Woolf, 1925, p. 122).

Miss Kilman, desse modo, parece também querer reclamar para si o direito à felicidade. Sua pobreza e falta de traquejo social, suas perspectivas profissionais frustradas em virtude da guerra, a origem alemã do nome que herda de seus ancestrais (o sobrenome *Kilman*, somos informados, era soletrado *Kiehlman* no

¹² Woolf, aqui, faz referência à marca de casacos impermeáveis Mackintosh, fundada em 1824 e em atividade até os dias de hoje.

¹³ “Ela fora espoliada. Isso mesmo, não havia nenhum exagero nesse termo, pois quem iria negar o direito de uma jovem a algum tipo de felicidade?”.(Marcondes, 2012, p. 151).

século XVIII), todos esses elementos, enfim, contribuem para o ostracismo, para a alienação, para a exclusão social que ela experimenta: uma exclusão que justifica, de certa maneira, o fato de que se sente traída, e que por isso mesmo a autoriza em sua sede de vingança – muito embora Miss Kilman aparentemente recalque esse sentimento, como a voz narrativa nos sugere no trecho a seguir: “[t]hen Our Lord had come to her (and here she bowed her head). She had seen the light two years and three months ago. Now she did not envy women like Clarissa Dalloway; she pitied them” (Woolf, 1925, p. 122)¹⁴.

A violência dos sentimentos de Miss Kilman, assim, é sublimada no discurso religioso, nas palavras do reverendo Edward Whittaker, na fé que supostamente a sustenta. Seu ressentimento, assim como a infelicidade secreta de Clarissa, encontra então uma máscara própria, não nos afazeres domésticos ou na afirmação de uma felicidade familiar apenas imaginada, não no luxo e no acúmulo de capital, mas em sua crença nos desígnios divinos, na ideia de Deus. É na fé cristã que Miss Kilman consegue apaziguar sua raiva, de modo que já não sente mais inveja de mulheres como Clarissa – mulheres que, para ela, deveriam trabalhar em uma fábrica ou atrás de um balcão ao invés de desperdiçarem suas tardes deitadas no sofá¹⁵. O discurso religioso, nesse sentido, permite que Miss Kilman reorganize, reoriente seu ódio, agora transformado em pena, em desprezo, o que podemos ler na seguinte passagem do romance:

Bitter and burning, Miss Kilman had turned into a church two years and three months ago. She had heard the Rev Edward Wittaker preach; the boys sing; had seen the solemn lights descend, and whether it was music, or the voices (she herself when alone in the evening found comfort in a violin; but the sound was excruciating; she had no ear), the hot and turbulent feelings which boiled and surged in her had been assuaged as she sat there, and she had wept copiously, and gone to call on Mr Whittaker at his private house in Kensington. It was the hand of God, he said. The Lord had shown her the way. So now, whenever the hot and painful feelings boiled within her, this hatred of Mrs Dalloway, this grudge against the world, she thought of God. She thought of Mr Whittaker. Rage was succeeded by calm. A sweet savour filled her veins, her lips parted, and, standing formidable upon the landing in her mackintosh, she looked with

¹⁴ “Então o Nosso Senhor a acolhera (e aqui ela sempre inclinava a cabeça). Dois anos e três meses antes ela vira a luz. Agora não mais inveja mulheres como Clarissa Dalloway; apenas sentia pena delas” (Marcondes, 2012, p. 152).

¹⁵ No texto original de Woolf, em inglês: “[s]he pitied and despised them from the bottom of her heart, as she stood on the soft carpet, looking at the old engraving of a little girl with a muff. With all this luxury going on, what hope was there for a better state of things? Instead of lying on a sofa – ‘My mother is resting,’ Elizabeth had said – she should have been in a factory; behind a counter; Mrs Dalloway and all the other fine ladies!” (Woolf, 1925, pp. 122-123).

steady and sinister serenity at Mrs Dalloway, who came out with her daughter¹⁶ (Woolf, 1925, p. 123).

Embora seja tomada pelo desejo de humilhar Clarissa, de fazê-la chorar, de desmascará-la, de tornar pública sua tolice e mediocridade, Miss Kilman encontra consolo no pensamento de que Deus é quem poderá vingá-la. A convicção de que sua vitória se dará pela religião é o que a tranquiliza, é o que a ilumina (Woolf, 1925, p. 124). Sensível à hostilidade de Kilman, Clarissa por sua vez devolve a ela, em silêncio, a mesma antipatia: para ela, uma pessoa tão feia, tão pesada, sem qualquer tipo de graça ou delicadeza, que vive em contato com presenças invisíveis – no que poderíamos ler como uma alusão à espiritualidade de Kilman – , e que é capaz, enfim, de separá-la de sua filha, uma pessoa com essas características não pode saber qual é o sentido da vida. Clarissa, portanto, questiona a fé de sua rival, seu cristianismo, suas virtudes (Woolf, 1925, p. 124). E mesmo que Elizabeth evite o confronto entre as duas justamente por saber que elas se detestam, o embate aqui é inevitável: Clarissa e Kilman ficam frente a frente por apenas alguns instantes, tempo suficiente para que o antagonismo entre elas ganhe destaque pois, quando interpellada por Clarissa, que quer apenas confirmar se ela levará Elizabeth à Army and Navy Stores, Miss Kilman apenas diz que sim.

O silêncio que a narração sugere nesta cena em que, imóveis diante uma da outra, Clarissa e Miss Kilman finalmente se enfrentam, nos permite mais uma vez entrever os pensamentos de ambas as personagens, suas causas e motivações. Miss Kilman, por um lado, se recusa a ser agradável com Clarissa por considerá-la fútil, frívola. Ela não se esforça para ser cortês com sua adversária por acreditar que Clarissa é digna apenas do seu desprezo. Por ter batalhado cada centavo que juntara na vida com o esforço do seu trabalho, Kilman julga Clarissa uma mulher simplória, que nunca fez absolutamente nada, que não acredita em nada, que apenas se dedica a criar a filha. Para ela, o vasto conhecimento de história moderna que acumulara ao longo dos anos, as diferentes causas sociais com as quais contribui e, por fim, seu próprio engajamento político são fatores que a distanciam radicalmente de

¹⁶ “Corroída pela amargura, Miss Kilman entrara em uma igreja dois anos e três meses antes. Ouvira a pregação do reverendo Edward Whittaker; o coro dos meninos; vira descer as luzes solenes, e talvez por causa da música, ou das vozes (ela mesma, sozinha à noite, encontrou conforto em um violino; mas o som era excruciente; ela não tinha ouvido para música), os sentimentos calorosos e turbulentos que fervilhavam e se agitavam nela haviam se acalmado enquanto ali estava sentada, chorando copiosamente; e depois fora visitar Mr. Whittaker em sua residência em Kensington. Foi a mão de Deus, disse ele. O Senhor lhe apontara o caminho. Por isso, agora, sempre que voltavam a fervilhar nela tais sentimentos ardentes e dolorosos, esse ódio a Mrs. Dalloway, esse rancor contra o mundo, ela pensava em Deus. Pensava em Mr. Whittaker. A raiva dava lugar à calma. Uma doce sensação corria por suas veias, seus lábios seentreabrir, e, ali no patamar, impressionante em seu impermeável, ela contemplou, com firme e sinistra serenidade, Mrs. Dalloway, que saiu com a filha do aposento” (Marcondes, 2012, pp. 152-153).

Clarissa, uma mulher sem importância, cujas preocupações se limitam aos afazeres domésticos, à vida do lar.

Clarissa, por outro lado, parece temer a natureza do relacionamento de Miss Kilman com sua filha. Além do desconforto que a figura taciturna de Doris Kilman lhe causa – Clarissa a enxerga como um monstro prehistórico armado para uma batalha primitiva, um monstro do qual ela ri ao perceber que se trata apenas de uma pobre mulher a quem ela gostaria de ajudar (Woolf, 1925, p. 124) –, além do seu incômodo com as roupas e com a postura de sua inimiga, Clarissa teme que ela a separe de Elizabeth: “[w]ith a sudden impulse, with a violent anguish, for this woman was taking her daughter from her, Clarissa leant over the banisters and cried out, ‘Remember the party! Remember our party tonight!’”¹⁷ (Woolf, 1925, p. 124). O temor de que Miss Kilman a afaste de sua filha surge aqui como um ponto de atenção para pensarmos o próprio desejo de Clarissa: se pensarmos que, em *Mrs Dalloway*, as histórias de Clarissa e Septimus Warren-Smith têm a ver com a negação do amor entre pessoas do mesmo sexo¹⁸, se é possível ler no romance a marca indelével que o beijo compartilhado com Sally Seton deixa em Clarissa, talvez possamos então reavaliar o desconforto que Miss Kilman introduz na narrativa sob uma outra perspectiva.

Se Miss Kilman cumpre a função de acabar com a alegria de sua antagonista, se ela é a *feminist killjoy* capaz de revelar o mal-estar que circula no seio da família Dalloway, é possível presumir que sua relação com Elizabeth reanime sentimentos há muito recalcados por Clarissa em nome da promessa de felicidade que ela encontra nos códigos sociais típicos do seu tempo, na maternidade, no matrimônio, nos bens materiais. Pois como poderíamos ler a angústia que toma conta de Clarissa quando Miss Kilman a separa de Elizabeth? Como explicar a violência desse sentimento que a impele a ir atrás das duas? À mera possibilidade de um envolvimento homoafetivo entre Miss Kilman e sua filha, a reação passional de Clarissa, admoestando Elizabeth a comparecer à festa, parece nos convidar a pensar no esforço que Mrs Dalloway precisa fazer para proteger aquilo que pulsa em seu inconsciente, aquilo que Miss Kilman parece tão obstinada a desvelar. Para Clarissa, afinal, Kilman simboliza uma ideia detestável, a religião. Uma ideia capaz de destruir aquilo que Clarissa mais valoriza, o que ela considera mais solene, a privacidade da alma:

¹⁷ “Com um impulso repentino, com uma aflição violenta, pois essa mulher estava arrebatando-lhe a filha, Clarissa debruçou-se no corrimão e gritou: ‘Não esqueça da festa! Não esqueça da festa à noite!’” (Marcondes, 2012, p. 154).

¹⁸ Ver Bradshaw (2000), para quem a ideia de Clarissa e Septimus serem o duplo um do outro teria a ver com a homoafetividade suprimida dessas personagens.

Love and religion! thought Clarissa, going back into the drawing-room, tingling all over. How detestable, how detestable they are! For now that the body of Miss Kilman was not before her, it overwhelmed her – the idea. The cruellest things in the world, she thought, seeing them clumsy, hot, domineering, hypocritical, eavesdropping, jealous, infinitely cruel and unscrupulous, dressed in a mackintosh coat, on the landing; love and religion. Had she ever tried to convert any one herself? Did she not wish everybody merely to be themselves? And she watched out of the window the old lady opposite climbing upstairs. Let her climb upstairs if she wanted to; let her, as Clarissa had often seen her, gain her bedroom, part her curtains, and disappear again into the background. Somehow one respected that – that old woman looking out of the window, quite unconscious that she was being watched. There was something solemn in it – but love and religion would destroy that, whatever it was, the privacy of the soul. The odious Kilman would destroy it. Yet it was a sight that made her want to cry¹⁹ (Woolf, 1925, p. 125).

É curioso observar, na cena aqui em destaque, como a imagem da idosa que mora na casa vizinha ecoa os pensamentos de Clarissa a respeito do amor e da religião, sendo este último o lema principal de Miss Kilman. Clarissa percebe algo de impositivo na postura dominadora de Kilman, um tipo de conduta que parece coagir as pessoas a adotarem seu estilo de vida, seus ideais. Diante da figura da vizinha, no entanto, Clarissa se emociona ao pensar que as pessoas devem ter a liberdade de ser exatamente quem são em seu íntimo, e de fazer o que bem entendem – justamente como essa senhora da casa adiante, frequentemente vista subindo as escadas, entrando no quarto, abrindo as cortinas, desaparecendo novamente no fundo sem se dar conta de que estivera sendo vigiada. Ao acessar por um breve instante a intimidade da vizinha, Clarisa teme por aquilo que as ideias representadas por Miss Kilman podem arruinar, seu direito à privacidade. É como se Clarissa também quisesse apenas desaparecer no fundo de si mesma, assim como sua vizinha desaparece no fundo do quarto onde ninguém a incomoda. Miss Kilman,

¹⁹ "Amor e religião!, pensou Clarissa, voltando para a sala, toda arrepiada. Que detestáveis são elas! Pois agora que estava longe da presença física da outra, sentiu-se assoberbada por Miss Kilman – pela ideia dela. São as coisas mais cruéis do mundo, ocorreu-lhe, vendo-as desajeitadas, iradas, dominadoras, hipócritas, bisbilhoteiras, invejosas, infinitamente cruéis e inescrupulosas, vestidas de impermeáveis, no patamar; o amor e a religião. Alguma vez tentara ela converter alguém? Não queria ela que todos fossem apenas o que eram? E observou pela janela a velha senhora que subia as escadas na casa vizinha. Que ela suba todas as escadas que quiser; que pare onde quiser; que, como tantas vezes vira Clarissa, entrasse no quarto, abrisse as cortinas, e voltasse a desaparecer no fundo. De certo modo isso era algo digno de respeito – a velha senhora olhando pela janela, sem se dar conta de que estava sendo observada. Havia nisso certa solenidade –, mas o amor e a religião iriam destruir isso, fosse o que fosse, a privacidade da alma. Esta seria destruída pela detestável Kilman. Todavia, era uma visão que a deixava à beira das lágrimas" (Marcondes, 2012, p. 155).

porém, coloca em risco a sua segurança de não ter a própria intimidade escrutinada, devassada: como uma *feminist killjoy*, Kilman tem o potencial de trazer à tona os sentimentos que Clarissa guarda em segredo.

Bem como a religião evocada por Miss Kilman, o amor também é capaz de destruir aquilo que Clarissa considera um verdadeiro milagre: a banalidade da visão de uma senhora que atravessa os cômodos da casa à frente, recolhida em sua intimidade (Woolf, 1925, p. 125). A religião de Miss Kilman, Clarissa acredita, não é capaz de dar conta desse mistério supremo, tampouco o amor. A visita de Peter Walsh, por exemplo, configura para ela uma prova do caráter deletério desse sentimento. Apesar de sua inteligência, de suas leituras, de saber absolutamente tudo sobre Pope ou Addison, o amor transforma Peter em um homem tolo, capaz de falar apenas de si e das mulheres por quem se apaixona, todas vulgares aos olhos de Clarissa. Depois de tantos anos, ele a havia procurado apenas para falar sobre sua vida amorosa, o que provoca o seu desconforto tanto quanto a religiosidade de Kilman. À lembrança do reencontro com seu grande amigo do passado, Clarissa pensa novamente em como a paixão é degradante, enquanto recobra a imagem de Miss Kilman e Elizabeth caminhando juntas rumo à Army and Navy Stores (Woolf, 1925, p. 125).

Embora siga pensando sobre o amor, o toque do Big Ben logo desperta Clarissa de seu transe e a convoca a dar continuidade aos preparativos da festa. Enquanto isso, o foco narrativo nos leva mais uma vez de volta à perspectiva de Miss Kilman. Parada por um breve momento no meio da rua, falando sozinha ao som das badaladas do Big Ben – as mesmas que chegam até Clarissa –, dizendo a si mesma que era preciso controlar a própria carne, Kilman se ressente de Clarissa por supostamente tê-la insultado; mais do que isso, ela se responsabiliza por não ter controlado a própria carne, por não ter dominado os próprios instintos, por ter sucumbido aos impulsos mais primitivos diante das ofensas de Clarissa, que a julga feia e desajeitada. Descobrimos então que, no fundo, Miss Kilman se importa com a própria aparência quando está na presença de Clarissa. Além disso, ela deseja secretamente falar como Clarissa fala. Entretanto, numa tentativa de conter a força dos sentimentos turbulentos e dolorosos que por pouco não a levam aos prantos – afinal de contas, não havia nada que ela pudesse fazer para evitar a imagem que via refletida no espelho pois sequer tinha dinheiro para comprar roupas novas –, Miss Kilman se questiona o motivo de querer se assemelhar a uma mulher que ela tanto despreza. Mais uma vez, ela tenta concentrar seus pensamentos na figura de Deus, na situação da Russia, no fato de que ao menos tinha Elizabeth em sua companhia (Woolf, 1925, p. 127). Ela recorre, em última instância, às palavras do reverendo Whittaker, que a ajudam a controlar o seu profundo rancor contra o mundo que a desprezara, que desdenhara dela, que a rejeitara, começando pela indignidade de ter um corpo abjeto, incapaz de receber amor, um corpo para o qual as pessoas evitam olhar. Apesar de toda a sua dor pela rejeição que experimenta, apesar da agonia

de viver apenas por Elizabeth e pelo conforto que encontra na comida, apesar de não compreender por que mulheres como Clarissa Dalloway passam pela vida completamente alheias ao seu sofrimento, Miss Kilman aprende com o reverendo Whittaker que o conhecimento, enfim, se adquire através do sofrimento (Woolf, 1925, p. 128).

Para finalizar, Miss Kilman, a *feminist killjoy* cuja lembrança invade a festa de Mrs Dalloway já nas últimas páginas do romance, é uma figura atormentada, marcada por uma profunda infelicidade e solidão. Seu amor por Elizabeth Dalloway é intenso e doloroso, quase possessivo – ela deseja agarrá-la, fundir-se a ela²⁰, mas sabe que é incapaz de conquistar seu afeto. Enquanto as duas tomam chá na loja de departamentos, logo após as compras, a angústia de Kilman transborda: ela devora uma *éclair* com voracidade, se ressentindo do fato de ser excluída das festas da alta sociedade e da própria aparência:

'I never go to parties,' said Miss Kilman, just to keep Elizabeth from going. 'People don't ask me to parties' – and she knew as she said it that it was this egotism that was her undoing; Mr Whittaker had warned her; but she could not help it. She had suffered so horribly. 'Why should they ask me?' she said. 'I'm plain, I'm unhappy.' She knew it was idiotic. But it was all those people passing – people with parcels who despised her – who made her say it. However, she was Doris Kilman. She had her degree. She was a woman who made her way in the world. Her knowledge of modern history was more than respectable²¹ (Woolf, 1925, p. 131).

A amargura da personagem se manifesta em lamúrias ("I'm plain, I'm unhappy"), mas também em orgulho ferido, pois ela se vê como uma intelectual ("Her knowledge of modern history was more than respectable") rejeitada por um mundo superficial. Mas é a rejeição de Elizabeth o que agrava ainda mais o seu infortúnio. Quando a jovem se despede dela, Miss Kilman se sente como se tivessem lhe arrancado as entradas. Derrotada, ela vagueia pela loja, perdida entre

²⁰ "Estava a ponto de rachar, era o que sentia. Era uma agonia terrível demais. Se pudesse agarrá-la, se pudesse abraçá-la, se pudesse se apoderar dela absolutamente e para sempre e depois morrer; era isso o que mais queria" (Marcondes, 2012, p. 160).

²¹ "‘Nunca vou a festas’, disse Miss Kilman, apenas para impedir que Elizabeth partisse. ‘Ninguém me convida’ – e ao dizer isso tinha consciência de que esse egoísmo era sua perdição; já havia sido advertida por Mr. Whittaker; mas não conseguia evitar. Ela havia sofrido de maneira medonha. ‘E por que iriam me convidar?’, continuou. ‘Sou desinteressante, sou infeliz.’ Sabia o quanto aquilo era despropositado. Mas eram todas aquelas pessoas passando – pessoas com pacotes que a desprezavam – que a levara a dizer tal coisa. Todavia, ela era Doris Kilman. Tinha seu diploma. Era uma mulher que havia forjado seu caminho no mundo. Seus conhecimentos de história moderna eram mais do que respeitáveis” (Marcondes, 2012, p. 161).

mercadorias banais, até se refugiar na Abadia de Westminster. Ali, entre os devotos, ela tenta em vão purgar seu ódio por Mrs Dalloway e seu amor não correspondido por Elizabeth, cobrindo o rosto em um gesto de desespero religioso. Mas até a fé agora lhe parece inacessível, enquanto o mundo segue adiante, aparentemente indiferente à sua dor.

Ainda que a marca da rejeição assombre Miss Kilman de maneira persistente, sobretudo no momento em que ela se confunde com a massa indiscriminada de fiéis que se unem em oração, Clarissa não compartilha dessa indiferença em relação a sua antagonista. De modo contrário, quando se dá conta de que os eventos sociais que organiza já não a satisfazem mais como antes, de que na verdade necessita mais de inimigos que de amigos, a lembrança de Miss Kilman ressurge no auge de sua festa. Mrs Dalloway parece reconhecer, nesse instante, a necessidade de sua relação com Miss Kilman, aquela mulher hipócrita, vil, que havia seduzido Elizabeth, que entrara em sua vida apenas para roubá-la e para corrompê-la. “She hated her: she loved”²² (Woolf, 1925, p. 172), Clarissa conclui. Pois, no fim das contas, ter uma inimiga era muito mais prazeroso. Muito mais próximo do real.

De volta a Ossining

Se Clarissa parece, de alguma forma, compreender a importância do seu vínculo com Miss Kilman – uma relação marcada por tensão, dependência e uma estranha cumplicidade –, o episódio de *Mad Men* com o qual iniciamos este ensaio também nos mostra que Betty Draper, no fim das contas, tem seu pequeno momento de insurreição. Depois de ser rejeitada para um trabalho de modelo por conta de um conflito de interesses envolvendo a agência de publicidade do marido, novamente atormentada pela rotina aparentemente perfeita de sua vida suburbana, ela saca uma arma e atira contra os pássaros que o vizinho alimenta. Esse rompante, que se dá num raro momento de fúria da personagem, nos permite entrever a sua infelicidade – a violência súbita de Betty não é apenas um ato de rebeldia, mas um grito silencioso. Enquanto Clarissa, em *Mrs Dalloway*, lida com suas próprias amarras sociais nos diálogos que trava consigo mesma em seus pensamentos, aqueles que podemos ler por meio da *oratio obliqua* woolfiana, Betty, cujos pensamentos jamais conseguimos ler, explode em um ato simbólico de destruição: os pássaros, inocentes e livres, tornam-se o alvo de sua raiva justamente porque simbolizam tudo o que ela não pode ser. Seu tiro é uma tentativa desesperada de rasgar o véu da perfeição doméstica que a sufoca, mesmo que por um instante. Assim, tanto em *Mrs Dalloway* quanto em *Mad Men*, a profanação do Anjo do Lar se dá, quer seja através da introspectiva resistência psicológica de Clarissa ou do impulso destrutivo de Betty. Ambas, no entanto, compartilham a percepção aguda

²² “Ela a amava: ela a odiava” (Marcondes, 2012, p. 206).

de que a felicidade lhes foi negada e de que qualquer tentativa de recuperá-la será, inevitavelmente, truncada pelas expectativas do mundo que as cerca. E, no caso de *Mrs Dalloway*, Miss Kilman é a porta-voz dessa infelicidade.

REIS JR, F. “She hated her: she loved her”: unhappiness crashes Mrs Dalloway’s party. **Itinerários**, Araraquara, n. 61, p. 71-88, jul./dez. 2025.

■ **ABSTRACT:** This article examines the character of Miss Kilman in Virginia Woolf’s *Mrs. Dalloway* (1925) through the lens of Sara Ahmed’s (2010; 2014; 2017; 2023) conceptualization of the feminist killjoy. Arguing that Miss Kilman functions as a disruptive figure who exposes Clarissa Dalloway’s latent unhappiness, the analysis demonstrates how her presence unsettles the superficial harmony maintained by the protagonist—a harmony anchored in bourgeois social codes, the performativity of a successful marriage, and the orchestration of parties as rituals of appeasement. The study reveals how Clarissa embodies the failure of the white, heteronormative promise of happiness, whose fulfillment demands the suppression of individual desires and potential. Through Woolf’s narrative technique, which unveils unspoken thoughts, Miss Kilman emerges as a critical voice against this structural unhappiness, destabilizing the social order that Clarissa upholds. Engaging with Ahmed’s feminist historiography, the essay highlights the political insurgency inherent in challenging compulsory happiness. Ultimately, the article contends that Miss Kilman is not merely an antagonist but a literary symptom of the discontent produced by feminist refusal to comply with manufactured happiness.

■ **KEYWORDS:** Feminist killjoy. Unhappiness. Miss Kilman. Mrs Dalloway. Virginia Woolf.

REFERÊNCIAS:

- AHMED, Sara. Killing Joy: “Feminism and the History of Happiness”. *Signs*, v. 35, n. 3, Chicago, p. 571-594, 2010.
- AHMED, Sara. *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press, 2017.
- AHMED, Sara. *The Feminist Killjoy Handbook: The Radical Potential of Getting in the Way*. London: Allen Lane, 2023.
- AHMED, Sara. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press, 2010.
- AHMED, Sara. *Willful Subjects*. Durham: Duke University Press, 2014.
- BEER, Gillian. Virginia Woolf: the common ground. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.

BORBA, Lucas Leite. Dalloway Day: aspectos do narrar woolfiano em Mrs Dalloway. Disponível em: https://literaturainglesa.com.br/dalloway-day-aspectos-do-narrar-woolfiano-em-mrsdalloway/#_ftnref3. Acessado em: 7 nov. 2025.

MAD MEN. Shoot. Direção: Paul Feig. Roteiro: Chris Provenzano e Matthew Weiner. Estados Unidos: Lionsgate Television, 2007. 1 episódio (50 min.). Temporada 1, episódio 9.

PINHO, Davi. Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf. Curitiba: Appris, 2015.

WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. London: Vintage, 2000.

WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. Tradução de Cláudio Alves Marcondes. São Paulo: Penguin Classics-Companhia das Letras, 2012.

WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1994 [1927].

