

SILÊNCIO E SILENCIAMENTO EM *MRS. DALLOWAY*, DE VIRGINIA WOOLF

SILENCE AND SILENCING IN *MRS. DALLOWAY*, BY VIRGINIA WOOLF

Gabriela Bruschini GRECCA*
(UNESP)

* Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Email: gabrielabgrecca@hotmail.com.

Resumo: Este artigo tem o objetivo de explorar algumas das formas de silêncio e silenciamento em *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf. Os aspectos em questão serão abordados sob o viés do romance lírico, categoria híbrida de gênero literário, apresentada teoricamente, neste artigo, por Freedman (1971) e Tofalini (2013), que se expandiu durante o século XX como sintoma da crise do romance – e, ao mesmo tempo, de sua emancipação do dever de relatar a realidade sempre mimeticamente. A importância de uma análise do silêncio em Woolf é a proposição de renovar um ponto de vista sobre a obra, geralmente voltado para a representação das vozes por meio do fluxo de consciência, mas sem se atentar em como o silêncio se manifesta significativamente e de modo imperativo para que o discurso funcione. Neste ponto, as referências bibliográficas se amparam em Orlandi (2007) e Steiner (1988). Tem-se o desejo de ressaltar tanto as práticas de silenciamento legitimadas pela sociedade inglesa da época, criticadas pela autora, como as diferentes formas pelas quais o silêncio é capaz de acometer as personagens no momento em que o intraduzível é maior do que a experiência relatável no mundo moderno.

Palavras-chave: Literatura inglesa. Romance lírico. Virginia Woolf. *Mrs. Dalloway*. Silêncio.

Abstract: This article aims to explore some of the forms of silence and silencing in *Mrs. Dalloway* (1925), by Virginia Woolf. These aspects will be approached from the perspective of a lyric novel, hybrid category of literary genre, which has as its theoretical background, in this study, Freedman (1971) and Tofalini (2013). This genre expanded throughout the XX century as a symptom of the novel crisis – and, at the same time, of its emancipation from the duty to describe reality mimetically. The importance of an original study about the silence in Woolf is the proposition of renewing a perspective to the masterpiece, generally focused on the representation of voices brought by streams of consciousness, but without attempting to how silence manifests significantly and imperatively so that the discourse may work. At this point, Orlandi (2007) and Steiner (1988) are the support bibliographic references. There is also in this article a wish to emphasize some silencing practices legitimized by the English society of Woolf's time, criticized by her, as well as the different forms in which silence is able to interfere in the characters' lives in the moment that the untranslatable becomes greater than the relatable experience in the modern world.

Keywords: English literature. Lyric novel. Virginia Woolf. *Mrs. Dalloway*. Silence.

Introdução

Muito se tem dito sobre como a crise das categorias narrativas, principalmente a do narrador onisciente tradicional do século XIX, proporcionou uma mudança significativa na maneira como as vozes se expressam no romance moderno e contemporâneo. Contudo, apenas recentemente se tem mostrado a influência do silêncio nestas alterações e como, na verdade, ele nunca deixou de se manifestar desde os primórdios da literatura e da arte em geral. Como na cultura ocidental o silêncio tem uma relação, dentre as apontadas por Orlandi (2007), ora com a mística, ora com o nada e o vazio, a tradição crítica da literatura voltou-se, na maioria das vezes, apenas para o estudo do que é permitido observar pelos escritos verbais. Aqui, na visão contrária, ainda que se manifeste por intermédio do não-dito, o silêncio se manifesta por aquilo que ele permite sentir. Tem-se admitido que a obra literária possui lacunas que são responsáveis por sua constante releitura – por outras obras, pela crítica e até por outros gêneros. Mas muitas vezes não se percebe que isso só ocorre porque sucede o silêncio, o qual, por sua vez, é profundamente significativo: ele põe em cheque a representação e a função domesticadora da linguagem.

Tofalini (2013) afirma que sempre existiu silêncio na obra literária, e que a modernidade se destaca por tê-lo inserido ainda mais nos textos atuais. De fato, o século XX se tornou referência pelo nascimento de outros modelos possíveis do narrar, em resposta à crise do gênero romanesco. Uma das categorias da forma que foi amplamente questionada em suas mudanças e perspectivas futuras foi a do narrador. O ensaio de Adorno (2003) é, até hoje, uma das maiores referências a respeito do assunto. O autor reconheceu na transformação da posição do narrador uma quebra com a necessidade da *mimesis* de relatar com verossimilhança e objetividade o mundo “como ele é”. Desta forma, a incumbência de ser onisciente caiu por terra e escritores como James Joyce e Virginia Woolf (para ficar na literatura inglesa) foram pioneiros em criar outros modos de contar histórias, como o monólogo interior e o fluxo de consciência.

No caso de Woolf, a máxima do experimentalismo estético veio em sua obra *The Waves* (*As Ondas*, 1931). A autora inovou o campo da literatura com a falta de linearidade da história, em termos de cronologia e também de situacionalidade dentro/fora da mente, e com o fluxo de consciência. Mesmo que a narração seja feita em terceira pessoa, a voz que conta encontra-se inseparável das personagens e das experiências pelas quais elas passam, integradas ao mundo sem ter nele posição privilegiada, misturando discurso direto e indireto livre.

Nas palavras de Freedman,

Una acabada yuxtaposición de la forma lírica y el flujo de la conciencia se da en muchas novelas de Virginia Woolf. Como veremos, las meditaciones

de sus personajes individuales son parte de un monólogo “público” en el cual participan, un monólogo hablado en el lenguaje y escondido en la imaginaria del autor omnímodo (FREEDMAN, 1971, p. 27).¹

O autor considera as obras de Woolf como exemplos de romance lírico, gênero que ganhou representatividade do final do século XIX em diante e que, apesar do atual arrefecimento deste tipo de escrita, continua sendo explorado. A prosa lírica não possui categorização estética definida, ela se constrói de maneiras diferentes dependendo do autor. Ainda assim, é possível elencar alguns fatores comuns aos textos já produzidos até o presente momento. Um deles é a necessidade de exploração da angústia do “eu”, o lugar onde as palavras não conseguem alcançar e precisa do lírico, isto é, de uma intensidade da atmosfera de sugestividade, desprendimento do tempo cronológico e uma linguagem altamente metafórica, para se aproximar das sensações mais profundas do ser. Isto faz com que o lírico integre o “eu” ao mundo de uma maneira sempre estética. Nas palavras de Goulart, “as interferências líricas na narrativa manifestam-se a dois níveis: ao nível das atitudes enunciativas, do próprio acto de dizer, e através dos processos técnicos compositivos” (1997, p. 20).

Outra característica é o predomínio do tempo e do espaço interiores, os quais também são responsáveis pela transfiguração dos exteriores. Aquilo que pode ser medido e concretizado se torna menos relevante do que o fragmentado e desacelerado. A referência existe para fornecer o mínimo suficiente para a comunicação, mas, no geral, o personagem vê ou conta sobre um lugar ou uma situação com a perspectiva de quem já está automaticamente impregnado pela intensificação de diversos sentimentos. Assim, ainda que o espaço encontre referências, no caso de *Mrs. Dalloway*, em nomes de ruas e bairros reais de Londres, ele não é construído ao acaso, pois a relação da personagem com determinado meio revela desde suas características psicológicas a críticas sociais severas.

A transfiguração do tempo e do espaço acaba por levar à exigência de um leitor muito mais ativo do que o dos romances tradicionais, pois a sensação gerada é de um eterno desenrolar da narrativa que está acontecendo no momento de sua leitura. A imagem é o recurso principal para amparar o texto no processo de construção da mensagem. Para Freedman (1971), tudo converge para sua construção. Mas, mais do que isso, acredita-se aqui que a imagem e o símbolo são altamente ligados ao silêncio, pois é a tensão entre eles e aquilo que não está propriamente dito que acaba por atestar o seu poder.

Apesar de o silêncio não ser característica determinante do romance lírico, ele se encontra com uma força expressiva no gênero. A prosa lírica revela a fusão da consciência do ser humano com o mundo, e o silêncio a reforça ao mostrar a complexidade ligada a este processo e a angústia que dele é resultante. Sendo lírico, nas palavras de Schüller (1989), o ritmo faz-se essencial para substituir a unidade do enunciador pela pluralidade

¹ Uma completa justaposição entre a forma lírica e o fluxo de consciência se dá em muitos romances de Virginia Woolf. Como veremos, as reflexões de suas personagens individuais são parte de um monólogo “público” do qual participam, um monólogo falado na linguagem e escondido nas imagens de um autor absoluto [tradução livre].

de enunciados, fazendo com que uma situação signifique algo totalmente diferente ao substituir o olhar objetivo, e, para existir ritmo, são necessárias as pausas, os instantes que não são vazios, mas altamente significativos.

Logo, ao observar-se que o volume de pesquisas sobre Virginia Woolf no Brasil está, em sua maioria, ligado a narrador, fluxo de consciência e vozes, este trabalho pretende contribuir para os estudos sobre a autora inserindo uma perspectiva sob o viés do silêncio. A obra *Mrs. Dalloway*, de 1925, caracterizada como romance lírico, foi selecionada para esta análise por ser portadora de diversas formas de silêncio e também de práticas sociais de silenciamento, as quais serão diferenciadas do primeiro conceito mais adiante. Desta forma, será possível desvendar um pouco mais sobre esta obra notável e enigmática do século XX.

Evidências teóricas: o silêncio aplicado à literatura

Um dos méritos de Orlandi (2007), no que diz respeito a seu estudo sobre o silêncio, é o de dar-lhe uma perspectiva discursiva que não o subordina à “falta”. A autora distancia-se da tradição ocidental de equiparar o silêncio ao nada, ao vazio e, em outros casos, à mística – já que mesmo esta última área, ao enaltecer o ato de silenciar por meio de sua sacralização, retira a possibilidade de estudá-lo ao igualá-lo ao misterioso. Deste modo, Orlandi estabelece um resgate do silêncio da sombra da ausência e do enigma, definindo-o como altamente significativo, instância da qual a linguagem é dependente, e não o contrário, como já se quis acreditar. Como não pode ser observado, precisa ser sentido.

Apesar de isto parecer muito abstrato, é possível recordar como o leitor sempre foi a instância que relatou as emoções que o texto passa, mesmo quando elas não estavam escritas. Portanto, o silêncio é uma realidade vivida a cada instante, antes, durante e depois de cada ato de enunciação. Ele prova que a linguagem nunca é capaz de se extinguir, e que almejar uma totalidade de sentido é algo impossível de concretização, pois o silêncio está a todo momento sugerindo possibilidades e significados de forma indisciplinada e múltipla.

Orlandi não apenas define e discorre sobre estas constatações, mas também propõe o método de análise que este campo necessita:

Mais do que “marcas” (paradigma da demonstração) temos “pistas” (conjecturas). Para analisar o silêncio é assim preciso fazer intervir a teoria enquanto crítica. Em consequência, é preciso se deslocar a análise do domínio dos produtos para o dos processos de produção dos sentidos. O método de que necessitamos deve então ser “histórico” (discursivo), e fazer apelo à “interdiscursividade”, trabalhando com os entremeios, os reflexos indiretos, os efeitos (ORLANDI, 2007, p. 57).

Assim, um pesquisador que se volta para o estudo do silêncio deve se atentar, entre outras coisas, a aquilo que as palavras parecem deixar de dizer, sendo que o próprio texto direciona para este movimento. Por exemplo, Tofalini (2013) identifica na escolha de Saramago pela cegueira branca, em *Ensaio sobre a cegueira*, em vez do negrume que geralmente se associa à ausência de visão de um cego, muito mais do que uma denúncia do conformismo e do entorpecimento: nesta cegueira está a crise de paradigmas que resulta na esperança da superação. Isto não está dito no texto, mas está ali, ocorrendo ao mesmo tempo em que acontece o relato de um acontecimento coletivo.

A partir desta primeira exposição, Orlandi (2007) distingue duas formas do silêncio. Existe o silêncio fundador, a partir do qual deriva toda forma de expressão da linguagem e no qual as possibilidades de sentido estão disponíveis caoticamente e resta a verbalização para disciplinar. A outra forma, o silenciamento, se divide em duas subcategorias: o silêncio constitutivo, que seria o ato da escolha de dizer uma coisa para calar a outra (dizer X para não deixar sobressair Y) e o silêncio local, ao qual recai o estabelecimento do interdito e da censura (2007, p. 29).

Outro teórico que também ressalta a importância de descentralizar o início da vida como partindo do *logos* é George Steiner, o qual discorre sobre como há outras “energias comunicativas” (STEINER, 1988, p. 30), da nota musical ao silêncio. Segundo o autor, não é que as pessoas hoje falem menos, mas há coisas das quais simplesmente não se pode falar. A contemporaneidade trouxe experiências ao indivíduo que são muito menos traduzíveis em palavras, algo que já encontra correspondência no narrador descrito por Adorno (2003), que, por sua vez, não pode mais narrar, pois a experiência da comunicação foi devastada pela fragmentação da epistemologia e da vida já no final do século XIX, quando as artes de vanguarda já começavam a se formar e prever a angústia antes mesmo do acontecimento da Primeira Guerra Mundial.

Usando o exemplo da literatura inglesa (sem, no entanto, se limitar a ela), âmbito no qual esta própria pesquisa se encontra, Steiner descreve:

Há, no uso da língua inglesa durante os períodos Tudor, elisabetano e jacobiano, uma sensação de descoberta, de aquisição profusa. (...) Marlowe, Bacon e Shakespeare usam as palavras como se fossem novas, como se nenhum toque anterior tivesse empanado seu brilho ou abafado sua ressonância. (...) O instrumento [a palavra] que temos hoje nas mãos, ao contrário, está gasto pelo longo uso. E as exigências da cultura e da comunicação de massa fizeram-no desempenhar tarefas de irrelevância cada vez maior (STEINER, 1988, p. 44-45).

O excerto acima leva à compreensão de como o silêncio está associado ao aumento das experiências cada vez mais profundas e fragmentadas da

vida social e do interior dos sujeitos, e este crescimento do intraduzível se deve aos avanços nem sempre positivos da modernidade. “Se as palavras no meio urbano estão impregnadas de selvageria e mentiras, nada fala mais alto do que o poema não escrito” (STEINER, 1988, p. 75).

Mrs. Dalloway é costumeiramente referido como romance importante para a modernidade por ter sido uma das primeiras obras, junto a *Ulysses* (1922), de James Joyce, a lançar mão do fluxo de consciência. Esta técnica é explanada por Humphrey (1954) como a representação do modo como o conteúdo aparece na mente do indivíduo, irrompido por pensamentos aleatórios, fantasias, desejos. Romances que o utilizam são aqueles que possuem como foco o universo interno de um ou mais personagens, no qual os vários níveis da mente vão se entrelaçando simultaneamente à verbalização do que se é pensado e sentido. Deste modo, qualquer crítica que o romance faça se revela concomitante às reflexões sobre a própria natureza humana, conforme a exemplificação abaixo, trazida do próprio *Mrs. Dalloway*:

Quando uma nuvem cobre o sol, o silêncio cai sobre Londres, e cai sobre a mente. O esforço cessa. O tempo oscila no mastro. Ali paramos; ali ficamos. Rígido, apenas o esqueleto do hábito sustenta a estrutura humana. Onde não há nada, disse Peter Walsh a si mesmo; sentindo-se esvaziado, totalmente vazio por dentro. Clarissa me recusou, pensou ele. Ficou ali pensando, Clarissa me recusou (WOOLF, 2002, p. 31).

O trecho acima bem representa a presença do silêncio que, ao mesmo tempo em que está na pausa exterior, também ocorre junto ao tempo da mente. Fica claro que o fluxo de consciência, ao tomar como centro o desenvolvimento de uma voz interior, não é uma técnica que pretende sintetizar um modo de expressão completo que suprima a função do silêncio. Pelo contrário, quanto mais próximo de uma alucinação ou de um instante de desespero e angústia, mais as palavras e as imagens pululam sem ligação ou explicação, ficando totalmente no não-dito o modo como várias emoções e frustrações devem estar superaquecidas naquele momento.

Esta rápida mudança das instâncias da mente em um só fluxo pode ser observada na passagem que se focaliza em Septimus Warren Smith, personagem que, exposto à guerra, é visto como alguém tomado pela loucura, incapaz de se comunicar ou organizar linearmente o pensamento:

Os homens não deviam cortar árvores. Existe um Deus. (Ele anotava tais revelações no verso de envelopes.) Mudar o mundo. Ninguém mata por ódio. Anunciar isso (escreveu). Esperou. Escutou. Um pardal pousado na grade do outro lado chilreou Septimus, Septimus, quatro ou cinco vezes em seguida e, prologando as notas, continuou a cantar fresco e penetrante com palavras em grego que não existe crime e, juntando-se a ele outro pardal, cantaram em voz prolongada e penetrante com palavras em grego, entre árvores na campina da vida na outra margem de um rio onde caminham os

mortos, que não existe morte. Existia sua mão; existiam os mortos. Coisas brancas se condensavam atrás das grades do outro lado. Mas ele não ousava olhar. Evans estava atrás das grades! (WOOLF, 2002, p. 33).

É possível observar nos próprios sinais gráficos a luta entre o silêncio e o dizer. O início do pensamento é caracterizado por frases curtas, entre as quais o ponto e o breve espaço em branco significam uma pausa para resgatar, dentro de uma vasta possibilidade de sentidos, um dizer. Na mente de alguém atingido pela guerra, tudo parece se tornar uma sugestão para voltar ao instante traumático. Conforme os dizeres escolhidos vão entrando no direcionamento do medo e da morte, eles chegam a (um pouco antes do meio do parágrafo) transformarem-se em uma longa pronúncia (deixando o silêncio de forma diminuta nas vírgulas) para, por meio do excesso de palavras, evitar o silêncio reflexivo que pode levar à acentuação do desespero. Porém, o silêncio estabiliza-se novamente ao final do excerto, nesta função de freio para devolver a Septimus o pouco de sanidade que lhe resta. É um processo ligado a Septimus que permeia todas as aparições deste, tendo seu encerramento apenas no suicídio que comete ao final.

Esta é uma das formas de silêncio presentes no livro. Deve-se lembrar que, enquanto discurso, o texto literário é feito de silêncio do começo ao fim. Tomando a obra como um todo, na qual algumas conjecturas sobre o papel do não-dito são mais evidentes e comuns a quase todas as personagens, a ponto de levar a um estudo crítico de *Mrs. Dalloway*, será analisada sua função maior na obra, a partir de suas formas mais relevantes e que parecem apontar para um sentido além do verbalmente explícito.

Silêncio e silenciamento em *Mrs. Dalloway*: das práticas sociais ao enraizamento psicológico

O enredo de *Mrs. Dalloway* tem duração inferior a vinte e quatro horas, na cidade de Londres. O início da história parte da seguinte frase: “Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores” (WOOLF, 2002, p. 9). A partir daí, a protagonista Clarissa sai de casa e cada acontecimento cotidiano que está no seu caminho provoca-lhe reflexões de uma vida inteira: o casamento com Richard Dalloway, seu amor antigo Peter Walsh, a relação homoafetiva com Sally Seton, entre outras emoções envolvendo sua própria vida, como a da festa que iria dar na noite daquele dia como anfitriã da alta sociedade. Conforme passa por um acidente, um evento cotidiano ou qualquer coisa que lhe chame a atenção, por menor que seja, a “câmera” do narrador passa a vez para outros personagens que estejam vivenciando as mesmas coisas que Clarissa. Por meio destas outras perspectivas, os outros sujeitos recontam suas histórias até desembocarem no mesmo lugar que Clarissa, e mostram-se igualmente cheios de dúvidas a respeito do futuro que os aguarda. A maioria deles estará presente na festa de Clarissa, exceto Septimus e

Rezia Warren Smith, com os quais a protagonista não se encontra, mas cujo contraste entre eles, exposto por Virginia, é fundamental para compreender dois extremos da sociedade britânica da primeira metade do século XX.

Um dos fatores que mais ficou claro na leitura do texto, orientando-a primeiramente para o aspecto político do silêncio, é como o casamento funciona como prática de silenciamento para as personagens femininas de *Mrs. Dalloway*. O vínculo institucional com o homem em uma sociedade patriarcal faz com que a identidade da mulher sofra um apagamento e se modifique, tornando-se fragmentada. Isto se verifica pela maneira como as personagens femininas são retratadas no passado e como elas se apresentam na festa de Clarissa Dalloway. A própria protagonista é um exemplo disto. Quando jovem, fora curiosa em relação à bissexualidade, e alegava inclusive ter sentimentos diferentes, inclusive melhores, em relação às mulheres:

(...) mesmo assim às vezes não conseguia resistir a se render ao encanto de uma mulher, não uma moça, de uma mulher confessando, como tantas vezes lhe faziam, algum apuro, alguma leviandade. E fosse por piedade, ou pela beleza delas, ou porque era mais velha, ou algum acaso (...) ela então sentia indubitavelmente o que sentiam os homens. Apenas por um instante; mas era o suficiente. (...) Veja-se Sally Seton; sua relação nos velhos tempos com Sally Seton. Não tinha sido amor, afinal? (...) Então veio o momento mais maravilhoso de toda a sua vida passando por uma urna de pedra com flores. Sally parou; colheu uma flor; deu-lhe um beijo na boca. O mundo inteiro podia virar de ponta-cabeça! Os outros desapareceram; ali estava ela sozinha com Sally. E sentiu que ganhara um presente, embrulhado, com a recomendação de guardá-lo assim, sem olhar o que era – um diamante, algo infinitamente precioso (...). (WOOLF, 2002, p. 41-45).

No entanto, no momento presente da história, no dia da festa de Clarissa, ela encontra-se casada há muitos anos, sem que essas sensações que tanto lhe fizeram bem viessem à tona novamente; no lugar disso, ela está representando socialmente uma anfitriã de festas para pessoas de alta sociedade. Em outras palavras, todo um passado, no qual Clarissa questionava posicionamentos à frente do seu tempo e do seu extrato social, como hierarquia de classes e relações heteronormativas, foi silenciado em prol de atitudes muito menos espontâneas.

A própria Sally Seton, referência de autonomia, liberdade, que tomou a própria atitude de beijar Clarissa e parecia tomar a dianteira de tudo, acaba se rendendo. Eis como é descrita quando aparece na festa:

Mas sua voz estava despojada de sua antiga riqueza estonteante; seus olhos não eram cintilantes como costumavam ser, quando fumava charutos, quando atravessava o corredor para pegar a esponja sem um fiapo de roupa no corpo (...) com sua ousadia, seu estouvamento, seu gesto melodramático de ser o centro de tudo e de criar cenas, fadado, Clarissa costumava pensar, a terminar em alguma tragédia horrível; em sua morte; seu martírio; e pelo

contrário tinha se casado, de modo muito inesperado, com um sujeito careca com um grande ramallete na lapela que era dono, diziam, de fábricas de tecidos de algodão em Manchester. E tinha cinco meninos! (WOOLF, 2002, p. 207).

Assim, a personagem da história que mais carregava um perfil insubordinado, de não se sujeitar, ao casar, se despiu de todas as características que antes a tornavam um símbolo de mulher transgressora. Não é que o tempo a “amadureceu”, mas foi uma prática externa que interviu e a despojou do que antes a caracterizava.

Outras mulheres observadas na história também repetem o padrão do súbito apagamento identitário após o casamento, como Lady Bradshaw:

Mas a conversão, deusa difícil de contentar, prefere sangue a tijolos, e muito habilmente se banqueteia com a vontade humana. Por exemplo, Lady Bradshaw. Quinze anos atrás tinha sucumbido. Não era nada que se pudesse apontar; não tinha ocorrido nenhuma cena, nenhuma ruptura; apenas o soçobro lento, o afundamento de sua vontade na dele. Doce era seu sorriso, pronta sua submissão; o jantar em Harley Street, com oito ou nove pratos, para dez ou quinze convidados, profissionais liberais, era calmo e cortês (...). Antigamente, muito tempo atrás, ela apanhava salmões à vontade: agora, rápida em atender ao anseio que tão suntuosamente avivava o olhar do marido pelo domínio, pelo poder, ela se paralisava, se reprimia, se restringia, se diminuía, se retraía, mal se deixava ver (WOOLF, 2002, p. 117).

É importante ressaltar que o enredo não verbaliza relatos de ameaça ou humilhação que fizeram com que essas personagens femininas se rendessem ao domínio masculino. Logo, não cabe aqui fazer uma alegação de que a mudança de identidade se deu com base no sofrimento forçado (com exceção de Bradshaw, o qual, por seu temperamento, permite uma especulação mais forte a seu respeito). Quando se fala no casamento como prática de silenciamento, ele pode ou não incluir a tortura física e psicológica, mas, mais do que isso, na obra em questão, refere-se a como a própria ligação com o marido, por mais abstrata que seja, induz a mulher a obliterar-se e dedicar-se à manutenção do *status quo*. Medeiros (2012) sintetiza este processo:

Mesmo quando sentem-se confortáveis com o novo papel a ser desempenhado por elas [personagens de Mrs. Dalloway] dentro da sociedade enquanto esposas, pode-se observar o quanto suas vidas foram marcadas pela submissão e resignação trazidas pelo casamento. Todos os seus desejos e seus ideais de satisfação e realização pessoal foram sufocados pelo bem estar do marido e pela manutenção do status quo da ordem social. A identidade das personagens femininas teve que sofrer profundas alterações, já que deve estar atrelada ao papel de boa esposa e dona-de-casa. Novos valores e comportamentos devem ser adquiridos em função do marido e da família, com a anulação de suas vontades e das possibilidades de uma felicidade concreta (MEDEIROS, 2012, p. 5).

É o que se passa com Lucrezia (Rezia) Warren Smith. É possível reconhecer nela o caso de mais uma jovem vívida, feliz na Itália fabricando chapéus e morando perto de suas irmãs, que passou a se sentir solitária e isolada do mundo, tanto pela diferença cultural entre Itália e Inglaterra quanto pela doença mental que acomete seu marido. Pelo fato de o leitor conhecer o íntimo de Septimus ao longo da história, torna-se mais fácil compadecer-se dele, e não ver com a mesma rigidez o caso de Rezia. Porém, de igual forma, não está escrito em lugar algum que o casamento das outras mulheres também foi forçado – o que não impediu que todas elas deixassem para trás seus anseios e convicções, e que mostra como mesmo a ideia romantizada do casamento ideal, de livre escolha, pode resultar em danos imprevisíveis e irreparáveis. É o que torna Virginia Woolf dona de uma atualidade inquestionável, ao fazer uma crítica ferrenha como esta já na década de 1920. Tanto é que não é dito nada sobre o destino de Rezia após o suicídio do marido: se voltou para a Itália, se continuou a vida que já estava aprendendo a carregar, como se estivesse pairando no silêncio em que o desfecho não é necessário. A vida da personagem, portanto, já havia rumado para algo que lhe tolheu a espontaneidade e a juventude.

Logo, o que as une não é apenas a ligação com Clarissa, como se fossem paralelas que a autora teve intenção de colocar para se subordinarem a recontar de várias perspectivas a vida da personagem principal. Mais do que isso, todas elas estão unidas pelo casamento como silenciamento forçado em suas vidas, de diferentes maneiras. O passado subjetivo de cada uma tornou-se um interdito, algo que não deve ser trazido à tona, revelando como a relação com o parceiro é assimétrica e contraditória, ainda mais quando dentro de leis e hábitos que justificam o predomínio masculino no poder público e privado. Cada uma delas precisa agir como se fosse opaca, mas reagem de forma diferente – Lady Bradshaw, por exemplo, quase adoecendo; Clarissa, entregando-se à felicidade e às pequenas alegrias cotidianas.

Ainda que Mrs. Dalloway pareça superficial, na verdade ela é a personagem mais próxima da autenticidade², pois não deixou de passar por experiências traumáticas privadas e sociais, assim como as outras pessoas, mas soube encontrar algo que gostasse de fazer, ainda que socialmente condenável como futilidade, para impedir-se de cair no desespero. Portanto, enquanto o silêncio de Bradshaw e Sally Seton, por exemplo, seria de dominação, pois os métodos patriarcais acabaram por desgastá-las, o de Clarisse é de resistência:

Clarissa tinha a maior convicção, uma solenidade ou silêncio especial; uma pausa indescritível; uma ansiedade (mas podia ser o coração dela, afetado, disseram, pela gripe) antes de soar o Big Ben (...). Pois só os céus sabem por que a gente tem tanto amor por ela [a vida], cuida tanto dela, trata com jeito, constrói, desmonta, recria toda ela a cada instante em nossa volta; e as mulheres mais desmazeladas, mais abatidas pela desgraça, sentadas nos

² Baseia-se, aqui, no conceito de “vida autêntica” de Heidegger (1993). Para este autor, o homem é um “ser-no-mundo”, permeado pela morte como possibilidade sempre presente. Vive uma “vida autêntica”, grosso modo, aquele que, apesar disso, não se deixa dominar por esta ideia e, assim, não se submeter a uma vida banal, construindo planos e guiando-se sempre para o futuro.

degraus das portas (sua ruína a bebida) fazem a mesma coisa; não há, sentiu com a maior convicção, como tratá-las por decreto parlamentar por aquela mesmíssima razão: amam a vida (WOOLF, 2002, p. 10).

A própria frase inicial do romance, “Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores” (p. 9) já revela que Clarissa manteve a busca pela integridade do “eu”, mesmo dentro de barreiras que não havia conseguido transpor, pois ela mesma diz que vai e, de fato, vai comprar as flores. O silêncio que antecede esta frase inicial potencializa a força deste ato como a descoberta de um espaço onde a personagem pôde se reinventar dentro de suas condições. É uma verbalização imponente diante de um silêncio que condensa todo o machismo da época, e que se estende aos dias de hoje.

Outra forma de manifestação do silenciamento, a qual, inclusive, engloba a primeira, é o próprio Império Britânico. O mesmo sistema que impõe que as mulheres inglesas sejam silenciadas pelo casamento também o faz com toda uma comunidade colonial. Peter Walsh, por exemplo, é extremamente crítico das outras personagens, mas é também responsável pela manutenção do sistema colonial, perpetuando as ideias de dominação a respeito da Índia, país onde ficou de 1918 a 1923 – a respeito do clima, das características físicas das pessoas, do calor e da “feiura” do Oriente *versus* a civilização Ocidental. Ele repudia aquilo que observa, mas não dá o direito à voz para a população com o qual conviveu durante anos.

Uma magnífica realização em seu gênero, afinal, Londres; a temporada; a civilização. Vindo como vinha de uma respeitável família anglo-indiana que administrava fazia pelo menos três gerações os negócios de um continente (é estranho, pensou, o sentimento que tenho a respeito, desgostando da Índia, do império e do exército como desgostava), havia momentos em que a civilização mesmo dessa espécie parecia-lhe cara como um bem pessoal; momentos de orgulho pela Inglaterra; por mordomos; por chow-chows e moças cheias de segurança (...). E os médicos, empresários, mulheres capazes, todos cuidando de seus afazeres, pontuais, alertas, robustos, pareciam-lhe admiráveis, bons sujeitos, a quem se poderia confiar a vida, companheiros na arte de viver, capazes de entender. No final das contas, o espetáculo era realmente muito aceitável; e ele se sentaria à sombra e iria fumar (WOOLF, 2002, p. 66-67).

Nota-se que não há um esforço sequer, em seu discurso, em explicar as diferenças culturais dos dois territórios. Peter Walsh pode até ter tido momentos de reserva com as práticas do Império e discordado de algumas práticas, mas isso se tornou ínfimo perto da “segurança” transmitida pela sociedade inglesa. Mas não são só as mulheres e as culturas dominadas pelo Império britânico que são atingidas. Cada personagem tem sua maneira própria de convívio com o silêncio, ao qual deve se passar agora.

Após verificar como as práticas de silenciamento em *Mrs. Dalloway* estão ligadas, principalmente, a posições de cunho conservador, é possível ver como o silêncio não é fruto contemporâneo apenas do desespero contido das grandes metrópoles, mas também existe nas sociedades que se pretendem altamente tradicionais. Isto pode ser visto principalmente nos personagens Richard Dalloway e Septimus Warren Smith, os quais não conseguem lidar com o intraduzível. O primeiro não consegue comunicar à esposa Clarissa, com quem é casado há tantos anos, que a ama. O segundo, que era leitor ávido de Shakespeare, após ser exposto aos horrores da guerra e à morte do amigo Evans, não consegue comunicar o que viveu e nem voltar ao passado, período em que enaltecia a cultura inglesa, e vai enlouquecendo cada vez mais expressivamente ao longo da narrativa.

Mesmo Richard, que admira a esposa, a filha e consegue ver o lado bom mesmo nas pessoas mais detestáveis descritas no livro, não consegue comunicar seus sentimentos:

Entrou Richard, estendendo flores. Ela tinha se negado a ele, uma vez em Constantinopla; e Lady Bruton, cujos almoços eram tidos como extraordinariamente divertidos, não a convidara. Ele estendia flores – rosas, rosas vermelhas e brancas. (Mas não consegui dizer que a amava; não com todas as letras. [...] Estavam falando dele no almoço, disse Richard. (Mas ele não conseguia lhe dizer que a amava. Segurou-lhe a mão. Felicidade é isso, pensou.) (...). – Numa gabardine com uma sombrinha – disse Clarissa. Ele não tinha dito “Eu te amo”; mas segurou a mão dela. Felicidade é isso, é isso, pensou (...). Porém – o que ele ia dizer? Se ela se preocupava tanto com essas festas ele não ia deixar de dá-las. Queria ter se casado com Peter? Mas precisava ir. Precisava ir, disse ele, levantando-se. Mas ficou parado um momento como se fosse dizer alguma coisa; e ela ficou imaginando: o quê? Por quê? Ali estavam as rosas. – Algum comitê? – perguntou ela quando ele abria a porta. – Armênios – disse; ou talvez fosse – Albaneses. E há uma dignidade nas pessoas; uma solidão; mesmo entre marido e mulher um abismo; e que se deve respeitar, pensou Clarissa, olhando-o abrir a porta; pois não se pode rompê-la, ou tomá-la, contra a vontade dele, ao marido, sem perder a própria independência, o respeito por si – algo, afinal, inestimável (WOOLF, 2002, 136-138).

Tratando-se de uma técnica que se aprofunda nos processos da mente, nota-se que, enquanto Richard permanece silenciando seus sentimentos, reitera para si mesmo o quanto não conseguiu falar para Clarissa que a amava. Esta repetição exaustiva revela nas entrelinhas uma angústia reprimida, insuperável naquele momento em que se almejou ultrapassar e que fica contida neste “abismo”.

Tanto no caso de Richard como de Septimus o silêncio não aparece como ausência, mas como um contingente tão grande de significados que eles não sabem por onde começar. Não conseguem domesticar a densidade do que sentem a ponto de expressar em palavras e frases, cada um por seus

motivos. Richard, pode-se especular, por admirar tanto os segmentos conservadores da sociedade, e inserir-se em tais práticas de manutenção dos “bons costumes”, ao ver Whitbread comprando um colar para a esposa, acaba involuntariamente desencadeando um fluxo de consciência que culmina na vontade de presentear Clarissa e dizer que a amava. Diferente de Whitbread e Bradshaw, os quais são caracterizados por arrogância e desejo de conversão das pessoas para se tornarem “cidadãos de bem”, Mr. Dalloway contém emoções e respeito terno pelos outros, mas, ao se dar conta pela primeira vez de que sentir por vezes implora pela exteriorização, assusta-se e não consegue colocar em palavras. Ou seja, seu silêncio também é social e fruto de seu contexto: reflete o quanto sentir tornou-se abjeto, estranho.

Já Septimus é um personagem que tem por função representar o contato com os horrores da Primeira Guerra Mundial, tão próxima da escrita de *Mrs. Dalloway*. Ele vivenciou experiências múltiplas que acabaram por paralisá-lo: o medo, a morte (do amigo), o desapontamento com o mito que havia sido ensinado a vida inteira sobre sua nação, o cinismo da matança, o desespero por não conseguir mais ver o belo e a fé, entre outros. Ele é o oposto de Mrs. Dalloway, que também sofreu com a morte da irmã. A diferença entre ambos reside no fato de Clarissa ter aprendido que é possível tentar viver uma existência autêntica, no sentido de ver a beleza no que resta da vida, para além de toda a mediocridade. Ela conseguiu dominar essa “arte”, ainda que possa parecer superficial. Septimus, não. Sua saída é o suicídio, e este ato é altamente simbólico. Ele ocorre para, primeiramente, não ter que encontrar mais uma vez seu psiquiatra Bradshaw, o qual representa tudo o que há de mais de desejo de ordem, proporção e conversão. Em segundo lugar, para não encarar o médico Holmes, que não reconhecia os impactos traumáticos em Septimus e o considerava um covarde, como se ele não tivesse problema algum. É o Ocidente fragmentado que sabe que nunca mais voltará aos moldes do antigo imaginário eurocêntrico e recusa-se a tentar, pois antecipa o fracasso:

(...) ele, Septimus, estava sozinho, convocado à frente de todos os homens para ouvir a verdade, para conhecer o significado, que agora finalmente, depois de todos os labores da civilização – gregos, romanos, Shakespeare, Darwin e agora ele mesmo – seria revelado em sua inteireza a... “A quem?”, perguntou em voz alta, “Ao primeiro-ministro”, responderam as vozes que lhe farfalhavam à cabeça (WOOLF, 2002, p.40).

A própria forma do texto, por meio das reticências “seria revelado a...”, exprime a falta de significado, o qual Septimus se esforça para tentar encontrar, mas não consegue. Há um movimento de pausa, de silêncio nestas reticências, cuja revelação não vem, a tal ponto de ter de dizer em voz alta a pergunta “a quem?”, já que dentro da mente nenhum pensamento é capaz de formular uma resposta.

Estas observações levam a afirmar que não é preciso que um regime socioeconômico seja ditatorial, por exemplo, para que haja silêncio local, isto é, censura e produção do interdito. Não é apenas a proibição da palavra, mas do sentido e do posicionamento: é o que coíbe, nesta obra, as personagens mais transgressoras, sem a necessidade da agressão, mas pelo próprio silenciamento que vem como prática de alguns exercícios sociais. Portanto, o silêncio e suas manifestações só foram possíveis de serem identificados pelo contexto da obra e pela construção histórica daquele momento, o que o afasta da perspectiva do vazio e do previamente determinado.

Considerações finais

Realizou-se um breve percurso sobre as formas de silêncio que se sobressaem na obra *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, destacando-se o silenciamento, local e constitutivo, como reflexo de um desejo patriarcal e imperial de implantar uma ordem mais rigorosa em um mundo que já começava a ruir desde o início do século XX. Além disso, objetivou-se demonstrar como os silêncios de cada personagem tiveram diferentes objetivos de resposta a esta organização social. De um lado, a dominação conformista, que elimina a afabilidade de Lady Bradshaw, o espírito transgressor de Sally Seton e o sentimentalismo de Richard Dalloway. Do outro, a resistência, por meio da vontade de viver, no caso de Clarissa ou da morte de Septimus.

Portanto, o silêncio, longe de ser um vazio, chega a ser objeto de controle, de esconderijo, de explosão – tudo na mesma obra, pois a autora foi capaz de sintetizar ideologias diversas em uma polifonia harmônica, sem subordinar as atitudes a um ideal de certo/errado ou de desmerecer os tipos de silêncio adotados. Ora estão vinculados ao passado, ora são um projeto do futuro. Não se pretendeu estatizar o silêncio, congelá-lo para desvendá-lo definitivamente; a presente proposta voltou-se para a seleção de alguns exemplos que pudessem seguir por alguns caminhos, mas que ali não se encerraram.

Referências

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

FREEDMAN, R. **La novela lírica**: Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf. Barcelona: Barral Editores, 1971.

GOULART, R. M. **O trabalho da prosa**: Narrativa, ensaio, epistemologia. Coimbra: Angelus Novus, 1997.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Trad. Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1993.

HUMPHREY, R. **Stream of Consciousness in the Modern Novel**. University of California Press: California/USA, 1954.

MEDEIROS, M. C. A identidade feminina fragmentada na obra Mrs. Dalloway de Virginia Woolf. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E GÊNERO – RELAÇÕES DE PODER, GÊNERO E REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS, 5, 2012, Teresina. **Anais...** Teresina: UESPI, 2012. p. 1-7.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SCHÜLER, D. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.

STEINER, G. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TOFALINI, L. A. B. Ensaio sobre a cegueira e Eles eram muitos cavalos: silêncios. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA, 11, 2013, Cascavel. **Anais...** Cascavel: 2013. p. 1-14.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.

Recebido em julho/2016.

Aceito em março/2017.