

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE PSICOLOGIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICANÁLISE: CLÍNICA E CULTURA**

EMYLLE SAVI

*Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf: uma escrita feminina?

Porto Alegre

2019

EMYLLE SAVI

***Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf: uma escrita feminina?**

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura

Área de concentração: Psicanálise, Clínica e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Amadeu de Oliveira Weinmann

Porto Alegre

2019

Nome: Savi, Emylle.

Título: *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf: uma escrita feminina?

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura.

Aprovada em:

Banca examinadora

---

Prof. Dr. Amadeu de Oliveira Weinmann  
(orientador)

---

Prof. Dra. Marta Regina de Leão D'Agord  
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

---

Prof. Dra. Márcia Ivana Lima e Silva  
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

---

Prof. Dra. Maria Cristina Candal Poli  
(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

## AGRADECIMENTOS

A construção de um trabalho de pesquisa não é uma tarefa solitária, muitos me acompanharam nessa jornada, mesmo que, às vezes, a tenha percorrido só. Alguns me instigaram e auxiliaram na construção de um problema de pesquisa; outros me inspiraram e colocaram em movimento o meu desejo e a minha curiosidade, características preciosas para uma pesquisadora. A escolha do objeto de estudo dessa dissertação se deu na mescla da minha inquietação acerca do feminino e da minha paixão pela literatura. Àqueles que me deram suporte nesta escrita, a minha mais profunda gratidão.

Agradeço imensamente ao professor Amadeu de Oliveira Weinmann, que faz jus a cada letra da palavra orientador; eu nunca estive sozinha nessa escrita, pois com seu rigor e paciência me amparou por todo o percurso. Mais que um orientador, foi inspiração. Com seus questionamentos, muitas vezes me colocou a refletir, a entrar em contato com o que movia minha escrita e a ultrapassar as minhas angústias. Essa dissertação tem a marca da alteridade que a orientação possibilitou.

Agradeço aos interlocutores do grupo de pesquisa: Bruna Rabello Moraes, Camila Terra da Rosa, Fernando Basso, Fernando Mascarello, Gustavo Mano, Maria Lúcia Macari e Samanta Antoniazzi, que com sua leitura atenta e seu rigor acadêmico contribuíram muito para o nascimento dessa dissertação.

Agradeço à secretária do PPG Psicanálise: Clínica e Cultura, Fernanda Dalsin, por toda disponibilidade e por todo suporte fornecido a mim ao longo do mestrado.

Agradeço aos professores que compõe a banca e se disponibilizaram a contribuir e a enriquecer esse trabalho: Marta Regina de Leão D'Agord; Maria Cristina Candal Poli; Márcia Ivana Lima e Silva. Dedico um agradecimento especial à professora Márcia Ivana Lima e Silva pelo auxílio no estudo sobre a teoria da literatura. Acrescento aqui as professoras Cláudia Maria Perrone e Simone Zanon Möschen, que compuseram a banca de qualificação e contribuíram para um projeto se transformar em uma dissertação.

Agradeço ao meu pai Osmar Antônio Savi por ser um constante modelo de empenho, dedicação e persistência; por inspirar minhas lutas e vibrar com minhas conquistas. Agradeço à minha mãe Odete Maria Confortin Savi pela maternidade amorosa, pela eterna compreensão e por ser meu modelo de feminilidade.

Agradeço ao meu irmão Esequiel Savi por sempre incentivar meus estudos e minha profissão e por ser, para mim, um modelo de ética e comprometimento.

Agradeço ao meu companheiro Felipe Augusto de Wallau por estar ao meu lado, mostrando seu apoio e companheirismo, ao longo desses quase três anos de dedicação ao mestrado.

Agradeço à Stela Awad Tassi, mulher que tanto me inspirou em vida e segue me inspirando; a construção do projeto dessa pesquisa nasceu de nossas trocas.

Por fim, agradeço à Virginia Woolf, pela sua luta pela mulher, por seu legado literário e por ser inspiração.

## RESUMO

Savi, E. (2019). *Mrs. Dalloway de Virginia Woolf: uma escrita feminina?* Dissertação de mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A presente dissertação tem origem na articulação de uma obra literária, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, com o conceito de escrita feminina. A escrita feminina é um conceito complexo, tem como berço o campo literário e nasce da escrita de autoria de mulheres; contudo, o conceito ganha novas perspectivas que transcendem a autoria e entram no âmbito formal. Dentre os aspectos formais que podem auxiliar no contorno de um conceito fugidio, como a escrita feminina, escolhemos o fluxo de consciência. Entendemos a escrita feminina como um conceito fugidio, pois, apesar de ter um nome, resiste à classificação. O fluxo de consciência como técnica literária quebra os códigos narrativos estabelecidos na literatura vigente; ele inaugura uma nova expressão da linguagem na literatura, muito próxima, cronológica e tecnicamente, do método psicanalítico freudiano: livre associação/atenção flutuante. Em *Mrs. Dalloway* temos uma dupla ruptura da narrativa: a primeira se dá pelo rigor da técnica do fluxo de consciência empregada na obra; a segunda porque Virginia Woolf inova quando possibilita a passagem do fluxo de consciência de um a outro personagem, dissolvendo assim as barreiras egóicas do sujeito e causando no leitor uma experiência de indeterminação. Nessa perspectiva, entendemos que Virginia Woolf recria, na escrita de *Mrs. Dalloway*, o processo primário e vai *mais além*.

Palavras-chave: Escrita feminina. Fluxo de consciência. *Mrs. Dalloway*. Virginia Woolf. Feminino.

## ABSTRACT

Savi, E. (2019). *Mrs. Dalloway by Virginia Woolf: a feminine writing?* Masters dissertation, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

This dissertation begins in the articulation of a literary work, *Mrs. Dalloway*, by Virginia Woolf, with the concept of feminine writing. The feminine writing is a complex concept, it was born in literary field by women authorship writing, however, the concept received new perspectives that exceed authorship and enter in a formal scope. Among the formal aspects that can help establishing a contour of a fugitive concept such as the feminine writing, we had chosen the stream of consciousness. We understand feminine writing as a scape concept because, although it has a name, it resists to a classification. The stream of consciousness, as a literary technique, broke the literary established narrative codes; it inaugurates a new expression of language in literature, chronologically and technically close to Freudian psychoanalysis method: free association/floating attention. In *Mrs. Dalloway* we have a double break of narrative: the first one is due the stream of consciousness technique rigor placed in the book, the second one occurs because Virginia Woolf innovates when she enables the passage of stream of consciousness of one to another character, dissolving the subject ego borders witch results in a indeterminacy experience on the reader. In this perspective, we understand that Virginia Woolf recreates, in *Mrs. Dalloway* writing, the primary process and goes *beyond*.

Keywords: Feminine writing. Stream of consciousness. *Mrs. Dalloway*. Virginia Woolf. Feminine.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	9
2 VIRGINIA WOOLF E A ESCRITA FEMININA .....	12
2.1 Virginia Woolf e psicanálise .....	13
2.2 Escrita feminina e literatura .....	25
2.3 Escrita feminina e psicanálise .....	36
3 FLUXO DE CONSCIÊNCIA .....	45
3.1 Fluxo de consciência na literatura: uma teoria .....	45
3.2 Fluxo de consciência em James Joyce, Clarice Lispector e Virginia Woolf .....	56
3.3 Fluxo de consciência em <i>Mrs. Dalloway</i> , uma perspectiva psicanalítica .....	70
4 ESCRITA FEMININA EM <i>MRS. DALLOWAY</i> DE VIRGINIA WOOLF: DO PROCESSO PRIMÁRIO AO <i>MAIS ALÉM</i> .....	86
4.1 As fórmulas da sexuação e a posição do feminino .....	87
4.2 Sobre uma escrita sem título .....	95
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	108



## 1 INTRODUÇÃO

E soltou um fundo suspiro de alívio, como de fato deveria, pois a transação entre um escritor e o espírito da época é algo infinitamente delicado, dependendo de um bom acerto entre ambos todo o êxito de sua obra. Orlando havia trabalhado tão bem que se encontrava numa posição extremamente feliz: não precisava lutar contra sua época, nem se submeter a ela; pertencia a ela, porém se mantinha a mesma. Agora, portanto, podia escrever, e foi o que fez. Escreveu. Escreveu. E escreveu.  
Virginia Woolf, *Orlando*

Escrever, escrever e escrever, como Orlando. A escuta é o instrumento do psicanalista dentro do consultório e talvez a escrita seja seu instrumento fora dele. Escrita e psicanálise possuem uma relação íntima neste trabalho; escrevemos, à luz da psicanálise, sobre escrita.

Esta dissertação teve início com o desejo de articular o feminino à literatura. O feminino sempre me fez questão e essa inquietação me impulsionou a pesquisar sobre ele; a literatura é uma paixão que me acompanha desde a infância. A ideia de poder articular em uma pesquisa um conceito que gera inquietação e uma expressão de arte objeto de paixão pareceu frutífera. Essa ideia foi passando por inúmeras peneiras e da literatura permaneceu uma autora, Virginia Woolf, e de sua obra um volume, *Mrs. Dalloway*; do feminino decantou a escrita feminina – o que de feminino haveria nela? A questão de pesquisa foi transformada no título dessa dissertação: *Mrs. Dalloway de Virginia Woolf: uma escrita feminina?*

Mas o que seria a escrita feminina? Existe tal escrita? Como caracterizá-la? Através de uma revisão bibliográfica, contando com o auxílio de diversos autores do campo da literatura e da psicanálise, aprendemos o seguinte. A escrita feminina, tema do primeiro capítulo dessa dissertação, é pensada, no campo da literatura, inicialmente vinculada à escrita de mulheres; o conceito amadureceu e ganhou novas leituras, que atribuem o adjetivo feminino a outras características que ultrapassam a autoria; tais características teriam relação com outros elementos da escrita, como aspectos formais, técnicas, ritmos, perspectivas, temas. Mesmo a escrita feminina tendo como berço a literatura, a psicanálise já dialogou bastante com o conceito e propõe uma torção; a caracterização da escrita como feminina, para a psicanálise, independe da autoria e liga-se estreitamente com o conceito psicanalítico de feminino. Análises sobre as obras de autoras como Clarice Lispector e Marguerite Duras ajudaram a enriquecer nossa reflexão.

A escrita feminina nasce da escrita de mulheres, a autoria de mulheres é recente na história da humanidade, data de pouco tempo atrás. As primeiras mulheres escritoras necessitavam de pseudônimos masculinos para que suas obras fossem publicadas e

reconhecidas; contudo, a autoria de mulheres se consolidou no século XX e quebrou a exclusividade dos homens na literatura. Com esse movimento, uma nova temática e uma nova perspectiva é introduzida à escrita, mais próxima à vida privada, mais introspectiva, reflexiva e contemplativa. Os lugares sociais de homens e mulheres se tornam, na sociedade ocidental, cada vez mais permeáveis, com isso a escrita feminina vai ganhando distância do sexo do autor e vai adentrando outros campos, nos quais os aspectos formais – a técnica da escrita – vão ganhando protagonismo.

É pensando nos aspectos formais da escrita de *Mrs. Dalloway*, dispositivo cultural para a construção dessa dissertação, que nos deparamos com a técnica do fluxo de consciência, tema do segundo capítulo deste trabalho. Novamente, a revisão bibliográfica nos auxiliou na apreensão deste conceito, partindo de uma perspectiva teórica até a demonstração que os autores trabalhados possibilitaram da utilização dessa técnica por escritores como James Joyce, Clarice Lispector e Virginia Woolf. O fluxo de consciência é um conceito oriundo da psicologia, cunhado por William James, no final do século XIX, contemporâneo ao nascimento dos estudos de Freud sobre o inconsciente.

Com a proposição freudiana do inconsciente, o ego perde a hegemonia sobre os desejos, os pensamentos e as ações do sujeito. O nascimento da psicanálise como teoria e método clínico possibilita o descobrimento de outra discursividade, uma linguagem própria do inconsciente. Pela perspectiva teórica, Freud (1915/1996b) afirma que o inconsciente é regido por regras próprias e tem um modelo próprio de funcionamento, o processo primário. O funcionamento do processo primário consiste na mobilidade de catexias; o deslocamento e a condensação são seus mecanismos. Pela perspectiva metodológica da psicanálise, entendemos que a associação livre possibilita furos no discurso através dos quais o inconsciente pode se fazer presente e escutado através da atenção flutuante. O funcionamento do processo primário se torna conhecido através do método clínico empregado por Freud; é através da narrativa dos pacientes, sustentada pela associação livre, que a escuta livre e flutuante do analista pode captar algo do funcionamento do inconsciente e da operação do processo primário. Freud (1911/1996) declara que o mecanismo de formação dos sonhos é o processo primário, através de deslocamentos e condensações; esse processo age sobre os pensamentos oníricos formando o sonho. Começamos a perceber uma certa aproximação do processo primário, da associação livre e da atenção flutuante com o fluxo de consciência.

Na última seção do capítulo sobre o fluxo de consciência, propomos as nossas próprias análises sobre *Mrs. Dalloway*; nesta seção, a revisão bibliográfica é posta de lado e tem início o processo mais autoral da escrita. Para a construção desta dissertação, não utilizamos a

edição de *Mrs. Dalloway* na língua em que foi escrita, o inglês, trabalhamos com a tradução do renomado poeta Mário Quintana, confiando na sua escrita e no seu trabalho de tradução e lembrando que uma obra engloba o conjunto de seus comentários – e a tradução não deixa de ser mais um comentário da obra. Nos propomos, então, a ler *Mrs. Dalloway* através dos óculos da psicanálise e aplicando à leitura algo da atenção flutuante, uma leitura flutuante. Método que proporcionou que encontrássemos expressões formais do fluxo de consciência, como se escutássemos as manifestações do processo primário na associação livre de um analisando; nos deparamos, inclusive, com um sonho.

O terceiro e último capítulo desta dissertação é dividido em uma primeira seção sobre as fórmulas da sexuação e o que contam acerca do feminino; e uma segunda seção que consiste em uma tentativa de fazer amarras entre o conceito de escrita feminina e a técnica do fluxo de consciência nas análises previamente realizadas de *Mrs. Dalloway*. Aventurar-me em uma imersão no campo lacaniano das fórmulas da sexuação não foi tarefa simples, uma vez que venho de uma tradição freudiana. Portanto, é possível considerar a revisão bibliográfica sobre as fórmulas da sexuação como uma breve visita, uma vez que o objetivo é extrair alguma noção do feminino que possibilite refletir sobre a escrita feminina desde uma perspectiva psicanalítica.

Nossa hipótese é de que a escrita de *Mrs. Dalloway* rompe códigos literários ao introduzir na escrita, através do fluxo de consciência, uma discursividade outra. Rompe, novamente, ao possibilitar que o fluxo de consciência extrapole as barreiras entre o eu e o outro, quando o fluxo de consciência na obra não parece pertencer a um ou outro personagem, mas parece ter vida própria e passear pela narrativa, como um pássaro, ora pousando no galho da mente deste, ora tocando no galho da mente daquele e, às vezes, apenas voando. Essa ruptura das barreiras egóicas do sujeito poderia provocar no leitor uma experiência de indeterminação que teria um efeito angustiante. Parece que essa escrita permitiria um lapso, permitiria brechas e rupturas e proporcionaria uma abertura para o Real. O feminino é formalizado por Lacan, nas fórmulas da sexuação, como um dos nomes do indizível. Em sintonia com a elaboração conceitual lacaniana, poderíamos propor que a escrita de Virginia Woolf, em *Mrs. Dalloway* iria do processo primário ao *mais além*?

## 2 VIRGINIA WOOLF E A ESCRITA FEMININA

A escrita de mulheres é uma escrita subversiva, a marca de uma diferença, fura um cenário predominantemente masculino e tem como palco a literatura e – por que não? – a psicanálise. Existe escrita feminina? O que a caracterizaria como tal? Pensar em uma escrita de autoria feminina significaria pressupor uma diferença na experiência das mulheres, se comparada com a dos homens? Afinal, mesmo quando pensamos em mulheres, não abarcamos todas as diversidades existentes entre elas. A escrita era direito, domínio dos homens até pouco tempo atrás. As primeiras mulheres escritoras necessitavam de pseudônimos masculinos, se queriam suas obras reconhecidas e valorizadas, quem sabe até mesmo lidas: “talvez não tenha sido apenas na intenção de receber críticas imparciais que George Eliot e Miss Brontë adotaram pseudônimos masculinos: talvez quisessem libertar a própria consciência, enquanto escreviam, das expectativas tirânicas em relação ao seu sexo” (Woolf, 1918/2017, p. 28). Entretanto, a literatura de mulheres se consolidou no século XX e hoje sabemos da capacidade de escrita de muitas mulheres. Por muito tempo, escrita feminina e escrita de mulheres foram considerados sinônimos, ainda hoje alguns textos não apresentam uma diferenciação. Mas a entrada das mulheres no mundo da literatura nos possibilitou levantar uma questão importante: escrita tem gênero?

Mas talvez uma pergunta primeira se faça necessária: o que define o feminino, caso seja possível defini-lo? Freud achou tal questionamento difícil. Ao final da conferência XXXIII, intitulada *Feminilidade*, afirma que, se desejarmos saber mais sobre a feminilidade, devemos recorrer aos poetas. Seguindo o conselho freudiano de recorrer aos poetas, recorreremos a uma autora e a um recorte de sua obra como inspiração e disparador desta escrita. Trata-se de Virginia Woolf e *Mrs. Dalloway* (1925).

No presente capítulo, pretendemos apresentar algumas perspectivas sobre a escrita feminina, como os autores estudados entendem esse conceito, como o classificam ou desclassificam e, principalmente, como sustentam um gênero da escrita e que relação isso pode ter com quem a escreve. Para tanto, faremos um percurso sobre pontos de encontro da psicanálise com Virginia Woolf; apresentaremos alguns autores da literatura que dissertam sobre escrita feminina, em que pontos convergem e divergem; e, por fim, pensaremos a escrita feminina sob a ótica da psicanálise, através de autores que já ensaiaram semelhante aproximação.

## 2.1 Virginia Woolf e psicanálise

Pensar uma escrita feminina convoca a escolha de uma escrita como objeto de estudo. Uma escrita pressupõe uma autoria, é sempre de alguém – portanto, é necessário escolher um/a autor/a. Por que escolher Virginia Woolf? Porque ela é uma escritora que merece ser lembrada. Sua existência; sua dedicação à escrita; seu interesse no papel social da mulher vitoriana; e sua luta, através de sua escrita, pelos direitos das mulheres, são de uma enorme potência. Senão por outros motivos, porque foi uma das primeiras mulheres a assinar sua obra.

Segundo Sara Beatriz Guardia (2013), as transformações sofridas pela Europa entre os séculos XVII e XVIII, que culminaram na Revolução Industrial e na Revolução Francesa, criaram um ambiente propício para repensar o lugar da educação feminina – as meninas começam a frequentar a escola, regularmente, apenas no século XVIII –, permitindo a presença de mulheres na literatura. Revistas passaram a ser escritas e dirigidas por mulheres, clubes literários foram criados com o intuito de debater os problemas das mulheres da época. Toda uma vertente da literatura romântica, encabeçada por *Madame Bovary*, de Flaubert, é direcionada ao público feminino. No fim do século XIX, nasce Virginia Woolf, filha de Julia Prinsep Stephen e Leslie Stephen, um importante escritor e editor britânico.

Adeline Virginia Stephen nasceu em 25 de janeiro de 1882, em Kensington, um distrito do condado de Middlesex na Inglaterra; e suicidou-se em 28 de março de 1941, na cidade de Lewes, no condado de Sussex, aos 59 anos de idade. Em 1905, Virginia mudou-se de Kensington para Bloomsbury; ali, ela e os irmãos organizavam encontros nas quintas-feiras para discutir assuntos de caráter intelectual; fundou-se, então, o Grupo de Bloomsbury, composto por artistas e cientistas. Em 1912, Virginia casou-se com Leonard Woolf, passando a se chamar Adeline Virginia Woolf. Em 1917, o casal Woolf fundou a editora britânica Hogarth Press, que publicou, contando com a colaboração de Anna Freud: *The standart edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (1956-1974).

O cenário em que Virginia viveu e no qual concebeu sua escrita se configurava pelo domínio dos homens na esfera pública e pela limitação das mulheres à vida privada. Maud Mannoni (1999) salienta o caráter de combate à exclusão das mulheres das questões públicas – políticas, sociais e morais –, na escrita de Virginia Woolf. Rosália A. Cavalcanti e Ana Lúcia Francisco (2016), no texto *Virginia Woolf e as mulheres*, afirmam que Virginia, ao levantar importantes discussões, assinalou para seus leitores demandas feministas dos anos 1920, cujas reivindicações relacionavam-se à luta por direitos equivalentes aos dos homens

nos campos da educação, emprego, remuneração, estatuto social e voto. Por esses motivos, Woolf, através da sua literatura, teve grande destaque nas reflexões sobre o papel social da mulher do início do século XX, o que aponta para a dimensão política existente na sua obra.

Virginia conta que quando um tema é muito controverso não se pode pretender dizer a verdade, mas apenas revelar a forma como se chegou a uma possível opinião que se tenha sobre o assunto. Assim foi a forma como ela tratou o sexo e o feminino, sem a busca de uma verdade única sobre eles, revelando as diversas faces que a mulher e o feminino puderam assumir no decorrer de sua obra. Entretanto, o fato de não existir uma verdade acerca do tema proposto ou de essa forma de crença em uma verdade única a ser descoberta, não impediu a autora de fazer, em muitos momentos, de forma irônica ou até mesmo bem-humorada, uma crítica feroz ao patriarcado e ao lugar de exclusão que por ele era dado ao feminino. Sua obra denunciou – sejam em seus romances, contos ou ensaios – sua preocupação com os lugares e espaços que a sociedade vitoriana destinava a mulher. (Cavalcanti & Francisco, 2016, p. 46-47)

As autoras afirmam ser Virginia Woolf muitas mulheres em uma só; quando falava de si, falava também das outras mulheres, que, assim como ela, encontravam-se aprisionadas ao seio familiar e condicionadas aos ideais patriarcais. Virginia apresentou um apreço, em vida e obra, pelas mulheres e um interesse pelo feminino. As mulheres que a rodeavam serviam de inspiração para seus escritos. Os espaços reservados às mulheres, na virada do século XIX para o XX, eram, de acordo com Cavalcanti e Francisco (2016), estabelecidos pela cultura e endossados pela ciência. A obra de Virginia não ficou isenta de tal influência; ao mesmo tempo em que apresentava personagens mulheres confinadas aos cuidados maternos e do lar, e aos compromissos de esposa, sustentava uma posição de força, dando voz às mulheres, através de sua escrita. Em seus textos, combatia a opressão vivida pelas mulheres; para ela, a mulher deveria se desenvolver juntamente com a sociedade. Sua escrita impeliu a entrada das mulheres no espaço público: “através de seus textos, ela deu voz aos problemas vigentes, deixando transparecer uma sociedade que sofria as consequências da guerra, bem como apontou para os problemas de senso comum, como as relações afetivas e as questões econômicas de Estado” (Cavalcanti & Francisco, 2016, p. 38).

Segundo Diana Corso (2015), Virginia Woolf era esperançosa, como ensaísta e feminista. Ela viu inúmeras possibilidades para as mulheres e imaginou que seu acesso à educação daria fim às desigualdades: “passados mais de 70 anos da sua morte, creio que ela ficaria orgulhosa do que conquistamos, embora ainda haja tanto por fazer” (Corso, 2015, p. 264).

Ao ler um livro de um autor instigante, em sua obra e vida, é fácil cair na tentação, na condição de psicanalistas, de aplicar ao livro e ao autor o entendimento psicanalítico da

clínica; é necessário estar atento para não cair em tal armadilha. Importante lembrar que, diferentemente do analisando, que se coloca em uma posição de investigação sobre si próprio e convida o analista a acompanhá-lo durante o percurso, o autor e sua obra literária não estão ali, na prateleira – e muito menos no divã –, solicitando interpretações acerca de seus conteúdos recalçados. No entanto, é possível, até mesmo provável, que, ao ler um livro, um bom livro, o recalçado do leitor seja tocado. Cristina Marcos (2007) salienta a importância de abandonar o caráter decifrador do psicanalista diante da arte, para poder pensar a arte como aquilo que coloca questões ao psicanalista, a arte como causa do sujeito e, portanto, do analista. É importante atentar para o caráter ativo da obra, como ato interpretante, e não como objeto passível de interpretação. Humphrey (1976) nos lembra que o autor do romance do fluxo de consciência apresenta a consciência do personagem que cria, e não a sua própria, por mais autobiográfica que possa ser a obra; caso assim não fosse, o autor não seria responsável por uma criação artística, mas pela produção de um relato automático.

Peter Gay (2002), em seu texto *On not psychoanalyzing Virginia Woolf* [Não psicanalisando Virginia Woolf], aponta Virginia Woolf como a romancista moderna mais suscetível à curiosidade psicanalítica. Relatos de abusos sexuais sofridos na infância por um ou dois de seus meio-irmãos, um casamento sem sexo, um envolvimento amoroso homoafetivo; segundo o autor, é tentador transformar a vida da escritora em um caso clínico. Poucos foram os biógrafos que resistiram a fazer uma conexão entre o trabalho e a vida de Virginia Woolf; dentre esses poucos, Gay (2002) cita Sonya Rudikoff e Hermione Lee. A verdade, para Gay (2002), é que nosso conhecimento acerca da vida de Virginia Woolf é muito menor do que nos fazem crer a maioria dos biógrafos e talvez um dos créditos de Lee seja admitir tal pobreza de conhecimento acerca da vida da consagrada romancista. Segundo Gay (2002), apesar de Woolf ter visitado muitos especialistas, ao longo da sua vida, em busca de alívio para seus sofrimentos psíquicos, ela não concordou em se fazer objeto de uma análise formal e deitar-se em um divã. Gay (2002) pergunta: deveríamos nós então tentar analisá-la? E perguntamos: nós, quem? Analistas? Autores? Biógrafos? Pesquisadores? Todos aqueles que se apropriam de alguma forma de sua obra e sua história?

Gay (2002) cita o trabalho de Louise De Salvo's: *Virginia Woolf: the impact of childhood sexual abuse on her life and work*. De acordo com Gay (2002), a autora afirma ter Virginia crescido em um lar incestuoso onde, ou o abuso sexual, ou a violência faziam-se sempre presentes. Gay (2002) critica o trabalho, afirmando que, nele, uma respeitável família vitoriana é exposta como um ninho de cobras, que transformou Virginia Woolf em um

*nervous wreck*<sup>1</sup>. Há que se ter um cuidado extremo para não cair vítima da armadilha de analisar Virginia e seu trabalho.

Gay (2002) adverte que o perigo de analisar escritores é óbvio. Tal análise acaba por reduzir a ligação associativa entre a vida interior do sujeito e seu trabalho publicado, ou seja, a relação de causalidade entre as emoções, dores, traumas do escritor e sua obra fica estreita demais. No entanto, como estudioso da psicanálise, afirma que uma compreensão psicanalítica de um grande artista não explica em nada a grandeza de sua produção artística, tal como afirma Freud, ao escrever sobre a infância de Leonardo Da Vinci. Para Gay (2002), a aproximação da psicanálise à biografia é uma tentativa de compor um retrato do artista da forma mais completa e profunda que é possível desenhar. Que a vida invade o trabalho artístico não se pode duvidar. O autor remata escrevendo que o sofrimento psíquico pode produzir falência artística, assim como importantes criações; pessoas com sofrimentos psíquicos no mundo há muitas, que fazem arte como Virginia Woolf fez, não tantas.

Segundo Cavalcanti e Francisco (2016), muitos são os textos que tentaram analisar Virginia Woolf, alguns apresentando-a como depressiva, assexuada, obcecada por suicídio; seu nome, após o suicídio, ficou vinculado à melancolia. De acordo com Gay (2002), alguns intérpretes precipitados criaram com facilidade uma relação entre os problemas mentais de Virginia Woolf e seus romances. Seria essa busca por um diagnóstico, ou compreensão da personalidade do escritor, uma busca pelo combustível do talento artístico? A tristeza potencializa a escrita? E por que isso importaria? Compreender a fonte do talento artístico não revela os mistérios da arte. Como disse Freud (1908/1996), em *Escritores criativos e devaneio*, compreender os determinantes da escolha do artista e a natureza de sua arte em absolutamente nada contribui para nos tornarmos artistas.

No livro *Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise*, de Maud Mannoni (1999), a autora declara que os livros de ficção de Virginia Woolf parecem uma face outra do discurso teórico psicanalítico. Embora Virginia estivesse empenhada em publicar as obras de Freud, temia que a psicanálise pudesse fazer do campo literário sua colônia, pois, para ela, toda obra literária poderia vir a ser tratada, por uma grade doutrinal, como história de caso. Não desejava fazer estudo de caso de seus personagens, como os analistas fazem de seus analisandos, buscava descrever emoções e suscitá-las no leitor. Por vezes, a leitura de sua obra se torna mais intensa, mais uma experiência emocional, do que

---

<sup>1</sup> O termo não permite uma tradução precisa para o português, o mais aproximado talvez fosse: *destruição nervosa*.



propriamente prazerosa. Aplicar a psicanálise ao autor ou à obra pode ser uma forma de resistir ao efeito da leitura.

Toda obra literária reserva um espaço para a fantasia, o imaginário se fantasia para não denunciar demais a realidade. A fantasia é uma concessão que o princípio de realidade faz ao princípio de prazer. Em sua escrita, Virginia Woolf tenta definir o lugar de onde se origina a arte; uma participação íntima do autor e do espectador cria algo semelhante a um espaço transicional, reconstruído na escrita (Mannoni, 1999).

Segundo Ana Maria Valle (2007), uma das funções da arte consiste em abalar o sujeito de suas garantias, rotinas e significados. Apontar para um algo a mais, que até então não havia sido percebido. Talvez a arte – ao menos uma certa arte – não seja feita para apaziguar tensões, mas para criá-las; ela está para além do registro do princípio do prazer, inquieta, fascina, causa horror e estranheza. Talvez essa arte aponte para um Real, um impossível de ser dito, mas que produz efeito e movimenta.

Na apresentação à edição brasileira do livro de Mannoni, citado acima, escrita por Sônia Carneiro Leão (1999), encontra-se o seguinte trecho: “o que faz de Virginia Woolf uma escritora, segundo Maud Mannoni, é o fato de que sua escrita vem do inconsciente, do desejo de comunicar um impossível de ser dito” (Leão, 1999, p. 8). Leão (1999) ainda afirma que Virginia Woolf teria estudado Freud e tinha interesse pela psicanálise; contudo, discordava da teoria falocêntrica, a qual, segundo ela, colocava as mulheres em uma posição infantil. Tal posição, para Virginia, não era consequência do complexo de Édipo, mas do fato de as mulheres terem permanecido à margem da sociedade dos homens.

A veemência de V. Woolf em reivindicar a existência de *dois sexos*, quando a psicanálise fala apenas de uma só e mesma libido fálica, só se iguala à sua luta para que a mulher deixe de servir de espelho para os homens. É uma ética feminina que ela tenta promover, para que o mundo masculino evolua. (Mannoni, 1999, p. 53)

Peter Gay (2002) nos traz a ideia de que Virginia não absorveria os grandes textos de Freud até a década de 1930, momento no qual o pai da psicanálise começaria a pensar de forma mais pessimista a natureza humana, apresentando o aspecto agressivo do ser humano, além do sexual. Para Gay (2002), se Woolf rejeitou a psicanálise até então foi pelo seu profundo desejo de não ser encaixada, rotulada e estereotipada. Ela não queria ser identificada como um caso, mas como uma escritora. Para Virginia Woolf, escrever e ter sua palavra escrita respeitada era um desafio, mas foi bem sucedida na transmissão escrita de suas ideias; afinal, a alma de sua produção permanece viva e fazendo eco.

Mannoni (1999) observa que, no mundo no qual Woolf vivia, regido por homens, à mulher restaria criar um mundo interior enriquecido por sons, perfumes, percepções. Virginia era sensível, em sua escrita ficcional, às percepções que atribuía às suas personagens. Segundo Mannoni (1999), a força e aventura da vida da mulher encontrar-se-ia ali, nessa doçura de viver, que “[...] se destaca, sobre um fundo de violência, de um mundo absurdo em que as exigências austeras são codificadas de maneira imutável” (Mannoni, 1999, p. 15).

Virginia Woolf, de acordo com Mannoni (1999), era sensível à escrita de algumas autoras, como Jane Austen e Emily Brontë, pois entendia que elas escreviam como mulheres e não como homens. O que isso quer dizer? Estaria Virginia Woolf sugerindo que algumas mulheres escrevem como homens? Se sim, por que não pensar no contrário, isso é, que alguns homens escrevem como mulheres? Sendo assim, haveria homens e mulheres que escreveriam “como mulheres”? Isso denominaria uma escrita feminina?

Freud se ocupou de como alguém se torna mulher, uma vez que, para ele, inicialmente haveria somente um sexo: o masculino. Mannoni (1999) afirma que, no caso de Virginia Woolf, caberia a pergunta: “como alguém se torna mulher fora dos esquemas sexuais estabelecidos pelos homens?” (Mannoni, 1999, p. 19). Muitas vezes, as analistas mulheres adotaram uma explicação biologizante para a feminilidade, repetindo assim o discurso dos homens. Romancistas, como Virginia Woolf, descreveram o feminino de outra forma. O que evocam do feminino?

Segundo Mannoni (1999), o que faz de Virginia Woolf uma escritora é sua capacidade de colocar em cena, nas linhas do livro, os dramas que a invadem; ela não descreve a tristeza, a induz no seu leitor: “sua escrita surge do inconsciente com a dimensão do desejo de comunicar e a de um impossível de ser dito, ou mesmo de um desejo impossível” (Mannoni, 1999, p. 20). Como autora, expõe à luz o recalcado da cultura. Sua escrita desvela. Expressaria o horror em palavras. Mas a escrita tem um limite, não pode dizer tudo, há sempre algo de indizível. Assim como na escrita do testemunho, sempre falta uma palavra, impedida de ser escrita pela resistência intensa do inominável. “Virginia tenta perseguir, evoca o real de um encontro faltoso, aquele que, na história da psicanálise, se revelou sob a figura do trauma” (Mannoni, 1999, p. 27). É especialmente na obra ficcional que Woolf parece se aproximar de uma verdade do inconsciente. Marcos (2007) afirma que a escrita tem relação com algo do Real, com uma parte não-sabida, que não foi recalcada ou banida da consciência, mas esteve sempre fora dela. Há um excesso na vivência traumática, excesso pois não é passível de ser “digerido” pelo aparelho psíquico; tal excesso invade o psiquismo e ali permanece desorganizando o que encontra pela frente.

Cavalcanti e Francisco (2016) sugerem uma forma artística de superar o trauma, que resultaria em um encontro com o desamparo inicial da existência do sujeito. As autoras convidam a pensar Virginia Woolf como um ser que não conseguiu libertar-se do trauma, daquilo que foi destruído em um momento muito precoce de sua existência, repetindo-o sempre através da sua escrita. Se o trauma é de Virginia como ser, na condição de escritora, não se sabe e tampouco importa; afinal, a ideia do presente trabalho não é construir uma relação de proporção entre a quantidade de trauma – como se fosse mensurável – do autor e o que disso transpassa para sua escrita. O ouro aqui é a indagação que nasce: a escrita convoca o leitor à experiência da fantasia ou pode, às vezes, ir além e perturbá-lo por sua potência traumática?

Valle (2007) também se ocupa dessa questão:

Uma pergunta insiste: como transmitir o impossível? Com relação à transmissão do Real, este não é passível de transmissão por si mesmo, sendo sempre necessária a entrada do simbólico para que isto, parcialmente ocorra. A escrita poderá representar uma tentativa de significar o indizível quando realizada em contato íntimo e avassalador com o sentimento causador da vertigem que leva a escrever. (Valle, 2007, p. 123)

Seria a escrita de Virginia Woolf uma moldura simbólica para o Real que a impulsiona a escrever e que transpassa sua escrita? Essa escrita possibilitaria a elaboração – evidentemente, não toda – do traumático da experiência das mulheres na sociedade vitoriana? Valle (2007) alega que o simbólico atuaria aos pedaços no campo do inefável; afinal, o simbólico é caracterizado pelo furo, pelo parcial, pelo pedaço; fragmenta e divide, para poder organizar. A escrita, como transmissão do Real em pedaços, afirmaria a parcialidade, a nomeação implicaria em um recorte.

Maria de Fátima Ferreira e Ilka F. Ferrari (2017), no artigo *A escrita e Virginia Woolf: vida e morte*, citam Carvalho, quando esta afirma que a escrita criativa coloca o autor diante de uma escolha entre escrever ou morrer, o que seria indicativo de “forças destrutivas no horizonte do processo criativo” (Ferreira & Ferrari, 2017, p. 81). As autoras indagam o que, na escrita de Virginia Woolf, não a teria salvado de um suicídio. Pergunta esta difícil de ser compreendida. Como se houvesse uma função salvadora na escrita, ou na arte em geral? E do que salvaria, da condição de desamparo inerente ao sujeito? Forças destrutivas encontram-se no horizonte do processo criativo, ou quem sabe imbricadas nele do início ao fim?

Ferreira e Ferrari (2017) prosseguem salientando a função que a escrita de Virginia Woolf teria para a autora, função de borda para experiências traumáticas e de tratamento,

através da palavra, àquilo do Real, do inominável. Ressaltam que, por mais célebre que possa ser a escrita de Virginia Woolf, fracassou não lhe permitindo alcançar a verdade de seu ser e não auxiliando na criação de uma borda para seu sintoma. Ferreira e Ferrari (2017) entendem que Virginia Woolf se põe a escrever com o intuito “de conter um real que a invade e desestabiliza” (Ferreira & Ferrari, 2017, p. 86). Não estariam as autoras fazendo uma psicanálise aplicada?

Se, para Lacan, o real não cessa de se escrever, em Virginia isso se apresenta de uma maneira muito clara. Com ela, um acontecimento é reescrito inúmeras vezes, e isso se refere não somente à aflição vivida, de forma atormentada, pelo indizível, mas também pela necessidade de aplacar o risco de desabar sobre si mesma. (Ferreira & Ferrari, 2017, p. 88)

Se Virginia escrevia para dar borda ao Real, se fazia uma tentativa de elaboração de um trauma, não sabemos. Indagamos, contudo, o quanto desse Real, desse indizível, ela teve o talento de mostrar em texto escrito. “É porque falta o saber sobre o real, no momento em que este surge, que se procura explicá-lo. E a autora passou a vida buscando esse saber” (Ferreira & Ferrari, 2017, p. 88). Seria a escrita de Virginia Woolf uma tentativa de saber sobre o Real? Não seria toda escrita uma tentativa de saber sobre, ou dar borda, ao Real? A potência de sua escrita não seria justamente a de dispensar uma compreensão e tensionar o compreendido?

Ao fim do texto, as autoras respondem à indagação anteriormente feita: o que, na escrita de Virginia, não a salvou do suicídio? No seu entendimento, diante do furo do Real, as palavras são insuficientes, Virginia tentava freneticamente escrever tomada pela pulsão de morte, a escrita a arruinou. Sua escrita consistiria em uma tentativa de dar borda a um Real em vão; depois de inúmeras tentativas fracassadas, ela suicida-se. É impossível não indagar: como essa escrita, que “fracassa” em manter vivo seu autor, sobrevive por um século? Talvez sua potência e “função” fossem outras.

Enquanto Mannoni (1999), Valle (2007) e Marcos (2007) apontam a escrita de Virginia Woolf como capaz de comunicar o incomunicável, evocar o Real do encontro faltoso, o trauma; Cavalcanti e Francisco (2016) e Ferreira e Ferrari (2017) parecem sugerir que a escrita de Virginia Woolf tinha por função a elaboração de traumas vividos pela autora. A primeira perspectiva é a que nos convoca neste trabalho, a segunda não nos diz respeito.

Apesar disso, Mannoni (1999) evoca o elemento terapêutico da escrita criativa. Ela traz o entendimento de que cada livro escrito por Virginia Woolf tinha como resultado uma recaída depressiva, seguida por uma nova inspiração literária. Seus livros poderiam ser entendidos como tentativas de remontar o tempo, curar feridas e diminuir sofrimentos. Do seu

lugar social de mulher, em sua escrita, inventa soluções que muitas vezes podem ser entendidas como opostas às sugeridas na teoria freudiana – na conferência XXXIII, de 1933, por exemplo –, como destino da feminilidade. É possível perguntar: quais soluções? Freud admite que o escritor criativo tem a habilidade de antecipar, em sua obra, questões que a teoria ainda não alcançou. Que soluções às mulheres, ou ao feminino, Virginia Woolf foi capaz de antever?

Ainda no livro de Mannoni (1999), podemos encontrar a ideia de que Virginia era prisioneira das interdições de sua época, tentava reivindicar seu espaço e sua diferença em relação aos homens – e, por que não, às mulheres? Não é com o ventre que ela dá à luz a sua obra, mas com a cabeça. No livro *Um teto todo seu*, publicado em 1929, Virginia denuncia barreiras erguidas entre os sexos. Cavalcanti e Francisco (2016) consideram tal obra como uma carta denúncia da exclusão das mulheres das decisões sociopolíticas. Woolf atrela à liberdade de expressão a liberdade financeira; para que as mulheres possam produzir ficção, para que possam criar, necessitam de um teto todo seu, um espaço preservado dos afazeres domésticos, do trabalho de operárias – no caso das mulheres que tiveram que assumir os encargos financeiros da casa, por terem perdido seus maridos para a guerra –, do marido e dos filhos. A liberdade financeira e o direito à escrita, ou seja, à expressão, tornam a mulher sujeito. “O Teto acima também é um teto de libertação, em oposição ao quarto de confinamento da mulher do século XIX” (Cavalcanti & Francisco, 2016, p. 46).

Maria Irene R. S. Santos e Ana Luisa R. B. Amaral (1997), através de uma recapitulação bibliográfica sobre *Um teto todo seu*, atentam para aspectos políticos abordados por Virginia no texto, tais como: a variável estética, política e social da diferença sexual no estudo da literatura; a identificação de uma, já existente, tradição literária entre as mulheres e o aprofundamento nessa literatura; o estudo da representação das mulheres apresentada pela literatura de autoria masculina e, por consequência, a desconstrução de estereótipos; a importante análise das condições materiais e de autonomia na produção de uma literatura de autoria feminina; e, finalmente, a identificação de características próprias à escrita de mulheres. O que abre espaço para indagarmos: seria essa identificação de traços próprios na escrita das mulheres o germe de uma escrita feminina? As autoras identificam três atitudes diferentes na escrita de mulheres:

A postulação indirecta do ‘ser universal’ pela suspensão conscientemente cuidadosa dos gêneros gramaticais; a reivindicação de temas e formas retirados da esfera dita masculina, como o consensualmente público e político ou a expressão despidorada do erotismo; e a assunção desassomburada e a valorização desafiadora (ora explícitas

ora implícitas) de uma esfera socialmente considerada feminina. (Santos & Amaral, 1997, p. 23)

Nos perguntamos se Virginia Woolf se enquadra em alguma dessas posturas.

Diana Corso (2015), no texto *Sem medo de Virginia Woolf*, também retoma *Um teto todo seu*, especificamente a passagem na qual Virginia comenta que as mulheres têm servido de espelho aos homens, com o poder mágico de refletir seu tamanho duas vezes maior. A autora entende que tal reflexo nutriu a masculinidade e que o patriarcado se consolidou em um jogo de luz e sombra, no qual as mulheres, abrigadas sobre as sombras, favoreceram a criação de fundamentos viris. Autoras como Virginia Woolf contribuíram de forma decisiva para que as mulheres do século XX pudessem começar a sair das sombras.

Seguindo o passeio pelas obras de Virginia Woolf, Corso (2015) se detém em *Rumo ao farol*, salienta os momentos de retiro da Sra. Ramsay, mãe devotada, que, em alguns momentos de solidão, mesmo quando o cômodo se encontrava repleto de pessoas, se voltava para algum lugar dentro de si, fazendo um passeio introspectivo. Para onde ia? De acordo com Corso (2015), Virginia atribui à sua personagem alguma consciência de um vórtice do ser. A psicanalista sugere que tal dimensão interior possa ser comum a ambos os sexos, mas indaga se as mulheres, ao menos até o início do século passado, se conectariam com mais facilidade, “devido à sua posição de retiro social?” (Corso, 2015, p. 256). A Sra. Ramsay, ocupada em envolver e proteger, mais dava do que exigia, como uma árvore frutífera; a si própria restava pouco, restava, talvez, um passeio à introspecção. Corso (2015) faz uma pergunta interessante: haveria algo na experiência das mulheres que poderia contribuir para esse contato com uma dimensão interior e mais íntima do sujeito? E acrescentamos: haveria algo de feminino nessa introspecção? E ousamos: algo na posição feminina do sujeito, que não concerne ao sexo biológico, possibilitaria que o sujeito escape de uma superfície ordenada por uma lógica fálica e mergulhe no interior de seu ser, onde tal lógica não vigoraria? A escrita de Virginia Woolf seria um exemplo deste mergulho? Ou, ainda, induziria este mergulho no leitor?

Em *Orlando* (1928), Virginia Woolf brinca, como afirma Corso (2015); coloca nesta obra o que acredita saber sobre ambos os sexos. Há o que nos corpos difere, conforme a biologia, mas também há o que no sujeito permanece intacto, independentemente do corpo que habite. “Por meio dos personagens principais de seus romances *Mrs. Dalloway* (1925) e *Orlando* (1928), Virginia relativizou os lugares ocupados pelo masculino e o feminino como sendo absolutos e inquestionáveis” (Cavalcanti & Francisco, 2016, p. 39).

No texto de Katiuscia da Costa Pinheiro e Juliana de Oliveira Sampaio (2014), intitulado *As “viagens” de Orlando: subversões corporais em Virginia Woolf*, as autoras salientam que, em *Orlando*, Virginia Woolf é capaz de provocar no leitor uma reflexão acerca do caráter sempre claudicante do ser homem e do ser mulher, em seus corpos instalam-se referências que podem reforçar padrões ou apontar a instabilidade de tais padrões. Em *Orlando*, Virginia propõe a androginia como uma contrapartida para o discurso masculino. Para as autoras, Woolf constrói um/a personagem que se torna mulher conservando suas memórias e feições anteriores, de homem; há nisso a marca da impossibilidade de uma divisão nítida entre as esferas do feminino e do masculino. As autoras formulam uma questão interessante: Orlando, ao tornar-se mulher, estaria “metamorfoseando-se por conta de seu desejo ou simplesmente obrigado por uma situação forçosa de adequar-se ao seu novo ‘estado’?” (Pinheiro & Sampaio, 2014, p. 5); e buscam uma resposta na narrativa de Virginia Woolf, segundo a qual Orlando expressa uma ambiguidade e censura ambos os sexos, mas posteriormente agradece a Deus sua condição de mulher. Orlando só poderá escapar dos papéis que lhe aprisionavam e atingir uma verdade sobre seu ser no século XX. Garcia (2012) afirma que Virginia reivindica a androginia e desestabiliza os estereótipos vigentes de feminino e masculino. Cavalcanti e Francisco (2016) atentam para o fato de que Orlando, na condição de mulher, mantém as feições e recordações de quando era homem. Virginia aponta, assim, para a impossível separação exata entre os atributos femininos e masculinos.

Corso (2015) aponta para a relevância da obra de Woolf para as mulheres, a escritora inglesa revelou segredos sobre o pensamento feminino, alguns deles ignorados pelas próprias mulheres, sua escrita deu voz a tais pensamentos e ajudou a forjar um lugar social, cultural e político para as mulheres.

Como ensaísta, Virginia foi feminista; em sua literatura, foi feminina. Porém, ela não tomava isso como uma característica discursiva intrínseca a um ou outro sexo, mas sim como uma espécie de “estilo de gênero”. [...] Ela achava que deveria buscar-se a voz feminina na literatura, não importando se as palavras brotassem de uma mulher ou de um homem, pois era defensora de uma androginia na escrita. (Corso, 2015, p. 246)

De acordo com a autora, Virginia povoava sua escrita com feitos ignorados, ou considerações secundárias e sem importância; a existência das mulheres, apesar de gerarem e zelarem pela vida alheia, estava condicionada a tais feitos. Sua curiosidade era movida pela motivação das pessoas a viver, das mulheres a seguir adiante. Como outras escritoras, dentre elas Clarice Lispector, Woolf “colocou em palavras como poucos a forma como o cotidiano

repousa sobre uma fina camada de sentido que a qualquer momento pode romper” (Corso, 2015, p. 252).

Segundo Corso (2015), Virginia Woolf denominava o papel das mulheres, no início do século XX e final do anterior, como “Anjo da casa”, termo emprestado de um poema de Coventry Patmore (1823-1896) intitulado *The angel in the house*. Tal papel consistiria em zelar pelo bem-estar de todos e pela harmonia do lar, sem ocupar um lugar, sem desejar. Virginia teve que romper com esse papel, destruindo esse fantasma do anjo da casa, para poder escrever. Corso (2015) marca que essa luta com o anjo da casa ainda é enfrentada por muitas mulheres. Romper com essa imagem materna idealizada, versão romantizada do superego materno, é necessário para uma mulher poder entrar em contato com o desejo de escrita. Contudo, há um preço a pagar por esse rompimento: uma experiência de ruptura e desamparo, de orfandade.

Quando uma mulher começa a questionar, o acesso que nos conecta ao mágico reservatório de segurança se dissolve. Ao dizer de si ela protagoniza, ousa fazer-se também objeto em vez de espaço; ocupa um lugar de figura, deixando de ser apenas fundo. Se ela abandona esse lugar representado pela mãe, nossa alma fica sem lar. (Corso, 2015, p. 250)

Para Corso (2015), essa experiência de desamparo é familiar às mulheres, por sua condição histórica. As mulheres tradicionalmente se fizeram e foram feitas espaço, espera, lugar vazio a ser preenchido, e não objeto a preencher, pois um objeto equivale a uma presença. Quando incluídas na esfera pública, levaram consigo as vivências de tal posição. Incluir as mulheres, dar voz a elas, é desafiador tanto para elas próprias, quanto para os homens. Virginia Woolf, através de sua escrita, superou este desafio: “apesar do tanto que haveria para dizer, Virginia considerava inevitável que uma mulher sentisse dificuldade de revelar o que ocorre em seu interior. Parecia natural que lhe faltassem palavras, que ela acabasse esbarrando no inefável” (Corso, 2015, p. 257). Corso (2015) propõe um âmagio no sujeito, que tem relação com o corpo. Não se pode negar que um corpo de mulher possui suas particularidades, menstrua, ovula, muitas vezes engravida. Que relação esse corpo tem com o feminino e com a escrita?

A autora conclui: “o modo de falar de si que as mulheres contrabandearam para dentro da literatura, para o qual a autora inglesa tanto contribuiu, já se tornara uma voz possível na escrita feminina” (Corso, 2015, p. 265). Aqui, Corso (2015) parece entender escrita feminina como de autoria de mulheres, mas a citação nos coloca a refletir: Virginia Woolf foi uma mulher que contrabandeou algo de sua experiência feminina para dentro de sua escrita. Estaria



inaugurando, assim, juntamente com outras escritoras de seu tempo, e algumas antes dela – e, quiçá, com alguns homens – uma nova escrita? A literatura de Virginia Woolf: uma escrita feminina?

## 2.2 Escrita feminina e literatura

Há leis gerais da literatura que regem a escrita de determinado tempo, mas há também um contexto histórico que não pode ser ignorado. Fabrícia S. Carvalho (2014) destaca em qual contexto Virginia Woolf e a literatura modernista inglesa surgiram. Cenário marcado pelas desilusões deixadas pela primeira guerra: “não podemos deixar de sentir que jamais um evento destruiu tanto de precioso nos bens comuns da humanidade, confundiu tantas das inteligências mais lúcidas, ou degradou de forma tão completa o que existe de mais elevado” (Freud, 1915/1996a, p. 285). Os estudos de Marx, Darwin, Freud e Einstein abalaram a ordem vigente. Uma sombra de incerteza atingiu o sujeito europeu. Escritores buscavam uma ruptura da hegemonia vitoriana e novas formas de expressão passaram a constituir a literatura europeia da época: “Virginia fez parte contundente deste processo ao explorar o novo campo da psicologia, muito influenciado principalmente pelas ideias de Freud, de Richardson e Joyce” (Carvalho, 2014, p. 12-13).

Um livro referência nos debates sobre escrita feminina é *O que é escrita feminina*, de Lúcia Castello Branco. O adjetivo feminino, conforme Castello Branco (1991), não se refere exclusivamente à mulher, mas tem a ver com ela. Existe uma marca feminina na escrita, que, mesmo que relativa às mulheres, não significa necessariamente produzida por mulheres.

Talvez essa curiosa interseção entre o *feminino* e a *mulher* possa ser pensada, mais minuciosamente, com a ajuda da teoria psicanalítica. Ora, a psicanálise, que nasce sobretudo da escuta de mulheres histéricas, suas queixas, suas histórias e seus sintomas, é criteriosa ao definir, tanto o *feminino* como o *masculino* não como categorias sexuais, fisiológicas, mas como configurações psíquicas, que variam de indivíduo a indivíduo, independentemente de seu sexo biológico. (Castello Branco, 1992, p. 18-19)

Castello Branco (1991) aproxima a escrita feminina da escrita de memória, ou melhor, de desmemória, e também da escrita de gozo, retirada da ideia de texto de gozo, do livro *O prazer do texto*, de Barthes. Começamos pela primeira aproximação. Um texto de memória, segundo a autora, acaba por mostrar o vazio do esquecimento desse passado que a escrita busca alcançar, há uma ficção que compõe essa rememoração do vivido e uma construção de

um projeto de retorno a outro tempo. Castello Branco (1991) separa o texto de memória, que promete um resgate fiel do passado, do texto de desmemória, que abrange aqueles escritos que permitem o lapso, a lacuna, a nitidez dos esquecimentos, a invenção e a construção. Ao texto de desmemória a autora articula a escrita feminina: “[...] a escrita feminina consiste exatamente nesse discurso construído a partir da perda (como todo discurso, aliás), mas que não nega a perda, antes a exhibe, fazendo dela seu objeto, sua matéria” (Castello Branco, 1991, p. 37).

Castello Branco (1991) reconhece o texto de desmemória nos diários de Virginia Woolf, alega que os traços discursivos da autora não negariam a morte, esses traços seriam fragmentos, ritmos entrecortados, bordas em torno do vazio: “de fato, nos diários de Virginia Woolf tudo se passa como se ela fosse a qualquer momento morrer” (Castello Branco, 1991, p. 41). Mas a escrita da desmemória também se encontraria presente nas obras ficcionais de Woolf. Ali onde importam menos os fatos do que a maneira pela qual se articulam, onde as grandes causas dão espaço para as mais triviais banalidades, onde a transmissão de mensagens e significados é preterida, o trabalho é feito com as palavras e sua materialidade, como se fossem, as palavras, a própria coisa e não a sua representação (Castello Branco, 1991).

Sobre a segunda aproximação, Castello Branco (1991) lança mão das construções de Barthes acerca do texto do gozo. Este, ao contrário do texto do prazer, não atende a uma dinâmica de satisfação e preenchimento, aponta para algo situado sempre além, nunca atingido, nunca completo, por isso o texto do gozo é insuportável, se aproxima da morte, da perda, põe em dúvida as certezas do sujeito. O texto do prazer, por sua vez, conforta o leitor. A autora aproxima os escritos do gozo da escrita feminina no ponto em que, para ambos, o discurso não obedece a uma lógica da certeza, da verdade, do preenchimento; é o oposto, faltoso, incompleto e, por isso, desliza, escapa, está sempre em movimento. Como sair da linguagem fazendo uso da própria linguagem seria o impasse da escrita feminina. É em torno desse impasse, e não da sua resolução, que a escrita feminina se constituiria.

Nos despedimos de Castello Branco, mas não sem antes trazer mais uma contribuição da autora a este trabalho: a ideia da impossibilidade da escrita feminina. A escrita faria parte de um registro simbólico, buscaria uma representação. Nesse sentido, essa escrita que “dessimboliza” a palavra, aproximando-a à coisa, seria uma escrita impossível. Aqui, a autora aproxima o impossível da escrita feminina ao conceito lacaniano de Real. Este Real opera nos atos falhos, lapsos, angústias e delírios; no entanto, segue inominável e intangível. “Ora, a escrita feminina é justamente essa modalidade de escrita que pretende *fazer falar o real, dizer o real*. Mas se o real é o *indizível*, como dizê-lo?” (Castello Branco, 1991, p. 63). A autora

responde: talvez através da escrita feminina, que, irremediavelmente simbólica, dá passagem a algo não simbólico, uma voz, um balbúcio, um sussurro ou um grito.

No livro *O sexo dos textos*, de 1995, Isabel Allegro de Magalhães faz as seguintes perguntas: “poder-se-á dizer que os textos têm sexo? E se o têm, o que dizem sobre a identidade de seus autores?” (Magalhães, 1995, p. 9). Para a autora, os textos são tecidos linguísticos e a matéria da língua é sexuada. O interior do código da linguagem seria condicionado por uma perspectiva masculina; no entanto, a escrita feminina teria dado voz à experiência das mulheres, até então calada pela cultura dominante. Magalhães (1995) afirma existir traços, qualidades e afinidades identificáveis na escrita de autoria de mulheres. Fazendo um empréstimo do conceito de *denominador simbólico comum*, de Kristeva, Magalhães (1995) menciona a existência de um grupo social de mulheres que extrapola as fronteiras nacionais, cujos elementos culturais, socioeconômicos, antropológicos e fisiológicos condicionam a forma como tais mulheres resolvem os problemas de produção material e simbólica. A autora cita duas correntes da produção literária das mulheres, que considera paradigmáticas: a primeira, que sustenta um caráter reivindicatório, critica o sistema patriarcal, mas nele se insere; a segunda é marcada pela busca de uma identidade feminina através de uma linguagem própria, que fale sobre as experiências do corpo e subjetividade das mulheres, no que essas desafiam à ordem patriarcal.

Magalhães (1995) destaca que, ao discorrer sobre aspectos e valores da produção literária de autoria feminina, não busca uma especificidade pertencente somente ao grupo de mulheres, mas identificar características que possam ser reconhecidas como femininas e que possuam uma sintonia com as experiências interiores, sociais, culturais e corporais das mulheres, mas não há uma exclusividade diante de tais elementos, muitos homens comungam deles. Afinal, segundo a autora, não existem pólos da escrita definidos e separados pelo sexo de quem escreve. “Poderemos é eventualmente falar de um sexo dos textos, ou seja, falar de tendências predominantes na escrita” (Magalhães, 1995, p. 23); essas tendências são expressas pelo tom, ritmo, silêncios e outros elementos presentes na escrita. Apesar de Magalhães marcar uma distinção entre a escrita feminina e a escrita de mulheres, trabalha, ao longo do texto, com a íntima relação que pressupõe existir entre as duas.

Magalhães (1995) identifica três possíveis vertentes da escrita que podem ser identificadas como femininas: temas, universo criado e meio social; posicionamento das autoras e criação das personagens femininas; aspectos da linguagem e da construção narrativa. Referente à primeira vertente, haveria matizes temáticos que conferem certas tonalidades ao texto e deixam pistas de uma origem feminina, por exemplo: um mesmo tema,

guerra, pode ser abordado de diferentes pontos de vista, o que muitas vezes indicaria a autoria de mulheres é o ponto de vista expresso na escrita, e não o tema em si mesmo.

Acerca da segunda vertente, a autora considera a escrita feita com o próprio corpo, uma expressão interior do corpo:

Se, ao longo da história ocidental, o olhar é o sentido preponderante na captação do mundo [...], aqui, em diversas autoras, encontramos uma percepção alargada aos diversos sentidos: o olfacto, o ouvido, o tacto, o gosto, revelam-se como antenas igualmente importantes e nítidas para uma captação plural da vida. E a linguagem é disso testemunha: substantivos aromáticos, adjetivos tácteis, verbos sensitivos, dão novos sabores aos textos. (Magalhães, 1995, p. 32)

Essas narrativas da segunda vertente também apresentariam a qualidade da atenção, às pequenas coisas e seus pormenores. A ligação especial à natureza e seus ritmos seria uma constante, a casa é muitas vezes assimilada à natureza e à casa se atribui memórias, intimidade e passagem do tempo. “[...] notamos que este lugar central que é a casa funciona metonímica e metaforicamente como lugar da escrita e do corpo das mulheres” (Magalhães, 1995 p. 37). Mas, de acordo com Magalhães (1995), o que definiria essas personagens femininas de forma especial seria sua relação com o tempo, a ruptura de uma linearidade cronológica; o tempo se desenharia em espiral, elas viveriam um presente geralmente insatisfeito, habitado afetivamente por um passado ou por um devir utópico.

A terceira vertente marca a presença da construção de um discurso próximo da fala, da linguagem oral: frases inacabadas, elipses, interrogações, sintaxe fluída, pausas, reticências. A sensação que esses textos passam para o leitor, de acordo com Magalhães (1995), é de um ir e vir entre inúmeras coisas simultaneamente, mais ou menos como o viver cotidiano feminino. Outro aspecto desses textos é que, algumas vezes, eles não terminam, não há um fechamento da narrativa, eles percorrem multidirecionalmente caminhos sem um objetivo ou direção únicos. Haveria uma ruptura desta escrita com a realidade, através de uma quebra do tempo, do espaço e das relações de causalidade. É perceptível, também, conforme a autora, uma combinação entre uma atitude racional e emotiva, como se a racionalidade não operasse sozinha, sem a influência de afetos e sentimentos. Muitas vezes palavras novas seriam criadas ou modificadas através de um uso plástico da linguagem. “Através destes procedimentos fica clara uma intenção de rompimento com o tecido verbal habitual” (Magalhães, 1995, p. 47); essa transgressão produziria uma atitude lúdica e conferiria ao texto mais ritmos e sonoridades.

Magalhães (1995) afirma existir, na escrita de mulheres, alguns aspectos de transgressão que apontam para outra lógica, constituída através de sensibilidades, percepções e identidades diferentes, e que constrói a ficção de uma forma peculiar que tem a ver com o modo de ser e estar da mulher no mundo.

Outro autor que contribui para a nossa reflexão é Antonio P. D. Silva. No texto *Ainda sobre a escrita feminina: em que consiste a diferença?*, o autor critica a ideia de uma escrita feminina como um “sexo” da escrita; caso assim fosse, haveria também uma escrita masculina, divisão esta que considera ultrapassada. Portanto, quando fala em escrita feminina, Silva (2010) se refere à escrita de autoria de mulheres: “[...] não porque discorde dos posicionamentos de que *escrita feminina* não se encerra nas mulheres, podendo ser perceptível na escrita de homens” (Silva, 2010, p. 31), mas porque entende que “[...] os elementos sustentadores dessa categoria são inerentes às mulheres e melhor re-presentadas por estas. Dessa forma, somente elas têm condições, necessárias e suficientes, para escrever da forma que escrevem” (Silva 2010, p. 31).

A primeira questão problematizada pelo autor é: porque as mulheres, enquanto se encontravam sob o domínio dos homens, não escreviam? Ele recorre a Virginia Woolf para construir sua resposta: segundo Woolf, porque às mulheres não era possibilitado acesso à educação e recursos materiais, elas ficavam confinadas ao ambiente privado, privadas elas próprias de experiências. Silva (2010) marca a existência de mulheres escritoras antes das formulações críticas e ficcionais de Virginia Woolf, mas defende que suas obras não configuraram um momento de escrita feminina, pois suas produções foram apagadas, silenciadas, escondidas. É possível questionar tal afirmação: produções de escritoras como as irmãs Brontë e Jane Austen teriam sido apagadas?

Silva (2010), dissertando sobre a obra de Lúcia Castello Branco: *O que é a escrita feminina*, diverge da autora quando esta afirma que a escrita feminina tem uma de suas características posta no ritmo de escrita: “o *balbucio*, o *silabismo*, o *silêncio*, o *gutural*” (Silva, 2010, p. 34 [grifos do autor]). Para ele, a escrita feminina, produção estrita de mulheres, tem a ver com o corpo, esse corpo que remete a um objeto de investigação com suas particularidades físicas, psíquicas e culturais. Mas concorda com Castello Branco acerca das minúcias – do corpo, da paixão e do gozo – que povoam a escrita feminina. O autor salienta a importância das questões antropológicas, fisiológicas, culturais e socioeconômicas para as mulheres escritoras; suas respostas a essas questões constituiriam a base na qual repousa a escrita feminina. Silva (2010) resgata a ideia de um denominador simbólico como uma marca fundante dessa escrita, marca que abarcaria as questões citadas acima e que

representaria o invariante da escrita feminina. O que nos leva a outra crítica feita por Silva, de que muitos dos estudos feitos acerca da escrita feminina restringem-se a um irrisório número de obras ou autoras.

Em suma, Silva (2010) entende que a obra de Castello Branco é farta na apresentação de motivos psicológicos inerentes ao sujeito e carece das relações entre as mulheres escritoras e os contextos sociais e culturais dominantes, nos quais elas encontram-se inseridas. Para Silva (2010), os espaços públicos foram dominados durante milênios pelos homens, estes, através de sua escrita, falavam do universo das conquistas, de assujeitamento ao poder dominante, no caso, o seu; contudo, às mulheres restava falar ou escrever sobre o que viviam no cotidiano: suas angústias, sua conformação social ou rebeldia interna, o corpo e a maternidade. Uma vez presas à esfera do privado, não tinham acesso a espaços outros. Essa restrição ao privado resultaria em uma forma de escrever intimista. A escrita feminina, na opinião do autor, uma escrita de si, do corpo, expressa a partir da interioridade, revelaria a condição da mulher. Tal condição resultaria em uma escrita que, em muitos aspectos, expressaria revolta, transgressão e questionamento da ordem estabelecida.

Assim, expressar-se a partir de um ponto de vista marcado pelo corpo, pelos sentidos, por toda uma base psíquica que fora construída e impregnada pelas práticas sociais e discursivas que justificaram as mulheres confinadas e mantidas sob uma educação de clausura e menor, parece ser a saída que melhor convém às mulheres, porque detentoras de um aprendizado que os homens não dominam: o aprendizado de si, de dentro, do íntimo, da alma, do obscuro, do enigmático, das relações interpessoais e intersubjetivas, da relação com a família e com o outro do seu afeto, das relações sociais em que há a possibilidade de interação e reivindicação como vemos na literatura contemporânea de autoria feminina. (Silva, 2010, p. 39)

Inspirado em *O sexo dos textos*, de Magalhães, Silva (2010) sugere que as temáticas referentes às mulheres foram transformadas em estilo por uma dicção e tom próprios das escritoras que vivenciavam os conflitos sociais de sua época. Ao final, Silva (2010) tenta responder à pergunta que faz no título: em que consiste a diferença? O autor percebe, partindo da escrita de autoria de mulheres, uma constância nos motivos e temas abordados, o que atribui a um compartilhamento de subjetividades e de tensões sócio-culturais.

Santos e Amaral (1997), no texto *Sobre a “escrita feminina”*, também refletem sobre o trabalho *O sexo dos textos*, de Isabel Magalhães. Segundo as autoras, Magalhães entende que não é o sexo do autor que define o estilo da produção artística, ao mesmo tempo em que reconhece traços estilísticos femininos mais frequentes na escrita de mulheres do que na de homens. Para Santos e Amaral (1997), o importante não é identificar um gênero na escrita que corresponda a estereótipos que obedeçam ao entendimento cultural de feminino e masculino,

mas refletir sobre os processos imaginativos e ideológicos presentes na construção de uma escrita, considerando que os textos são condicionados pela perspectiva masculina dominante nos códigos da linguagem. Tal reflexão nos leva a questionar: uma escrita feminina convulsionaria os códigos da linguagem?

Através de uma revisão bibliográfica, Santos e Amaral (1997) sugerem que haveria um caráter de excesso na escrita feminina. O que isso significa? Parece que se referem ao excesso que rompe os limites de uma opressão sexista, existente inclusive na escrita, domínio masculino até recentemente. Uma escrita que inverteria a situação sujeito/objeto, a partir do momento em que daria voz às mulheres e acusaria seu sofrimento. É isso que entendemos por escrita feminina? A escrita feminina é prerrogativa das mulheres? Teriam as mulheres mais familiaridade, por seu histórico de opressão cultural, com os traços que configuram a escrita feminina? Que traços seriam esses?

Santos e Amaral (1997) afirmam que, quando coube às mulheres a incumbência da escrita, uma nova poética e estética surgiram, para as quais a diferença sexual deixaria de importar: “uma estética e uma poética em que a diferença sexual deixe, de facto, de ser relevante, como queria Virginia Woolf, porque o reconhecimento da diferença deixou finalmente de implicar a inevitabilidade da desigualdade e da discriminação” (Santos & Amaral, 1997, p. 10), pois “[...] o direito à diferença não se alcança senão pela conquista da igualdade” (Santos & Amaral, 1997, p. 10). Para as autoras, Virginia Woolf foi uma autora importante para o início de uma alteração na ordem patriarcal da burguesia vitoriana, até então tranquila, na qual todas – todas? – as pessoas ocupavam seus lugares acomodadas, desempenhando os papéis há tanto distribuídos e tão raramente questionados. A filha de um homem culto tornar-se-ia culta por direito. E vale lembrar das antecessoras de Virginia Woolf, incumbidas de subverter e confrontar a ordem social estabelecida, autoras importantes que inspiraram Woolf, como as irmãs Brontë e Jane Austen.

Santos e Amaral (1997) contribuem com este estudo com suas próprias perguntas, que em parte compartilhamos e fazemos nossas: existe uma escrita feminina e uma masculina? Existe algo que só uma mulher, ou só um homem, poderia ter escrito? Para as autoras, estas não são perguntas secundárias; a identidade sexual de quem escreve tem implicações teóricas, críticas, sociais e políticas. E perguntamos: o gênero de quem escreve tem implicações literárias?

Sobre a escrita feminina na literatura, acrescentamos o texto de María Amanda S. Palomino: *Cristina Perri Rossi lee a Clarice Lispector: discurso introspectivo y los límites naturalizados de la “Escritura femenina”*. De acordo com Palomino (2013), mediante uma

naturalização do gênero, a produção cultural das mulheres tem sido sistematicamente invisibilizada. Cristina Perri Rossi, conforme Palomino (2013), destacaria o caráter introspectivo da escrita de Clarice Lispector e como tal característica tem sido, de acordo com uma visão naturalista da escrita de mulheres, relacionada à escrita feminina. A ideia de Palomino (2013) é a seguinte: é justamente o discurso introspectivo que logra subverter uma literatura naturalizada, ao borrar as fronteiras entre uma escrita guiada pela intuição e outra pela razão, entrelaçando-as. A autora questiona uma classificação da escrita segundo uma naturalização de gênero – do autor? – e também tensiona nossas reflexões, criando em nós a seguinte indagação: ao atribuir certas características a uma escrita, para então nomeá-la como feminina, não estaríamos correndo o risco de classificar tal escrita, quando talvez essas mesmas características levem-na a uma impossibilidade de classificação?

Mas de quais características falamos? De acordo com Palomino (2013), Cristina Perri Rossi definia a escrita de Clarice Lispector como: privilegiando sensações em vez de fatos; introduzindo uma ruptura no eu, uma introspecção, a dúvida onde se encontrava a certeza; e afirmando as sensações, em seu fluxo permanente, como a própria identidade. Segundo Palomino (2013), Rossi salientaria o caráter feminino da escrita de Lispector, definindo-a como sensual, intuitiva, instintiva, perceptiva e introspectiva. Palomino (2013) também comenta as ideias de Castellanos, que atribuiria a atenção, a vontade e a inteligência aos homens, sendo às mulheres permitidas as descontroladas respostas naturais, o instinto e a intuição.

Palomino (2013) critica alguns aspectos da leitura de Rossi, no que tange à sua classificação de escrita feminina, e sugere a possibilidade de uma leitura do feminino menos restritiva e menos apoiada em cânones masculinos. Para Palomino (2013), a obra de Lispector possibilitaria esquecer as certezas para reconhecer que a verdade é repleta de contradições e se encontra justamente no ponto onde os limites entre o dizível e o indizível se desfazem, as hierarquias perdem o sentido e se diluem as identidades. A autora salienta a sensibilidade inteligente de Clarice Lispector:

Esta sensibilidad inteligente, afincada en la experiencia material del sujeto, se apartaría de la lógica racional que se estructura en un pensamiento dicotómico, excluyente, donde el alma no puede ser el cuerpo, ni el sujeto el objeto, ni lo masculino femenino, o viceversa, sin alterar las bases epistemológicas que hacen inteligible el mundo que conocemos. (Palomino, 2013, s/p)

Palomino (2013) reconhece que o mundo das ideias foi tradicionalmente impossibilitado às mulheres. Estas tiveram que burlar normas de pensamento masculinas,



normas que sedimentavam as identidades e naturalizavam as fronteiras fictícias entre razão/intuição, natureza/cultura. Clarice Lispector, através de sua escrita, destruiria tais fronteiras, apontando que elas não separam propriedades excludentes, e tampouco naturais, a um gênero ou outro. O narrador de *A hora da estrela* é um homem, Rodrigo S. M. Segundo Palomino (2013), a narração introspectiva geraria um colapso discursivo, o que, paradoxalmente, possibilitaria o abandono de uma posição discursiva de poder. Rodrigo M.<sup>2</sup>, de uma posição privilegiada, narra a história de Macabea; tal estratégia possibilitaria a derrocada de assimetrias, permitindo um deslocamento do sujeito e do objeto do discurso. Narrador e narrada confundem-se entre si, sem que nenhum prevaleça sobre o outro.

La narración en estas obras ya no se trataría solamente entonces del sujeto que escribe ni del sujeto que narra ni del que es narrado, sino de subvertir toda una economía de pensamiento que rige el sistema discursivo convencional, donde contar hechos externos responde a una finalidad de ganancia. Por el contrario, el discurso narrativo de la introspección formaría parte de lo que Cixous entiende como educación libidinal: ir a la raíz del proceso creador, ese momento en que la identidad no está determinada por categorías fijas, sino que lo que prima es el deseo (de decir, de saber, de ser), o mejor aún, cuando se deshace la identidad construida por categorías externas [...]. (Palomino, 2013, s/p)

Palomino (2013) conclui afirmando que a escrita de Clarice Lispector não corresponde a uma representação do feminino fixada por um discurso masculino, no qual a literatura de mulheres é entendida como uma busca de uma essência da identidade feminina. Ao contrário, ela desconcertaria uma pauta discursiva hegemônica, criando um modo subversivo de enunciar o mundo.

Guardia (2013) resgata Clarice Lispector e muitas outras escritoras em seu texto *Literatura e escrita feminina na América Latina*. No texto, escrita feminina e escrita de mulheres não se diferenciam. Haveria, para a autora, uma maneira feminina, portanto nova, de abordar o pensamento crítico. Nela, a perspectiva seria outra: o lado da história escrito por mulheres. A escrita feminina seria um meio de substituição do discurso falocêntrico e proporcionaria às mulheres uma identidade até então (até a possibilidade de escrita) negada.

Guardia (2013) faz um percurso histórico da escrita de mulheres<sup>3</sup> na América Latina, salientando a potência política do ato da escrita. Essa potência que até agora frisamos existir na escrita de Virginia Woolf, Guardia (2013) evidencia na escrita de mulheres geograficamente mais próximas de nós. A autora começa seu percurso histórico dissertando

<sup>2</sup> A autora utiliza Rodrigo M., mas o personagem de Lispector chama-se Rodrigo S. M.

<sup>3</sup> Usarei “escrita de mulheres” para manter a diferenciação que gostaríamos de marcar entre a escrita feminina e a escrita de mulheres, mas a autora não faz tal diferenciação.

sobre a produção da freira Sórora Juana Inês de La Cruz (México, 1648-1695), a qual advogava a favor do acesso das mulheres à educação e ao desenvolvimento intelectual, mas também nos traz muitas outras escritoras:

Mas não foi fácil romper o silêncio para as escritoras latino-americanas do século XIX, em um clima de intolerância e hegemonia do discurso masculino ainda era bastante denso. Referimo-nos a Gertudris Gómez de Avellaneda (Cuba 1814-1873), Juana Manuela Gorriti (Argentina 1818-1892), Maria Firmina dos Reis (Brasil 185<sup>4</sup>-1917), Mercedes Cabello de Carbonera (Peru 1845-1909), Lindaura Anzoátegui (Bolívia 1846-1898<sup>5</sup>), Clorinda Matto de Turner (Peru 1858-1909), e Adélia Zamudio (Bolívia 1854-1928). Excluídas e marginalizadas do sistema de poder, essas escritoras outorgaram voz aos desvalidos excluídos, questionando as relações inter-raciais e de classe. (Guardia, 2013, p. 18)

No Brasil, Maria Firmina dos Reis, que viveu a segregação racial e social diretamente, escreveu o primeiro romance abolicionista do Brasil e também o primeiro escrito por uma mulher no país: *Úrsula*, publicado em 1859 (Guardia, 2013). Para Guardia (2013), a literatura das mulheres do final do século XIX pode ser entendida como uma tentativa de construção de uma nova identidade da mulher, desta vez mais integrada à vida pública e suas questões.

Guardia (2013) prossegue até o início do século XX, apresenta a vanguarda literária da década de 1920 e traz a ideia de que as mulheres escritoras da época de transição entre o modernismo e o vanguardismo expressaram um mundo interno rico de intensidades líricas. Algumas autoras latino-americanas da época tiveram suas histórias acompanhadas por fins trágicos, como o suicídio de Alfonsina Storni, o homicídio de Delmira Agustini por seu marido e o suicídio de María Antonieta Rivas Mercado, na catedral de Notre Dame, em Paris. Guardia (2013) traz como figuras emblemáticas da época as poetisas Gabriela Mistral (Chile 1889-1957) e Magda Portal (Peru 1900-1988). Temas como a maternidade e o papel social da mulher começam a ser abordados de forma crítica.

Guardia (2013) também aborda o gênero biográfico e dramático das escritoras latino-americanas. Temas como confrontação ao ideal de mulher tradicional, mãe e esposa devota e submissa e divórcio começam a povoar os escritos. Longo (referida por Guardia, 2013) afirma que Alfonsina Storni deixa claro que a mulher se encaminhava para a sua emancipação, uma vez que não estava disposta a seguir tolerando fronteiras sociais, políticas e intelectuais ultrapassadas. Teria a escrita feminina, que para Guardia é escrita de mulheres,

---

<sup>4</sup> A data correta de nascimento de Maria Firmina dos Reis é 1825, possivelmente um erro de digitação do texto.

<sup>5</sup> A data correta de falecimento de Lindaura Anzoátegui é 1898, possivelmente um erro de digitação do texto.

uma função de denúncia? A escrita feminina possibilita falar do que até então estava silenciado?

Guardia (2013) define Clarice Lispector (1920-1977) como “escritora de ficção de vanguarda” (Guardia, 2013, p. 28). Aborda o caráter de ruptura do estilo de Clarice, que a própria escritora nomeia de “não estilo”. Será o que Clarice Lispector nomeia de não estilo a ruptura dos códigos que dominam o mundo literário? Guardia (2013) entende as personagens femininas de Clarice como complexas, travando lutas com sentimentos de solidão e posições sociais desfavoráveis: “são os anos de dor, as mulheres começam a ocupar um espaço na literatura e na vida em permanente confronto com a sociedade patriarcal” (Guardia, 2013, p. 28).

Guardia (2013) sustenta que os anos 1980 trazem com eles o reconhecimento das mulheres na literatura da América Latina; suas obras abordam temas antes considerados masculinos, como exílio e violência, e há uma subversão da clássica divisão de lugares entre o público e o privado. Nos anos 1990, mudanças fundamentais ocorrem, há uma nova configuração dos espaços sociais e culturais, as mulheres integram-se cada vez mais ao mercado de trabalho e há uma consolidação de organizações a favor dos direitos das mulheres. Tudo isso provoca mudanças no âmbito familiar e no imaginário coletivo. De acordo com a autora, as mulheres escritoras buscariam uma identidade feminina; o caminho é árduo, mas elas alcançam espaço e reconhecimento através da palavra.

Após esse percorrido histórico, que Guardia nos possibilita, terminamos essa seção com uma entrevista concedida à Betty Milan pela ensaísta, dramaturga, poetisa e crítica literária Hélène Cixous, cuja data não sabemos precisar. Tal entrevista compõe um texto intitulado *Hélène Cixous: a arte de Clarice Lispector*<sup>6</sup>. Em resposta à pergunta de Betty Milan: o que torna a leitura de Clarice Lispector difícil? Cixous responde que tudo começa pelo fato de Clarice Lispector ser mulher e seu texto ser marcado pelo que Cixous chama de “feminilidade libidinal”, uma intensidade que torna o texto difícil para o leitor. A escritora francesa percebe a feminilidade no aspecto formal da escrita de Lispector e usa como exemplo a obra *Água viva*, texto que não começa, não termina, não tem moldura, flui como uma corrente de água. Mas também percebe o feminino em seu conteúdo, quando Lispector se interessa pelo mínimo, pelo menor, se opondo assim aos valores clássicos.

Milan questiona essa “feminilidade libidinal”; em resposta, Cixous traz a ideia de economias libidinais no texto, isto é, entende o texto como uma caixa. A economia libidinal

---

<sup>6</sup> Tal texto integra um livro intitulado *A força da palavra*, de autoria de Betty Milan, que reúne um compilado de entrevistas realizadas pela autora.

masculina se ocuparia de ordenar tal espaço, reter e enquadrar; outra economia, dita feminina, aparece em textos que não são caixas, não possuem moldura e, por conseguinte, não são passíveis de serem enquadrados, são escritos em movimento ininterrupto.

Cixous entende que esse tipo de texto contínuo e sem moldura é escrito, em sua maioria, por mulheres. São escritos que carregam júbilo e angústia, simultaneamente. Tais textos trazem um problema, segundo Cixous; por serem contínuos, exigem uma interrupção, em algum ponto; ela entende que Clarice para arbitrariamente sua escrita, não porque o modelo do texto a manda parar. A autora aborda nesse instante o tema do corpo, diz que essa escrita, da qual fala, segue o ritmo do corpo: “é algo que está o mais perto possível do corpo, que o mima, quando a literatura em princípio recalca o corpo” (Cixous, s/d, s/p). Novamente, o corpo é abordado, e não apenas na condição de tema da escrita, mas como modo de escrever. A escrita feminina é íntima ao corpo?

Castello Branco (1991) propõe uma marca feminina em uma escrita dita impossível, que se aproxima da escrita de desmemória e de gozo. Magalhães (1995) reconhece aspectos de uma escrita feminina na autoria de homens, mas afirma que o modo de ser e estar da mulher no mundo produz uma forma peculiar de construção da ficção através de uma lógica outra. Palomino (2013) salienta a introspecção da escrita feminina, não para caracterizá-la, mas justamente para borrar as fronteiras que delimitam um estilo de escrita de outro, entrelaçando-os. E Cixous marca a forma corrente e sem moldura da escrita feminina e sua proximidade com o corpo. Todas essas autoras reconhecem a existência de uma escrita feminina que não está necessariamente vinculada ao gênero do escritor. Santos e Amaral (1997) sugerem que a possibilidade de escrita deu voz às mulheres e possibilitou uma inversão na situação sujeito/objeto, e também reconhecem na escrita feminina um caráter de excesso. Já Silva (2010) entende que uma escrita feminina pertence à autoria de mulheres, uma vez que estas, com seus corpos, possuem os caracteres físicos, psíquicos, culturais, antropológicos e socioeconômicos que lhes habilita para tal escrita. Guardia (2013), por sua vez, realça a atitude política da escrita de autoria das mulheres na América Latina. A partir da diversidade de posições em relação a este tema, questionamos: é possível pensar a escrita feminina desde a psicanálise? Qual será a relação entre a escrita feminina e a psicanálise?

### **2.3 Escrita feminina e psicanálise**

Maria Cristina Poli (2009) propõe uma reflexão acerca da escrita feminina a partir da obra de Clarice Lispector. No texto *Uma escrita feminina: a obra de Clarice Lispector*, a autora traz uma ideia inquietante: Clarice Lispector escreve como mulher, não apenas da mulher ou sobre a mulher. Além do conteúdo, seu estilo seria feminino. O que significa um estilo de escrita feminino? O que significa um estilo de escrita feminino para a psicanálise?

Poli (2009) aproxima o ato de escrita de Clarice Lispector ao gozo feminino ou gozo Outro, preconizado por Lacan. Uma escrita que provoca uma desestabilização da linguagem. Poder-se-ia atribuir tal qualidade à escrita de Virginia Woolf? A crítica literária, conforme a autora, atribui à escrita de Clarice Lispector traços da escrita de Virginia Woolf; no entanto, Clarice começa a escrever antes de ter lido Virginia. Poderiam duas mulheres diferentes, vivendo em épocas distintas – uma da virada do século XIX para o XX e a outra de meados do século XX –, em continentes separados, se aproximarem em seu estilo de escrita? Poderiam ambas se ocuparem de questões semelhantes referentes à alma humana, ao sujeito, às mulheres e ao feminino? Segundo Poli (2009), o movimento literário no qual a obra de Clarice Lispector se inscreve – e, por que não, a obra de Virginia Woolf também –, tomaria a linguagem não como forma de expressão, mas como meio de criação, da escrita e do mundo. Como a escrita produz o mundo? Ou um mundo?

Poli (2009) alega que, para Lacan, a escrita seria a dimensão da linguagem que permitiria acesso a outro registro que escapa à referência fálica. O feminino escapa à referência fálica, uma vez que a mulher é não-toda castrada; se a escrita também dribla a lógica fálica, há em toda a escrita algo de feminino?

Enquanto a cadeia significante é ordenada pela dialética da ausência/presença do falo – isto é, pela inscrição simbólica da falta –, a escrita inclui a possibilidade de registro da privação: a falta real de um objeto simbólico. Nesse sentido, o ato de escrita se conjuga no feminino. Ele permite a tessitura de uma rede cujo valor está, prioritariamente, não naquilo que apanha, mas no que deixa passar. (Poli, 2009, p. 439)

Os escritos de Clarice, de acordo com Poli (2009), mostram a experiência da falta primordial que faz o binarismo fálico vacilar. Talvez essa experiência de privação afete o leitor, cause simultaneamente uma experiência de gozo e angústia. Segundo a autora, o objeto da escrita de Clarice não é causa de desejo, é ponto de angústia. Escreve fascínio e horror. Escrever fascínio e horror, causar fascínio e horror no leitor, é diferente do que escrever sobre fascínio e horror? É perceptível que a leitura de Clarice, assim como a leitura de Virginia, algumas vezes foge à atividade prazerosa. Isso ocorreria devido a um registro de gozo que

está além do princípio de prazer? São leituras que impõem um trabalho psíquico, uma reflexão e, muitas vezes, uma elaboração. Seriam escritos de compulsão à repetição, de um automatismo para além do princípio de prazer?

Em sintonia com as idéias de Poli, Valle (2007) atenta para o caráter real da escrita de Clarice Lispector. O que isso significa? Para a autora, conforme nosso entendimento, significa que a escrita de Clarice estaria além de ordenamentos e sentidos, carregaria em seu âmago algo primitivo e íntimo, que poderia colocar o leitor em contato com dores e fascínios. Outro texto de Poli, escrito juntamente com Márcia B. Alves: *Uma escritura do feminino: “Barragem contra o Pacífico”, de M. Duras*, de 2017, segue, em alguns pontos, uma linha de raciocínio semelhante à apresentada até aqui nesta seção; quando as autoras afirmam que, na escrita do romance, Duras apresenta a lógica fálica, muitas vezes, incompleta, e que essas lacunas na lógica fálica permitiriam um vislumbre do gozo feminino. O romance de Marguerite Duras seria atravessado por algo inominável. Alves e Poli (2017) resgatam comentários de Lacan acerca da obra de Duras. Elas afirmam que, para o psicanalista francês, o saliente desta obra é seu estilo, a forma da escrita, que se aproxima do feminino. Os romances de Duras despertariam desconforto e remeteriam a algo não explorado. A associação ao feminino se dá, uma vez que, para Lacan, “[...] o campo do feminino é o campo do indizível, devido à falta de um significante que lhe seja próprio” (Alves & Poli, 2017, p. 226). Todavia, segundo as autoras, Duras se aproxima de uma possível escritura de algo relativo ao campo do indizível e do feminino.

De acordo com Alves e Poli (2017), a escrita de Duras não é conduzida por uma linguagem “fala-falo”, o que a caracterizaria como uma escrita feminina. Tal escrita criaria um espaço vazio, pois o ato de escrever aponta para a impossibilidade de se recobrir o Real com palavras: “a escrita também permite uma forma de lidar com a falta quando o melhor que se pode fazer é criar o seu contorno” (Alves & Poli, 2017, p. 227). Talvez pesquisar sobre escrita feminina também seja uma tentativa de criar um contorno para uma forma de escrita que é incompatível com definições.

Alves e Poli (2017) atentam para os dois campos heterogêneos da letra: de um lado, o saber, aquilo que, como significante, produz sentido; e, de outro, o gozo, o que faz furo no saber. A escrita possibilita uma articulação entre esses dois campos da letra. É justamente no segundo campo que se reconhece uma escrita feminina.

Portanto, a escrita feminina (ou do feminino) seria aquela que se daria na borda, no litoral, pois, ao mesmo tempo em que preserva seu aspecto comunicacional, dado pelo que há de semblante no significante que constitui o discurso a partir da norma

fálica (do todo, universal), ela o ultrapassa, por estar, em parte, inserida no buraco, por ser não-toda (fálica). Então, é no lugar daquilo que não se lê, pelo menos não a partir da lógica totalizante, universalizante, que constatamos a presença do feminino. E é nesse lugar, da escrita feminina, que outros arranjos da letra, da língua, são possíveis, produzindo-se um a mais, um além, ou um Outro Gozo. (Starling, 2009, p. 43 apud Alves & Poli, 2017, p. 228)

Outro aspecto abordado por Alves e Poli (2017) é a maternidade; elas trazem as contribuições de Lacan acerca do tema. Segundo as autoras, Lacan parece sugerir a possibilidade de uma aproximação entre o materno e o além do fálico, ou seja, o feminino. O gozo seria um operador conceitual que permitiria uma aproximação entre a maternidade e o ser mulher, uma vez que há um comparecimento do gozo feminino na experiência da maternidade. Lacan considera o desencontro, é na distância da posição de mãe que o feminino pode ser situado. Se pensarmos existir uma escrita feminina, seria a questão da maternidade terreno fértil para tal escrita? O que na maternidade se prestaria a uma escrita feminina?

Assim, Duras está longe de descrever a experiência de maternidade como algo pleno e belo, como a maioria das descrições acerca dessa experiência. Pelo contrário, a trama acentua o “não-todo” que marca a maternidade. Duras depara o leitor com o desencontro, a loucura, a morte, quando “aborda” o “amor materno”. Em *Barragem* é possível notar isso tanto na forma com que ela trata a relação da Mãe com os filhos, quanto nas descrições das mães da planície. Também por essas vias, destarte, a aproximação entre o materno e o feminino é problematizada. (Alves & Poli, 2017, p. 226)

Outra autora psicanalista a trabalhar a obra de Duras é Isabel Fortes. No texto *Marguerite Duras e a escritura do feminino*, a autora resgata o pensamento lacaniano de que a mulher, por ser não-toda, teria, em relação ao gozo fálico, um gozo suplementar; caso fosse complementar, sugeriria a possibilidade de uma completude. Lacan, segundo Fortes (2007), circunscreveria a mulher em uma lógica que aponta para a incompletude, para a impossibilidade da totalidade da linguagem e do pensamento. Fortes (2007) marca a associação do feminino à obra de Duras, não apenas pela grande presença de personagens femininos, mas também pelo aspecto formal de sua escrita. Segundo a autora, Duras alegaria que seus romances são dolorosos de ler pois apontam para um branco, um buraco, um lugar ainda não explorado, lugar este que a romancista francesa associaria ao feminino.

Fortes (2007) sugere que Duras apresenta em seus escritos a possibilidade de fundação na linguagem de um sujeito sexuado no feminino. Este sujeito estilhaçaria o sujeito tradicional da razão cartesiano, que seria redondo por completo, pleno. Assim como o faz o sujeito de inconsciente freudiano: “o ego não é o senhor da sua própria casa” (Freud,

1917/1996, p. 153). O deslocamento, proposto por Freud, é do cogito ao inconsciente; o deslocamento, feito por Duras, seria do inconsciente, submetido à lógica fálica, ao gozo. Sendo assim, de acordo com Fortes (2007), a possibilidade de uma escrita feminina criaria um espaço, ainda vazio, que faz apelo a um novo significante: uma palavra genuína sobre o desejo feminino, a criação de um significante que seria sexuado no feminino.

Fortes (2007) afirma que, se o feminino está circunscrito ao lugar de mistério na teoria psicanalítica e na escrita de Duras, a diferença entre ambas se localiza na possibilidade de escrever esse mistério.

Se em Freud e Lacan o mistério feminino é visto por um viés negativizado, ou seja, pela falta e pela castração, em Marguerite Duras vemos uma positividade do enigma. [...] A ausência aqui simplesmente é, não procurando algo que a completaria, não se sentindo sequer incompleta. A positividade do buraco aqui é que ele não busca ser preenchido, sendo ele próprio a zona do feminino, aparecendo na escrita por meio de uma “palavra-buraco”, impossível de ser pronunciada, mas passível de se fazer ressoar. (Fortes, 2007, p. 166)

Conforme Fortes (2007), aquilo que é indizível para a psicanálise – o feminino –, pode ressoar na escrita de autoras como Duras.

Nesse ponto de seu artigo, Fortes (2007) atenta para a forma da escrita de Duras: o que surge primeiro é a palavra, a sintaxe e a significação são posteriores; aparentemente, é uma forma desintegrada de escrita, mas que talvez consiga organizar aquilo que antes da escrita está desorganizado; frases longas, nas quais o verbo não se prende ao sujeito; a pontuação está mais a serviço do sentir do que do compreender. “Os livros são dolorosos de ler, há uma dor visceral apresentada pelos personagens, pois estes não analisam a loucura para com ela relacionar-se a uma certa distância. Ao contrário, os personagens mergulham na loucura sem nenhum distanciamento” (Fortes, 2007, p. 168). Não estaria o leitor em risco de mergulhar nessa loucura também?

Fortes (2007) salienta a impossibilidade de identificação da mulher ao feminino. Uma vez que não existe um significante sexuado feminino, as mulheres identificam-se com o masculino. O falo lhes dá a possibilidade de uma nomeação, mas não garante uma insígnia feminina, as mulheres acionam um movimento de busca desse traço nas relações com outras mulheres. A autora conclui sublinhando a positividade da perda na mulher durassiana, da perda não se busca uma saída, mas o próprio movimento de perder-se.

Enquanto Poli (2009), Valle (2007), Alves e Poli (2017) e Fortes (2007) enunciam a dimensão feminina do ato da escrita, sua aproximação com o Real, sua função de



desassossego, seu caráter inquietante, que se encontra além do apaziguamento pulsional do princípio de prazer; Rita Maria Manso de Barros (2007) parece apresentar uma ideia um pouco diferente, isto é, sugere que a escrita é um recurso para lidar com o Real. Segundo a autora, escrever pode ser uma forma de dominar o trauma, uma reversão da posição passiva. Barros (2007) cita Freud, quando este afirma que a arte possibilita uma conciliação entre os princípios de prazer e de realidade, e afirma que o sujeito pode encontrar na escrita um meio de livrar-se de suas dores e conservar suas alegrias.

Será da mesma escrita que as autoras falam? Existe mais de uma escrita feminina? Poli (2009), Valle (2007), Alves e Poli (2017) e Fortes (2007), sustentadas em Lacan, dissertam sobre uma escrita que causa dor, desperta angústia, produz tensão; Barros (2007), amparada em Freud, fala do caráter purgatório da escrita, da tentativa de diminuição da angústia e da dor. Pode a escrita cumprir as duas funções? Uma delas seria dita feminina e por quê? Poderia a escrita aliviar, em um momento, para, no momento seguinte, tensionar? Seriam esses, alívio e dor, dois caracteres paradoxais da escrita? Para Barros (2007), a escrita feminina parece coincidir com a escrita de mulheres. Segundo a autora, as mulheres, que por milênios ficaram exiladas no ambiente privado, talvez possuam maior intimidade com o catastrófico da experiência humana, mas a escrita como possibilidade lhes/nos era alheia até recentemente. Depois que foi oferecida às mulheres a folha em branco e a expressão que esta viabiliza, “muitas mulheres não pararam mais de ali buscar um sentido para bordejar a falta que as constitui” (Barros, 2007, p. 176). Nesse sentido, a escrita aplacaria a angústia de castração e a dor de existir da mulher.

Queremos combinar a escrita com o ser mulher. Propomos que há uma forma de contorno da falta que a pulsão faz, que se dá através da escrita e que só recentemente, na história da civilização ocidental, as mulheres começaram a ela recorrer. (Barros, 2007, p. 173)

Barros (2007) pergunta: há uma escrita feminina? Como a autora parece entender escrita feminina como escrita de mulheres, a resposta possivelmente é afirmativa. Ela encontra alguns traços de tal escrita: aproximação com a autobiografia; temáticas turbulentas; temas como infância, maternidade e fascínio feminino; discurso na primeira pessoa; algum apagamento do homem; texto metafórico; desligamento do tempo linear e cronológico, tempo cíclico ou congelado; escassez de acontecimentos; dentre outros. Teria a escrita feminina essas características? A autora sugere que é possível aceitar a existência de uma diferença entre as escritas dos sujeitos de acordo com suas posições frente à sexualidade. Concordamos,

contudo, pensamos que a posição do sujeito frente à sexuação não depende, exclusivamente, do seu sexo biológico. Nesse sentido, uma escrita feminina é aquela que disserta sobre o interior do corpo, da casa, uma escrita do pulsional: “[...] escrever a partir de suas entranhas, e para não sucumbir às dores da alma, isto é específico do mundo feminino” (Barros, 2007, p. 182).

Sobre a escrita e o feminino, e retornando à Clarice Lispector, Cristina Marcos (2007) escreve: *Do que se pode ler em Clarice Lispector: sublimação e feminino*. Neste texto, a autora interroga se a escrita de uma mulher pode ensinar algo sobre o feminino. Lispector, conforme Marcos (2007), escreveria do que não se sabe, sua escrita seria feita de traços, restos, do que se inscreve no corpo, do que não é “metabolizado” psiquicamente. Conforme a autora, a obra de Clarice, assim como a de Virginia, consiste em um ponto de irrupção do feminino, assinalando um espaço na escrita para a existência do Outro sexo, abalando assim a ordem fálica.

Marcos (2007) tensiona o conceito de sublimação e sua relação com a arte, afirmando que a sublimação transforma o sensorial no intelectual, enquanto entende a escrita de Clarice em um movimento inverso, isto é, uma redescoberta do mundo sensorial, para o qual muitas vezes falta registro.

Repensar a sublimação implica nisso – resituá-la do lado do feminino, como o que inaugura, não a abstração ou a intelectualização tão caras à lógica fálica, dito de outro modo, ao pai, mas a afirmação da existência do sensorial, do corpo, desse mundo antes do recalçamento que nunca existiu e que entretanto sempre esteve lá, dito de outro modo, a mãe. A criação no feminino é menos um modo de subjetivação do que um modo de exibição da falta a ser do sujeito. (Marcos, 2007, p. 224)

Marcos aborda a distinção proposta por Jacques-Alain Miller: haveria uma criação neurótica, sob o fundo do reconhecimento da castração, e uma criação psicótica, sob o fundo da forclusão do Nome-do-Pai. A autora acrescenta a criação no feminino, sob o fundo do buraco, um vazio angustiante, que teria relação com a parte da mulher não recoberta pela referência ao falo e à castração.

No texto de Heloisa Caldas (2013), *A fala e a escrita da mulher que não existe*, a autora afirma: “o sujeito fala a partir do que dele se falou, mas subverte o discurso do qual emerge” (Caldas 2013, p. 1). Segundo Caldas (2013), a mulher, ao tomar a palavra, influencia a ordem do discurso e modifica seu lugar na cultura. A fala e a escrita seriam derivações da escrita do gozo original da constituição de um sujeito; em outras palavras, haveria ecos e ressonâncias no entorno de uma criança para os quais ela não consegue atribuir sentido

algum; estes ecos e ressonâncias “caem” sobre a carne, escrevendo nela um campo de gozo. A autora atenta para o fato de que a arte traz a possibilidade da escrita de algo impossível de se escrever até então. Nessa perspectiva, a escrita consistiria em um fato único, sem repetição. “Nesse sentido a arte é feminina e persegue A mulher que não se escreve. Ao falar sobre a mulher que não existe, em sua singularidade, cria uma a uma versões do feminino” (Caldas, 2013, p. 8-9). A escrita e a leitura do ilegível podem ser adjetivadas como femininas, por se oferecerem ao leitor como objeto de gozo. A autora finaliza afirmando que a constante na arte é a forma como o artista ensina a vislumbrar, sonhar e ler o feminino.

Marisa Nubile (2011), em sua tese sobre as ressonâncias do feminino na escrita, contribui para este trabalho com uma reflexão muito importante: “[...] ao destacar certo tipo de escrita como *feminina*, pode-se cair na armadilha de endossar, junto com alguns autores, a entrada de mais uma categoria na já tão discutida classificação dos gêneros literários” (Nubile, 2011, p. 203). A autora atenta para a tendência cada vez maior de extinguir fronteiras nos gêneros literários. Nesse sentido, categorizar a escrita iria na contramão dessa tendência.

Para Nubile (2011), o que interessa é compreender uma gramática do feminino, aquilo que desta posição pode ser apreendido no texto, independentemente dessa posição ser ocupada por mulheres ou não. No entanto, a autora não ignora a relação que o adjetivo feminino possui com o sexo e o corpo da mulher. Nubile (2011) encerra o capítulo sobre a escrita feminina de sua tese afirmando que o feminino, uma vez que deixe de ser adjetivo, não é mais tido como qualidade que faz conjunto, mas como uma espécie de substância que pode ser reconhecido em alguns textos, “[...] construídos nesse *território-litoral*, no qual há uma ruptura da letra com o significado e o gozo não é eliminado nesse ‘jogo com as palavras’” (Nubile, 2011, p. 212).

Poli (2009) aproxima a escrita de Lispector ao gozo feminino; para Alves e Poli (2017) e Fortes (2007), a escrita de Duras permite um vislumbre do gozo feminino, a partir da apresentação de furos na lógica fálica. Caldas (2013) sugere que a escrita do ininteligível pode ser adjetivada como feminina, uma vez que se oferece ao leitor como objeto de gozo. Valle (2007) propõe um caráter Real da escrita de Lispector, enquanto Nubile (2011) entende o feminino como uma espécie de substância que pode ser encontrada em alguns textos. Barros (2007) salienta o poder da escrita de aplacar a angústia de castração e a dor de existir da mulher. Marcos (2007) atribui à escrita de Lispector traços e restos que não podem ser metabolizados, psiquicamente. Gozo, Real, substância, traços, restos; palavras que parecem tentativas de contornar algo difícil de definir, algo que as autoras reconhecem presente na

escrita feminina. É possível definir a escrita feminina? Os conceitos da psicanálise nos auxiliam na busca por uma aproximação dessa definição?

O posicionamento dos autores acerca da escrita feminina é muito diverso; notamos uma dificuldade em definir a escrita feminina, ao mesmo tempo em que encontramos este conceito como operador da análise de algumas obras literárias, como as de Marguerite Duras e Clarice Lispector. Seria a escrita feminina um estilo? Um gênero? Um tom? Uma técnica? A escrita das mulheres? Talvez a tarefa de definir o objeto de estudo desse capítulo seja inalcançável, mas seguimos na tentativa de contornar esse objeto dando a ele algum delineamento. Uma vez que escolhemos *Mrs. Dalloway*, como disparador de nossas reflexões acerca da escrita de Virginia Woolf, e esta obra tem por destaque a utilização da técnica do fluxo de consciência, talvez este seja um conceito que nos ajude na nossa tarefa. A técnica do fluxo de consciência dá vida à escrita de *Mrs. Dalloway*; Virginia Woolf parece dominá-la com maestria nesse romance. No próximo capítulo, apresentaremos esta técnica literária. Iniciaremos por um passeio pelo conceito; sua aparição em autores como James Joyce e Clarice Lispector; e sua pujante marca na escrita de Virginia Woolf. Nossa interrogação é se o fluxo de consciência, tal como aparece em *Mrs. Dalloway*, pode nos ajudar a pensar a escrita feminina.

### 3 FLUXO DE CONSCIÊNCIA

Neste capítulo, iremos apresentar uma breve revisão bibliográfica sobre o conceito de fluxo de consciência na literatura, delineando as técnicas que o compõe e o contexto histórico que lhe deu origem. Faremos um percurso por uma bibliografia que apresenta autores referenciados na utilização dessa técnica, mostrando algumas análises de trechos de suas obras onde o fluxo de consciência aparece; os autores são: James Joyce, Clarice Lispector e Virginia Woolf. Por que a escolha desses três autores? Joyce parece ser a maior referência nos escritos da área da literatura na utilização do fluxo de consciência; Lispector ganha nossa atenção por ser uma autora renomada no Brasil, cuja contribuição para o desenvolvimento desta dissertação tem sido de grande valia, e a presença do fluxo de consciência em seus escritos é constante; Virginia Woolf é autora de *Mrs. Dalloway*, obra que inspirou a construção deste trabalho, consagrada como um romance de fluxo de consciência. Por fim, marcando pontos em que notamos a presença da técnica, faremos nossa própria análise do romance *Mrs. Dalloway*.

#### 3.1 Fluxo de consciência na literatura: uma teoria

Sobre o fluxo de consciência na literatura, Humphrey (1976) declara: “nunca sabemos se está sendo usado para indicar o pássaro da técnica ou a fera do gênero e somos tomados de espanto ao saber que a criatura designada é, na maioria das vezes, uma monstruosa combinação de ambos” (Humphrey, 1976, p. 1). Com o intuito de não utilizar uma classificação que pode restringir os romances de fluxo de consciência como pertencentes a um único gênero literário, optamos pelo pássaro da técnica, neste trabalho.

O fluxo de consciência surgiu na literatura ocidental do início do século XX, embora já haja registros do uso da técnica do final do século XIX; teve como palco o movimento modernista; é próprio de uma literatura intimista, introspectiva, que prioriza o interior dos personagens à ação. O fluxo de consciência é um recurso narrativo, ou, se preferirmos, do narrador e, por se tratar de um conceito complexo, é difícil defini-lo em poucas palavras; faremos isso, portanto, no decorrer desta primeira seção.

O fluxo de consciência tem como berço a filosofia e psicologia de William James. No texto *The stream of consciousness*, James (1892) declara seu interesse em começar um estudo

introspectivo da consciência adulta. Para James (1892), o primeiro e mais relevante fato concreto, que todo sujeito será capaz de confirmar na sua experiência interior, é que: a consciência de alguma forma continua, é contínua. Os estados da mente sucedem uns aos outros. O autor questiona: mas como a consciência continua? E responde a partir de quatro importantes características do processo: cada estado da mente tende a fazer parte de uma consciência pessoal; cada estado da consciência pessoal está em constante mudança; a consciência pessoal é sensivelmente contínua; a consciência pessoal se interessa por partes de um objeto e exclui outras, recebe, rejeita e escolhe partes, tudo isso enquanto pensa.

As principais ideias que sustentam o conceito de fluxo de consciência se encontram em relação com alguma(s) das quatro características citadas por James. Acerca da primeira, James (1892) afirma que o único estado de consciência que conhecemos naturalmente é a consciência pessoal; é a nossa mente; nosso *self*; é particular. Dito de outro modo, um pensamento nosso influenciaria apenas um pensamento que nos pertença também; um pensamento de uma pessoa não teria interação direta com o pensamento de outra pessoa. Parece que o fato psíquico elementar é que não existiria o pensamento, ou este pensamento, ou aquele pensamento, mas o meu pensamento, cada pensamento pertenceria a alguém.

Acerca da consciência estar sempre mudando, James (1892) explica que esta afirmação não significa que os estados da consciência não tenham duração, mas que, uma vez passados, quando retornam não são mais os mesmos, bem como não são idênticos aos que lhe sucederão. James (1892) problematiza se o mesmo objeto não geraria na mesma pessoa sempre a mesma sensação. O que permanece o mesmo é apenas o objeto. E é possível pensar que, às vezes, nem este. Nossa sensibilidade é alterada todo o tempo e, portanto, o mesmo objeto não conseguiria com facilidade nos gerar a mesma sensação, repetidamente.

Sobre a terceira característica, James (1892) define aquilo que é contínuo como o que não quebra, não tem brecha, não divide. A única brecha concebida é a perda da consciência. E, mesmo quando há perda da consciência, quando esta retorna restabelece o estado anterior à quebra, por exemplo, no sono. As mudanças de um momento a outro não são absolutamente abruptas. A quarta e última característica é descrita por James (1892) através do fenômeno da atenção seletiva. A acentuação ou ênfase estão presentes em cada percepção que temos. Conseguimos perceber em uma monótona sucessão sonora um ritmo; ou perceber em pontos dispersos em uma superfície uma linha ou agrupamento; isto se deve à capacidade de destaque de alguns aspectos e exclusão de outros. A habilidade da distinção seria resultado de uma ênfase seletiva de partes de espaços e tempos.

Conforme Ana Lorena Domínguez e Jaime Yáñez-Canal (2013), James não estabelece limites precisos para as dimensões da consciência e não outorga grandes poderes às funções de pensamento no controle das ações. Para os autores, a consciência, na perspectiva de James, tem vários níveis, várias dimensões, que não necessariamente operam de maneira explícita. Em cada uma das dimensões ou estados em que a consciência se manifestaria, operariam processos de seleção de informações e de necessidades que orientariam as ações e a percepção, de acordo com os sentidos de unidade e de continuidade do sujeito. Nesse sentido, de acordo com a perspectiva sustentada pelos autores, não se poderia estabelecer uma delimitação contundente entre a atividade consciente e inconsciente, a continuidade entre esses estados comportaria níveis intermediários que dificultariam o estabelecimento de barreiras ao constante fluir da experiência subjetiva.

James nos apresenta o fluxo de consciência que, como um conceito novo, apresenta certas limitações, mas também um grande potencial de desenvolvimento e criação. Saindo do campo da psicologia, o fluxo de consciência foi encontrar morada na literatura; como isto aconteceu? De acordo com Reginaldo O. Silva (2009), haveria um recuo na produção literária moderna em direção ao eu, o que originaria o romance como um entretenimento solitário. Conforme o autor, existiria uma parcela da produção literária, denominada fluxo de consciência, que promoveria um estreitamento com essa noção de *recuo em direção ao eu*<sup>7</sup>. Esse recuo seria “o esquema de sobrevivência de um eu mutilado do pós-guerra e da cultura de massa” (Silva, 2009, p. 13), uma vez que essa produção literária teria palco no início do século XX e traria como referência autores europeus, como James Joyce e Virginia Woolf.

A ideia de Silva (2009) é a de que, em um meio instável e inseguro, restaria ao indivíduo refugiar-se em si próprio. Para o autor, a situação de violência do pós-guerra exigiria novos rearranjos mentais. Nesse sentido, o romance de fluxo de consciência seria efeito de um sujeito desamparado que busca dar conta de si e do mundo que o cerca através do seu mundo interno, do psiquismo, numa ideia de poder decidir sobre o mundo sem ter que recorrer a ele.

Sendo assim, o eu ganharia destaque na literatura e o romance épico e as ações concretas perderiam território. Conforme Silva (2009), o fluxo de consciência se assentaria na vida psíquica e não no mundo externo, demonstrando que as relações objetivas não seriam tão confiáveis e que haveria uma realidade autêntica e verdadeira no interior do sujeito. Em contrapartida, pensamos que o modernismo literário ultrapassa a dicotomia mundo externo ou

---

<sup>7</sup> O termo foi cunhado por Christopher Lasch em *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*, citado neste artigo por Silva.

mundo interno e desloca o foco para a linguagem; nesse sentido, o fluxo de consciência entra na literatura como um potente recurso de inovação linguística.

Não podemos esquecer que o fluxo de consciência ingressa com força na literatura em um tempo em que o conceito de inconsciente está ganhando forma e destaque na produção cultural e científica do início do século XX; e a linguagem passa a ser percebida como ferramenta edificante do psiquismo e, portanto, caminho de acesso a ele. Trata-se de uma época em que a subjetividade vira centro das atenções de várias áreas de produção de conhecimento e cultura. Renato Mezan (1996), no texto *Viena e as origens da psicanálise*, aponta: “parece-nos evidente que, se tomarmos uma cultura em dado momento de sua evolução, perceberemos um laço interno entre suas várias facetas: as artes, o pensamento, o regime político e econômico, as crenças religiosas, os costumes, etc” (Mezan, 1996, p. 76). O autor afirma que o final do século XIX teria sido marcado por uma geração que virou as costas ao positivismo; as explicações do sujeito e do mundo, extraídas prioritariamente da física e da biologia, não se mostravam mais suficientes. Os pensadores da época de diversas áreas – psicologia, filosofia, literatura, história, política – tinham um elo comum, o tema da subjetividade. “Penso que o elemento comum nesta série, aparentemente heteróclita, é a recusa de tomar o mundo físico e o mundo cultural ‘como os vemos’, ou pelo menos como nos ensinou a vê-los a tradição cultural do Ocidente” (Mezan, 1996, p. 94). Construimos nossa ideia de mundo através da linguagem, a própria divisão entre mundo interno e externo é uma produção discursiva.

Mezan (1996) declara que o modo de fazer arte do início do século XX dissolveria uma “crença na ‘naturalidade’ dos meios habituais e familiares de representação do real” (Mezan, 1996, p. 95). O autor chama esses meios de representação do real de automáticos, não porque eram naturais, mas porque eram as formas, usuais até então, de expressão dos códigos de arte e ciência. De tão repetidamente transmitidos, teriam sido naturalizados. A psicanálise, para o autor, contribuiu muito para essas transformações, e não apenas por sua teoria, mas principalmente pela “forma pela qual a forma habitual de falar e de pensar se vê minada pelas regras da situação analítica” (Mezan, 1996, p. 96). Mezan (1996) salienta que Freud foi um positivista em suas tentativas de introduzir a ciência nos estudos da subjetividade, mas a psicanálise foi muito além das intenções de seu fundador.

A regra da associação livre e da atenção flutuante rompe os vínculos lógicos e o silêncio que a censura moral gera no sujeito. Conforme Mezan (1996), o funcionamento do inconsciente, os processos primários, alicerçam a atenção flutuante e a livre associação como métodos válidos de investigação. “É essencialmente pela invenção do seu método que a



psicanálise se mostra solidária e complementar às criações culturais que lhe são contemporâneas” (Mezan, 1996, p. 97). Freud (1911/1996) afirma, no seu texto *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental*:

Na psicologia que se baseia na psicanálise, acostumamo-nos a tomar como ponto de partida os processos mentais inconscientes, com cujas peculiaridades nos tornamos familiarizados através da análise. Consideramos que são os processos mais antigos, primários, resíduos de uma fase de desenvolvimento em que eram o único tipo de processo mental. O propósito dominante obedecido por estes processos primários é fácil de reconhecer, ele é descrito como o princípio de prazer-desprazer. (Freud, 1911/1996, p. 238)

Através da análise aqui significa através da linguagem. Só assim os processos inconscientes podem ser, em certa medida, acessados. Inconsciente é linguagem. O caldo de cultura em que Freud e Woolf estavam inseridos viabilizaria a criação de duas modalidades de desconstrução da narrativa tradicional – uma em relação ao método analítico, outra em relação à produção literária – temporalmente muito próximas: associação livre/atenção flutuante e fluxo de consciência.

Nesse sentido, o fluxo de consciência incorporado à literatura reafirma a potência da livre associação, na tarefa de desvelar os níveis psíquicos que se encontram fora da consciência. O livre associar do paciente dá acesso ao analista, através da atenção flutuante, a conteúdos não manifestos; o fluxo de consciência dá acesso ao leitor, através de uma leitura de certa maneira flutuante, aos níveis profundos de sua alma. O personagem construído pela técnica do fluxo de consciência se aproxima do sujeito da psicanálise, em sua complexidade. Essa técnica dá acesso ao leitor a outro modo de articulação discursiva, a outras regras de enunciação, muito mais livres, próprias do processo primário. Mezan (1996) atribui a Freud a capacidade de introduzir racionalidade naquilo que até então parecia sem sentido, “pois a grande revolução freudiana consiste em provar que o ‘sem-sentido’ na verdade transpira sentido por todos os poros” (Mezan, 1996, p. 99).

De acordo com um verbete da *International society for the study of narrative*, o fluxo de consciência na literatura é associado ao movimento modernista. Como termo literário, apareceria no início do século XX e estaria associado a três projetos aparentemente díspares. O primeiro seria o desenvolvimento da ciência da psicologia, com o aprofundamento dos estudos sobre a consciência e suas manifestações. O segundo seria as especulações de uma filosofia ocidental sobre a natureza do ser. E, por último, uma força revolucionária nas artes,

que se afastam do realismo do final do século XIX em favor de uma exploração da subjetividade e da consciência de si.

Tensionamos essa ideia, sugerindo que um afastamento da realidade em direção ao mundo interno do sujeito define um sintoma neurótico. Nossa hipótese é de que a linguagem literária modernista possibilita novos enlaces entre o mundo externo e o psiquismo. Relacionado ao primeiro projeto acima descrito, pertinente ao desenvolvimento da psicologia, Robert Humphrey (1976) observa:

A associação natural e historicamente correta deste termo com a psicologia, juntamente com a esmagadora tendência psicanalítica do pensamento do século XX, resultou em dotar todos os romances, que podiam ser vagamente relacionados com a expressão indefinida de “fluxo de consciência”, de um marcado sotaque vienense. (Humphrey, 1976, p. 5)

Apesar do caráter categórico da afirmação de Humphrey, ela nos é valiosa no ponto em que marca uma relação entre o desenvolvimento da psicanálise – e não apenas como teoria, mas também como método – e a importação do fluxo de consciência para o âmbito da literatura.

No texto *Fluxo de consciência na narrativa de A paixão segundo G.H, de Clarice Lispector, e Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf*, Fabrícia S. Carvalho (2014) afirma que William James alcança, através do reconhecimento de características do pensamento, uma definição um tanto acurada do fluxo de consciência: um pensamento pode ser interrompido ou abandonado sem causar uma ruptura que inviabilize sua retomada ou atrapalhe o estado de consciência. Ele flui.

Carvalho (2014) afirma ser o fluxo de consciência uma teoria baseada no estudo das ideias; o desenrolar de pensamentos produzidos dentro e fora da consciência, apresentados sob uma forma de literatura que escapa ao enredo convencional dos romances. Ao colocar em evidência a existência de processos mentais nos/dos personagens, o fluxo de consciência, de acordo com a autora, é psicanalítico e metafísico, domina uma existência psíquica e a transforma na realidade das personagens, retratando, como só a arte é capaz, a complexidade do ser, o que lhe é mais íntimo. Tal processo se torna possível mediante uma inovação linguística.

Para Fernanda F. dos Santos e Lígia R. B. Kimori (2016), o fluxo de consciência quebra barreiras espaço-temporais, isto é, quebra a própria narrativa; as palavras parecem não obedecer ao crivo da racionalidade. As autoras insinuam que o termo fluxo de inconsciência talvez fosse mais apropriado. Ângela F. A. de Oliveira (2009) afirma que a literatura se

apropriou das ideias de James para definir uma ficção cujo objeto central seria a psique humana. Ao conciliar as ideias de James com as de Freud, essa literatura psicológica cria uma linguagem das camadas mais profundas da mente e as transforma em matéria discursiva. Parece que o fluxo de consciência promove uma aproximação da literatura ficcional com algo do psíquico que ultrapassa a atividade consciente.

De acordo com Humphrey (1976), os romances escritos a partir do fluxo de consciência apresentariam um conteúdo em comum: a consciência de um ou mais personagens. O autor se refere à consciência como a área que abrangeria os processos mentais que vão desde a pré-consciência até níveis racionais e comunicáveis; o fluxo de consciência daria respeito a níveis menos desenvolvidos da consciência, especialmente os pré-verbais, revelando assim um estado psíquico dos personagens. Entendemos a expressão “pré-verbais”, utilizada por Humphrey, como se referindo a um discurso não ordenado pela razão e a moral, isto é, organizado de acordo com o que, em psicanálise, denominamos processo primário. Carvalho (2014), trazendo uma perspectiva freudiana, dentre outras, declara ser a consciência uma pequena parte da mente, cujo estado é transitório, e no qual o indivíduo estaria a par do que acontece no seu entorno, através de suas percepções. Para a autora, os sentimentos seriam conscientes e inconscientes, e os escritores que utilizam o fluxo de consciência transitariam entre esses sentimentos de seus personagens. De acordo com Oliveira (2009), uma vez que a psicanálise nos ensina que os aspectos inconscientes influenciam as ações humanas, a literatura abraça tal aprendizado e abrange seu entendimento da consciência, passando a abarcar aspectos alterados da mente e estados oníricos; o inconsciente, isto é, o que escapa à razão ganha espaço na literatura. “E é justamente a permeabilidade entre as qualidades psíquicas que efetiva na literatura o fluxo de consciência” (Oliveira, 2009, p. 4).

Carvalho (2014) resgata Humphrey e sua ideia de que a consciência seria materializada na comunicação verbal, mas englobaria, também, o que o autor denomina nível pré-discursivo. Sendo assim, o fluxo de consciência daria preferência aos níveis pré-discursivos que prescindiriam de um controle racional e ordenado; portanto, objetivaria desvelar o ser psíquico dos personagens e mostrar a complexidade desse ser.

O enredo acontece tendo como base os cenários e a temporalidade criados na psique da personagem. Tudo se ajusta na mente dela e leva o leitor aos fatos externos, sempre centrado do eu para fora ou em volta do próprio eu. (Carvalho, 2014, p. 19)

Oliveira (2009) afirma que o fluxo de consciência marcaria uma transição que modificaria estruturalmente a representação do drama moderno, transição essa que iria da

estética focada na exterioridade das relações intersubjetivas para a interioridade da experiência subjetiva. Segundo a autora, o fluxo de consciência atribuiria uma importância à realidade construída internamente, o que modificaria a nossa percepção do sujeito da psicologia, como alguém que se relaciona com o mundo ao mesmo tempo em que se constitui como mundo. Esse mundo interior seria resultante da incidência de informações vindas do exterior, o sujeito não seria alheio ao seu entorno, seria efeito da interação desses dois mundos, o interno e o externo. O sujeito apreende o externo através da sua experiência e não o diferencia da percepção que dele obtém. Mas quais características definem o fluxo de consciência? Seu caráter, como aponta Carvalho (2014), é difuso e abstrato. Como identificá-lo em uma obra?

Apesar do fluxo de consciência ser entendido nesse trabalho como uma técnica, há outras técnicas literárias que existem individualmente, mas ao mesmo tempo o compõem. Humphrey (1976) identifica quatro técnicas distintas e complementares na escrita do fluxo de consciência: monólogo interior direto; monólogo interior indireto; autor onisciente e solilóquio. O monólogo interior representaria o conteúdo dos processos mentais dos personagens de forma inarticulada, da mesma forma como tais processos se apresentariam nos diversos níveis de consciência ditos pelo autor como pré-verbais. Segundo a definição de Carvalho (2014), o monólogo interior seria a forma de expressar pensamentos que estão distantes das influências do mundo exterior; sendo assim, encontrar-se-iam mais próximos do inconsciente e seriam livres e primitivos, representados por frases diretas, pouco elaboradas, sintaticamente. “O monólogo interior expõe a livre associação nos romances, aferindo às personagens um aspecto contínuo de fluxo, em que eles não estão apartados de sua história” (Carvalho, 2014, p. 59).

Marina Nobre de Moraes Schirato (2011) acrescenta que o recurso do monólogo interior possibilita mostrar ao leitor um momento no qual o personagem entra em contato com seus pensamentos e emoções de forma livre e desinibida. De acordo com a autora, esse contato do personagem com suas sensações profundas se dá através da associação livre. Schirato (2011) aproxima o monólogo interior do método analítico freudiano, uma vez que a técnica viabiliza à personagem uma interação com a voz do outro a qual está sujeita. Em outras palavras, o monólogo interior seria uma ferramenta literária que possibilitaria ao leitor entrar em contato com os pensamentos não confessos do personagem, talvez conservando alguma semelhança com a ferramenta da livre associação, que possibilita ao analista e ao analisando um contato com pensamentos desordenados até então, muitas vezes, igualmente inconfessos.

O monólogo interior direto, segundo Humphrey (1976), é apresentado praticamente sem interferência do autor e não é endereçado a esclarecer o leitor, ou seja, o autor<sup>8</sup> e seus comentários explicativos são dispensados; trata-se da exposição de um processo extremamente interno do personagem. Escrito em primeira pessoa, geralmente apresenta interrupções na direção dos pensamentos do personagem, que trocam de conteúdo com uma certa frequência, bem como apresenta uma diminuição do uso de pontuação o que indica uma continuidade do pensamento. Nele, o narrador desapareceria e apareceria como um reflexo na consciência da personagem (Silva, 2013).

No monólogo interior indireto, o autor está presente, o que permite a escrita em terceira pessoa e o uso de métodos descritivos e expositivos que possibilitam uma maior coerência no texto. No entanto, a fluidez dos estados de consciência é preservada. Neste segundo tipo de monólogo interior, o autor encontra-se posicionado entre o personagem e o leitor, logo, pressupõe-se a presença do leitor. O autor é onisciente, uma vez que expõe o material psíquico não pronunciado do personagem, guiando o leitor através da trama de pensamentos. Humphrey salienta a habilidade de Virginia Woolf em combinar o monólogo interior indireto com o direto; uma vez que o autor já forneceu ao leitor um número significativos de informações acerca do que se passa na mente do personagem, pode se retirar e deixar que ambos, personagem e leitor, sigam sozinhos suavemente por um tempo.

A terceira técnica, a do autor onisciente, segundo Carvalho (2014) é inteiramente descritiva; nela, o narrador conta os pensamentos inconfessos da mente do personagem ao leitor. A quarta e última técnica citada por Humphrey é o solilóquio; esta difere do monólogo interior por supor a existência de uma plateia formal – sendo assim, apresenta maior coerência. O solilóquio comunica emoções e ideias que se relacionam com a trama, ao passo que o monólogo interior comunica a identidade psíquica do personagem. O próprio personagem apresentaria suas ideias ao leitor, supostamente prescindindo do narrador; sendo assim, o ponto de vista seria sempre do personagem e o nível de consciência apresentado se encontraria mais próximo das camadas superficiais, o que faria com que fosse menos autêntico que o monólogo interior. O solilóquio descreve o personagem de uma perspectiva interior e exterior, ao mesmo tempo.

O uso do solilóquio como técnica do fluxo de consciência tem um significado especial. Convém lembrar que a data dos importantes romances da língua inglesa

---

<sup>8</sup> A palavra “autor” se encontra na tradução aqui utilizada. Por isso, a utilizaremos. Contudo nos filiamos à concepção de que o fluxo de consciência, como instrumento narrativo, concerne ao narrador.

que fazem uso dessa técnica, *Enquanto Agonizo* (1930) e *As ondas*, de Virginia Woolf (1931), são relativamente tardias, cerca de quinze anos depois que Joyce, Richardson e Woolf publicaram suas primeiras obras que adumbraram o fluxo de consciência no romance. As técnicas para a apresentação do fluxo de consciência progrediram muitos nesses quinze anos. Este progresso se devia em parte ao estímulo do crescente interesse pela psicanálise, em parte à magistral exibição de técnica em *Ulisses* e, em grande parte, ao aparecimento de romancistas que reconheceram o valor de descrever a consciência que antecede a fala, mas que queriam também valer-se das vantagens do romance tradicional de enredo e ação. (Humphrey, 1976, p. 34)

O fluxo de consciência compõe uma mescla dessas técnicas, que podem aparecer no interior da mesma obra. Acreditamos que essa divisão esquemática das técnicas que compõe o fluxo de consciência é extremamente válida de um ponto de vista didático; no entanto, na leitura dinâmica das obras essa divisão fica borrada e de difícil distinção. Talvez o efeito dessa mescla de técnicas seja o que confere o caráter profundo e complexo do fluxo de consciência.

Humphrey (1976) salienta que o fluxo pode ser sustentado, momentaneamente rompido, bem como mover-se, livremente, pelo tempo e pelos níveis da consciência. Para o autor, a principal técnica utilizada para demonstrar o fluxo de consciência na ficção é a aplicação dos princípios da livre associação. A atividade do psiquismo é ininterrupta, sua atenção permanece em algo por instantes apenas, a cadeia associativa é criada “pelo poder que tem uma coisa de sugerir outra, através de uma associação de qualidades em comum ou contrastantes” (Humphrey, 1976, p. 38). A memória, os sentidos e a imaginação guiam e determinam a associação. Carvalho (2014) acrescenta que, na livre associação, acontecimentos presentes acionam na mente eventos passados, em um livre movimento pelo tempo. O tempo é um dos pilares do fluxo de consciência, mas é um tempo vivo, caótico, subjetivo, que se apresenta descontínuo e não se ocupa de linearidades.

Humphrey (1976) menciona o artifício da montagem de tempo, análogo ao do cinema, na obra de Woolf. A própria qualidade do fluxo de consciência e do seu movimento não admite uma linearidade rígida do tempo, mas a liberdade de adiantar-se e atrasar-se misturando tempo passado, presente e futuro. Citando o historiador e crítico literário Daiches, Humphrey sugere recursos para essa montagem de tempo na ficção: ou o objeto permanece fixo no espaço e sua consciência se move pelo tempo; ou, ao contrário, o tempo é fixo e o espaço muda, resultando em uma montagem de espaço. Podemos ver uma montagem de tempo nas primeiras 16 páginas de *Mrs. Dalloway*. O espaço é Londres, mas o tempo se move na consciência de Clarissa; ela programa a festa daquela noite, um futuro próximo; retorna à

admiração da bela manhã londrina, tempo presente; e viaja ao passado relembrando os dias vividos em Bourton. A montagem de espaço pode ser identificada, conforme nos aponta Humphrey (1976), na cena em que um avião desenha o céu com sua fumaça: “de súbito, como um trem que sai de um túnel, o aeroplano emergiu dentre as nuvens, o som brocou o ouvido de toda a gente, no Mall, no Green Park, em Piccadilly, em Regent Street, no Regent`s Park [...]” (Humphrey, 1976, p. 50), em todos esses lugares, em um só tempo, o som do aeroplano é ouvido.

De acordo com Humphrey (1976), a escrita do fluxo de consciência consistiria na transmissão de algum valor do autor para seu leitor; nesse caso, o mundo interno é escolhido como palco para dramatizar tais valores. É tarefa árdua para o autor conquistar a confiança de seus leitores; afinal, ele precisa transmitir a “verdadeira textura da consciência” (Humphrey, 1976, p. 58) e destilar dali algum sentido. Os valores e sentidos são muito particulares e, às vezes, enigmáticos para outra consciência. A forma também se impõe como um desafio; a arte precisa estabelecer alguma ordem para ser transmitida e o desafio consiste, justamente, em transmitir a desordem e caos da atividade psíquica. O autor tem que ser fiel à mente do personagem, ao seu padrão e indisciplina; a ação, o tempo e o espaço são aqueles das lembranças e fantasias do personagem. Oliveira (2009) salienta que o personagem é uma mímese do ser humano; construído com o objetivo de transmitir uma existência ficcional, o autor mostra suas motivações e sentimentos, a fim de atribuir algo humano para o personagem. O fluxo de consciência vem tornar essa tarefa mais flexível ao encurtar a distância entre a realidade e a ficção, faz isso ao representar a consciência e a constelação de ideias incoerentes e indeterminadas do personagem.

“A *isenção de contradição mútua, o processo primário* (mobilidade das catexias), a *intemporalidade* e a *substituição da realidade externa pela psíquica* – tais são as características que podemos esperar encontrar nos processos pertencentes ao sistema Ics” (Freud, 1915/1996b, p. 192 [grifos do autor]). O pai da psicanálise descreve assim o inconsciente; percebemos certas aproximações com a forma, descrita pelos autores citados nesta seção, da técnica do fluxo de consciência, principalmente no que concerne às duas últimas características: a intemporalidade e a substituição da realidade externa pela psíquica. Mas propomos uma torção que teria como pilar a segunda característica apontada por Freud, o processo primário. A construção de um enlace entre o fluxo de consciência e o processo primário, desde a nossa perspectiva – e em sintonia com Mezan (1996) –, se daria pela dimensão clínica – atenção flutuante e livre associação – mais do que pela dimensão teórica – definição do inconsciente.

### 3.2 Fluxo de consciência em James Joyce, Clarice Lispector e Virginia Woolf

A técnica literária do fluxo de consciência foi empregada com maestria por alguns autores; tais autores adaptam o conceito, inicialmente pertencente à área da psicologia, e fazem dele um recurso e uma estratégia do narrador de suas obras. A imersão na mente dos personagens e o diminuto protagonismo do enredo inauguram uma nova forma de expressão da literatura, que ganha espaço e prestígio graças à habilidade técnica no uso do fluxo de consciência. Cito nesta sessão alguns desses autores: James Joyce, Clarice Lispector e Virginia Woolf.

Começemos por Joyce. James Joyce ilustra o fluxo de consciência em sua consagrada obra *Ulisses*. O autor revoluciona a escritura do romance quando centraliza as ações desta obra em um único dia: 16 de junho de 1904; é com eventos banais e cotidianos que prende a atenção do leitor aos detalhes, às emoções e aos pensamentos dos personagens (Thimóteo & Teixeira, 2009). Humphrey (1976) destaca que Joyce alcança um grau de objetividade maravilhoso em *Ulisses*, ou seja, ele praticamente lança o autor para fora da existência. O empenho para livrar a obra de qualquer vestígio do autor proporcionaria ao leitor uma sensação de contato direto com a vida do personagem representada no livro. Essa seria uma tentativa de Joyce de representar a vida como ela é, sem o intermédio de avaliações ou preconceitos. A distância do autor possibilitaria o contato do leitor com os devaneios e ilusões do personagem, mostraria a pequenez do homem, a enorme distância entre seus ideais e sua realidade e o prosaico das coisas consideradas especiais. A existência seria uma comédia e o homem poderia ser satirizado por seu papel, muitas vezes, deplorável e incongruente dentro dela. A vida apresentada minuciosamente com suas contradições e deficiências resulta em uma sátira (Humphrey, 1976). O fluxo de consciência torna possível atingir um realismo convincente, Humphrey (1976) entende *Ulisses* como um comentário crítico acerca da vida do homem moderno. Bloom, o protagonista de *Ulisses*, busca um ideal, mas seu pensamento demonstra quão longe se acha, na verdade, de alcançá-lo. Joyce apresenta a introspecção da mente e dos pequenos atos do homem, com o intuito de apresentar a disparidade entre suas aspirações e realizações.

Humphrey (1976) descreve um trecho do monólogo interior direto que compreende as últimas 45 páginas de *Ulisses*. Molly Bloom está deitada a sós, com exceção do marido que dorme ao seu lado:



Sim porque antes ele nunca fez uma coisas dessas como pedir para tomar café na cama com dois ovos desde o hotel *City Arms* quando ele costumava fingir que estava acamado com a garganta inflamada fazendo fita para se fazer interessante aos olhos daquela velha bisca da Sra. Riordan que ele pensava ter uma bela coxa e que não nos deixou um único centavo para missas para ela e em intenção de sua alma aquela unha-de-fome maior nunca existiu na verdade tinha medo de soltar os 4d para seu álcool desnaturado me contando todos os seus achaques. (Joyce, citado por Humphrey, 1976, p. 23-24)

Humphrey (1976) sublinha alguns aspectos do trecho: a ausência de pontuação, que salta aos olhos do leitor; a incoerência e a fluidez da cena narrada; os pensamentos são interrompidos; e as pessoas e fatos não são apresentados formalmente ao leitor. A ideia é de que a fluidez e a incoerência seriam mais importantes na comunicação ao leitor do que algum fato específico. O trecho descrito é o fluxo de consciência de Molly Bloom, o autor não se faz presente na passagem, não tece comentários, nem instruções, a narrativa é em primeira pessoa e o tempo é incerto. No entanto, a partir do momento que o monólogo interior direto mergulha fundo na consciência de um personagem, a presença do autor pode se fazer necessária, mesmo que sutil e brevemente; inicia-se então uma passagem de monólogo interior indireto, que pode retornar ao direto em seguida. Joyce dispensa o auxílio elementar da pontuação, conseguindo assim apresentar o fluxo de consciência de Molly próximo ao sono; a falta de pontuação é um recurso visual, pois o monólogo interior é redigido com cautela.

Ainda acerca do monólogo interior da personagem Molly Bloom, Humphrey (1976) exemplifica o que entende por livre associação, presente no trecho a seguir citado, como a principal técnica de movimento do fluxo de consciência. Através de comentários entre parênteses, o autor assinala os estímulos que penetrariam na mente da personagem e, captando em algum nível a sua atenção, redirecionariam o fluxo ininterrupto de seus pensamentos.

...horas e um quarto (um relógio na vizinhança afetou a consciência de Molly para lembrar-lhe a hora) que hora mais sinistra suponho que a esta altura os chineses devem estar se levantando e penteando seus rabichos para o dia (sua imaginação escapuliu para a China, sempre sob o estímulo da batida do relógio) em breve teremos as freiras tocando o ângulo (ela continua preocupada com o adiantado da hora) elas não tem ninguém para entrar e perturbar seus sono (como Leopold perturbou o dela) a não ser um raro padre ou dois para os ofícios noturnos (sua atenção voltou para o fato de seu marido haver chegado em casa tarde, que é o motivo por ela estar acordada a estas horas; mas a hora continua predominantemente em sua consciência) o despertador do vizinho ao cantar do galo tinindo de arrebear os miolos (ela antecipa uma ocorrência desagradável de todas as manhãs e volta a preocupar-se com a ideia de perder o sono) deixa ver se eu consigo cochilar 1 2 3 4 5 (a antecipação do despertador do vizinho tocar cedo estimula-a a fazer um esforço, e ela procura pegar no sono contando). (Humphrey, 1976, p. 39-40)

Humphrey (1976) faz, na passagem citada, uma tentativa de seguir o fluxo de consciência e captar a livre associação que o causa e movimenta. O mundo interior da personagem se construiria em relação com o mundo exterior, ouvir o relógio a faria imaginar chineses levantando e freiras dormindo, a faria também antecipar o despertador do vizinho. Do ponto de vista psicanalítico, essas interpretações podem soar unívocas, deixando pouco espaço para a abertura de sentidos; contudo, o autor sugere, ilustrativamente, como a associação livre colocaria em movimento o fluxo de consciência. Propomos uma torção: assim como a associação livre, o fluxo de consciência parece colocar em movimento o processo primário, que muitas vezes carece de um sentido imediato, possível de lhe ser atribuído.

O uso da imaginação, de acordo com Humphrey (1976), seria farto em *Ulisses* e geralmente apresentado na forma de símbolos que forneceriam detalhes precisos, esses detalhes e imagens se aproximariam de uma apresentação dos fenômenos psicológicos. Os símbolos seriam escolhidos para convencer o leitor de uma intimidade e de uma realidade da mente do personagem. Grande parte dos efeitos que Joyce alcançaria com a técnica do fluxo de consciência proveriam da força simbólica das imagens.

De acordo com Saulo G. Thimóteo e Níncia C. R. B. Teixeira (2009), a escrita de James Joyce contempla a técnica do fluxo de consciência, o simbolismo e o naturalismo e uma análise psicológica detalhada de seus personagens. Conforme os autores, Joyce seria capaz de adentrar a mente humana e extrair dela uma reprodução das relações do indivíduo com a sociedade na qual está inserido. Seria na forma da apresentação dos pensamentos dos personagens, das imagens e dos símbolos que o cercam, que o autor do fluxo de consciência buscaria uma aproximação intimista com a realidade. Essa apresentação deve ser de alguma forma coesa, mesmo na narrativa de cenas de profunda introspecção.

Thimóteo e Teixeira (2009) citam uma passagem de *Ulisses*: “Davy Byrne assentiusorriubocejou tudo de uma vez só: - Haaaaaaaah!” (Thimóteo & Teixeira, 2009, p. 933 [grifos do autor]), para exemplificar como Joyce, em uma única palavra, representaria um único ato, que compreende três atos em si mesmo: assentir, sorrir e bocejar; a união das três palavras criaria uma imagem visual completa da ação desenvolvida para o leitor. A técnica utilizada por James Joyce nesse romance apresenta vários níveis, a passagem citada acima refere-se ao nível linguístico, mas há outros. O nível naturalista: Dublin é apresentada, geograficamente, através da descrição de paisagens e prédios; os fatos ocorridos em 16 de junho de 1904 são narrados, desde peças teatrais em cartaz até as notícias do jornal diário. Mas é o nível simbólico que sobretudo caracterizaria o romance, símbolos complexos e das

mais diversas naturezas são apresentados por Joyce, já desde o título que remete à “Odisséia”, em cada capítulo há um roteiro de símbolos: hora; cena; órgão humano; arte; cor; e técnica (Thimóteo & Teixeira, 2009).

Os dois trabalhos citados salientam o potente aspecto simbólico presente na obra de Joyce. O símbolo parece ser um recurso que possibilita ao autor colocar na obra ainda mais do que o conteúdo escrito; a riqueza de detalhes de *Ulisses* é imensa, mas talvez Joyce ainda tenha deixado alguns detalhes a serem desvendados pelo leitor através dos símbolos. A técnica da escrita também é salientada por Humphrey (1976) e Thimóteo e Teixeira (2009); a ausência de pontuação e a condensação de palavras possibilitariam ao leitor uma impressão visual que é traduzida em uma sensação de continuidade, de simultaneidade. Joyce levaria a técnica ao ponto de induzir no leitor algo muito além do provocado pelo conteúdo escrito. Vale citar que Joyce abre essa seção em um ato de reconhecimento à sua influência na literatura, através do fluxo de consciência; no entanto, nosso aprofundamento é outro e, portanto, não apresentaremos um estudo mais denso de sua produção.

Passemos a Clarice Lispector. Lispector nasceu em 1920, na Ucrânia, em uma família judaica russa; em 1922, a família mudou-se para o Brasil, onde a autora consagrou-se como escritora e veio a falecer em 1977, na cidade do Rio de Janeiro. Clarice naturalizou-se brasileira. Ela utiliza a técnica do fluxo de consciência quando produz um discurso literário capaz de descrever a mente das personagens desde o seu interior. A autora explora suas obras em um sentido de verticalidade, de profundidade; transpõe a barreira do superficial ao utilizar imagens e detalhes agudos (Thimóteo & Teixeira, 2009). De acordo com Thimóteo e Teixeira (2009), Clarice Lispector cria uma inovação técnica em *A hora da estrela*, o narrador é também personagem e possui uma história própria, paralela à da protagonista Macabéa. O narrador Rodrigo S.M. se vê refletido na personagem, cuja história é incumbido de contar.

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. (Lispector, 1998, p. 12)

De acordo com Thimóteo e Teixeira (2009), haveria uma dualidade que permeia *A hora da estrela*: quanto mais consciente de si Rodrigo S.M. se tornaria, mais inconsciente e alienada ficaria Macabéa. Há no narrador um sentimento de compor um indivíduo, por mais angustiado que seja, enquanto Macabéa não acredita ser *muito gente*. A consciência de sua existência lhe é proferida por outro, a cartomante; é quando nasce para a vida e torna-se

existente, que morre. Os pensamentos do narrador produziriam uma história que se prolonga para além de suas linhas, seria através dessa relação do narrador com a história que narra que o leitor penetraria na mente dos personagens. *Macabéa* é narrada desde o interior de seus pensamentos:

Pela aliança viu que ele era casado. Como casar com-com-com um ser que era para-para-para ser visto, gaguejava ela no seu pensamento. Morreria de vergonha de comer na frente dele porque ele era bonito além do possível equilíbrio de uma pessoa. (Lispector, 1998, p. 41)

Quando apresenta o pensamento de *Macabéa*, Clarice mostra o pensamento gago, expressando assim aspectos interiores da mente da personagem. Ao apresentar ao leitor os pensamentos do narrador e os fatos vividos por *Macabéa*, Lispector convida o leitor a ser mais que mero espectador, convida a ser cúmplice (Thimóteo & Teixeira, 2009).

Outro romance de fluxo de consciência de Lispector é *A paixão segundo G.H.*, de 1964, o primeiro escrito pela autora em primeira pessoa. A narrativa conta a história de uma escultora que mora sozinha em uma luxuosa cobertura no Rio de Janeiro, não sabemos o nome da protagonista, apenas suas iniciais – G.H. – encontram-se espalhadas em vários pertences pelo apartamento. A história se passa no dia em que a empregada doméstica de G.H., Janair – esta, sim, recebe um nome –, pede demissão. A protagonista decide limpar o quarto da empregada e, surpresa com a limpeza do ambiente, se depara com um desenho de uma mulher, um homem e um cachorro, feito à carvão na parede. G.H. encontra uma barata no armário e, numa tentativa de matá-la, esmaga a barata. A epifania que segue este momento é a alma da obra. A personagem alcança o limite da sua existência, para, então, questioná-la (Carvalho, 2014).

De acordo com Carvalho (2014), Lispector exploraria o fluxo de consciência através das histórias de suas personagens, ultrapassando seus aspectos sentimentais. Essas personagens estariam em busca de um eu psíquico, uma identidade de si mesmas. Clarice utiliza o monólogo interior direto em *A paixão segundo G.H.*, técnica que, conforme Carvalho (2014), não descaracteriza um diálogo presente na obra, diálogo esse entre narrador/personagem e sua própria consciência, uma extensão de si. Narrado, em grande parte, em primeira pessoa, o romance não dispensa momentos narrados em terceira pessoa, e não porque exista um mediador externo, mas porque a personagem precisa ganhar uma distância de si própria para que seu olhar atinja sua existência e a realidade do que é. Entendemos que, ao fazer da protagonista a narradora de si própria, Clarice mescla as técnicas

do monólogo interior direto e indireto; uma vez que, ao narrar-se à si própria, G. H. também narra-se ao leitor.

Carvalho (2014) aponta para o uso que Lispector faz da pergunta retórica, como um recurso utilizado pelo fluxo de consciência para mostrar a continuidade e o caráter reflexivo dos processos psíquicos do personagem: “porque não tenho coragem de apenas achar um meio de entrada?” (Lispector, 2009, p. 10); “porque não me calo, então?” (Lispector, 2009, p. 18); “[...] nunca antes me ocorrera que, na mudez de Janair, pudesse ter havido uma censura à minha vida, que deveria ter sido chamada pelo seu silêncio de ‘uma vida de homens’? como me julgara ela?” (Lispector, 2009, p. 39).

A linguagem, tão cara à expressão do fluxo de consciência, é usada de forma peculiar por Clarice neste romance. De acordo com Carvalho (2014), a palavra não teria alcance para transmitir o inefável do ser de G.H.; portanto, o silêncio tornar-se-ia um recurso possível. O silêncio seria o ponto de partida e de chegada da narrativa, do nada surge e para o nada retorna. “Se a linguagem é condição natural para se viver em sociedade, isso quer dizer que, ao desistir gradativamente dela e optar, na mesma proporção, pelo silêncio, significa que a busca interna está em grande evidência” (Carvalho, 2014, p. 34-35). A linguagem se tornaria um teste para a existência da realidade. Parece que Carvalho se refere à linguagem falada, no entanto, o fluxo de consciência nessa obra permite ao leitor entrar em contato com uma discursividade que se encontra além da fala.

Há nessa obra de Clarice, conforme Carvalho (2014), uma abundante repetição de verbos e substantivos que dão firmeza ao que é comunicado, a repetição facilitaria um mergulho no fluxo de pensamentos e mostraria seu caráter ininterrupto: “na semana anterior eu me divertira demais, frequentara demais, tivera por demais de tudo que quisera” (Lispector, 2009, p. 33); “Eu estava vendo o que só teria sentido mais tarde – quero dizer, só mais tarde teria uma profunda falta de sentido. Só depois é que eu ia entender: o que parece falta de sentido – é o sentido” (Lispector, 2009, p. 34).

Segundo Carvalho (2014), Clarice utiliza, como recurso do fluxo de consciência, a simbologia transformada em metáforas. O texto é rico em metáforas, mas a mais importante seria talvez a da barata. “É o ápice do fluxo atingido no romance, pois é quando a consciência se transforma no próprio ser e desumaniza a narradora-protagonista, deixando-a totalmente submersa em seu inconsciente a ponto de fazê-la degustar da massa branca da barata” (Carvalho, 2014, p. 37). A barata remete à primitividade e fornece uma ligação do passado com o presente; uma espécie que tem milhões de anos e segue viva. O tempo no romance de Lispector é passado e atual, é ontem e hoje, é a barata obsoleta e atual, ao mesmo tempo; são,

talvez, 24 horas na vida da personagem; no entanto, conforme Carvalho (2014), no fluxo de consciência o tempo é o psíquico, tornando-se irrelevante a cronologia objetiva.

Diógenes Pereira da Silva (2013), em seu texto sobre o romance de Clarice Lispector, aponta como percebe a presença do fluxo de consciência nessa narrativa e traz à tona alguns apontamentos diferentes dos expostos até aqui. O autor identifica como efeito resultante do fluxo de consciência em *A paixão segundo G.H.* um esvaziamento do *eu* da personagem. Esse *eu* transbordaria ao falar de si, contaria do outro e do mundo. É através de questionamentos confusos, contraditórios, ilusões, afirmações complexas, alegorias e metáforas esse *eu* tentaria se reconhecer. Em sintonia com a nossa concepção, Silva (2013) propõe um deslocamento do eu – centro das argumentações até aqui apresentadas – para a linguagem. O encontro de G.H. com a barata marca um ponto de fratura da realidade vivida até então e inicia um processo de autoconhecimento da personagem, sua introspecção aparece com força e contorna um interior profundo. A beleza e riqueza da introspecção da personagem são fomentadas e sustentadas pelo fluxo de consciência, que aparece através de fatos cotidianos diminutos e inversamente proporcionais à grandiosidade do texto. O fluxo de consciência, para o autor, ganha corpo e voz através das manifestações do tempo presentes na obra de Lispector. O tempo é outro, não é o tempo da experiência exterior à mente, mas o dos instantes em que a consciência se demora ou se antecipa, ou mesmo, se mostra atemporal. Silva (2013) também reconhece o fluxo de consciência na digressão, na ilusão e no devaneio presentes na obra.

Os autores trabalhados trazem diversos aspectos da escrita de Clarice Lispector, talvez a variedade de elementos citados retrate a riqueza e vastidão de sua obra. A forma como Lispector constrói o narrador/personagem de *A hora da estrela*; sua capacidade de contar o personagem desde dentro; a busca inalcançável por uma identidade de si; o silêncio que denuncia o inefável; a presença de metáforas; e o esvaziamento e transbordamento do eu através da linguagem são exemplos dessa fortuna técnica e criativa da autora.

A última autora a compor esta seção e a mais importante para este trabalho é Virginia Woolf. De acordo com Marina N. M. Schirato (2011), Woolf é devota aos aspectos formais de sua escrita e atenta ao tema do impreciso das emoções e sentimentos; o que faz da autora inglesa uma figura subversiva do cenário literário da sua época. Woolf narra, com o auxílio do fluxo de consciência, o intenso e o intrínseco, temas que passaram a estar em voga na literatura europeia do século XX. A propósito do fluxo de consciência e da sua técnica, o monólogo interior, Schirato (2011) afirma: “é por meio desses instrumentos que a autora explora de forma tão peculiar ‘as digressões da memória’ e os ‘pensamentos e distrações’ das personagens” (p. 39). Woolf deixa o enredo actancial – o registro das ações, em uma narrativa

– em um plano secundário colocando em palco a mente de seus personagens e o que nela se passa; os conflitos, digressões, pensamentos e conteúdos inconscientes ganham protagonismo em sua obra. Um aprofundamento do conhecimento humano é transferido, em sua escrita, para a personagem, justamente no momento histórico em que os estudos do inconsciente começam a alicerçar a produção literária da época (Schirato, 2011). Schirato (2011) analisa contos de Woolf e afirma que o ambiente no enredo é secundário, o drama particular dos personagens receberia o foco, um conflito entre o real e o ideal seria visualizado através dos sentimentos e angústias dos personagens, que trabalhariam suas percepções buscando a consciência. A escolha dos objetos, lugares e frases identificaria o personagem para o leitor, à medida que este vai lendo o texto e lhe atribuindo algum sentido. Conforme Carvalho (2014), Woolf buscaria a verdade do ser e essa se encontraria naquilo de mais inexpressivo, nos pequenos detalhes do cotidiano, desenhados ao longo do romance.

*Mrs. Dalloway* firmou Virginia Woolf como uma escritora do fluxo de consciência (Schirato, 2011). Neste romance, Woolf expande o fluxo para além de sua protagonista, o fazendo transitar pelos personagens do texto, mesmo os mais secundários; é como se o fluxo de consciência ocupasse o lugar de narrador do romance. A obra possui inúmeros personagens, o narrador ora se confunde com o protagonista, ora “entra” na mente dos demais personagens. Nesse sentido, *Mrs. Dalloway* contraria a tese de William James (1892) de que o pensamento sempre pertence a alguém. O conhecimento do sujeito vem daquilo que ele não vê ou não identifica, salientado “pelos autores que se preocupam com uma narrativa baseada na porção psicanalítica” (Carvalho, 2014, p. 20).

Robert Humphrey (1976) pergunta: “com que finalidade esta escritora emprega o fluxo de consciência?” (p. 11). Para o autor, Virginia Woolf estaria em busca da verdade, das possibilidades de compreensão desta, mas tal processo de compreensão só poderia encontrar lugar em um nível não expresso da mente. Conforme o autor, Virginia utilizaria o monólogo interior frequentemente com a suposta intenção de conferir aos seus romances um caráter de presença constante no interior da mente de seus personagens.

Humphrey (1976) chama atenção para o que nomeia como momentos de visão das personagens de Woolf; Lily Briscoe, Sra. Ramsay e Clarissa Dalloway apresentariam tais momentos. Os enredos dos romances seriam preparativos para uma introspecção final dessas personagens, quando buscam um significado para a vida e uma identidade, quando procuram uma verdade. Segundo o autor, essa busca rodeia a todos nós, com a diferença de que nem todos estão cientes dela devido às profundezas da atividade psíquica em que ela se encontra. As personagens de Woolf seriam extraordinariamente sensíveis, justamente para poderem

entrar em contato com essa busca, pelo menos por alguns instantes, e o fluxo de consciência auxiliaria a narrativa a mostrar esse processo.

Apresentaremos agora algumas análises, realizadas por Humphrey (1976), de *Mrs. Dalloway* e como o autor identifica a presença do fluxo de consciência e das técnicas que o compõe, na narrativa desta obra. O autor nos convida a um passeio pelas primeiras linhas do romance *Mrs. Dalloway* e nos indica a presença do monólogo interior nessas linhas.

Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores.

Quanto a Lucy, já estava com o serviço determinado. As portas seriam retiradas dos gonzos; em pouco chegaria o pessoal de Rumpelmayer. Mas que manhã, pensou Clarissa Dalloway – fresca como para crianças numa praia!

Que frêmito! Que mergulho! Pois sempre assim lhe parece quando, com um leve ringir de gonzos, que ainda agora ouvia, abria de súbito as vidraças e mergulhava ao ar livre, lá em Bourton. Que fresco, que calmo, mais que o de hoje, não era então o ar da manhãzinha, como o tapa de uma onda; como o beijo de uma onda; frio, fino, e ainda (para a menina de dezoito anos que ela era em Bourton) solene, sentindo, como sentia, parada ali ante a janela aberta, que alguma coisa de terrível ia acontecer, olhando para as flores, para os troncos, de onde se desprendia a névoa, para as gralhas, que se alçavam e abatiam; parada e olhando até que Peter Walsh lhe dizia: “Meditando entre os legumes?” – seria isso? ou: “Prefiro as pessoas às couve-flores?” Com certeza o dissera certa manhã em que ela havia saído para o terraço – esse Peter Walsh. Regressaria da Índia por um dia desses [...]. (Woolf, 1925/1980, p. 7)

A passagem de Woolf é coerente, contudo, existiria um elemento de estudada incoerência, ou seja, os significados e as referências seriam, de certa forma, intencionalmente vagos e praticamente inexplicados, haveria uma desunião, um desvio de um assunto único. Essa passagem é um possível trecho do romance de fluxo de consciência (Humphrey, 1976). De acordo com Humphrey (1976), o monólogo interior também pode ser observado no romance de Woolf na sua categoria indireta, há em sua escrita uma orientação do fluxo pelo autor. Através da associação livre, Virginia apresenta o controle e direção do fluxo de pensamento de seus personagens, bem como indica a intimidade da consciência, tão cara ao leitor.

Com o intuito de exemplificar o artifício da montagem de espaço presente em *Mrs. Dalloway*, Humphrey (1976) estuda a cena em que um avião está escrevendo no céu de Londres.

De súbito Mrs. Coates olhou para o céu. O rumor de um aeroplano brocou ominosamente o ouvido da multidão. Ali estava, sobre as árvores, rojando uma



fumaça branca que se desenrolava e entrelaçava, realmente escrevendo alguma coisa! escrevendo letras no céu! Todos olhavam.

– Glaxo – disse impressionadamente Mrs. Coates [...].

– Kreemo – murmurou Mrs. Bletchey [...].

Fora-se; estava atrás das nuvens. Nem mais um som [...]. De súbito, como um trem que sai de um túnel, o aeroplano emergiu dentre as nuvens, o som brocou o ouvido de toda a gente, no Mall, no Green Park, em Piccadilly, em Regent Street, no Regent's Park [...]. (Woolf, 1925/1980, p. 23-24)

Conforme Humphrey (1976), o aeroplano – ou o fluxo de consciência? – passa por Lucrezia e seu marido Septimus e, páginas mais tarde, a montagem retorna a Clarissa, no momento em que a protagonista chega em casa e pergunta: *o que todos estão olhando?*, referindo-se ao avião. Através do uso da montagem, Virginia Woolf apresenta uma vista de Londres, na medida em que vários personagens respondem a um mesmo estímulo; além disso, apresenta o único laço de comunicação entre os dois personagens mais importantes do romance: Septimus e Clarissa, que nunca se encontram, mas possuem um laço profundamente simbólico. O avião, nesta cena, carregaria um peso de unidade e possibilitaria um percurso errante que escolhe, de forma aparentemente arbitrária, um objeto depois de outro; dessa maneira, Woolf conseguiria subitamente cortar e incluir, sem causar um choque no leitor.

Humphrey (1976) identifica uma presença e uma falta de unidades na obra, o tempo é de 24 horas, o lugar é um bairro de Londres, os personagens principais são dois; no entanto, o tempo é de 34 anos, os lugares são: Londres, Bourton, Índia, campos de batalha na França e os personagens são praticamente uma dúzia. Uma unidade é conferida à imagem sonora do Big-Ben; como um ponto focal, a atenção do leitor pode voltar-se sempre a essa imagem sonora, enquanto acompanha as confusas associações dos personagens. É interessante pensar que os três autores citados neste trabalho constroem uma obra, através do fluxo de consciência, cujo tempo cronológico é de apenas um dia – Joyce com *Ulisses*; Lispector com *A paixão segundo G. H.*; e Woolf com *Mrs. Dalloway*. O que novamente nos remete ao significativo tempo e à atemporalidade do inconsciente. Parece que os autores estão querendo mostrar que um dia é tempo suficiente no relógio para apresentar uma infinidade de tempos vividos, sentidos e rememorados pelos personagens. A atemporalidade é também uma característica do processo primário, funcionamento próprio do inconsciente.

Carvalho (2014) resgata os operadores tempo e espaço. Afirma que, quando no romance de Woolf o tempo é fluído, encontramos alguma referência de espaço que nos (leitores) situa; e quando o espaço é fluído, é o tempo que serve de referência. Esses

sinalizadores ajudam o leitor a perceber o momento em que o fluxo de consciência passa da mente de um personagem a outro. Em vinte e quatro horas de romance, acompanhamos trinta e quatro anos da vida de Clarissa. Virginia descreve o tempo cronológico e o psicológico, e o fluxo de consciência representa o presente; mas, uma vez operando em um personagem, joga o leitor ao passado sem prejuízos na cronologia da narrativa (Carvalho, 2014). Utilizando a classificação de Humphrey, Carvalho (2014) classifica *Mrs. Dalloway* pela técnica do monólogo interior indireto combinada com a descrição onisciente.

Sobre os escritos de Virginia Woolf, Carvalho (2014) afirma:

Seus trabalhos são tidos como fortemente impressionistas, tendência muito presente no Fluxo de Consciência, pois serve como descrição para as impressões ou emoções eminentes na mente. Isso quer dizer que a romancista transforma sentimentos no mais palpável e real, para integrar mais precisamente o que se quer dizer e aflorar, com isso, as percepções do leitor frente à história. (Carvalho, 2014, p. 50)

Virginia Woolf buscaria a existência através do nada, este seria o propósito do fluxo de consciência em *Mrs. Dalloway*, seria no caráter cotidiano da narrativa que tal propósito é alcançado.

De acordo com Evalney Horst e Giuliano Haartmann (2011), existiriam dois focos narrativos no romance *Mrs. Dalloway*, ou seja, duas posições do narrador. Sendo a primeira uma posição onisciente, em terceira pessoa, que tudo saberia acerca das características físicas e inclusive psíquicas de Clarissa Dalloway; a segunda posição, reservada aos momentos de expressão do fluxo de consciência, narra, a partir de um centro fixo, em primeira pessoa, neste caso a própria Clarissa Dalloway. Essa confluência de posições iria apresentando ao leitor a personagem em toda a sua complexidade. Os autores fazem uma comparação entre os romances do século XVIII, nos quais o personagem seria plano e a trama complexa; com o romance considerado moderno de Woolf, no qual a lógica se inverteria, uma personagem complexa inserida em uma trama corriqueira. Horst e Haartmann (2011) salientam o fluxo de consciência e o monólogo interior como marcas primordiais de *Mrs. Dalloway*, no qual o narrador, aparentemente, desaparece e surge das profundezas a consciência da própria personagem. A subjetividade de Clarissa é destacada no movimento de apresentá-la do interior para o exterior, a riqueza de elementos simbólicos contribui para isso. Segundo os autores, o fluxo de consciência destacar-se-ia por um tema: a consciência do personagem; através dessa técnica, busca-se uma subjetividade para a personagem. De uma perspectiva

psicanalítica, o fluxo de consciência daria acesso à uma discursividade que transcenderia a consciência do personagem.

De acordo com Maria Elena Santos Gomes (2015), o romance moderno romperia o compromisso com o mundo empírico das aparências, o mundo temporal e espacial deixaria de ser posto como real e absoluto como o era para o realismo tradicional. Uma vez que a sequência espacial e temporal é rompida, rompe-se também a relação de causa e efeito, o que muitas vezes desnorteia o leitor habituado ao modelo dito tradicional de literatura. Gomes (2015) afirma que Virginia Woolf, em *Mrs. Dalloway*, modelo de romance moderno, apresenta a subjetividade da personagem, permitindo ao leitor conhecê-la de dentro para fora. O personagem apresentado do interior ao exterior não é mais completo e perfeito, mas visto, através de um microscópio, em pedaços. Desta forma, o personagem passa a ser conhecido não porque o narrador conta dele, mas porque o leitor tem a impressão de compartilhar com o personagem seus pensamentos mais íntimos, apresentados através de um fluxo contínuo, silencioso e espontâneo de consciência.

Gomes (2015) afirma que esse contato íntimo, que o fluxo de consciência propicia, possibilita ao leitor conhecer o personagem de tal maneira que lhe seria possível vislumbrar até mesmo seu destino. A autora cita Septimus, personagem de Woolf em *Mrs. Dalloway*, e a agonia e terror que sente e transmite ao leitor.

E ali estava o auto, de cortinas descidas, que tinham um curioso desenho semelhante a uma árvore, pensou Septimus, e aquela gradual centralização de todas as coisas ante os seus olhos, como se algo fosse surgir daquilo e tudo estivesse a ponto de estalar em chamas, aterrorizou-o. O mundo oscilava, fremia e ameaçava estalar em chamas. Sou eu que estou estorvando o caminho, pensou. Não era ele que estava sendo olhado e apontado? não estava ali plantado, na calçada, com um firme propósito? Mas que propósito? (Woolf, 1925/1980, p. 18).

Septimus passaria a narrativa buscando um sentido, que não encontraria, para sua existência.

Rosana de Fátima Gelinski propõe uma abordagem do fluxo de consciência através do cinema, mais especificamente, através do filme *As horas* (2003), de Stephen Daldry, uma adaptação do romance, de mesmo título, de Michael Cunningham, publicado em 1998. Gelinski (2010) entende que Daldry conseguiu traduzir em imagens os processos mentais trabalhados por Virginia Woolf, através da técnica literária do fluxo de consciência, em *Mrs. Dalloway*.

Gelinski (2010) também apresenta o tempo e o espaço como elementos em estreita relação com o fluxo de consciência. A obra literária, de acordo com a autora, é composta por um nível histórico e outro discursivo, o primeiro mantém relação com o conteúdo, com os acontecimentos narrados; já o discurso se refere à forma da narrativa, à maneira pela qual o narrador transmite a história. O tempo na história é múltiplo, uma vez que vários acontecimentos podem ocorrer ao mesmo tempo, mas o discurso precisaria criar uma linearidade ao tratar do tempo.

O tempo psicológico no fluxo de consciência na literatura permite vislumbrar o deslocamento do mundo interior do personagem pelo passado e pelo futuro, assim como os efeitos de *flashback* e *flashforward* no cinema: “a evocação ou antecipação dos acontecimentos desloca a mesma ação para o passado ou presente, tal como no cinema, que é capaz de interromper, retroceder ou adiantar uma ação” (Gelinski, 2010, p. 125). Associamos eventos ocorridos no presente ao passado ou ao futuro, os eventos e os tempos articulam-se em um movimento interior contínuo, movimentos de fluxo de consciência. Em *Mrs. Dalloway*, além do tempo psicológico, o tempo cronológico se faz presente, referido pelas badaladas do Big-Ben; em inúmeros momentos, essas badaladas convocam os personagens ao tempo presente, quando esses se encontram imersos no passado ou futuro. A escrita de Woolf tem essa habilidade, convoca o leitor a imergir no interior de seus personagens, mas as batidas do Big-Ben o trazem à tona, assim como talvez também tragam à tona os próprios personagens, quase como um efeito hipnótico, que as badaladas teriam o poder de interromper.

Acerca do filme *As horas*, Gelinski (2010) ressalta as marcas de tempo e espaço referidas no início da trama, três tempos diferentes em três espaços diferentes, mas, a partir desse momento inicial, o fluxo de consciência joga com os tempos e espaços, embaralhando-os e não mais se ocupando de explicá-los ao espectador. Os recursos visuais auxiliam o espectador a se localizar no tempo e espaço da trama; a literatura não dispõe de tal recurso; sendo assim, é possível pensar nas badaladas do Big-Ben como uma forma de localizar o leitor na narrativa. Mas o espaço aparece bem marcado em *Mrs. Dalloway*, comumente o cenário é Londres, mais especificamente, as ruas londrinas; quando as referências de tempo não se fazem presentes, são as referências de espaço que se apresentam ao leitor, e vice-versa. Percepção esta também compartilhada, como citado anteriormente, por Carvalho (2014) e Humphrey (1976).

Gelinski (2010) entende o romance *Mrs. Dalloway* como um elo entre as três personagens de *As horas*: enquanto Virginia Woolf o escreve em 1923, em Richmond; Laura

Brown o lê em 1951, em Los Angeles; e Clarissa Vaughan o vive em 2001, em Nova Iorque. A autora cria um paralelo entre o romance *Mrs. Dalloway* e as badaladas do Big-Ben, como marcas do tempo e do espaço na narrativa fílmica e literária, respectivamente. O fluxo de consciência aparece em ambos, romance e filme. É retratado, segundo Gelinski (2010), no romance pelos recursos verbais da narrativa, que possibilitam ao leitor penetrar no íntimo dos personagens. Já no filme, o fluxo de consciência aparece nas imagens e no movimento da câmera, uma vez que, conforme a autora, as imagens podem assumir um caráter subjetivo, como os textos.

A câmera tem esse poder de nos mostrar a visão de uma determinada personagem, diretamente, através do ponto de vista ótico, ou indiretamente, quando se percebe que uma determinada cena, mesmo que mostrada objetivamente, é filtrada pela subjetividade da personagem. A câmera pode assim penetrar na imaginação de uma personagem, mas de forma diferenciada do romance. (Gelinski, 2010, p. 128-129)

Tanto no filme *As horas*, quanto no romance *Mrs. Dalloway*, o tempo das histórias é de apenas um dia, tempo suficiente para mostrar ao espectador/leitor o cotidiano das personagens. É na complexidade da vida cotidiana, ilustrada magistralmente através do fluxo de consciência, que conhecemos um pouco do mundo interno dessas personagens. O dia vivido marca o presente, mas é recheado de passado e de futuro. Gelinski (2010) aponta para o talento do longa metragem em apresentar o fluxo de consciência sem recorrer a *flashbacks*, *flashforward* e *vozes off*. Os recursos apresentados no filme para marcar o tempo e o efeito de sua passagem seriam os retornos e avanços nas diferentes épocas e nas diferentes vidas, ou seja, o *flashback* não ocorre para mostrar o passado da personagem em questão, mas retorna à outra vida, a de Virginia, e o *flashforward* avança até a vida de Clarissa Vaughan. Virginia e Laura seriam o passado de Clarissa Vaughan; Laura e Clarissa, o futuro de Virginia; e Virginia o passado de Laura, enquanto Clarissa seria seu futuro. “Laura Brown pode ser comparada ao momento presente, no qual vivencia subjetivamente através da leitura do livro *Mrs. Dalloway* momentos de antecipação e momentos de prospecção através da sua escolha em abandonar a família” (Gelinski, 2010, p. 131).

Humphrey (1976), destacando as contribuições de Joyce e Woolf ao fluxo de consciência, afirma:

De maneira ampla, a contribuição destes escritores para a ficção foi uma só: eles abriram suas portas para um novo campo da vida. Acrescentaram o funcionamento mental e a existência psíquica ao domínio já estabelecido do motivo e da ação. Criaram uma ficção centralizada no núcleo da experiência humana que, se não era o

domínio comum da ficção, também não é, conforme eles provaram, inadequado. Talvez o fator mais significativo que os escritores do fluxo de consciência demonstraram com respeito à mente, eles o fizeram de maneira oblíqua: provaram, por meio de suas contribuições, que a mente humana, sobretudo a do artista, é demasiado complexa e indócil para jamais ser canalizada através dos padrões convencionais. (p. 20)

Através da utilização do monólogo interior; do autor onisciente; do emprego dos operadores de tempo e espaço; e das montagens construídas com esses operadores, os autores acima citados parecem reconhecer o rigor técnico de Virginia Woolf. Apresentamos até aqui as análises de outros autores sobre o fluxo de consciência nos romances de Joyce, Lispector e Woolf. Chega agora o momento de ensaiarmos a nossa própria análise de *Mrs. Dalloway*, contemplando a técnica do fluxo de consciência.

### 3.3 Fluxo de consciência em *Mrs. Dalloway*, uma perspectiva psicanalítica

*Mrs. Dalloway* foi o primeiro romance escrito com a técnica de fluxo de consciência que li. Acostumada a uma narrativa mais convencional, cujos personagens me eram apresentados por seus atos e diálogos, confesso que a leitura dessa obra não me foi prazerosa de início. Mas algo me capturou no primeiro contato com o livro; encontrei certo conforto quando me deparei com um ponto familiar: o fluxo de consciência, esse recurso do narrador, me parecia, de certa forma, próximo da livre associação. Na condição de analista, anuncio para os analisandos a regra fundamental da psicanálise: “fale tudo o que lhe vier a cabeça, sem censuras, sem preocupações com sentido”. Como se isso fosse possível. No fluxo de consciência, parece ser. Mas o fluxo de consciência, em *Mrs. Dalloway*, é muito mais do que a revelação de supostos níveis de (in)consciência de um ou outro personagem; ele é, também, a passagem de um a outro personagem. É como se o recurso narrativo “pulsasse” de mente em mente, acompanhando os pensamentos e devaneios de quem lhe despertasse interesse; é como se tivesse vida própria, desejos próprios e interesses próprios. Na segunda vez que li *Mrs. Dalloway*, depois de ter escrito os capítulos anteriores dessa dissertação, o fiz tentando me permitir uma atenção flutuante<sup>9</sup>, para ver quais significantes se sobressaiam e o que essa obra poderia me contar sobre uma escrita feminina. Cabe ressaltar, ao leitor, que não li o romance

---

<sup>9</sup> Contudo, a atenção flutuante é diferente na leitura, uma vez que escolhemos o ritmo e nos é possível retornar quantas vezes julgarmos necessário.

em sua língua original, como Virginia Woolf o escreveu, em inglês; entretanto, confio no admirável poeta brasileiro Mário Quintana e na sua sensível tradução. Eis o que encontrei.

Clarissa Dalloway é uma mulher de meia idade que vive em Londres. Toda a narrativa se passa em um mesmo dia, uma quarta-feira de junho de 1923, primavera. Nesse dia, Clarissa será a anfitriã de uma recepção que dará em sua casa, em Westminster. Pela manhã, Clarissa decide ir ela mesma comprar as flores, uma vez que Lucy, sua auxiliar, já estava com o serviço determinado. A protagonista mergulha na manhã fresca, sensação que a remete a uma manhã parecida, na praia, em Bourton, quando tinha dezoito anos de idade.

Que fresco, que calmo, mais que o de hoje, não era então o ar da manhãzinha; como o tapa de uma onda; como o beijo de uma onda; frio, fino, e ainda (para a menina de dezoito anos que ela era em Bourton) solene, sentido, como sentia, parada ali ante a janela aberta, *que alguma coisa de terrível ia acontecer*<sup>10</sup>; olhando para as flores, para os troncos, de onde se desprendia a névoa, para as gralhas que se alçavam e abatiam; parada olhando até que Peter Walsh lhe dizia: “*Meditando entre os legumes?*” (Woolf, 1925/1980, p. 7)

No trecho em questão, tudo está calmo, fresco... e de repente... vem a angústia! Marcada no primeiro grifo que faço: “alguma coisa de terrível ia acontecer”; aqui, passado e presente se confundem, não sabemos se essa sensação de que “algo terrível ia acontecer” é uma lembrança de seus dezoito anos ou se é revivida nessa quarta-feira, aos seus cinquenta e dois anos de idade. No segundo grifo, a presença do humor inglês, característica da escrita de Virginia Woolf; quando personagem e leitor estão tomados de angústia, frequentemente algo de humor, por mais sutil que seja, vem resgatar o leitor e tornar a leitura mais prazerosa. Peter Walsh é um velho pretendente de Clarissa, amigo da juventude, compartilhou com ela momentos especiais daquele verão lembrado em Bourton. Peter atualmente mora na Índia, e “regressaria da Índia por um dia desses, em junho ou julho” (Woolf, 1925/1980, p. 7). Ainda na primeira página, a primeira referência a junho.

A caminho da floricultura:

*Deteve-se um instante no cordão da calçada, esperando que passasse o caminhão de Durnall. “Uma encantadora mulher”, pensou Scrope Purvis (conhecendo-a como se conhecesse a gente que mora quase à nossa porta, em Westminster); havia nela algo de pássaro, de um gaio, azul-verde, leve, vivaz, embora houvesse passado dos cinquenta e encanecido muito desde a última doença.* (Woolf, 1925/1980, p. 8)

---

<sup>10</sup> Todos os grifos das citações de *Mrs. Dalloway* contidos nessa seção são meus.

A primeira passagem grifada, primeira frase do parágrafo, mostra um recurso muito utilizado nessa narrativa: quando o fluxo de consciência passa de um personagem a outro, frequentemente uma passagem remetendo a algum elemento externo é colocada como ponte do interior da mente de um, à mente de outro personagem. Até a frase seguinte, que cita Scrope Purvis, achei que quem se deteve um instante havia sido Clarissa, depois não sei mais se quem se deteve foi Clarissa, Scrope, ou, possivelmente ambos, lado a lado. É nesse instante, esperando o caminhão passar; nesse local, no cordão da calçada, que o fluxo de consciência “sai” de Clarissa e “entra” em Scrope. O elemento externo é o caminhão de Durnall. Na segunda passagem grifada, descubro que Clarissa esteve doente e, devido à palavra “última”, pressuponho que mais de uma doença a acometeu. Esse parágrafo proporciona ao leitor a primeira descrição da imagem de Clarissa, é quando fiquei sabendo de seu corpo – que conta sua idade, sua aparência e sua doença.

No parágrafo seguinte, o fluxo retorna a Clarissa: “[...] aquela suspensão (ou seria do seu *coração*, que diziam afetado pela influenza?) antes que *batesse o Big Ben*. Agora! Já vibrava. Primeiro um aviso, musical, depois *a hora, irrevogável*” (Woolf, 1925/1980, p. 8). Estivera doente do coração; doente de amor? Bate o Big Ben, como bate um coração. O Big Ben é a hora objetiva, o representante do tempo cronológico, aquele que responde à realidade compartilhada, e não às lembranças, remete à hora irrevogável, aquela que não para, não volta, não adianta, a hora que envelhece e aproxima da morte. Por meio das badaladas do Big Ben, a repetição significativa toca em um ponto do Real. Na sequência do parágrafo, Clarissa pensa duas vezes que ama a vida; a vida, a morte, o amor, são temas presentes. “[...] estava isto, que ela amava: a vida, Londres; aquele momento de *junho*” (Woolf, 1925/1980, p. 8). Segunda página, segunda menção a junho. Que momento de junho? Aquele em que Peter volta? Uma terceira menção a junho é feita ainda na segunda página, o leitor fica sabendo que aquele dia é de meados de junho. Na terceira página, junho aparece pela quarta vez.

Junho e Peter vão se intercalando nos pensamentos de Clarissa, sem uma associação evidente, com exceção da primeira, quando lembra que Peter deve voltar da Índia por junho ou julho.

Mas Peter – por mais belo que fosse o dia, e as árvores, e a relva e aquela meninazinha de cor-de-rosa, Peter nada veria disso tudo. Poria os óculos, se ela lho dissesse; e olharia. O que lhe interessava era a situação do mundo; Wagner, a poesia de Pope, os caracteres das pessoas, sempre e sempre, e os defeitos dela própria. Como a arreliava! Como discutiam! Ela *iria casar-se com um primeiro-ministro e pararia no alto de uma escada; chamava-lhe a perfeita dona-de-casa (ela até havia chorado no quarto); era o tipo acabado da perfeita dona-de-casa, dissera ele.* (Woolf, 1925/1980, p. 11)



No final do livro, Clarissa recebe os convidados de sua recepção no alto da escada, a perfeita dona de casa, como Peter previra. Peter a chamara de fria, de sem coração; ela tem um coração, que sofre pela influenza.

Junho, Peter, vida e morte vão perpassando o fluxo de pensamentos de Clarissa enquanto ela se encaminha para a floricultura: “sempre sentira que era muito, muito perigoso viver, por um dia que fosse. [...] importava mesmo que tivesse de desaparecer um dia, inevitavelmente? Tudo aquilo continuava sem ela. Sentia-o? Ou seria um consolo pensar que a morte acabava com tudo, absolutamente?” (Woolf, 1925/1980, p. 12). Clarissa é tomada por uma sensação de ser invisível, de perder a consistência corporal, de ser nada, de não ser mais casada, não ter mais filhos, não ser mais Clarissa, ser apenas Mrs. Dalloway no meio de uma marcha com os demais. Morta?

Há momentos na narrativa em que o fluxo de consciência passa suavemente de um personagem a outro, como citei acima; mas há outros momentos em que sentimos a interrupção do fluxo de pensamentos que vínhamos acompanhando e o início do próximo, como uma quebra. Geralmente, nos momentos mais suaves de transição do fluxo um elemento externo atenua essa passagem – como o caminhão de Durnall –, a passagem é sentida como um barco que flutua macio sobre as águas ou uma folha que passeia suspensa pelo vento. Dá quase para imaginar o fluxo como alguma energia incorpórea que sai do interior de um personagem, dá uma olhada no cenário e penetra no interior de seu próximo hospedeiro. Nos momentos mais violentos de transição do fluxo de consciência, sinto um baque seco, confuso, normalmente é preciso reler a passagem para identificar o ponto em que um personagem é abandonado e outro posto em cena. Às vezes, essa quebra acontece no interior da mesma frase, sem sequer um ponto final que a indique:

Ah! – ela aspirava o suave aroma do jardim terrestre, enquanto conversava com Miss Pym, que lhe devia favores e a supunha boa, pois o tinha sido antes; muito boa, mas parecia mais velha aquele ano, volteando a cabeça para um e outro lado, entre os íris, as rosas, os balouçantes tufo de lilases, aspirando-lhes de olhos entrecerrados, *após o tumulto da rua*, o delicioso perfume, o adorável frescor. (Woolf, 1925/1980, p. 16)

A frase começa com o fluxo de consciência apresentando os pensamentos de Clarissa e termina apresentando os pensamentos de Miss Pym; após uma leitura atenta, elejo o ponto e vírgula como fronteira entre as mentes das duas personagens. A pontuação parece uma aliada de peso para a técnica do fluxo de consciência, em muitos momentos do romance o ponto e

vírgula parece ganhar protagonismo em relação ao ponto final. As cinco palavras que nos indicam com precisão a transição do fluxo de uma personagem a outra estão grifadas, quem estava no tumulto da rua era Clarissa, e não Miss Pym; do ponto e vírgula em diante, o que temos é a percepção de Miss Pym acerca de Clarissa. Essas trocas são sutis, muitas delas devem ter me passado despercebidas na obra – ou eu passei despercebida por elas –, e é absolutamente incrível que um recurso literário – e uma autora talentosa – seja capaz de alcançar tamanha minúcia. É a leitura atenta e flutuante que permite ao leitor captar na obra uma discursividade que está para além dos diálogos presentes na narrativa. No cinema, há o recurso do corte, há a posição de câmera subjetiva, que coloca o espectador no ponto de vista de quem vive/narra a cena. O fluxo de consciência atua de forma semelhante a uma câmera; o narrador indica, através desse recurso, qual ponto de vista o leitor irá tomar, qual a perspectiva sugerida.

Após essa cena, o fluxo de consciência pega carona no carro real. O cano de descarga do carro real, passando pela rua, emite um estouro que faz com que Clarissa e Miss Pym se encaminhem até a janela para olhar. A partir deste ponto, o fluxo passeia acompanhando o carro e visitando a mente dos transeuntes. Conhecemos Septimus Warren Smith, personagem importante, soldado que, tendo retornado da guerra, experimenta terríveis angústias; e sua esposa Lucrezia, italiana de vinte e quatro anos, extremante atormentada pelo estado de saúde mental do marido. Após uma página e meia do fluxo passeando com o carro, temos uma página do fluxo de consciência do casal Warren Smith e novamente retornamos ao carro real. Enquanto o carro desliza, vamos conhecendo as ruas e esquinas de Londres, uma montagem de espaço é construída; visitamos as ruas e os personagens imersos em suas diferentes narrativas, unidos, naquele momento, naquele bairro, por um elemento em comum: o carro real.

Clarissa pensa na rainha, nas recepções no Palácio de Buckingham, e lembra-se da sua recepção: “e Clarissa também dava uma recepção. Empertigou-se um pouco; também ela estaria *no alto da sua escada*.” (Woolf, 1925/1980, p. 20). Como adivinhou Peter, como previu Peter, como sentenciou Peter. Na vigésima terceira página, o Big Ben bate onze horas, a manhã vai se consumindo – e a vida, também. O Big Ben desperta os personagens de seus devaneios.

Quanto às falas, muitas vezes são tradicionalmente colocadas após o sinal de travessão no início da frase; outras vezes, parecem contadas pelo narrador no corpo do parágrafo; sem que uma característica óbvia justifique as diferentes escolhas.

- Olha – repetia Rezia, pois ele não devia falar sozinho em voz alta, quando se achava fora de casa.
- Olha – implorava ela. Mas que havia para olhar? Algumas ovelhas. Só.

O caminho para o metrô do Regent's Park – poderiam indicar-lhe o caminho para o metrô do Regent's Park? – Maisie Johnson desejava saber. Fazia apenas dois dias que chegara de Edimburgo.

- Por aqui, não: por ali! – exclamou Rezia, afastando-a, de medo que ela visse Septimus. (Woolf, 1925/1980, p. 28)

Clarissa chega da floricultura e descobre que Richard, seu marido, está almoçando na casa de Lady Bruton, uma idosa cujos almoços são famosos por serem muito divertidos. Clarissa ressent-se por não ter sido convidada. Algo da feminilidade aparece; junho, novamente; sexualidade:

A sua cama seria cada vez mais estreita. A vela queimara até a metade, pois lera até tarde as *Memórias do Barão de Marbot*. Lera noite adentro, até a retirada de Moscou. Pois o Parlamento funcionava até uma hora tão avançada que Richard insistia que ela, depois da doença, repousasse sem distúrbios. E na verdade preferia ler tranquilamente a retirada de Moscou. Ele o sabia. De modo que o quarto era um sótão, a cama estreita, e ao ficar ali deitada, a ler, pois sofria de insônia, não podia despojar-se de uma virgindade preservada desde a infância e que aderira a seu corpo como uma túnica. (Woolf, 1925/1980, p. 33)

Após a doença, fica envelhecida, na cama estreita, sem o marido ao lado, vestida com a túnica de uma virgindade preservada desde a infância, o ser mulher parece ameaçado. “Via o que faltava. Não era beleza; não era inteligência. Era essa coisa central, que se comunica; alguma coisa de cálido que quebra a superfície e encrespa o frio contato de homens e mulheres, ou de mulheres entre si” (Woolf, 1925/1980, p. 34). Clarissa lembra da amiga Sally Seton, uma antiga paixão, impossível para uma menina de seu tempo. Recorda um beijo entre ambas e o momento interrompido pela chegada de Peter. Julgou-se sentimental e perguntou-se o que pensaria Peter dela, quando voltasse.

Sabemos que é junho, Clarissa sabe que é junho, sabemos por Clarissa que Peter volta em junho ou julho, mas parece que para ela ainda não é consciente a associação. “Como devemos chegar a um conhecimento do inconsciente? Certamente, só o conhecemos como algo consciente, depois que ele sofreu transformação ou tradução para algo consciente” (Freud, 1915/1996b, p. 171). O fluxo de consciência remete à associação livre, é através da linguagem que o analisando constrói sentidos pra si. Ao se entregar ao fluxo de consciência, o leitor, ocuparia uma posição homóloga à situação analítica, regida pela livre associação e pela

atenção flutuante; o leitor se encontraria diante dos efeitos do processo primário. Aqui construímos, a partir de Clarissa, essa conexão: Peter está para chegar!

Deixamos Clarissa perguntando-se o que pensaria Peter quando voltasse: “que ela havia envelhecido? Chegaria a dizê-lo, ou ela adivinharia que ele o estava pensando? Era verdade. Desde a doença o seu cabelo se tornara quase branco” (Woolf, 1925/1980, p. 38). Uma súbita angústia. “E no entanto não era velha. Acabava de entrar nos cinquenta e dois anos. Meses e meses deste último ainda estavam intatos. *Junho*, julho, agosto!” (Woolf, 1925/1980, p. 39).

Peter chega: “a porta abriu-se, e entrou... por um segundo não pôde recordar como se chamava ele! Tal foi a surpresa que sentiu ao vê-lo, a alegria, o sobressalto, o embaraço de ver chegar Peter Walsh de manhã, *tão inesperadamente!*” (Woolf, 1925/1980, p. 42).

Tão esperadamente!

Na quadragésima nona página, o Big Ben marca onze e meia.

Algumas páginas adiante, após a conversa de Peter e Clarissa e depois de alguns momentos acompanhando os pensamentos de Peter, o fluxo de consciência mergulha fundo na sua mente e nos mostra nada mais, nada menos, que um sonho. O sonho é bastante longo e, portanto, não o citarei aqui na íntegra, mas algumas partes que julgo mais importantes. Peter encontra-se sentado em um banco na praça, ao seu lado está sentada uma ama grisalha com o bebê no carrinho dormindo:

A ama de cor de cinza reencetou seu crochê, enquanto Peter Walsh, a seu lado, no banco morno, começava a roncar. Com seu vestido gris, movendo as mãos infatigável mas tranquilamente, ela parecia a guardiã do direito dos adormecidos, como uma dessas espectrais presenças que se erguem nos bosques crepusculares, feitas de céu e de folhagem. O passeante solitário, devassador de sendas, perturbador de moitas e devastador dos grandes ramos, erguendo de súbito os olhos, avista a gigantesca figura ao fim do seu caminho. (Woolf, 1925/1980, p. 57-58)

É possível perceber como Peter vai mergulhando, deslizando suavemente da vigília ao sonho. Virginia Woolf recria com maestria essa passagem não nítida entre a vida de vigília e seus elementos e a entrada na vida onírica, que por vezes arrasta consigo elementos da realidade para o sonho. Na primeira frase da passagem, a perspectiva do leitor é externa, como se enxergasse a cena do banco, a ama tricotando, o bebê adormecido no carrinho e Peter a roncar ao seu lado; na segunda frase, mergulhamos no sono de Peter, com a sensação do mesmo efeito que Peter teve ao pegar no sono, sentindo a presença segura da ama ao seu lado; na terceira frase, estamos no sonho, o passeante solitário – desde a minha perspectiva: Peter – imerge na densa folhagem dos pensamentos oníricos.

Na casa, entre as coisas habituais, o aparador, a mesa, o rebordo da janela com os seus gerânios, de súbito, o vulto da dona da casa, inclinando-se para tirar os pratos suaviza-se na luz, adorável símbolo que só a recordação do frio contato humano impede de abraçar. Ela toma a marmelada, guarda-a:

- Não quer mais?

Mas a quem responderá o viajante solitário?

No Regent's Park, a velha ama fazia crochê junto ao bebê adormecido. Peter Walsh roncava. Despertou subitamente, dizendo consigo: "A morte da alma". (Woolf, 1925/1980, p. 59)

O inverso da suavidade e maciez com que Peter adormece é o modo brusco como acorda, arrancado de seu sono; mas também dessa vez trazendo consigo algo do mundo onírico para a vida de vigília, dessa vez não a imagem da ama, mas uma frase: "a morte da alma".

Escolhi não citar o sonho na íntegra, pois, além de longo, é um tanto incompreensível. É incrível a forma como Virginia Woolf consegue criar, literariamente, o processo primário. A narrativa demolida por *Mrs. Dalloway* responde ao processo secundário, ao funcionamento consciente da mente; no livro, o sonho obedece ao processo primário. Por meio do fluxo de consciência, a autora quebra os códigos narrativos e escreve um sonho de modo onírico. Freud (1900/1996), no capítulo VII de *A interpretação dos sonhos*, afirma que os pensamentos oníricos são submetidos, no trabalho do sonho, aos processos primários, cuja principal característica consiste em fazer recair toda ênfase "em tornar móvel e passível de descarga a energia catexizante; o conteúdo e o significado intrínseco dos elementos psíquicos a que se ligam as catexias são tratados como coisas de importância secundária" (Freud, 1900/1996, p. 623). Mais uma vez aproximo o processo primário ao fluxo de consciência, e dessa vez colocando, a partir do exposto por Freud, a ênfase no fluxo, na mobilidade que ele propicia.

Quem constrói uma narrativa de sonho que obedece ao processo secundário é o próprio Peter, quando pensa em um sentido para seu sonho. Encontravam-se em Bourton, ao redor da mesa, após o chá, falavam de um vizinho que casara com a criada e a levava para visitar Bourton, Sally conta que essa criada teve um filho antes do casamento, Clarissa horrorizada declara: "Oh! Nunca mais poderei falar com ela!" (Woolf, 1925/1980, p. 60), Peter associa:

Não a havia criticado por escandalizar-se pois naquela época era assim que se criavam as moças, ela não sabia nada do mundo; mas aborrecera-o o jeito de Clarissa: suscetível; dura; arrogante; puritana. "A morte da alma." Dissera aquilo

instintivamente, rotulando o momento, como costumava – a morte da alma. (Woolf, 1925/1980, p. 60)

Freud (1911/1996), teoriza que o propósito obedecido pelo processo primário é o princípio de prazer e desprazer, a percepção da realidade vem modificar esse modo de funcionamento psíquico. O devaneio e o sonho seriam tentativas de restabelecimento desse princípio. Em nota de rodapé Freud (1911/1996, p. 238) afirma: “o estado de sono é capaz de restabelecer a semelhança da vida mental, tal como era antes do reconhecimento da realidade, por que um dos pré-requisitos do sono é uma rejeição deliberada da realidade (o desejo de dormir)”.

O devaneio também consiste em uma tentativa de restabelecimento do princípio de prazer.

Com a introdução do princípio de realidade, uma das espécies de atividade de pensamento foi separada; ela foi liberada no teste de realidade e permaneceu subordinada somente ao princípio de prazer. Esta atividade é o *fantasiar*, que começa já nas brincadeiras infantis, e, posteriormente, conservada como *devaneio*, abandona a dependência de objetos reais. (Freud, 1911/1996b, p. 240-241)

A escrita de *Mrs. Dalloway* é rica em sonhos e devaneios, transborda de processo primário e parece ir *mais além*. Peter retorna de seu devaneio.

E ainda, pensou, bocejando e começando a notar o mundo exterior (o Regent’s Park tinha mudado muito pouco desde a sua infância, exceto quanto aos esquilos), ainda havia compensações... – senão quando a pequena Elise Mitchell, que tinha estado a juntar pedrinhas para a coleção que fazia com o mano, sobre a lareira do quarto das crianças, *pôs um punhado delas nos joelhos da ama e, ao retirar-se correndo, tombou de encontro às pernas de uma senhora*. Peter Walsh riu com gosto.

Lucrezia Warren Smith dizia consigo: “É cruel, isto; por que devo sofrer?”, perguntava-se, enquanto descia a avenida. “Não, não posso suportar mais isso”, dizia, depois de haver deixado a Septimus, a dizer coisas duras, injustas, cruéis, a falar consigo mesmo, a falar com um morto, ali naquele banco; *foi quando a criança chocou-se contra as suas pernas, caiu, e começou a chorar*. (Woolf, 1925/1980, p. 65)

O fluxo de consciência nesse trecho faz seus passeios. Até as reticências, o fluxo parece operar em Peter; após o travessão, acompanha de fora a pequena Elise; e, no parágrafo seguinte, é a vez de acompanharmos o fluxo de consciência de Lucrezia. Aqui, Elise e seu encontro com as pernas de Lucrezia agem como elementos externos que separam o fluxo de consciência de Peter e Lucrezia. As partes grifadas contam dos recursos quase visuais da narrativa; primeiro, “vemos” do ambiente o acidente da menina com a senhora; em seguida, acompanhando os pensamentos de Lucrezia, “sentimos” a interrupção que tal acidente causa.

Grande parte da obra é narrada em terceira pessoa e a técnica mais utilizada é o monólogo interior indireto. Alguns poucos trechos são narrados em primeira pessoa e alguns outros são dúbios, há uma confusão entre narrador e personagem que parece proposital. Cito um trecho de monólogo interior direto/indireto de Septimus:

Mas *ele* próprio permanecia alto da sua rocha, como um marinheiro náufrago. *Inclinei-me* à borda do barco e caí, *pensou*. *Mergulhei* no mar. *Estive* morto, e, no entanto, *estou* agora vivo, mas *deixem-me* descansar, *suplicou* (*estava* falando sozinho outra vez – era horrível, horrível); e, tal como, antes de despertar, as vozes dos pássaros e o rumor das rodas se confundem e dialogam numa estranha harmonia, e se tornam cada vez mais fortes, e o adormecido sente que vai abordando às margens da vida, assim *se sentia ele aproximar-se* da vida, pois o sol era mais quente, os gritos mais fortes, e alguma coisa tremenda ia acontecer. (Woolf, 1925/1980, p. 69)

A conjugação verbal em primeira e terceira pessoa do singular aparece no trecho de forma alternada, o que causa a impressão no leitor de que o narrador ora é onisciente, ora é o próprio personagem. Um terceiro elemento parece se fazer presente no trecho: Lucrezia; a parte entre parênteses insinua nos contar sobre um pensamento dela, a palavra *estava* não pertence ao narrador, nem à Septimus, mas à outra personagem, um furo de fluxo de consciência no fluxo de consciência.

Na septuagésima página, o Big Ben bate onze e quarenta e cinco e, na nonagésima segunda página, doze horas: “doze horas quando Clarissa Dalloway estendia o vestido verde sobre a cama e os Warren Smith desciam Harley Street” (Woolf, 1925/1980, p. 92). O recurso da montagem, comum no cinema, aparece em vários trechos da obra; o Big Ben marca a passagem das horas, o tempo, e propicia montagens de espaço: quando, como na citação, a mesma hora une mais de um acontecimento em mais de um espaço, ou quando as batidas do relógio são ouvidas em diferentes lugares ao mesmo tempo.

Cortando e repartindo, dividindo e subdividindo, os relógios de Harley Street iam roendo o dia de junho, aconselhavam a submissão, exaltavam a autoridade, e louvavam em coro as supremas vantagens do senso da medida, até que o monte do tempo de tal forma diminuiu, que um relógio comercial, na fachada de uma loja de Oxford Street, anunciou, cordial e fraternalmente, como se fosse um prazer para a Rigley & Lowndes dar a informação grátis, que já era uma e meia. (Woolf, 1925/1980, p. 100)

A passagem das horas, o avançar do tempo, aparecem na obra anunciados pelas batidas do Big Ben e pela constante percepção dos personagens de seu envelhecimento. Clarissa imagina que a primeira impressão de Peter ao seu respeito será a de que está velha.

Peter, às voltas com o tema na vida de vigília: “pois não era velho; sua vida não terminara; de modo nenhum. Mal passara dos cinqüenta.” (Woolf, 1925/1980, p.45); “não estava velho, nem fossilizado, nem seco, o mínimo que fosse” (Woolf, 1925/1980, p. 52); e, enquanto sonha: “ele está velho, já passou dos cinqüenta, agora” (Woolf, 1925/1980, p. 58). Lady Bruton sente-se sonolenta e pesada. Richard olha as vitrines “parado no letargo da velhice, empertigado na rigidez dos anos” (Woolf, 1925/1980, p. 110).

O fluxo de consciência usa os recursos do tempo e do espaço para expressar-se em toda a sua potência; e Virginia Woolf utiliza a forma de sua escrita para igualmente apresentar ao leitor a força da técnica do fluxo de consciência. Eis que me deparo com um parágrafo inteiro da obra que só possui um ponto final. A ausência de ponto final no corpo do parágrafo transmite ao leitor o fluxo de consciência em sua forma escrita, que vai muito além do conteúdo comunicado por essa escrita. O fluxo de consciência apresentado é do personagem Hugh Whitbread.

E que magnífica figura fazia ele, parado ali um momento (enquanto se desvanecia a vibração da meia hora) para olhar criticamente, magistralmente, as meias e os sapatos; impecável, substancial, como se olhasse o mundo de uma eminência; e vestido à perfeição; mas cumpria as obrigações que comporta a aparência, a saúde, a riqueza, e observava meticulosamente, ainda quando não absolutamente necessárias, certas pequenas cortesias, certas antiquadas cerimônias, que emprestavam a suas maneiras um especial valor, algo digno de imitação, algo que não se podia esquecer, pois nunca, por exemplo, almoçava com Lady Bruton, a quem conhecia há vinte anos, sem que lhe oferecesse, com a mão estendida, um ramallete de cravos, e nunca esquecendo de perguntar a Miss Brush, secretária de Lady Bruton, pelo seu irmão da África do Sul, o que, por algum motivo, tanto a comovia, que ela, carecente de quaisquer atributos do encanto feminino, lhe respondia: “Vai muito bem na África do Sul, obrigada”, quando na verdade fazia seis anos que ele ia muito mal em Portsmouth. (Woolf, 1925/1980, p. 101)

Na centésima décima quarta página, o Big Ben bate quinze horas e o fluxo retorna a Clarissa, depois de abandoná-la por muitas páginas. Ela está a pensar que tanto Peter quanto Richard a criticariam por se desgastar demais organizando recepções: “o que ela amava era simplesmente a vida! – É por isso que eu o faço – disse ela, falando alto, falando para a vida” (Woolf, 1925/1980, p. 118). Nesse trecho, podemos observar um exemplo de solilóquio, quando o fluxo de consciência ultrapassa o monólogo interior e o personagem externaliza em palavras faladas o que pensa. Mas não há um endereçamento a outrem; o personagem fala a si próprio, ou à vida, como faz Clarissa. De volta ao monólogo interior da protagonista: “mas poderia algum homem compreender o que nada significava?” (Woolf, 1925/1980, p. 118). A partir disto, questiono: ou compreender o que nada significa é uma posição do feminino?



Virginia trabalha com um certo grau de suspense, em *Mrs. Dalloway*; quando nos apresenta um personagem, esperamos ansiosos para entrar em sua mente e conhecê-lo desde dentro. Por exemplo, somos apresentados a Elizabeth, filha de Clarissa e Richard, na quadragésima nona página, mas é apenas na centésima vigésima sexta página que o fluxo de pensamentos de Elizabeth inicia. A forma como o fluxo de consciência de um novo personagem ganha corpo também merece destaque; começa geralmente com algum pensamento ou percepção em meio ao fluxo de consciência de outro personagem, ou em meio à descrição do ambiente; vai, gradativamente, ganhando mais destaque; e, quando nos damos conta, estamos mergulhados na mente daquele personagem por páginas e páginas.

Há no livro um parágrafo que parece, no meu entendimento, uma definição de fluxo de consciência através da metáfora de um pássaro:

Levou as mãos à cabeça, para que Septimus lhe dissesse se gostava ou não do chapéu, e enquanto permanecia sentada, esperando, de olhos baixos, ele podia seguir-lhe o pensamento, como a um pássaro sempre revoando de ramo em ramo, sempre pousando onde devia; podia seguir-lhe o pensamento, enquanto ela quedava, numa dessas posturas de abandono que tomava naturalmente, sorrindo-lhe quando ele dizia alguma coisa, como um pássaro esvoaçante que se firma afinal em um galho. (Woolf, 1925/1980, p. 142)

O fluxo de consciência é do casal W. Smith. Inicia em Lucrezia, depois, não sabemos se: segue com ela, passa a Septimus, ou compartilha-se em ambos. Novamente, o único ponto final é aquele que encerra o parágrafo. Essa menção a pássaros não é a primeira que aparece no livro; o ambiente na obra é muito rico, composto de sons, parques, carros, flores, mar, bancos, natureza e cidade. A riqueza dos elementos do ambiente, em uma obra cujo palco é a mente dos personagens, é incrível, e nos coloca a pensar a existência humana sempre na interface daquilo que lhe/nos cerca. Nos faz lembrar que agimos no ambiente a partir do ambiente, essa troca nos constitui e nos determina. Nascemos inseridos em um caldo cultural, alienados ao desejo do Outro, e fundados como sujeitos pela linguagem. No limite, o fluxo de consciência desfaz, moebianamente, a tradicional distinção entre interno e externo, em literatura.

O suicídio do soldado Septimus vai sendo anunciado, lentamente, ao longo da obra: “sou eu que estou estorvando o caminho, pensou” (Woolf, 1925/1980, p. 18); “Septimus declarara ‘Eu vou matar-me’; uma coisa horrível de dizer” (Woolf, 1925/1980, p. 19). Há duas passagens espelhadas que se referem ao suicídio de Septimus:

Estava, pois, abandonado. Todos lhe bradavam: Mata-te, mata-te, para nossa salvação. Mas por que devia matar-se por eles? Comer era agradável; o sol aquecia; e isso de matar-se, como é que se fazia? Com uma faca, terrivelmente, entre golfadas de sangue? Aspirando gás? Estava demasiado fraco; mal podia erguer a mão. (Woolf, 1925/1980, p. 90)

Holmes estava subindo a escada. Holmes ia entrar porta adentro. Holmes diria: “Com uma crise, hein?” Holmes o levaria embora. Mas não: nem Holmes; nem Bradshaw. Erguendo-se com certa dificuldade, trôpego até, fitou a reluzente faca de cortar o pão, de Mrs. Filmer, com a palavra “pão” gravada no cabo... Ah, mas iria sujá-la. E o gás? Mas era demasiado tarde. Holmes se aproximava. Poderia utilizar as navalhas, mas Rezia, que sempre fazia das suas, as havia guardado. Restava a janela, uma daquelas grandes janelas do hotel de Bloomsbury; o aborrecido, importuno e melodramático gesto de abrir a janela e arremessar-se na rua. Era a ideia que os outros faziam da tragédia, não ele, nem Rezia (pois Rezia estava com ele). A Holmes e Bradshaw agradavam tais coisas. (Sentou-se no peitoril.) Mas esperaria até o último momento. Não desejava morrer. A vida era boa. O sol aquecia. Se não fossem os seres humanos... Um velho que descia a escada da casa fronteira estacou e ficou a olhar para ele. Holmes já estava na porta. – Isto é para você! – gritou-lhe Septimus, e arrojou-se com força, violentamente, sobre a cerca de Mrs. Filmer. (Woolf, 1925/1980, p. 144)

A primeira cena narra os pensamentos de Septimus acerca do suicídio; a segunda, o ato em si. Alguns elementos se repetem e atribuem às passagens um caráter de simetria: “Todos lhe bradavam: Mata-te”/“A Holmes e Bradshaw agradavam tais coisas”; “Mas porque devia matar-se por eles?”/“Isto é para você”; “o sol aquecia”; “Com uma faca”/“fitou a reluzente faca de cortar o pão”; “entre golfadas de sangue?”/“Ah, mas iria sujá-la”; “Aspirando gás?”/“E o gás?”; “Estava demasiado fraco; mal podia erguer a mão”/“Erguendo-se com certa dificuldade, trôpego até”.

Algumas quebras na continuidade da narrativa e mudanças no rumo do fluxo de consciência são bruscas.

- Deixem-na dormir – disse o Dr. Holmes, tomando-lhe o pulso. Ela entreviu o amplo contorno do seu corpo escuro contra a janela. Sim, era o Dr. Holmes. Um dos triunfos da civilização, pensou Peter Walsh. É um dos triunfos da civilização... (enquanto estridulava a clara campainha da ambulância). (Woolf, 1925/1980, p. 145)

O pulo entre a cena em que Rezia é medicada e adormece após o suicídio do marido e a entrada nos pensamentos de Peter Walsh é conectado por um elemento mediador que aparece *só depois*: a ambulância. A campainha que penetra os pensamentos de Peter pertence à ambulância que está indo socorrer Septimus, já morto. Virginia Woolf constrói esses elementos mediadores, que associam uma cena a outra de uma forma que beira o visual. De 2019, familiarizada com a linguagem do cinema, leio o livro como se assistisse a um filme. É

como se a autora enriquecesse a cena com esses elementos visuais que compõem a imagem no cinema, mas que muitas vezes nos passam despercebidos, são fugidios. Alguns desses elementos visuais que nos escapam criam a sensação de fluxo, de associação e de continuidade, tão intensa na leitura dessa obra. O olhar como objeto *a* (Lacan, 1964/1985) se faz presente no texto de Virginia e, quando retorna, naquilo que não pode ser apreendido, gera uma sensação de angústia.

*Mrs. Dalloway* parece ser um retrato da associação livre pintado a mão; como um retrato, tem uma perspectiva própria, criativa, ficcional; mas também preserva certa semelhança com o objeto retratado. Numa passagem, vemos um pensamento de Peter Walsh sendo interrompido por outro, o primeiro poético, profundo; o segundo trivial, assim como as coisas mundanas irrompem o pensamento e interrompem o devaneio o tempo todo.

Pertencia a uma outra época, mas tão inteira e completamente, que permaneceria sempre de pé no horizonte, branco vulto de pedra, alto, como um farol a assinalar uma passada etapa naquela aventureira, longa, longa viagem, naquela interminável (procurou um níquel para comprar um jornal e informar-se da partida entre Surrey e Yorkshire – havia tirado aquele níquel um milhão de vezes –; Surrey ganhara uma vez mais), naquela interminável vida... Mas críquete não era um simples jogo. (Woolf, 1925/1980, p. 156)

A concretude do níquel e do resultado da partida de críquete contrastam fortemente com o devaneio sobre a vida, a passagem do tempo, o envelhecimento.

Por fim, a festa! E a morte.

Que tinham os Bradshaws de falar em morte na sua festa? Um jovem se havia suicidado. E falavam disso na sua festa – os Bradshaws falavam de morte. Suicidado... mas como? Sempre que lhe falavam num acidente, sentia-o, logo, em si mesma; o seu vestido em chamas, o seu corpo carbonizado. Jogara-se de uma janela. O chão como que subia; duras, agudas, as pedras penetravam no corpo. Ali jazia (aquele golpe, aquele golpe no cérebro!), e depois o afogamento na treva. Assim o via. Mas por que fizera ele aquilo? E os Bradshaws falavam naquilo em sua festa!

Ela uma vez lançara um xelim na Serpentina, nada mais. Mas ele jogara a si mesmo. Os outros continuavam a viver (devia voltar; os salões ainda estavam cheios; ainda chegava gente). Eles (todo o dia pensara em Bourton, em Peter, em Sally), eles envelheceriam. Mas havia uma coisa que mais importava; uma coisa, emaranhada pelas conversas, desfigurada, obscurecida, na própria existência dela, Clarissa, uma coisa que se desgastava, dia a dia, em corrupção, mentiras, conversas. Essa coisa, ele a havia preservado. A morte era um desafio. A morte era uma tentativa de união ante a impossibilidade de alcançar esse centro que nos escapa; o que nos é próximo se afasta; todo o entusiasmo desaparece; fica-se completamente só... Havia um enlace, um abraço, na morte. (Woolf, 1925/1980, p. 177)

Aqui encontro um fio que costura toda a obra, a passagem do tempo; a velhice é sentida e vivida, marca a aproximação da morte; mas quem morre é um jovem. Clarissa lembra de um pensamento seu em Bourton, ao descer a escada, de branco: “se tivesse de morrer agora, seria no momento mais feliz” (Woolf, 1925/1980, p. 177). Jovem?

Na centésima septuagésima oitava página, o Big Ben bate, uma, duas, três horas da manhã...

Em textos literários, muitas vezes conhecemos um personagem por seus atos e diálogos; esse romance é diferente, é como se pudéssemos saber o que se passa pela cabeça do personagem enquanto ele caminha, conversa, compra flores. A técnica do fluxo de consciência nos dá uma indicação muito mais íntima daquele ser que habita a obra. No caso de *Mrs. Dalloway*, o fluxo de consciência transversaliza os personagens. Este romance não possui um narrador tradicional, é difícil identificar o narrador em inúmeras passagens. Aliás, o romance sequer acompanha a protagonista por todas as páginas, às vezes “escapa” dela. A narrativa abandona Clarissa e seus devaneios por alguns momentos para ir vaguear em outras mentes, fazer outros os protagonistas de alguns parágrafos. A escrita, a forma, o estilo, são fugidios das personagens; assim como o é o pensamento, que escapa de um ponto ao outro, livremente, ao longo de um dia, de maneira tal que, ao final do dia, nos é impossível rememorarmos tudo aquilo que foi material de nossos pensamentos, devaneios, lembranças. Seria a fugacidade um traço da escrita feminina? Fica a questão. Esta forma de escrita de *Mrs. Dalloway*, esta talvez consciência flutuante, parece ser quem narra a obra. Essa escrita e essa consciência flutuante, são elas próprias muito parecidas com Mrs. Dalloway em seus devaneios. Isso é encantador nessa obra, a forma como Virginia Woolf não apenas escreve sobre uma mulher, ela escreve a própria mulher do seu romance: Mrs. Dalloway em *Mrs. Dalloway*.

Na medida em que o fluxo de consciência – em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf – consiste em uma experiência do processo primário, ele salta de galho em galho, como um pássaro metafórico, à procura de um objeto desde sempre perdido: *das Ding*. Uma literatura que se entrega à procura de tal objeto pode ser dita uma escrita feminina?

O fluxo de consciência na literatura é uma nova forma de expressão linguística na arte. A técnica literária se aproxima do método analítico ao propiciar a expressão de processos discursivos outros, diferentes da discursividade própria da consciência. Freud, acerca dos dois princípios do funcionamento mental, afirma:

A *arte* ocasiona uma reconciliação entre os dois princípios, de maneira peculiar. Um artista é originalmente um homem que se afasta da realidade, porque não pode concordar com a renúncia à satisfação instintual que ela a princípio exige, e que concede a seus desejos eróticos e ambiciosos completa liberdade na vida de fantasia. Todavia, encontra o caminho de volta deste mundo de fantasia para a realidade, fazendo uso de dons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um novo tipo, que são valorizadas pelos homens como reflexos preciosos da realidade. (Freud, 1911/1996, p. 242)

Poderíamos pensar que o fluxo de consciência, em *Mrs. Dalloway*, faria mais do que conciliar os processos primário e secundário, mas proporcionaria uma passagem do princípio de prazer para o *mais além* do princípio de prazer?

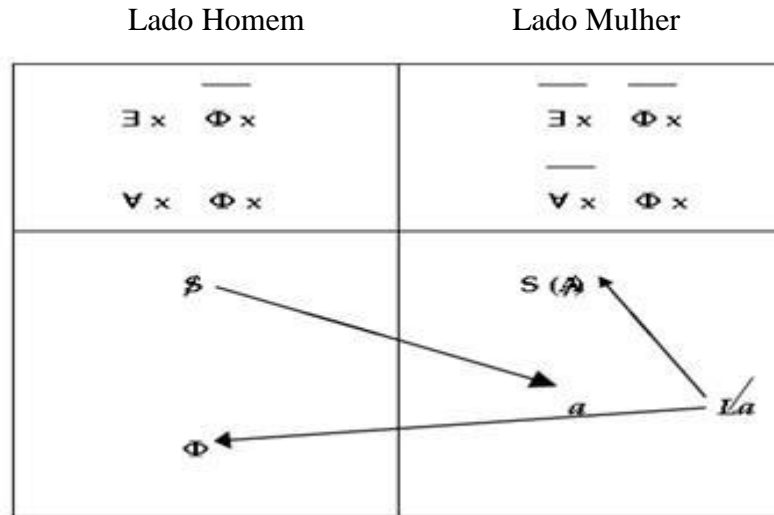
#### 4 ESCRITA FEMININA EM *MRS. DALLOWAY* DE VIRGINIA WOOLF: DO PROCESSO PRIMÁRIO AO *MAIS ALÉM*

Neste capítulo final da dissertação, faremos uma breve visita às fórmulas da sexuação propostas por Lacan, extraíndo delas o que entendemos por posição do feminino no discurso. A partir disso, faremos uma tentativa de articular tal entendimento com a ideia de um feminino presente na escrita de *Mrs. Dalloway*, como uma escrita Outra<sup>11</sup> – afinal, dizer que uma escrita é feminina é tentar nomear algo fugidio, uma vez que tanto a escrita feminina quanto o feminino resistem à classificação; talvez resistir à classificação seja uma característica do feminino presente nesta escrita. É através do enlace entre conceitos da literatura, como fluxo de consciência; e da psicanálise, como associação livre, atenção flutuante, processo primário, gozo feminino e *mais além* do princípio de prazer que pensamos encontrar na escrita de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, algo do feminino. Sustentamos que a escrita de Woolf, ao convulsionar certos códigos da linguagem literária, a subverte e, através de análises do que foi até aqui estudado e que ainda o será neste capítulo, pretendemos abrir questionamentos, e talvez não respondê-los, acerca do que há de feminino/Outro na escrita de *Mrs. Dalloway*.

---

<sup>11</sup> Em troca de e-mails com Marcela Maria de Paiva Azevedo, doutoranda do PPG em Teoria Psicanalítica da UFRJ e orientanda da Prof. Maria Cristina Candal Poli, pensamos na problemática em torno do que seria a escrita feminina. Esse objeto de pesquisa é fugidio, a dificuldade se encontra em classificar esse objeto, que escapa. A escrita ser chamada de feminina, de não-toda, de Outra, significa que ela escapa ao fechamento conceitual, talvez só possamos estudar e pesquisar acerca dos efeitos do gozo feminino no texto literário.

#### 4.1 As fórmulas da sexuação e a posição do feminino



Lacan (1973/1985), em *Letra de uma carta de almor*, do Seminário XX, propõe as fórmulas da sexuação, ou seja, a posição do feminino e do masculino no discurso: “quem quer que seja ser falante se inscreve de um lado ou de outro” (Lacan, 1973/1985, p. 107). Do lado esquerdo do quadro que representa as fórmulas da sexuação, o psicanalista coloca o masculino, e à direita o feminino. Não se trata aqui de homens e mulheres no entendimento biológico, mas do lado feminino ou masculino em que se inscreve o ser falante, sua posição frente ao falo, na configuração cultural moderna. “As posições: masculino e feminino, são posições de discurso onde o macho e a fêmea, por habitarem a linguagem se identificam e se inserem de um ou de outro lado” (Viviani, 2015, p. 64). Conforme Ana Maria M. Costa, Maria A. L. Ferraz e Valdelice N. F. Ribeiro (2013), a divisão feita por Lacan, de uma posição dita masculina e outra dita feminina, não corresponde, em absoluto, à diferença anatômica entre os sexos, mas à posição do sujeito no discurso. “A diferença de posição ou de identificação sexuada só se institui, nos falantes, pela maneira pela qual se inserem, como sujeitos, na função fálica” (Costa et al., 2013, p. 32).

Lacan (1973/1985) afirma que é pela função fálica que o homem, como um todo, seria inscrito, exceto que essa função fálica encontraria seu limite na existência de um (homem) pelo qual a função é negada. Os homens seriam todos castrados, exceto um – o pai da horda primeva. E poderíamos nos referir aos homens no plural, formariam grupo, justamente porque existe a exceção. Não fosse a exceção, não existiria a regra. Conforme Melman (1986), na

conferência *A mulher não existe: leitura das fórmulas da sexuação*, Lacan avança “quanto ao que permite a uma classe se constituir enquanto tal, isto é, a reunir elementos definidos que poderíamos distinguir pelo artigo definido ‘o’ ou ‘a’; o que forma a classe é – eis o paradoxo introduzido por Lacan – a exceção” (Melman, 1986, p. 44).

Este um, pelo qual a função fálica seria negada, esse não castrado, é o que Lacan nomeia de função do pai, “o que funda o exercício do que supre, pela castração, a relação sexual – no que esta não é de nenhum modo inscritível. O todo repousa, portanto, aqui, na exceção colocada, como termo, sobre aquilo que, esse  $\Phi X$ <sup>12</sup>, o nega integralmente” (Lacan, 1973/1985, p. 107). De acordo com Murta (2010), Lacan mantém uma contradição do lado do homem nas suas fórmulas: é somente neste lado que se poderia falar em universal, mas o universal se sustentaria a partir da existência de uma exceção. A novidade lacaniana, para Murta (2010), encontra-se na afirmação de que no lado feminino do quadro não se poderia falar em universal.

À direita do quadro, do lado feminino, temos, conforme Lacan (1973/1985), a parte mulher dos seres falantes. O ser falante que se inscreve nessa parte do feminino não permitiria nenhuma universalidade, “será não-todo, no que tem a opção de se colocar na  $\Phi X$  ou bem de não estar nela” (Lacan 1973/1985, p. 107). Ou seja, a mulher não faria grupo, não faria todo, pois do lado do feminino não haveria exceção, não haveria uma não castrada. Assim sendo, a mulher, considerada uma a uma, seria não-toda; parte dela responderia à função fálica, parte dela escaparia. Conforme Murta (2010), o conceito de não-toda excluiria o todo e também o nulo; a negação do todo existente em não-toda não compreenderia a negação de uma existência, não se confundiria com a existência de uma exceção, pois essa exceção, Lacan localiza do lado masculino, lugar onde poderia haver o todo.

Costa et al. (2013) trazem o texto freudiano de 1913, *Totem e tabu*, no qual Freud apresenta o pai da horda primeva, aquele que tem acesso a todas as mulheres e proíbe o mesmo acesso a todos os homens; proíbe, assim, a relação sexual. Melman (1986) marca que, ao dizer que o pai primevo tem acesso a todas as mulheres, diríamos que existe “todas as mulheres”, formaríamos uma totalidade e uma classe. Graciela L. P. Bessa (2012) declara que, segundo a leitura lacaniana, o pai primevo tinha acesso a gozar de todas as mulheres; após seu assassinato, nenhum filho veio a ocupar o seu lugar; portanto, “todas as mulheres” não existe mais.

---

<sup>12</sup> Sendo X: um, alguém; e  $\Phi$ : função fálica.



O que encontramos em Freud (1913/1996, p. 145) é “um pai violento e ciumento que guarda todas as fêmeas para si próprio e expulsa os filhos à medida que crescem”. Em algum momento, os filhos expulsos se unem e retornam juntos, para matar e devorar o pai; encerra-se, assim, a horda patriarcal. Unidos fizeram o que não lhes era possível fazer individualmente. O pai violento era, além de temido, invejado pelos filhos, era o modelo; ao devorá-lo, cada irmão passa a adquirir parte de sua força e a se identificar, portanto, com o pai. Após a morte do pai, satisfeitos o ódio e o desejo de identificação, o remorso surge potente. “O pai morto tornou-se mais forte do que o fora vivo” (Freud, 1913/1996, p. 146). O que havia até então era a proibição real de toda relação sexual que não tivesse o pai da horda como único polo ativo; após a morte do pai, passa a existir a interdição simbólica (não mais proibição real) do incesto (não mais da relação sexual exclusiva do pai) sustentada pelos irmãos. “Anularam o próprio ato proibindo a morte do totem, o substituto do pai; e renunciaram aos seus frutos abrindo mão da reivindicação às mulheres que agora tinham sido libertadas” (Freud, 1913/1996, p. 147). O pai, como exceção, gozava ilimitadamente; com a sua morte, funda-se o conjunto dos homens, para quem o gozo sexual, desde que limitado, é possível, articulado na linguagem e inscrito no campo simbólico (Sobral, 2014). O que está em causa aqui não é a existência factual desse *um não castrado*, e sim sua existência mítica, na medida em que a horda primeva é o mito de fundação do laço social da cultura moderna. Importante pensar, como aponta Pedro Ambra (2017), que o feminino, no mito da horda primeva, fica restrito à recuperação da honra e vingança dos filhos contra o pai da horda, mas nunca à mulher como sujeito desejante.

O pai primevo é aquele que castra, mas também o único que não se encontra submetido à castração. O pai da horda primeva encarna a função do pai, encarna a exceção que possibilitaria a todos os homens, castrados, comporem grupo, “constitui-se o conjunto dos homens submetidos à norma fálica; logo, à castração” (Costa et al., 2013, p. 33). Do lado feminino, não existiria o *ao menos um*, podemos dizer que não existiria a mãe da horda primeva, para quem a castração não operaria e que não estaria inscrita na função fálica. Por não haver exceção, as mulheres não fariam grupo, deveriam ser consideradas uma a uma, “há algo em cada mulher que escapa ao registro fálico. Ela é não-toda inscrita na função fálica” (Costa et al., 2013, p. 33). Logo, o axioma lacaniano *a mulher não existe*, significaria que não existe um significante que identifique as mulheres como classe. Por um lado, a mulher estaria ligada ao significante fálico, por outro, encontrar-se-ia “ligada ao significante da falta de significante no Outro” (Costa et al., 2013, p. 33). Conforme Paula Oliveira Sobral (2014), a relação da mulher com o simbólico se daria de maneira singular, uma vez que, no campo do

simbólico, do Outro, da palavra, não existe dois sexos, não existe um segundo sexo, a única referência ao sexo na linguagem é a inscrição do falo. A mulher seria, portanto, não-toda articulada pelo simbólico.

Segundo Melman (1986), na medida em que o lado feminino não constitui uma totalidade ele seria um conjunto aberto. Neste conjunto, não haveria classe e, portanto, não se poderia usar, deste lado, o artigo definido, não se poderia dizer “a mulher”, como se pode dizer “o homem”; “é por isso que Lacan escreve ‘A mulher’ barrando o A” (Melman, 1986, p. 46). Conforme Melman (1986), com isso Lacan perturba a lógica clássica, ao isolar um quantificador que a lógica formal ignora, “não-toda”, inova assim uma lógica específica do campo psicanalítico. Lacan obedece ao princípio lógico que afirma que a outra face de um conjunto fechado será aberta, a relação entre os conjuntos não é especular, mas suplementar. É isso que sustenta o aforismo lacaniano *A relação sexual não existe*. Bessa (2012) aponta que o não-todo feminino não se refere a uma incompletude da mulher, à falta de uma peça, do falo; o não-todo se refere ao infinito, a um conjunto aberto ao infinito. Sobre o aforismo *Não há relação sexual*, conforme Sobral (2014):

Para esclarecer o que *não há*: a possibilidade de haver entre um homem e uma mulher uma proporção sexual, graças ao que o gozo é possível. Não há proporção sexual uma vez que, no quadro, o lado homem e o lado mulher só dialogam por meio de um significante comum. Não há um significante da mulher que ensaie uma proporção ao falo. (Sobral, 2014, p. 93)

A partir das fórmulas da sexuação, questionamos se não haveria um correlato ao pai da horda primeva, ao não castrado, em relação à mulher, ao lado feminino do quadro. Lembremos que o pai da horda tem acesso às mulheres todas, ambiguidade que permite tanto conceber as mulheres como um conjunto, uma totalidade de classe, quanto a mulher como totalidade de indivíduo – o pai da horda gozaria com a mulher que é toda. A barata de *A paixão segundo G. H.* talvez seja uma sugestão de mãe primeva; é mãe, de milhares, e é primeva, existe desde o início, sobrevive, permanece. Poli (2012, p. 163) a nomeia “fêmea totêmica primordial”. Seria a barata uma alusão à fêmea toda? À fêmea para quem a castração não opera? Fundaria ela um coletivo de mulheres?

Do lado masculino do quadro, Lacan posiciona o falo e, do lado feminino, o objeto *a*, “só lhe é dado atingir seu parceiro sexual, que é o Outro, por intermédio disto, de ele ser a causa de seu desejo” (Lacan, 1973/1985, p. 108); conforme Bessa: “colocar uma mulher como objeto-causa de desejo é acreditar que se pode extrair do corpo da mulher o objeto *a*” (Bessa,

2012, p. 86). À conjunção entre o falo, do lado masculino, e o objeto *a*, do lado feminino, Lacan nomeia de fantasia. “Essa fantasia, em que o sujeito é preso, é, como tal, o suporte do que se chama expressamente, na teoria freudiana, o princípio da realidade” (Lacan, 1973/1985, p. 108). De acordo com a afirmação de Lacan, seria a mulher, para o homem, Outro?

Agora, o outro lado. O que eu abordo este ano é o que Freud deixou expressamente de lado, o *Was Will das Weib?* O que quer uma mulher? Freud adianta que só há libido masculina. O que quer dizer isto? – senão que um campo, que nem por isso é coisa alguma, se acha assim ignorado. Esse campo é o de todos os seres que assumem o que quer que seja por sua conta. Além disso, é impropriamente que o chamamos a mulher, pois, como sublinhei da última vez, a partir do momento em que ele se enuncia pelo não-todo, não pode se escrever. (Lacan, 1973/1985, p. 108)

De acordo com Viviani (2015), a relação com o Outro se dá para o ser falante na sua identificação com o significante, homem e mulher são significantes, estão sujeitos ao Outro, ao Outro sexo. Viviani (2015) afirma que, para Lacan, gozar de um corpo que simboliza o outro não denota relacionar-se com o Outro. Conforme Lacan (1973/1985), o Outro deve representar aquilo com que a mulher teria relação. Mas desse lugar de Outro, não se sabe se a mulher poderia algo dizer; nada dela se pode dizer. Para Lacan, a mulher se duplicaria, uma vez que ela seria aquilo que tem relação com o Outro, mas também poderia ter relação com a função fálica. O homem gozaria a partir de seu lugar no discurso relacionado à lógica fálica; a ele seria dado o gozo fálico que, conforme Bessa (2012), é o gozo do órgão; a mulher, não-toda, teria acesso a um gozo Outro, o gozo a mais. O que isso quer dizer?

Bessa (2012) constrói sua argumentação sobre o gozo feminino da seguinte forma: nos seres falantes, a sexualidade não é da ordem do instinto, portanto, precisa do simbólico para se realizar; o falo seria o único representante do sexo no inconsciente; mas, à mulher freudiana, faltaria o falo, ela seria castrada; sendo assim, a saída para atingir a feminilidade seria a maternidade, a mulher buscaria no seu filho o falo que lhe falta. Bessa (2012) assinala que Lacan questiona este estreitamento entre maternidade e falo, ao indagar se a mediação fálica drena tudo de pulsional de uma mulher. A autora parece entender que, ao fazer tal questionamento, Lacan sugeriria que “existe um campo de satisfação na mulher que não passa pela mediação fálica, inclusive a maternidade” (Bessa, 2012, p. 76).

De acordo com Bessa (2012), Lacan introduz a ideia de que uma mulher pode “não passar pelo falo – no sentido da castração” (Bessa, 2012, p. 77), ou seja, o gozo da mulher não seria todo determinado pela mediação fálica. Haveria um gozo, supostamente experimentado

pela mulher, que não adviria de uma perda, de um *menos-de-gozar*. Bessa (2012) afirma que dizer que o gozo feminino pode ou não atravessar a castração é supô-lo um suplemento, não subordinado à lógica do todo. O gozo feminino ultrapassaria o falo, estaria *mais além* deste; seria um gozo não regido pela lei do significante e, portanto, impossível de ser circunscrito pelo significante. “Em relação a esse gozo, ela é parceira de sua solidão” (Bessa, 2012, p. 87). Se o gozo feminino não pode ser circunscrito pelo significante, o que é possível saber sobre ele?

A questão é, com efeito, saber no que consiste o gozo feminino, na medida em que ele não está todo ocupado com o homem, e mesmo, eu diria que, enquanto tal, não se ocupa dele de modo algum, a questão é saber o que é do seu saber. (Lacan, 1973/1985, p. 118)

Sobre o gozo a mais, outro, feminino ou suplementar, conforme Lacan (1973/1985), pouco se sabe, “a questão se coloca a partir do seguinte, que há algo, o gozo, de que não é possível dizer se a mulher pode dizer alguma coisa – se ela pode dizer o que sabe dele” (Lacan, 1973/1985, p. 119). Melman (1986) questiona: por que não poderia a mulher do gozo feminino dizer? Segundo o autor, um dizer sustentaria uma posição de existência e de enunciação; contudo, no conjunto Outro, não há o que possa sustentar uma *ex-sistência*. Esse gozo feminino provocaria algum efeito nessa escrita dita feminina?

Conforme Costa et al. (2013), Lacan situa o feminino, ao menos parte dele, em um mais além da função fálica, correlativo a um gozo Outro, que difere do gozo dito sexual. Sobre a noção de função, Bessa (2012) propõe que a função, em matemática, se refere a uma relação, um conjunto de pares ordenados; cada elemento pertence a um dos conjuntos da relação.

Abordar o falo como função,  $f(\Phi x)$ , é pôr em relevo que sua especificidade consiste na relação do ser falante com o gozo. Isso quer dizer que há uma função de gozo ligada à castração, ela determina um modo de gozar particular para cada sujeito. (Bessa, 2012, p. 79-80)

Para Costa et al. (2013), a diferença da posição do feminino ultrapassaria a identificação e ingressaria no campo do gozo. O gozo do lado feminino seria Outro ou suplementar, seria o gozo que estaria fora da linguagem, o gozo do corpo – mas não do órgão; segundo Bessa (2012), o gozo feminino seria produzido no corpo sem fazer desse corpo uma

unidade – dele, nada se poderia falar, apenas experimentar. Conforme as autoras, o gozo suplementar influenciaria a mulher em sua forma de amar. Bessa (2012) explica isso afirmando que o gozo feminino consistiria em um gozo mais independente da exigência de satisfação pulsional, estaria direcionado ao amor do Outro; a demanda de amor aparece com força insistente. Bessa (2012) entende, através da leitura de Miller sobre o texto lacaniano, que o amor teria a função de estabelecer a conexão com o Outro. Conforme a autora, no seminário *Mais, ainda*, Lacan pensa o amor sobre a perspectiva do gozo, o amor viria fazer suplência à relação sexual que não existe e, para tanto, seria necessário que lhe faltasse algo.

Costa et al. (2013) resgatam a definição lacaniana da forma erotomaníaca de amar – almar, conjugação do verbo amar com a proposição de alma – das mulheres, expressa na escrita de cartas de amor: “Lacan (1972-1973/2008) ressalta que para um texto se tornar uma carta de amor é necessário que sua escrita tenha um endereçamento ao Outro” (Costa et al., 2013, p. 34). As autoras mencionam que, para Lacan, a escrita é efeito do discurso; seria impossível escrever, como tal, a relação sexual. “O desenvolvimento das fórmulas da sexuação diz respeito a uma escrita na qual as letras situam posições dos sujeitos implicados numa relação ao gozo” (Costa et al., 2013, p. 35). Se a relação sexual não existe, ela não pode ser escrita, literalmente, há que se criar uma escrita que dê conta de enunciá-la, uma formalização. Poderíamos afirmar que a escrita feminina enunciaria um impossível?

A letra precisaria de uma inscrição no discurso e, para Costa et al (2013), seria a forma como o sujeito inscreveria algo da perda do objeto *a*; sendo assim, a letra participaria de uma perda e de uma condição de gozo impossível de traduzir como tal. “Logo, o amor é o que permite recortar uma letra, uma perda do corpo, perda de gozo que irá permitir o laço social” (Costa et al., 2013, p. 35). As autoras declaram que o gozo resiste ao saber, a carta de amor seria a demanda de um significante do campo do Outro que poderia circunscrever e nomear o campo de gozo de um sujeito. O feminino, conforme as autoras, aponta para um furo no saber, a letra seria uma tentativa de produzir uma escrita neste furo. A carta ou letra de amor situar-se-ia no litoral entre o sujeito que fala e o gozo que habita tal sujeito, e do qual ele não pode nada falar.

“Desde a antiguidade a lógica pode definir-se como um dizer que dá conta de determinada estrutura do real. Lacan acrescentará que a mesma se define como a ciência do real e o real só se abre por meio da escrita” (Viviani, 2015, p. 53). O que isso quer dizer: o real só se abre por meio da escrita? De que escrita se fala? O Real, o inapreensível, aquilo que escapa, não pode ser apreendido pela escrita; mas pode ser, de alguma forma, formalizado? O aforisma *a mulher não existe* nos confronta com a impossibilidade de escrevê-la: “o que ‘não

para de não se escrever’, nos remete ao mais puro do Real, esse Real que é impossível de ser plenamente simbolizado, lugar dessa ‘coisa’ que escapa ao discurso” (Viviani, 2015, p. 62). O feminino promoveria uma abertura ao indeterminado, ao Real, ao que não se organiza pela ordem fálica (precisamente por isso, a desorganiza) e se situa para além desta?

Segundo Poli (2007), o feminino na tradição ocidental falocêntrica seria considerado um enigma, que deriva de uma impossibilidade de representar o sexo materno; o corpo materno é o corpo do incesto. A função paterna no Édipo interdita e simboliza, mas desta operação permaneceria um resto. Conforme a autora, Lacan, no seminário *Mais, ainda*, manifesta que este resto decorre da estrutura da linguagem: “o simbólico – encontra seus limites em dois pontos que tocam o inominável: o princípio da criação e o objeto da pulsão. Eles constituem o que em psicanálise conhecemos como Real” (Poli, 2007, p. 286).

Conforme Poli (2007), em relação ao objeto da pulsão, temos o objeto *a*, composto por restos corporais inapreensíveis, uma vez que não há significante que os nomeie. O significante fálico teria, em parte, essa função, mas ela nunca ocorre de forma completa. Do outro lado do simbólico haveria o princípio unificador, ou seja, ao menos um significante que significasse todos os outros. A mulher seria um dos nomes desse significante, como uma construção da fantasia, supriria “a exigência lógica de um princípio que nomeie sem que ele mesmo seja nomeado. Essa condição lhe situa na exterioridade do sistema simbólico que constitui” (Poli, 2007, p. 287).

Poli (2007) alega que o significante “mulher” faz crer numa alteridade ao registro fálico que tornaria o encontro sexual completo. Quando Lacan afirma que “A mulher não existe”, afirma também não existir a relação sexual, “o pleno encontro entre os sexos é uma ficção que move o desejo, mas que é estruturalmente inviável” (Poli, 2007, p. 287), pois se trata, afinal, de condições distintas de gozo. O amor, Eros, seria suplementar à falta inerente ao gozo sexual.

A expressão de um gozo Outro, denominado assim por Lacan (1972-73/1985) ao referir-se aos modos de *sexuação* suplementares ao gozo fálico. Seria um gozo específico da mulher, no sentido da alteridade que elas alegoricamente constituem – uma a uma – à ficção do Um. (Poli, 2007, p. 289).

Para Lacan, aquilo que não pode ser dito, deve ser formalizado (Petry, s/d). Já que nada se pode dizer sobre a mulher, o feminino deve ser formalizado. A formalização consiste em um trabalho de escrita do Real, mas a mulher não para de não se escrever. Se o Real só se

abre por meio da escrita e o feminino promove uma abertura ao Real, talvez seja possível articular feminino e escrita.

#### 4.2 Sobre uma escrita sem título

A partir das fórmulas da sexuação, como pensar uma escrita feminina? Uma escrita não-toda, Outra, convulsionada pelo gozo feminino, do Real, do irrepresentável, do indizível, do *mais além*? Quem sabe, uma escrita sem título? Sobral (2014) aponta para a arte como uma maneira de aproximação com o irrepresentável. Conforme a autora, Lacan percebe isso apontando que a produção artística seria desenvolvida em relação com o Real. A obra de arte pode ser, ou não, produtora de sentidos; ela comportaria em sua estrutura um furo e seria criada a partir de uma aproximação com o Real (Sobral, 2014). Conforme a autora, é possível aproximar a arte do feminino naquilo que testemunha um gozo no lugar vazio de representação, sem se ocupar de preencher este vazio, mas enaltecendo-o através do seu contorno. Talvez a ideia de não dar título à escrita seja uma tentativa de não preencher esse vazio que ela se propõe a contornar.

Uma vez que assumo o conceito escrita feminina, o que sustentaria o caráter feminino da escrita? Lanço mão de autores que já me acompanharam nesta caminhada, mas cujas ideias ainda podem contribuir para este trabalho. Castello Branco (1991) afirma que a escrita feminina seria a escrita do gozo, e não da satisfação. Ora, uma vez que a escrita é considerada do gozo, me faria sentido chamá-la feminina. Mas a que gozo me refiro? Ao gozo feminino, ao mais gozar. Para Sobral (2014), o gozo do lado feminino seria dividido, apontaria para o falo, mas apontaria também para além deste, o gozo feminino não encontraria representação na linguagem, estaria em relação com o furo no simbólico, o furo irrepresentável no campo do Outro, onde irrompe o Real. “Esse é o ponto de articulação entre o feminino e o irrepresentável, apontando que ali, no lugar topológico do irrepresentável que é o real, reside um gozo essencialmente feminino” (Sobral, 2014, p. 94).

Poli (2009) discorre sobre a arte de Clarice Lispector que, segundo a autora: “se constrói na tessitura da letra, na construção de bordas cujo texto teima em exceder. O prazer em sua leitura se confunde com o gozo de uma experiência limite – gozo sagrado ou místico” (Poli, 2009, p. 439). Conforme Poli (2009), a experiência limite do texto afeta o leitor através de uma letra que transborda o texto. O que a autora chama de transbordamento, sinto na leitura como uma interrupção abrupta, uma ruptura, que gera angústia e, muitas vezes, a

vontade de parar de ler; ou então inicia em mim um processo de devaneio que entendo como uma tentativa de atribuir sentido ao mal-estar, uma experiência de indeterminação. Seria esse momento decorrente de um toque do Real? Uma aproximação de um lapso de gozo?

Poli (2009) refere-se à escrita de Clarice Lispector como arrancada de suas entranhas – o exílio, a loucura e a feminilidade –, delas a autora retira o material bruto e primoroso de sua escrita. O feminino muitas vezes, nesse trabalho, se aproximou do corpo, não do corpo erótico, recoberto pelo simbólico, mas do Real do corpo, das entranhas, da carne, do sangue, da menstruação, daquilo de Real que irrompe do corpo o tempo todo e que o torna um fardo se não conseguirmos banhá-lo de simbólico. A autora escreve sobre um encontro marcado, na leitura da escrita de Lispector, com um objeto excluído do simbólico, que retorna no Real. Mas retorna no Real de que forma? Por sensações corporais? Pela interrupção da capacidade de atribuir sentido à leitura? Pela interrupção do pensamento? Pela angústia? Talvez, simplesmente, não possa ser dito. Fico pensando que me atribuí a tarefa de escrever sobre o indizível, não há outra forma, pra mim, que não sou poeta, de fazê-lo sem questionamentos, hipóteses, afirmações titubeantes, cautela, meros contornos. Poli (2009) declara que, segundo Lacan, no seminário 23, o significante da falta do Outro que orienta e erótica feminina é, ao mesmo tempo, o índice de um Real irredutível.

A escrita feminina se torna um objeto de pesquisa fugidio, dele quero dizer o que muitas vezes me escapa. Esse caráter fugidio da escrita feminina me permite aproximá-la de *das Ding*. Bessa (2012) resgata a noção de *das Ding* ou a Coisa, que Freud apresenta em *Projeto para uma psicologia científica*, como o objeto perdido. A relação do sujeito com o mundo se constrói na busca incessante, que coloca em movimento o aparelho psíquico, pelo reencontro com este objeto, mas na condição de jamais encontrá-lo. A autora traz também a contribuição de Lacan acerca de *das Ding* como:

O primeiro exterior, que permanece não representável, embora seja em torno dela que se organize o campo das representações. Para o sujeito, ela se apresenta como estranha e até meio hostil, mantendo-se fora da regulação do princípio do prazer. Para Lacan, *das Ding*, como objeto interdito ao sujeito, é a mãe em sua versão de mulher. (Bessa, 2012, p. 35)

Conforme Bessa (2012), *das Ding* é um fora, inacessível à representação. A Coisa expulsa é o objeto perdido da experiência de satisfação, excluído do simbólico, pois este campo se constitui em torno do vazio que a Coisa deixa. “Não se goza plenamente, pois o objeto que satisfaria a pulsão está perdido”, de acordo com Bessa (2012, p. 38). Pergunto: está



perdido aonde? Talvez, conforme a fantasia masculina, no corpo materno. Lá do lado do feminino, onde existiria um mais gozar.

Sobral (2014) nos fornece uma distinção entre o representável e o irrepresentável. Para a autora, há uma passagem do imaginário ao simbólico, que possibilita, ao sujeito, ascender à fala e, portanto, ao campo da representação; o campo do irrepresentável seria o Real, lugar do que é impronunciável. O campo do Outro seria o da representação, como campo da linguagem, mas, simultaneamente, seria o campo do limite da representação. Afinal, se uma palavra irrompe do inconsciente, causando surpresa ao sujeito que fala, é porque a função do significante, no campo do Outro, não foi suficiente para recobrir o fragmento de Real que irrompe. “Há um ponto não recoberto pelo significante, impossível de dizer e de se articular simbolicamente: um irrepresentável” (Sobral, 2014, p. 75). A autora entende o Real, a partir de Lacan, como o que não cabe em uma imagem ou palavra, restando na forma de um buraco, de um furo. O ato da fala implicaria uma perda de gozo, “substância que está situada no vazio do real, mais além do princípio simbólico que delimita o prazer” (Sobral, 2014, p. 73). Supomos que, se a escrita feminina em *Mrs. Dalloway* ocasiona um reencontro com esse gozo perdido na fala – e na própria escrita – e situado no vazio do Real, é porque permite a passagem do processo primário ao *mais além*. Escrita feminina em *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf: do processo primário ao *mais além*.

Maria Rita Kehl (2000), em seu texto *O sexo, a morte, a mãe e o mal*, afirma que a catástrofe é o que permanece fora da possibilidade de representação, o trauma em Freud ou o Real em Lacan. O suicídio do soldado Septimus, em *Mrs. Dalloway*, ultrapassa a possibilidade de representação do leitor, irrompe das páginas do livro, Real, traumático, catastrófico, remete ao irrepresentável da morte. A leitura do suicídio aproxima do gozo mortífero, mas quem goza? O leitor? Conforme Kehl (2000), se não podemos representar a morte, ou o que à ela muitas vezes se equivale, o sexo, A mulher, o corpo materno, “podemos cercá-los de palavras, tentando significá-los e, com isto, afastar temporariamente o medo que despertam em nós” (Kehl, 2000, p. 138). Cá estamos tentando cercar a escrita feminina, de mais escrita, de mais palavras; a escrita, aqui, tem uma função, um lugar de borda. Voltando a pergunta de quem goza? Quem morre? Há gozo na morte? Não sabemos. “A morte, em que um dia nosso corpo estará sem que estejamos nele – o morto ainda ‘é’ a pessoa que viveu, mas já não sabe nem mesmo que está morto” (Kehl, 2000, p. 38).

Retomando o texto *Uma escrita do feminino: “Barragem contra o Pacífico”*, de M. Duras, Alves e Poli (2017) afirmam que a construção da narrativa desta obra é conduzida pela lógica fálica, que se apresenta incompleta, contém furos; nesses furos, é possível vislumbrar

uma modalidade de gozo feminino. A obra contempla o inominável, que não é barrado pela barragem. “O terreno do feminino é esse para o qual as palavras faltam” (Alves & Poli, 2017, p. 226). As autoras trazem a contribuição de Lacan, no texto *Lituraterra*, no qual o psicanalista define o litoral como o que marca o encontro de campos heterogêneos – enquanto a fronteira marcaria o encontro de campos homogêneos; no litoral, encontrar-se-ia a letra. O litoral assinala o encontro, mas também as diferenças: “para Lacan (1971/2003), o litoral marca essa região que reúne dois campos diferentes; heterógenos que, quando se tocam, se modificam: o simbólico e o real” (Alves & Poli, 2017, p. 227). A margem desse encontro, segundo as autoras, seria o campo do gozo. A letra seria um instrumento da escrita do discurso, ao mesmo tempo em que designaria a palavra tomada por Outra, como ocorre na metáfora. De acordo com Poli e Alves (2017), a letra seria o litoral entre o campo da literatura, que faz borda ao furo do saber, e o campo da psicanálise, que se ocupa do gozo.

Sobral (2014) afirma que a letra é o que cai das manifestações inconscientes, apontando para a presença de um gozo no saber inconsciente. Seria, portanto, uma borda entre o gozo e o saber, seria a parte da fala que escaparia ao sentido. A letra teria uma função de furo na linguagem; o irrepresentável é marca disso, nem tudo pode ser posto em palavras, há um limite do que é possível dizer. Neste ponto, Sobral (2014) diferencia a fala da escrita:

A fala é um encadeamento de significantes que, por sua movimentação e seu caráter simbólico, constituem um saber. A escrita é um trabalho com a letra, naquilo que ela pode simbolizar alguns efeitos do significante, aqueles que dizem respeito ao furo no saber, pois trabalha no campo do gozo e, principalmente, por esse campo estar no registro do real. (Sobral, 2014, p. 81)

Sobral (2014) alega que a fala divide o sujeito entre o que ele fala e o que quer dizer, demonstrando assim a força do inconsciente, o desejo do sujeito e seus mecanismos de gozo. Já a escrita, teria a letra como seu suporte material, suporta a singularidade do sujeito no seu traço de gozo, naquilo que insiste em suas repetições; a letra é uma marca Real despojada de sentido. Conforme a autora, a fala contaria do inconsciente e a escrita, do Real.

O irrepresentável é da ordem do gozo naquilo que o *falo* não ordenou como desejo. É por isso que o feminino articula-se a ele, uma vez que o *falo* não é suficiente quando se trata da inscrição simbólica do feminino. Não havendo, no campo do Outro, um significante que represente a mulher, a escrita, por meio do trabalho com os contornos da letra, pode servir de suplência a essa falta estrutural da linguagem? (Sobral, 2014, p. 90)

Weinmann (2012), em resenha ao livro *Leituras da clínica, escritas da cultura*, de Maria Cristina Candal Poli, aponta que, conforme a autora, a escrita de Lispector se produz no litoral vertiginoso entre o simbólico e o Real; é, portanto, produtora de angústia. De acordo com Poli (2012), a mulher transmite um fragmento de Real – seja G. H. diante do olhar da barata; Clarissa Dalloway diante do suicídio do jovem soldado; ou a Mãe diante da força do Pacífico, inundação de gozo. A escrita feminina, segundo Poli (2012), seria a do excesso e não a da falta.

Poli (2012) sugere que *A paixão segundo G. H.* é tecida “no *mais além*: do princípio do prazer, do complexo de castração, do referente fálico” (Poli, 2012, p. 176), mas ainda assim passa pelas figurações do falo: “a morte da barata é, nesse momento, a morte da mãe: ela mesma como mãe, mas também da mãe como Outro, como lugar ideal, uma mãe mítica e primordial” (Poli, 2012, p. 176). Para a autora, Clarice Lispector tem a habilidade de transformar o estranho familiar, o que retorna do recalçado, em um *mais além*, em gozo. Hipótese semelhante a que sustentamos na escrita de *Mrs. Dalloway*.

Dito isso, cabe a pergunta: reconhecemos uma escrita feminina em *Mrs. Dalloway*? Virginia Woolf quebra os códigos narrativos convencionais, no sentido em que afirma Mezan (1996), ao sustentar no fluxo de consciência a quebra da forma habitual de escrever, inaugurada pelo método analítico, que quebra uma forma habitual de falar; é uma nova linguagem literária, calcada na discursividade que está para além da consciência, apoiada no processo primário. E é a partir dali, da escrita do processo primário, que há um salto em direção a um *mais além* da possibilidade de representação, como procuro mostrar na análise de *Mrs. Dalloway*, no final do capítulo anterior.

Virginia Woolf cria, em sua escrita, o processo primário. Mas Woolf cria, também, uma passagem do processo primário ao *mais além*. Intuo que aí reside o caráter feminino de sua escrita. Quando afirmo que a escrita de Virginia Woolf é feminina, uma vez que subverte uma lógica vigente na escrita de seu tempo; quando, através do fluxo de consciência, desordena códigos da linguagem; quero dizer que essa escrita ultrapassa o processo primário, que a sustenta, tecnicamente, em direção a um *mais além*. O fluxo de consciência em *Mrs. Dalloway* não é fixado a um personagem, rompe as barreiras (egóicas) do indivíduo, lançando o leitor em uma angustiante experiência de indeterminação. Se o feminino é aquilo que transcende a lógica fálica, proponho que a escrita de *Mrs. Dalloway* convulsiona os códigos literários de seu tempo através do recurso narrativo do fluxo de consciência; ao fazê-lo transitar entre inúmeros personagens, ele rompe as barreiras entre o eu e o outro.

É possível acompanhar o rompimento dessas barreiras individuais em passagens como as citadas no capítulo anterior: “deteve-se um instante no cordão da calçada, esperando que passasse o caminhão de Durnall. ‘Uma encantadora mulher’, pensou Scrope Purvis” (Woolf, 1925/1980, p. 8). Nesse pequeno trecho, o fluxo de consciência nos apresenta três possibilidades para quem “deteve-se no cordão da calçada”, Clarissa; Scrope; ou ambos. Não há como saber quem se deteve. Como leitora, experimento uma angustiante indeterminação, o retorno a um estado anterior de indiferenciação.

Na passagem: “Ah! – ela aspirava o suave aroma do jardim terrestre, enquanto conversava com Miss Pym, que lhe devia favores e a supunha boa, pois o tinha sido antes; muito boa, mas parecia mais velha aquele ano” (Woolf, 1925/1980, p. 16), o ponto e vírgula<sup>13</sup> parece ser o marcador formal do trânsito do fluxo de consciência de Clarissa à Miss Pym. No entanto, mais uma vez a indeterminação, o não saber, a tentativa de atribuir sentido àquilo que escapa. O ponto e vírgula é, formalmente, indeterminado, não é ponto, nem vírgula, é pausa, é quebra, é lapso, e supomos ser nesse lugar que irrompe o *mais além*. Por meio do ponto e vírgula, a unidade imaginária (“boa”) é trespassada pela flecha da morte “parecia mais velha”. Esse recurso fura a escrita; por isso, escrita do excesso; é demais, não tramita, angustia, e esse furo abre espaço para o *mais gozar*. O gozo do excesso. Há uma abertura para o irrepresentável.

Enquanto um ponto e vírgula pode marcar a ruptura que permite uma irrupção do Real, a ausência de ponto final parece formalizar o processo primário. Alguns parágrafos inteiros da obra são construídos com apenas um ponto final, ao final do parágrafo. A continuidade do fluxo de pensamentos, apresentado de forma ininterrupta, assume uma discursividade própria do inconsciente, é pura linguagem expressa na ausência de um importante marcador da linguagem escrita: o ponto final.

Na passagem:

Levou as mãos à cabeça, para que Septimus lhe dissesse se gostava ou não do chapéu, e enquanto permanecia sentada, esperando, de olhos baixos, ele podia seguir-lhe o pensamento, como a um pássaro sempre revoando de ramo em ramo, sempre pousando onde devia; podia seguir-lhe o pensamento, enquanto ela quedava, numa dessas posturas de abandono que tomava naturalmente, sorrindo-lhe quando ele dizia alguma coisa, como um pássaro esvoaçante que se firma afinal em um galho. (Woolf, 1925/1980, p. 142)

---

<sup>13</sup> Estamos cientes de que o ponto e vírgula, aqui, pode ter sido introduzido pelo tradutor.

A indeterminação parece ser ainda maior, a passagem do fluxo de consciência de um personagem a outro não é clara, não sabemos, ao menos, se de fato acontece. Talvez todo o trecho seja o fluxo de consciência de Lucrezia, talvez passe a Septimus; mas em que momento? No ponto e vírgula, novamente? O ponto e vírgula não suporta tal afirmação. Ou, talvez, o fluxo de consciência transpasse mais uma barreira, ao pousar em ambos os galhos do pensamento dos dois personagens ao mesmo tempo.

Em algumas passagens do fluxo de consciência, o elemento externo que liga o fluxo de dois personagens aparece *só depois*. Primeiro o fluxo de consciência passa de um personagem a outro, e depois é apresentado ao leitor o elemento externo que propiciou a passagem. É o que o ocorre com o fluxo de consciência dos personagens Lucrezia e Peter e com o elemento da sirene da ambulância no trecho a seguir.

- Deixem-na dormir – disse o Dr. Holmes, tomando-lhe o pulso. Ela entreviu o amplo contorno do seu corpo escuro contra a janela. Sim, era o Dr. Holmes. Um dos triunfos da civilização, pensou Peter Walsh. É um dos triunfos da civilização... (enquanto estridulava a clara campainha da ambulância). (Woolf, 1925/1980, p. 145)

A sirene que Peter escuta é, possivelmente, da ambulância que se dirige para o local onde jaz o corpo de Septimus e o onde Lucrezia é posta para dormir.

Às vezes, a passagem do fluxo de consciência não se dá na troca de personagem, mas na troca de humor, de afeto, do mesmo personagem: “que fresco, que calmo, mais que o de hoje, não era então o ar da manhãzinha [...], solene, sentindo, como sentia, parada ali ante a janela aberta, que alguma coisa de terrível ia acontecer” (Woolf, 1925/1980, p. 7). No trecho citado, a escrita conduz o leitor da calma à angústia. A citação consiste em uma lembrança da protagonista, a ação do processo primário fica explícita pela confusão entre passado e presente; a calma e a angústia são atuais, na obra e na leitura dela.

A escrita do sonho do personagem Peter recria, literariamente, o processo primário. O fluxo de consciência passa a operar no inconsciente, na vida onírica, regido pelo deslocamento, condensação e atemporalidade do processo primário. Na escrita do sonho, outra discursividade ganha relevo nas páginas do livro: “como uma dessas espectrais presenças que se erguem nos bosques crepusculares, feitas de céu e de folhagem” (Woolf, 1925/1980, p. 58). O sentido vai perdendo nitidez.

O tempo psicológico de *Mrs. Dalloway* é apresentado em íntima relação com o atemporal do processo primário. O tempo cronológico, por sua vez, o das badaladas do Big

Ben, pode ser entendido, por um lado, como a marca de um significante, pela repetição das horas; no entanto, por outro lado, parece anunciar o incontornável da morte, um constante lembrete de um *mais além* em direção ao gozo mortífero do apaziguamento de todas as tensões. No trecho: “[...] aquela suspensão (ou seria do seu coração, que diziam afetado pela influenza?) antes que batesse o Big Ben. Agora! Já vibrava. Primeiro um aviso, musical, depois a hora, irrevogável” (Woolf, 1925/1980, p. 8), a hora irrevogável remete ao impiedoso avançar do tempo, que carrega consigo o consumo da juventude e da vida. “Cortando e repartindo, dividindo e subdividindo, os relógios de Harley Street iam roendo o dia de junho, aconselhavam a submissão, exaltavam a autoridade” (Woolf, 1925/1980, p. 100); roem o dia e talvez a vida, aconselham a submissão à inexorável passagem do tempo, exaltam a autoridade de quem a todos atinge. A constante repetição das palavras: velho, velha, velhice, envelhecido, sugere essa submissão ao tempo e o Big Ben parece ser sua corporificação. Como marca de um significante, as batidas do Big Ben organizam a obra, localizando o leitor na narrativa; como marca da irrupção de um Real, parecem interromper, quebrar, causar uma ruptura na fluidez do fluxo de consciência.

Em relação ao tempo, outro significante se repete além das badaladas do Big Ben: junho. A menção constante ao mês de junho indica por onde andam os pensamentos da protagonista, ligados ao retorno de Peter. O leitor, alienado ao fluxo de consciência, se descobre perante os efeitos de repetição pertencentes ao processo primário. As montagens de tempo e espaço se aproximam dos mecanismos de deslocamento e condensação, próprios do funcionamento do processo primário. O deslizamento do carro real pelas ruas londrinas, ao mesmo tempo, une na narrativa espaços diferentes e o fluxo de consciência de diversos personagens; as badaladas do Big Ben são ouvidas, simultaneamente, pelos personagens, cada um inserido em um contexto particular da narrativa; no mesmo espaço, o fluxo de consciência dos personagens permite uma viagem no tempo, no qual as lembranças do passado, as vivências do presente e as expectativas do futuro se misturam, confundindo muitas vezes o leitor.

Mrs. Dalloway parece ser um lugar que ultrapassa Clarissa, sobrevive para além dela.

Mas muitas vezes aquele corpo que habitava (parou para olhar um quadro holandês), aquele corpo, com toda a sua consistência, não parecia nada – absolutamente nada. Tinha a esquisita sensação de estar invisível; despercebida; desconhecida; de não ser mais casada, não ter mais filhos agora, apenas aquela espantosa e um tanto solene marcha com os desconhecidos, por Bond Street, ser esta Mrs. Dalloway; nem mais Clarissa: Mrs. Dalloway somente. (Woolf, 1925/1980, p. 14)

A morte vai beirando a narrativa e se faz ponto de pouso do fluxo de consciência em diversos momentos. “Sempre sentira que era muito, muito perigoso viver, por um dia que fosse. [...] importava mesmo que tivesse de desaparecer um dia, inevitavelmente? Tudo aquilo continuava sem ela. Sentia-o? Ou seria um consolo pensar que a morte acabava com tudo, absolutamente?” (Woolf, 1925/1980, p. 12). Esse trecho é do fluxo de consciência da protagonista. O inassimilável da morte ganha potência no suicídio do soldado Septimus. Lembramos de Clarissa, tentando sentir no corpo a morte de Septimus. Tentamos sentir, como leitores, Clarissa sentindo a morte de Septimus, mas não é possível, não é representável e, no entanto, está escrito, foge à representação, mas causa efeitos.

Sempre que lhe falavam num acidente, sentia-o, logo, em si mesma; o seu vestido em chamas, o seu corpo carbonizado. Jogara-se de uma janela. O chão como que subia; duras, agudas, as pedras penetravam no corpo. Ali jazia (aquele golpe, aquele golpe no cérebro!), e depois o afogamento na treva. Assim o via. Mas por que fizera ele aquilo? [...] A morte era um desafio. A morte era uma tentativa de união ante a impossibilidade de alcançar esse centro que nos escapa; o que nos é próximo se afasta; todo o entusiasmo desaparece; fica-se completamente só... Havia um enlace, um abraço, na morte. (Woolf, 1925/1980, p. 177)

A escrita de *Mrs. Dalloway* nos aponta para essa escrita não-toda, que não se ocupa de sentidos e de saber, que não descreve o gozo, não tapa um furo; é mais fácil defini-la pelo que não é do que positivá-la. No entanto, é possível afirmar que é uma escrita que causa efeito, efeito de angústia, de fascinação, de sensações, nos remetendo a um *mais além*... Mais além, acima de qualquer coisa, da possibilidade de descrevê-la.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É tempo de concluir. Ao longo desta dissertação, fiz inúmeros questionamentos que, em sua maioria, permanecerão sem resposta; contudo, algumas afirmações se fizeram presentes. Entendo que há uma escrita feminina, não cunhei o termo, e em parte me debato com ele, em parte o aceito. Talvez uma escrita Outra fosse mais apropriado, mas meu discurso, minha escrita, meu pensamento, estão atravessados pela psicanálise e, se a tradição psicanalítica entende o feminino como o Outro sexo, aquele que não faz grupo, que compõe o conjunto aberto ao infinito, também não percebo motivos para fugir do termo “feminino”. Imagino que isso possa gerar confusões e por isso me debato, mas entendo que feminino não é sinônimo de mulher, no sentido biológico, mesmo que a intimidade entre ambos muitas vezes seja estreita. Ao longo de todo o trabalho, há uma tensão entre feminino e masculino, de um lado, e mulher e homem, de outro, na tentativa de desvinculá-los do anatômico, o que denota a complexidade desta tarefa.

Escrita feminina, escrita Outra, escrita do Real, escrita do gozo, escrita não-toda; difícil nomear um objeto de pesquisa que foge, constantemente, à classificação. Portanto, em muitos momentos pensei esta escrita, objeto de investigação desta dissertação, como uma escrita sem título. Talvez pensar a escrita feminina com um caráter de balsa auxilie na tarefa de traçar contornos mais nítidos. A escrita feminina descentra a lógica fálica de um texto, ao mesmo tempo em que permite uma centralidade dessa mesma lógica para tornar-se inteligível; ao mesmo tempo em que possibilita um lapso de gozo a mais, é simbólica; ao mesmo tempo em que permite aberturas e questionamentos, necessita de bordas e afirmações para que possa ser publicada, lida e compreendida, mesmo que não apreendida em sua totalidade.

Que o feminino promove uma abertura ao Real, tem acesso a um outro gozo, além do fálico, posso entender, teoricamente, mas não me permito escrever mais sobre isso, talvez porque desse gozo nada possa ser dito. Fico pensando se este gozo terá a ver com a maternidade, a maternidade contornou toda a escrita desse trabalho, escolhi deixá-la de fora, afinal, é uma dissertação, e escolhas têm de ser feitas; fico pensando se terá a ver com o corpo, tema que também bordejou esta escrita, constantemente. Maternidade, corpo, escolhi deixá-los de fora, além da castração imposta pelo tempo, pois me remetem à temática, e não queria sustentar a escrita feminina em alguma temática específica, mas em aspectos formais, apesar de perceber, frequentemente, a intimidade entre conteúdo e forma. Penso que, ao



aproximar a escrita feminina à temática, me aproximaria demais dos autores que entendem a escrita feminina como a escrita de autoria de mulheres.

Levando em consideração as fórmulas da sexuação e os aspectos formais da escrita feminina, expressos através da técnica do fluxo de consciência – ressalto que não entendo o fluxo de consciência como único aspecto formal possível para a escrita feminina, mas como o operador conceitual escolhido para esta dissertação –, percebi que o processo primário era um conceito chave para a leitura de *Mrs. Dalloway*. Na leitura da obra, é possível perceber um saber inconsciente, algo que *ex-siste* na linguagem, e que a escrita teria possibilidade de revelar. A partir do processo primário, se abriam duas possibilidades: ou a escrita se organizava em uma centralidade fálica e assumia um caráter de processo secundário, opção menos comum, mas ainda assim existente; ou a escrita descentralizava a lógica fálica, o registro do que é representável, e provocava uma abertura ao *mais além*, ao gozo, ao Real.

Trabalhar com as fórmulas da sexuação foi um grande desafio; meu contato com elas é recente, e, portanto, ainda não as domino, mas sei que o modelo lacaniano de entendimento do feminino é insuficiente e passível de críticas. Lacan avançou nos estudos sobre o feminino em relação a Freud, mas a psicanálise muito ainda necessita avançar. Talvez o estudo da psicanálise em interface com as ciências sociais possa lançar luz sobre as questões mais obscuras da sexualidade. As fórmulas da sexuação foram criticadas por feministas, por psicanalistas mulheres e por muitos outros; com o auxílio de Ambra (2017), incluo aqui algumas dessas críticas, que certamente não abrangem todos os aspectos em que as fórmulas da sexuação podem ser criticadas. A criação das fórmulas da sexuação pode ser entendida como uma tentativa de formalização universalizante daquilo que resiste à universalidade; afirmar que as mulheres não compõem grupo pode enfraquecê-las, politicamente – talvez essa seja uma crítica que entenda as fórmulas da sexuação de forma muito literal; pensar o não-todo, clinicamente, pode ser muito frutífero, desde que desvincilhado da referência de homem e mulher; uma vez que as fórmulas da sexuação nascem em um momento de formalização do pensamento lacaniano, talvez a formalização seja seu ponto forte e elas pouco possam contribuir para pensar sobre questões de gênero, sexo e sexualidade. Apesar destas, e de muitas outras críticas que não incluo aqui, a herança das fórmulas da sexuação ainda é vigente, em psicanálise. Se há limites, procuramos, na medida do possível, tensioná-los.

A ideia da escrita como possibilidade de formalizar aquilo que não pode ser enunciado de outra forma também se apresentou como um desafio. Trabalhei com essa ideia de uma forma tímida e talvez um maior aprofundamento fosse importante. Entretanto, foi com essa ideia no horizonte que realizei as análises de *Mrs. Dalloway*, na tentativa de, através dos

aspectos formais da escrita de Virginia Woolf nessa obra, poder começar a construir uma resposta à minha questão de pesquisa e título desta dissertação: *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf: uma escrita feminina?

A resposta foi sendo construída aos poucos. Primeiramente, foi necessário aprender um pouco mais acerca do que seria a escrita feminina, como nasceu o conceito; como a teoria da literatura o entendia; como a psicanálise o articulava; que torções eram possíveis; como defini-la o suficiente para operar com ela sem resumi-la ao ponto de perder sua potência. Em seguida, foi a vez de repetir o processo de imersão acerca do conceito de fluxo de consciência. Foi preciso conhecer um pouco sobre sua origem na psicologia para depois entender seu destino até os domínios da literatura; quais as características desta técnica literária, composta pela mescla de tantas outras técnicas, como o monólogo interior direto e indireto, o solilóquio e o autor onisciente; quais autores haviam empregado a técnica com rigor; como reconhecê-la em suas obras. Tudo isso foi construído a partir de revisões bibliográficas de autores que dominavam os assuntos e muito me ensinaram e contribuíram para o processo de construção desta escrita.

Após, em uma seção autoral sobre *Mrs. Dalloway*, conceitos como: fluxo de consciência, processo primário, atenção flutuante, associação livre e *mais além*, foram imprescindíveis na articulação dessas análises que levaram em conta os aspectos formais da obra. Foi necessário estabelecer um método que parecia próximo ao método clínico da psicanálise. Entregue ao processo primário expresso literariamente na escrita, tentei exercitar uma leitura atenta e flutuante que escutasse a associação livre revelada pelo fluxo de consciência. Encaminhando ao fim, retornei à revisão bibliográfica e adentrei o terreno do feminino em psicanálise. Uma conceitualização psicanalítica sobre o feminino vinha espreitando-se entre essas linhas desde as primeiras páginas desta dissertação, pois houve o momento no qual o conceito ganhou protagonismo e foi preciso em cima dele se debruçar. Por último, o momento de retomar as concepções psicanalíticas acerca da escrita feminina, retomar as análises de *Mrs. Dalloway*, e tentar construir alguns enlaces que auxiliem na reflexão que a questão de pesquisa propõe. Uma questão que mais do que uma resposta, busca uma reflexão.

Respondo a um registro fálico que me coloca, constantemente, diante da incompletude, tenho noção da incompletude desta pesquisa, da incompletude desta escrita, da incompletude do que aqui enuncio e ficarei satisfeita se tiver conseguido apenas tocar em alguns pontos importantes. Foram praticamente três anos de muita reflexão, e encerro,

incompleta, mas com a certeza de que houve em mim uma transformação, a escrita dessa dissertação me afetou, talvez seja esse o trabalho de pesquisa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alves, M. B. & Poli, M. C. (2017). Uma escrita do feminino: “Barragem contra o Pacífico”, de M. Duras. *Trivium: Estudos Interdisciplinares*, 9(2), 218-231.

Ambra, P. E. S. (2017). *Das fórmulas ao nome: bases para uma teoria da sexuação em Lacan*. Tese de doutorado, Université Sorbonne Paris Cité, Paris.

Barros, R. M. M. (2007). A escrita feminina. In: *Escrita e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud. pp. 173-184.

Bessa, G. L. P. (2012). *Feminino: um conjunto aberto ao infinito*. Belo Horizonte: Scriptum.

Caldas, H. (2013). A fala e a escrita da mulher que não existe. *Opção Lacaniana*, 4(10), 1-12. Disponível em:  
[http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero\\_10/A\\_fala\\_escrita\\_mulher\\_que\\_nao\\_existe.pdf](http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_10/A_fala_escrita_mulher_que_nao_existe.pdf)

Carvalho, F. S. (2014). *Fluxo de consciência na narrativa de A paixão segundo G.H, de Clarice Lispector, e Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf*. Trabalho de conclusão de curso, Licenciatura em Letras Portugêas, Universidade de Brasília, Brasília.

Castello Branco, L. (1991). *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense.

Cavalcanti, R. A. & Francisco A. L. (2016). Virginia Woolf e as mulheres. *Gênero*, 17(1), 27-49.

Corso, D. (2015). Sem medo de Virginia Woolf. In: *Tomo conta do mundo: conficções de uma psicanalista*. Porto Alegre: Arquipélago. pp. 243-267.

Costa, A., M., M. & Ferraz, M., A., L. & Ribeiro, V., N., F. (2013). O amor, o feminino e a escrita. *Tempo Psicanalítico*, 45(1), 29-38.

Domínguez, A. L. & Yáñez-Canal, J. (2013) El concepto de atención y consciencia en la obra de William James. *Revista Colombiana de Psicología*, 22(1), 199-214.

Ferreira, M. F. & Ferrari, I. F. (2017). A escrita e Virginia Woolf: vida e morte. *49(1)*, 80-97.

Fortes, I. (2007). Marguerite Duras e a escritura do feminino. *Psyquê*, 11(21), 161-174.

Freud, S. (1996). Capítulo VII, A interpretação dos sonhos (II). In: S. Freud. *Obras psicológicas completas*. (J. Salomão, Trad., Vol. 5, pp. 541-650). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1900).

Freud, S. (1996). Escritores criativos e devaneio. In: S. Freud. *Obras psicológicas completas*. (J. Salomão, Trad., Vol. 9, pp. 133-144). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1908).

Freud, S. (1996). Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. In: S. Freud. *Obras psicológicas completas*. (J. Salomão, Trad., Vol. 12, pp. 233-244). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1911).

Freud, S. (1996). Totem e tabu. In: S. Freud. *Obras psicológicas completas*. (J. Salomão, Trad., Vol. 13, pp. 13-163). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1913).

Freud, S. (1996a). Reflexões para os tempos de guerra e morte. In: S. Freud. *Obras psicológicas completas*. (J. Salomão, Trad., Vol. 14, pp. 281-312). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1915).

Freud, S. (1996b). O inconsciente. In: S. Freud. *Obras psicológicas completas*. (J. Salomão, Trad., Vol. 14, pp. 163-222). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1915).

Freud, S. (1996). Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: S. Freud. *Obras psicológicas completas*. (J. Salomão, Trad., Vol. 17, pp. 145-153). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1917).

Garcia, C. C. (2012). O que Tirésias viu. A identidade transexual na obra de Virginia Woolf. *Revista de Psicologia da UNESP*, 11(1), 44-52.

Gay, P. (2002). On not psychoanalyzing Virginia Woolf. *The American Scholar*, 71(2), 71-75.

Gelinski, R. F. (2010). Mrs. Dalloway no cinema: o fluxo de consciência. Publ. UEPJ *Humanit. Sci., Appl. Soc. Sci., Linguist., Lett. Arts*, 18(2), 121-133.

Gomes, M. E. S. (2015). O romance moderno e o fluxo de consciência em Mrs. Dalloway. *Revista Athena*, 8(1), 109-123.

Guardia, S. B. (2013). Literatura e escrita feminina na América Latina. *Anuário de literatura*, 18(1), 15-44.

Horst, E. R. & Haartmann, G. (2011). A personagem e o fluxo da consciência em Mrs. Dalloway. *Interfaces*, 2(2), 62-70.

Humphrey, R. (1976). *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. (G. Meyer, Trad.). São Paulo: McGraw-Hill do Brasil.

International Society for the Study of Narrative (2008). Verbete Stream of consciousness. Disponível em:

[http://narrative.georgetown.edu/wiki/index.php/Stream\\_of\\_consciousness](http://narrative.georgetown.edu/wiki/index.php/Stream_of_consciousness)

James, W. (1892). *The stream of consciousness*. Cleveland & New York: Psychology, Chapter XI. Disponível em:

<http://psychclassics.yorku.ca/James/jimmy11.htm>

Kehl, M. R. (2000). O sexo, a morte, a mãe e o mal. In: *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta. pp. 137-148.

Lacan, J. (1985). *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. (Originalmente publicado em 1964).

Lacan, J. (1985). Letra de uma carta de amor. In: *O seminário: livro 20: mais, ainda*. pp. 105-120. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. (Originalmente publicado em 1973).

Leão, S. C. (1999). Prefácio do livro *Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise*. (L. Magalhães, Trad). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Lispector, C. (1998). *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco.

Lispector, C. (2009). *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco.

Magalhães, I. A. (1995). *O sexo dos textos*. Alfragide: Editorial Caminho.

Mannoni, M. (1999). *Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise*. (L. Magalhães, Trad). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Marcos, C. (2007). Do que se pode ler em Clarice Lispector: sublimação e feminino. *Revista do Departamento de Psicologia – UFF*, 19(1), 215-226.

Melman, C. (1986). A mulher não existe leitura das fórmulas da sexuação. In: *Che moi? Psicanálise e cultura*, 1(0), 43-49.

Mezan, R. (1996). Viena e as origens da psicanálise. In: *A formação cultural de Freud*. Rio de Janeiro: Imago.

Milan, B. *Helène Cixous: a arte de Clarice Lispector*. Disponível em: <http://www.bettymilan.com.br/helene-cixous-a-arte-de-clarice-lispector/>

Murta, C. (2010). Elementos para a construção das fórmulas da sexuação. *Princípios: Revista de Filosofia – UFRN*, 10(13-14), 91-106.

Nubile, M. V. F. C. (2011). *Uma viagem pelo território das letras: ressonâncias do feminino na escrita numa perspectiva psicanalítica*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Oliveira, A. F. A. (2009). *Fluxo de consciência, psicologia, literatura, teatro: um início de conversa*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS): Cena em Movimento, edição n. 1.

Palomino, M. A. S. (2013). Cristina Perri Rossi lee a Clarice Lispector: discurso introspectivo y los límites naturalizados de la “Escritura femenina”. *Acta Literária*, 46(1), 69-84.

Petry, L. C. (s/d). Disponível em: [http://www.topofilosofia.net/textos/C\\_4.116.texto\\_LCPetry\\_psicopato\\_2008A\\_01.pdf](http://www.topofilosofia.net/textos/C_4.116.texto_LCPetry_psicopato_2008A_01.pdf)

Pinheiro, K. C. & Sampaio, J. O. (2014). As “viagens” de Orlando: subversões corporais em Virginia Woolf. Disponível em: [http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/P/Pinheiro-Sampaio\\_04\\_A.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/P/Pinheiro-Sampaio_04_A.pdf)

Poli, M. C. (2007). A medusa e o gozo: uma leitura da diferença sexual em psicanálise. *Ágora*, 10(2), 279-294.

Poli, M. C. (2009). Uma escrita feminina: a obra de Clarice Lispector. *Psico*, 40(4), 438-442.

Poli, M. C. (2012). O unheimliche em A paixão segundo G.H. In: *Leituras da clínica, escritas da cultura*. Campinas: Mercado de Letras. pp. 167-177.

Santos, M. I. R. S. & Amaral, A. L. (1997). *Sobre a “escrita feminina”*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

Santos, F. F. & Kimori, L. R. B. (2016). “Clarícima” Clarice: na busca do indizível. *Revista Espaço Acadêmico* 185, p. 118-128.

Schirato, M. N. M. (2011). *Personagem e inconsciente em contos de Virginia Woolf e Lygia Fagundes Telles*. Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

Silva, A. P. D. (2010). Ainda sobre a escrita feminina: em que consiste a diferença. *Interdisciplinar*, 5(10), 29-43.

Silva, D. P. (2013). *O que é emerso pelo fluxo de consciência n’A paixão segundo G.H. de Clarice Lispector?* Disponível em:

<http://www.inventario.ufba.br/12/O%20que%20e%20emerso.pdf>

Silva, R. O. (2009). Da epopéia burguesa ao fluxo de consciência: a escrita literária em tempos difíceis. *Revista Investigações*, 22(1), p. 11-35.

Sobral, P. O. (2014). *O feminino e o irrepresentável*. Tese de Doutorado em Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília.

Thimóteo, S. G. & Teixeira, N. C. R. B. (2009). *A técnica narrativa em Clarice Lispector e James Joyce*. Disponível em:

[http://www.ple.uem.br/3celli\\_anais/trabalhos/estudos\\_literarios/pdf\\_literario/098.pdf](http://www.ple.uem.br/3celli_anais/trabalhos/estudos_literarios/pdf_literario/098.pdf)

Valle, A. M. (2007). Beirar o impossível: a escrita de Clarice Lispector e o Real. In: *Escrita e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud. pp. 121-126.

Viviani, A. L. (2015). Considerações sobre o aforismo “a mulher não existe”. In: *Leituras e leitores de Lacan em três aforismos*. São Paulo: Intermeios. pp. 53-66.



Weinmann, A. O. (2012). A psicanálise é contra-hegemônica. *Ágora*, 15(num esp), p. 513-518.

Woolf, V. (1980). *Mrs. Dalloway* (1925). (M. Quintana, Trad). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Woolf, V. (2014). *Orlando: uma biografia* (1928). (J. Dauster, Trad). São Paulo: Companhia das Letras.

Woolf, V. (2017). Mulheres romancistas (1918). In: *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (1905 – 1942). (D. Bottmann, Trad). Porto Alegre: L&PM.