

O BIG BEN E A SONORIDADE: A PAISAGEM SONORA EM MRS. DALLOWAY

Ana Carolina de Azevedo Guedes*

- **RESUMO:** O presente artigo busca estabelecer os parâmetros base para o desenvolvimento de um estudo da paisagem sonora no romance *Mrs Dalloway* (1925), por sua autora, Virginia Woolf (1882-1941) mobilizando para isso ruídos e sons característicos da Londres de junho de 1923, entre dez horas da manhã e meia-noite. Pretendo, portanto, argumentar que a obra woolfiana, em sua arquitetura, tem os sons como parte fundamental de seu projeto estético. Em vista disso, mobilizo estudiosos de campos diversos do conhecimento, entre eles, R. Murray Schafer (musicologia), Casey O’Callaghan (filosofia da percepção) e Sam Halliday (Estudos sonoros/Sound in Literature). Pretendo, assim, indicar como esse projeto estético se delineia na escrita woolfiana em *Mrs. Dalloway* (1925) identificando momentos em que o som aparece de modo claro no texto, e estabelecendo uma historicidade para esse “sound event”.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Virginia Woolf. Mrs. Dalloway. Soundscape. Sound Objects.

É uma sinfonia belíssima a sua natureza, quando todos os violinos tocam juntos como na outra noite; tão profunda, tão fantástica.

Virginia Woolf (1924, p. 72)

Introdução

A epígrafe deste artigo poderia, ou deveria, ser um trecho de *Mrs. Dalloway*, obra a que está dedicado, mas a presença do som no cotidiano de Virginia Woolf e a construção das paisagens sonoras por ela feita estão em todos os pequenos fios de existência a que ela se propõe. Nesse caso da epígrafe, poderia ser também um

* Doutora em História Social da Cultura. PUC-Rio. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Bolsista FAPERJ. Doutoranda 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 Stricto Sensu em Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20559-900 – anaazevedoguedes@gmail.com

trecho de um de seus livros ou ensaios. No entanto, essa é a forma como Virginia descreve seu amigo Lytton Strachey no volume III do seu diário. Falar sobre a poética na escrita woolfiana seria uma redundância, uma obviedade que recairia no cinismo teórico, entretanto o objetivo desse artigo é justamente mover a poética sonora presente no cotidiano descrito no conjunto de sua obra e movê-lo em direção a um objeto que é compartilhado sonora e visualmente entre boa parte de nós: o som do sino.

O som do Big Ben, o badalar da igreja de Bom Jesus da Lapa que fica dentro de uma gruta e o sino que marca o final das aulas em colégios católicos têm em si algumas similaridades óbvias: marcar o horário das missas. O sino como um objeto sonoro traz consigo um significado que traduz o imaginário de diferentes culturas, incluindo não católicos. O que Virginia Woolf faz com o objeto sonoro em *Mrs. Dalloway* (1925) seria trazer o Big Ben para além do espaço já ocupado de símbolo nacional ou mero marcador de horas. No romance o sino expande sua possível tradução metafórica registro da tradição frente à modernidade ou para dentro das casas das personagens, de suas mentes e de sua imaginação.

Nesse artigo pretendo abordar o sino como artefato sonoro mobilizando teóricos dos estudos sobre som, tema em voga na atualidade. Para isso mobilizarei estudiosos do campo da musicologia R. Murray Schafer (2011), da filosofia como Cassey O’Callaghan (2009) e dos estudos sonoros como Sam Halliday (2013).

O badalo como centro social

O sino foi o artefato do mundo antigo que ganhou contornos modernos, inserindo-se e se adaptando à modernidade através de novos signos linguísticos. Segundo Murray Schafer (2011), os sinos operam como uma força de reunião (centrípeto) e difusão (centrífuga). Nas sociedades antigas, e aqui inserindo o gongo como um tipo de sino, o instrumento era utilizado para espantar os maus espíritos e era tocado enquanto a consagração das hóstias é feita no altar católico. Na Idade Média na Inglaterra, o sininho de mão era conduzido pelo sacerdote para o leito dos enfermos com a intenção de expulsar as bruxas, sendo considerada pelo teórico como uma função centrífuga; enquanto isso no mundo antigo árabe, pequenos sinos eram presos nas tornozelas das mulheres para atrair os homens como uma função centrípeta.

As linhas que unem os ouvidos e que congregam junto ao sino, criam uma conexão com o humano que corresponde a cultura ancestral, que confiava na audição como sentido que salvaria o humano de um perigo iminente que ele não poderia alcançar com seus olhos. A própria ideia da deidade cristã do Antigo Testamento não possuía uma imagem de Deus, com o qual Moisés se comunicava através de uma voz vinda de um arbusto em chamas. Foi a partir da necessidade de uma representação do criador do universo que se mostrasse ao seu “rebanho”,

somada à busca de compreender o que era arte, que chegamos à imagem de um Deus branco na Renascença, sendo retratado nas paredes e dos tetos das igrejas. Essa noção não era uma regra no mundo religioso para além das terras europeias. Segundo Cartothers:

Explanations of events are given to children on magical and animistic lines, which are far too facile and too final, and effectively frustrate childish curiosity and suppress the urge to speculate. Whereas the Western child is early introduced to building blocks, keys in locks, water taps, and a multiplicity of items and events which constrain him to think in terms of spatiotemporal relations and mechanical causation, the African child receives instead an education which depends much more exclusively on the spoken word and which is relatively highly charged with drama and emotion. In general, the monograph maintained that rural Africans live largely in a world of sound – a world loaded with direct personal significance for the hearer – whereas the western Europeans lives much more in a visual world which is on the whole indifferent to him, and that this difference is of fundamental importance for the development of thought. [...] Sounds lose much of this significance in western Europe, where man often develops and must develop, a remarkable ability to disregard them. Whereas in general “seeing is believing”, for rural Africans reality seems do reside far more in what is heard and what is said. [...] Indeed, one is constrained to believe that the eye is regarded by many Africans less as a receiving organ than as an instrument of the will, the ear being the mains receiving organ (Carothers, 1958, p. 308-310)¹.

¹ Explicações de eventos são dadas às crianças em moldes mágicos e animistas, que são muito fáceis e muito conclusivas, e efetivamente frustram a curiosidade infantil e suprimem o desejo de especular. Enquanto a criança ocidental é introduzida cedo a blocos de construção, chaves em fechaduras, torneiras de água e uma multiplicidade de itens e eventos que a constroem a pensar em termos de relações espaço-temporais e causalidade mecânica, a criança africana recebe, em vez disso, uma educação que depende muito mais exclusivamente da palavra falada e que é relativamente carregada de drama e emoção. Em geral, a monografia sustentava que os africanos rurais vivem em grande parte em um mundo sonoro – um mundo carregado de significado pessoal direto para o ouvinte – enquanto os europeus ocidentais vivem muito mais em um mundo visual que é, em geral, indiferente a eles, e que essa diferença é de fundamental importância para o desenvolvimento do pensamento. Os africanos rurais vivem, em grande parte, no mundo do som – mundo carregado de importância pessoal direta para o ouvinte –, enquanto o europeu ocidental vive muito mais num mundo visual, o qual, em sua totalidade, lhe é indiferente [...]. Os sons perdem muito de sua importância na Europa ocidental, onde o homem muitas vezes desenvolve, e precisa desenvolver, notável capacidade para considerá-los. Enquanto para os europeus em geral ‘ver é acreditar’, para os africanos rurais, a realidade parece residir muito mais no que se ouve e se diz... De fato, a gente se vê compelido a acreditar que os olhos são considerados, por muitos africanos, mais como um instrumento da vontade que como órgão receptor, sendo o ouvido o principal órgão de recepção (Carothers, 1958, p. 308-310. Tradução minha.)

O espaço privilegiado do sino no contexto do cotidiano humano é lentamente abandonado quando chegamos à Revolução Industrial, passando a ser o alarme da fábrica o novo sinal ordenador dos horários na cidade. O sino continua a agregar em si as funções centrípeta e centrífuga, mas agora com uma nova funcionalidade: a de marcar os horários para aqueles que morassem na freguesia atendida por aquela igreja, não se mantendo exclusivamente agora com um significado puramente religioso.

Ao longo da pesquisa para compreender o papel social do sino e a importância dele na narrativa criada por Virginia Woolf, encontro o seguinte trecho traduzido do diário de Emily Carr, *Hundreds and Thousands*, em 13 de julho de 1936:

Yesterday the Cathedral bells were consecrated. I did not go to the service but went to my radio. Suddenly joy burst right into the room. The whole air seemed alive. It was as if the tongues of those great cold, hard metal things had become flesh and joy. They burst into being screaming with delight and the city vibrated. Some wordless thing they said touched something so deep inside you that they made tears come. Some of them were given in memory of dead people. That's a splendid living memorial, live voices speaking for the dead. If someone were to die and you were permitted either to see *or* hear them, I think it would be best to hear their voice. What a person says comes out of his heart; you have to use your own imagination to interpret his looks. People reacted far more to the bells than they would have to a picture (Carr, 1966, pp. 248-249)².

Os escritos de Emily Carr (1871-1945), pintora modernista canadense contemporânea de Virginia Woolf, são praticamente um poema sobre a instalação e o papel tomado pelo sino da igreja no contexto coletivo. Ele atrai aquilo que já não habita mais o mundo terreno com o outro inescapável futuro humano, conectando duas pontas existenciais.

Atualmente é de conhecimento público que os sinos das igrejas em territórios ocupados pelos nazistas em 1940 foram derretidos e transformados em armas, sendo devolvidos às comunidades após a derrota de Hitler mediante a fundição

² Ontem os sinos da Catedral foram consagrados. Não fui à missa, mas ouvi a ouvi em meu rádio. De repente, a alegria invadiu a sala. Todo o ar parecia ter vida. Era como se as línguas daqueles grandes, frios e duros objetos metálicos se tivessem tornado leves e alegres. Eles explodiam ao serem percutidos ressoando com deleite, e a cidade vibrava. Alguma coisa sem palavras que eles diziam tocava uma parte tão profunda dentro da gente que fazia as lágrimas brotarem. Algum soavam em memória dos mortos. Esse é um esplêndido memorial vivo, vozes vivas falando para os mortos. Se alguém estivesse para morrer e lhe fosse permitido vê-los ou ouvi-los, penso que não haveria nada melhor do que escutar-lhes a voz. O que uma pessoa diz sai direto de seu coração; você tem que usar sua imaginação para interpretar o que parece ser. Pessoas reagem muito mais aos sinos o que as imagens. (CARR, 1966, pp. 248-9. Tradução minha)

de canhões. Esta potencial agressividade presente no sino católico também se demonstra pela sonoridade por ele emitida: como um ataque agudo aos ouvidos, seguido por uma esfera do som expandido. Explorarei essa característica no Big Ben de Virginia Woolf na próxima seção, mas ainda na exploração de Schafer sobre o sino, acredito ser valioso apontar o quanto que o som emitido pelo sino ainda ressoa em uma parte da psique ocidental e oriental, evocando uma resposta quase visual sobre o seu toque.

O som corta o silêncio (morte) com sua vida vibrante. Não importa o quão suave ou forte, ele está dizendo: “Estou vivo”. O som, introduzindo-o na escuridão e esquecimento do silêncio, ilumina-o. [...] O som sozinho é bidimensional. É como uma linha branca se movimentando de modo regular através de um espaço negro, silencioso (Schafer, 2012, p. 73-74)

Logo, entendendo o sino como o som que informa sobre a vida no caso de rituais como o batismo, ou sobre a morte no caso dos sepultamentos ou nas missas de sétimo dia, em um contexto puramente católico, é importante estabelecer que o exemplo sonoro presente em *Mrs Dalloway* (1925) é um signo que não é acidental ou meramente assimilado por estar entre o cotidiano da Inglaterra do século XX e é a intencionalidade da escolha que pretendo demonstrar no próximo ponto.

Os ouvidos e os eventos sonoros

Os ouvidos têm sua primazia sobre os olhos estabelecida de forma científica no século XIX. Com os estudos sobre óptica evoluindo, os cientistas passam a perceber e retomar a narrativa de superioridade auditiva. O ouvido seria o olho que não descansa, não consegue se negar a aprender ou a processar o que lhe é endereçado ou não. Um antigo dito popular brasileiro diz: os ouvidos não têm pálpebras. Como afirma o Paradoxo de Zeno: Se uma medida de milho é derramada no chão faz um ruído, cada grão e cada parte de cada grão deveria fazer um ruído semelhante, mas não é assim.

Se cada som possui uma única forma de representação irrepetível, ou melhor, que se torna fantasmagoricamente repetível com o advento do gramofone, o som ainda possui em si o mesmo caráter do evento na compreensão histórica de Reinhardt Koselleck ou Marx na abertura da sua obra *O dezoito brumário*:

Hegel observa em alguma obra que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. [...] Os seres humanos fazem sua própria história, mas não a fazem de sua

livre vontade; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas diretamente existentes, dadas e herdadas do passado (Marx, 2023 p. 45-46).

Se os eventos são repetíveis, mas a resposta humana é condicionada a contextos que fogem de seu conhecimento direto, é cabível pensar o som também como um evento. Estabelecendo-se um elo entra a data e o lugar onde o evento sonoro se deu é possível perceber as mudanças que a paisagem sonora sofreu ao longo do tempo e do da historicidade constituída pelo mesmo no próprio texto literário.

Recentemente foi encenada pela primeira vez no Brasil a tradução de *Freshwater: uma comédia*, única peça escrita por Virginia Woolf. A temporada de apresentações teve lugar no SESC Ipiranga, com tradução e preparação de Victor Santiago, e caracterizo o ocorrido em cada noite da temporada um evento de uma paisagem sonora. Esse conceito é montado a partir de três partes base: figura, fundo e campo.

FIGURA Sinal ou marca sonora	FUNDO Sons do ambiente à sua volta (sons fundamentais)	CAMPO O lugar onde os sons ocorrem
--	---	--

No caso da peça, temos a seguinte marca: “SRA CAMERON começa a apertar as mãos e queixar-se em tom de lamento “Um Galahad” porta afora, enquanto LORD TENNYSON continua sua leitura ininterruptamente” (WOOLF, p. 49, as marcas do texto traduzido foram mantidas). Neste curto trecho podemos atribuir que: a FIGURA seria o lamento da Sra. Cameron, o FUNDO seria a sala onde a cena se dá e o CAMPO seria os sons internos e externos à cena que podem entrar pela porta por onde a personagem saiu. Esse é um exemplo que possui várias camadas de possível interpretação sonora, já que estou excluindo o fato de que é um texto que sofre com os sinais da temporalidade a qual é encenado além dos recursos tecnológicos que auxiliam no esforço de fazer a narrativa fantástica próxima ao espectador. Tendo a peça tido a presença de um tradutor de libras em algumas de suas sessões, a experiência vivenciada é completamente modificada, no qual os sons fundamentais são guiados pelo sinal sonoro, seja a cantata da Sra. Cameron, seja o alarme de aviso para o início do espetáculo. Esses sinais são aculturações que se atualizam e modificam devido ao campo em que estão localizados.

Considerar o som como figura ou fundo está parcialmente relacionado com a aculturação (hábitos treinados) parcialmente com o estado da mente do indivíduo (estado de espírito, interesse) e parcialmente com a relação individual com o campo (nativo ou forasteiro) (Schafer, p. 214)

Existem sons que comunicam sobre uma situação ou trazem consigo informações qualitativas, como um vidro se quebrando que é um som evento que gera uma reação ou produz uma determinada imagem sobre a situação. O barulho, o toque, a vibração ao tocar o chão são elementos que informam sobre o vidro que se quebrou, sobre a localização onde o som evento se deu, criando a unidade sem comparações que é o som, como resultado da fricção ou choque de uma coisa em outra, no caso da superfície vidro ao choque da queda. Se o som é resultado da fricção entre um objeto e outro, não existindo de forma espontânea no vácuo, perceber que sua existência no texto literário não é resultado apenas da necessidade de um ornato torna o seu estudo parte fundamental na compreensão do objeto estético ali proposto. Na busca de qualificar filosoficamente os sons, Casey O’Callaghan estabelece o que são os pressupostos para pensar sobre essa produção sonora e como reencontrar o seu lugar reflexivo nos temas filosóficos e para isso ela cunha o termo “sound event”, que ela define como sendo:

Particular sounds are events. Sounds take time and involve change – at a minimum they begin, and usually they end. [...] The sounds are the events in which a medium is disturbed or changed or set into motion in a wave-like way by the motions of bodies. Events such as collisions and vibrations of objects cause the sound events (O’Callaghan, 2009, p. 36)³.

A paisagem sonora de Mrs. Dalloway

Virginia Woolf planeja e compõe *Mrs. Dalloway* desde o ano de 1922, quando esboça textos que recuperam a personagem que já havia aparecido na sua obra de estreia, *Voyage Out* (1915). No diário da escritora, em seu volume II (1919-1923), com a valiosa tradução de Ana Carolina Mesquita, *Mrs. Dalloway* (1925) aparece recorrentemente em seus momentos de revisão e “polimento”. Woolf procede no tratamento do romance, lapidando as frases e “limpando” o texto, em um processo que durava meses para cada livro.

Lendo a versão mais recente do texto traduzido por Tomaz Tadeu e publicado pela editora Autêntica em 2012, fiz questão de fazê-lo em voz alta, prestando atenção nas repetições que o texto manteve e comparando com a versão na língua inglesa original. Existem texturas no conjunto da obra que formam o panorama de uma paisagem sonora complexa e intrincada. Para analisar esses fios sonoros, retomo o

³ Sons específicos são eventos. Sons levam tempo e envolvem mudanças – no mínimo, eles começam e geralmente terminam. [...] Os sons são os eventos nos quais um meio é perturbado, alterado ou posto em movimento de forma ondulatória pelos movimentos dos corpos. Eventos como colisões e vibrações de objetos causam os eventos sonoros. (Tradução minha)

sino do Big Ben não apenas como ordenador, mas como uma metáfora sólida sobre a tradição no texto woolfiano. Um ponto que acredito ser vital na compreensão da sonoridade em *Mrs Dalloway* e esse encontro entre modernidade e tradição é publicação do ensaio *Mr. Bennett e Mrs. Brown*, no ano de 1923. Utilizando a tradução feita por Ana Carolina Mesquita dos diários de Virginia Woolf (2022) Ao relatar em seu diário que:

They think of my next book, which I think of calling “The Hours”, with excitement. This does encourage me. Oddly enough, I get praise from my contemporaries, or youngers; never from old stagers, who are said to step so generously from their platforms with words of encouragement. (Woolf, 12 de maio de 1923, 2023, p. 302)⁴

Se entendermos o sino do Big Ben como som ordenador por parte da tradição ou mesmo como mudança no jogo de cena como sugeria Serguei Mikhailovitch Eisenstein, Virginia Woolf mobilizaria seu som como parte de um enquadramento que exige uma re colocação do personagem em cena e do som como uma filigrana atenciosamente informada para modificar a posição do leitor no texto de forma atemporal.

Assim o arranjo de cada “sound event” seria apontado na literatura como um item um som igualitário característico não sendo ordenado hierarquicamente como humano ou não humano, mas como uma presença no texto que deve ser levada em consideração quando da análise da crítica literária. Segundo Sam Halliday, em *Sonic Modernity* (1923):

In *Mrs Dalloway* (1925), the shell-shocked Septimus Warren-Smith see ‘shocks of sound’ arise before him in ‘smooth columns’, seemingly confirming a widespread (as we shall see, though by no means uncontested) association between sensory substitution and ‘psychopathology’ (Halliday, 2013, p. 92)⁵.

Para Halliday, a escrita do som é um mecanismo que faz com que a literatura perdesse nos ouvidos humanos para além do período de contato com os seus olhos. Para encaminhar esse raciocínio, Halliday recupera a proposta de Gillian

⁴ Esperam com empolgação pelo meu próximo livro, que penso em chamar de As Horas. Isso me encoraja. Por estranho que pareça, recebo elogios de meus contemporâneos, ou dos jovens; nunca da velha guarda, que tem fama de descer tão generosamente de suas plataformas com palavras de estímulo. (Woolf, 12 de maio de 1923, 2022, p. 461. Tradução de Ana Carolina Mesquita)

⁵ Em *Mrs. Dalloway* (1925), Septimus Warren-Smith, em estado de choque, vê “choques sonoros” surgirem diante dele em “colunas suaves”, aparentemente confirmando uma associação generalizada (como veremos, embora de modo algum incontestável) entre substituição sensorial e “psicopatologia. (Tradução minha)

Beer em *Open Fields* ao demonstrar a importância evolução do trabalho dos escritores modernistas como Woolf, principalmente na possibilidade de “ver” as ondas sonoras através do atrito da água com a vibração sonora. Em sua obra, Beer demonstra como os estudos de físicos como John Tyndall e Hermann von Helmholtz, pesquisadores que tentaram aliar as relações entre as percepções humanas ordinárias e ciência. Tyndall tem maior atenção por parte dos modernistas deposita seu interesse nos estudos sobre calor, luz, som, éter e matéria. Com isso ele encaminhou a sua preocupação em transformar a experiência empírica em uma questão metafísica. Segundo Beer,

For the physical sciences, he asserted, it is necessary not only empirically to demonstrate but also to find a way beyond experience: ‘The Germans express the act of picturing by the word *vorstellen* [representar], and the picture they call *Vorstellung* [representação]. We have no word in English which comes nearer to our requirements than *Imagination*’ (Beer. 1996, p. 249)⁶.

As possibilidades advindas da ciência voltar-se para a linguagem e em como os sentidos se expressam através de meios tecnológicos, chama a atenção de autores como Woolf, que trazem antigos mecanismos como o relógio e os novos como o gramofone que ocupa um espaço central nas obras woolfianas, onde basicamente aparece em todas. Outro ponto que chama a atenção é o fato de Tyndall ser mencionado em *Mrs. Dalloway* (1925) por Peter Walsh como sendo uma das leituras favoritas de Clarissa em sua juventude.

Oddly enough, she was one of the most thorough-going sceptics he had ever met, and possibly (this was a theory he used to make up to account for her, so transparent in some ways, so inscrutable in others), possibly she said to herself: As we are a doomed race, chained to a sinking ship (her favourite reading as a girl was Huxley and Tyndall, and they were fond of the nautical metaphors), as a the whole thing is a bad joke, let us, at any rate, do our part; mitigate the sufferings of our fellow-prisoners (Huxley again); decorate the dungeon with flowers and air-cushions; be as decent as we possibly can (Woolf, 2020, p. 86)⁷.

⁶ Para as ciências físicas, afirmou ele, é necessário não apenas demonstrar empiricamente, mas também encontrar um caminho além da experiência: ‘Os alemães expressam o ato de representar com a palavra *Vorstellen* [representar], e a imagem eles chamam de *Vorstellung* [representação]. Não temos nenhuma palavra em inglês que se aproxime mais das nossas necessidades do que *Imaginação*’ (Tradução minha).

⁷ Estranhamente, era uma das pessoas mais absolutamente céticas que já encontrara e, possivelmente (era uma teoria que inventara para tentar compreendê-la, tão transparente sob certos aspectos, tão inescrutável sob outros), dizia para si mesma: Como somos uma raça condenada, acorrentada a uma nave a pique (suas leituras preferidas, quando garota, eram Huxley e Tyndall, que prezavam essas

Os pensamentos e estudos vitalistas em alguma medida influenciados pelos estudos sonoros e entram no discurso woolfiano através dos questionamentos vitalistas. No caso do Big Ben de Woolf, ele não é descrito visualmente pelas personagens que passam por Westminster, apenas ouvido, como um registro ensinado por séculos sobre a sua presença e sobre a presença do tempo no mundo inglês. Quando na abertura de *Mrs. Dalloway* lemos: “Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself” (Woolf, 2021, p. 01)⁸, o que é registrado sonoramente é a voz de alguém que diz/informa a ação performada por Clarissa. A sonoridade se apresenta logo na primeira linha do romance, como uma voz que não possui fundo ou campo, a frase por si só é um som evento, porque informa uma ação e produz uma imagem sonora imediata de uma mulher, sem rosto e sem corpo, apenas nome, que sai para comprar flores ela mesma.

É a partir do “sound event” da saída de Clarissa Dalloway de sua casa para comprar suas flores que o Big Ben, o sino instalado em um prédio governamental, informa sobre o horário indicando uma interrupção na caminhada por ela feita:

For having lived in Westminster – how many years now? Over twenty, - one feels in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive, a particular hush or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out in boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air. Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street (Woolf, 2021, p. 02)⁹.

Os sons das badaladas do relógio interrompem o fluxo de memórias e reflexões sobre o período vivido naquela região de Londres. Apenas através da leitura desse trecho podemos traçar uma paisagem sonora: cruzamentos entre carros e pessoas que atravessam a movimentada Victoria Street, sem nenhum momento de silêncio ou paz, apenas uma cacofonia moderna como, um dia, Georg Simmel descreveu

metáforas náuticas), como toda a coisa é uma piada de mal gosto, façamos de qualquer modo, a nossa parte; mitiguemos os sofrimentos de nossos companheiros de cárcere (Huxley novamente); decoremos a masmorra com flores e almofadas infláveis; sejamos tão decentes quanto possível (Woolf, 2012, p. 79. Tradução de Tomaz Tadeu)

⁸ A Sra Dalloway disse que ela mesma ia comprar as flores. (Woolf, 2012, p. 01. Tradução de Tomaz Tadeu)

⁹ Pois tendo morado em Westminster – por quanto tempo agora? Por mais de vinte anos -, a gente sente, Clarissa não tinha dúvida, até no meio do trânsito, ou acordando no meio da noite, uma calma ou uma solenidade diferente; uma parada indescritível; uma suspensão (mas podia ser o seu coração, afetado, diziam, pela *influenza*) antes de o Big Ben soar. Aí! Alto ele rimbombou. Primeiro um aviso, musical; depois a horam irrevogável. Os círculos de chumbo dissolviam-se no ar. Que todos somos, pensou, cruzando a Victoria Street. (Woolf, 2012, p. 06. Tradução de Tomaz Tadeu)

Berlim como um modelo de cidade grande que é seguido por outras metrópole onde é por isso que:

Aquele que vê sem ouvir é muito mais confuso, perplexo e inquieto do que aquele que ouve sem ver. [...] Antes da criação dos ônibus, trens e bondes no século XIX, os homens não estavam absolutamente em condições de poder ou precisar se contemplar mutuamente por minutos ou mesmo horas sem falar entre si. O tráfego moderno limita cada vez mais as relações sensíveis entre os homens, no que diz respeito à parte preponderante de todas essas relações, à mera percepção do aspecto, e com isso ele precisa situar os sentimentos sociológicos gerais sob pressuposições completamente alteradas. O caráter mais enigmático do homem que só é visto em comparação com o que só é ouvido, em virtude do deslocamento mencionado, contribui seguramente para o problema do sentimento moderno da vida, para o sentimento de desorientação na vida como um todo, para o sentimento de isolamento e para que as pessoas estejam rodeadas de todos os lados por portas fechadas (Simmel Apud Waizbort, 2000, p. 321-322).

A sensação da Londres descrita por Woolf é correlacionável com a Berlim de Simmel, que intoxica e soma com a construção de uma cidade que deve ser ouvida cuidadosamente, para sua segurança e para o seu desfrute daquele espaço. Quando Clarissa descreve o dia como “what a lark! What a plunge!”¹⁰ (Woolf, 2021, p. 01), esse encantamento se estende ao que ela encontra através das portas de sua casa. É um som que remete à violência que rompe com o caminho sentimental que Clarissa e aqueles que a observam descrevem, algo que ela passa parte do romance tentando reaver.

Já Septimus Warren-Smith nos desenha outra paisagem sonora, que mesclam realidade com um terror fantástico, no entanto, é nesse último que ele prefere habitar. Para ele o som o Big Ben não é apenas o marcador do horário, mas torna-se a proximidade com o a crueldade humana presente no tratamento feito por Sir William Bradshaw. Antes desse encontro, em meio a parques ingleses, que Lucrezia, esposa de Septimus, diz serem incomparáveis com os italianos, é que podemos vislumbrar como aquele ambiente explode em cores e sons para ele:

But they beckoned; leaves were alive; trees were alive. And the leaves being connected by millions of fibres with his own body, there on the seat, fanned it up and down; when the branch stretched, he, too, made that statement. The sparrows fluttering, rising, and falling in jagged fountains were part of the pattern; the white and blue, barred with black branches. Sounds made harmonies

¹⁰ Que folia, que mergulho! (Woolf, 2012, p. 05. Tradução de Tomaz Tadeu)

with premeditation; the spaces between them were as significant as the sounds. A child cried. Rightly far away a horn sounded. All taken together meant the birth of a new religion. (Woolf, 2021, p. 23)¹¹

O som da trombeta tocada ao longe informando do nascimento de uma nova religião resgata a função do sino para as sociedades antigas, de afastar os maus espíritos que poderiam estar próximos a aqueles que ali se dedicavam em oração. O deus que soava com intenção para aproximar-se de seus seguidores é o deus que Septimus questiona quando indica que as arvores não deveriam ser cortadas porque havia um deus (um deus pagão que protege a natureza dos homens). É para a igreja particular que cultua em seu lar que Clarissa Dalloway retorna com suas flores, como uma oferenda para que sua festa proceda sem problemas, e aonde o Big Ben invade com suas badaladas, sacralizando a casa daquela que sabe ser uma anfitriã.

The hall of the house was cool as a vault. Mrs Dalloway raised her hand to her eyes, and, as the maid shut the door to, and she heard the swish of Lucy's skirts, she felt like a nun who has left the world and feels fold round her the familiar veils and the response to old devotions. The cook whistled in the kitchen. She heard the click of the typewriter (Woolf, 2021, p.30)¹².

São os sons familiares a uma religião que trazem Clarissa de volta para a sua vida comum, de senhora burguesa, deixando de fora todas as dúvidas sobre a sua existência, e alimentando seus dias com memórias. A paisagem sonora a que pertence Clarissa Dalloway é a da casa burguesa, silenciosa, apenas interrompida pela incomoda entrada dos sons da rua pela sua janela.

No momento final de Septimus é o som da campainha e das vozes no corredor que indicam a proximidade do momento para encaminhar-se para o seu destino inescapável. É um relógio que soa nos sonhos de Rezia após a morte de Septimus por seis vezes antes que ela caia em sono profundo. Suas paisagens sonoras têm

¹¹ Mas eles lhe acenavam; as folhas estavam vivas; as arvores estavam vivas. E as folhas, ligadas como estavam por milhões de fibras com seu próprio corpo ali no banco, abanavam-no para cima e para baixo; quando o galho se esticava, também ele fazia essa menção. Os pardais esvoaçando, subindo e mergulhando nos chafarizes de pedra chanfrada, faziam parte do motivo; o branco com azul, atravessado pro ramagens escuras. Com premeditação, os sons produziam harmonias; os espaços entre eles eram tão significativos quanto os sons. Uma criança chorava. No mesmo instante uma trombeta tocou ao longe. Tudo aquilo reunido significava o nascimento de uma nova religião. (Woolf, 2012, p. 24. Tradução de Tomaz Tadeu)

¹² O vestibulo da casa estava frio como uma cripta. A Sra. Dalloway levou a mão aos olhos e, enquanto a criada fechava a porta, e ela ouvia o farfalhar das saias de Lucy, sentiu-se como uma freira que voltou do mundo e se vê envolvida pelos véus familiares e pelas cantilenas de antigas orações. A cozinheira assobiava na cozinha. Ouviu o clique da máquina de escrever. (Woolf, 2012, p. 30-31. Tradução de Tomaz Tadeu)

como fundo uma casa humilde ocupada por esses três seres condenados a não estarem separados: Evans, Septimus e Lucrezia.

O final do livro traz um novo elemento, que aparece em doses quase homeopáticas ao longo da narrativa: o silêncio. É no silêncio que Rezia mergulha após a morte de Septimus, é em busca do silêncio em meio a festa que Clarissa Dalloway sai após saber do suicídio daquele moço tão jovem.

The clock began striking. The young man had killed himself; but she did not pity him; with the clock striking the hour, one, two, three, she did not pity him, with all this going on. There! The old lady had put out her light! The dark now with this going on, she repeated, and the words came to her, Fear no more the heat of the sun (Woolf, 2021, p. 210)¹³.

Considerações finais

O Big Ben tendo em vista a análise de Sam Halliday funcionaria como uma representação múltipla do engajamento de uma pessoa com outra pessoa, criando uma relação ou união por um som entre diferentes contextos e localizações dentro da Londres de 1923. Essa fusão entre diferentes localidades e indivíduos dentro da narrativa é o que torna a sonoridade um ponto de grande importância na construção de uma paisagem sonora.

É a preocupação woolfiana no engajamento de todos os sentidos do corpo dentro de obra literária que faz com que o modernismo ocupe um espaço de relevo e traz um ponto de inovação para a construção feita por seus predecessores do período vitoriano.

Pensar que os vitorianos vivem em meio ao silêncio é um engano comum e, recentemente, com o crescimento dos estudos woolfianos na Turquia, muitos dos pesquisadores tem usado do recurso sonoro para criar uma paisagem que emule de alguma forma o ambiente em que o texto se passa. A evocação de imagens através de sons principalmente no contexto modernista não era um elemento acidental, sendo arquitetado para durar na memória no ouvido do leitor, como tentei demonstrar nesse artigo.

¹³ O relógio começou a bater. O jovem tinha se matado; mas ela não se lamentava; com o relógio batendo as horas, uma, duas, três, ela não o lamentava, com tudo isso acontecendo. Pronto! a velha senhora tinha apagado as luzes! A casa inteira estava agora no escuro, com tudo isso acontecendo repetindo ela, e lhe chegavam as palavras: Não mais temas o calor do Sol. (Woolf, 2012, p. 188. Tradução de Tomaz Tadeu)

GUEDES, A. C. A. The Big Ben and Sound: The Soundscape in *Mrs. Dalloway*. *Itinerários*, Araraquara, n. 61, p. 37-51, jul./dez. 2025.

■ **ABSTRACT:** *This article seeks to establish the basic parameters for the development of a study of the soundscape in the novel Mrs Dalloway (1925) by its author, Virginia Woolf (1882-1941), using noises and sounds characteristic of London in June 1923, between ten o'clock in the morning and midnight. Considering the sound objects, human and non-human sounds, and noises that permeate the path that the reader takes with the characters in the work, I intend to establish that Woolf's work, in its architecture, has sound as part of its aesthetic project. To this end, I will mobilize scholars from the field of musicology, such as R. Murray Schafer, from philosophy, such as Cassey O'Callaghan, and from sound studies, such as Sam Haliday. I thus intend to indicate how this aesthetic project is outlined in Woolf's writing in Mrs. Dalloway.*

■ **KEYWORDS:** *Virginia Woolf. Mrs Dalloway. Soundscape. Sound Objects.*

REFERÊNCIAS

BEER, Gillian. **Open Fields: science in cultural encounter**. New York: Clarendon Press – Oxford, 1996.

CAROTHERS, John Collins Dixon. Culture, Psychiatry, and the Written Word. **Psychiatry**, 22(4), 307–320, 1959. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00332747.1959.11023186> / Acesso em 15 de junho de 2025.

CARR, Emily. **Hundreds and Thousands: the journals of Emily Carr**. Canada: Clarke, Irwin & Company Limited, 1966.

HALLIDAY, Sam. **Sonic Modernity: representing sound in literature, culture and the arts**. Cheshire: Edinburgh University Press, 2013.

MARX, Karl. **O Dezoito de Brumário de Luís Bonaparte**. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

SCHAFFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SCHAFFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Tradução Marisa Trench Fonterrada. 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: USP: Editora 34, 2000

WOOLF, Virginia. **Freshwater: uma comédia.** Tradução, apresentação e notas Victor Santiago. São Paulo: Editora Nós, 2025.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway.** New York: Vintage Books, 2021.

WOOLF, Virginia. **The Diary of Virginia Woolf.** Volume 2 (1920-1924). Editado por Anne Olivier Bell. London: Granta Publications, 2023.

WOOLF, Virginia. **Os diários de Virginia Woolf: diário II - 1919-1923.** Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2022.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway.** Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

