



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS**  
**CÂMPUS DE PORTO NACIONAL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS**

**RAQUEL SELNER**

**NÃO MAIS TEMAS O CALOR DO SOL**  
**A MORTE DE SI E A MORTE DO OUTRO EM *MRS. DALLOWAY***

**Porto Nacional – TO**

**2020**

RAQUEL SELNER

**NÃO MAIS TEMAS O CALOR DO SOL**  
A MORTE DE SI E A MORTE DO OUTRO EM *MRS. DALLOWAY*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Rejane de Souza Ferreira.

PORTO NACIONAL – TO

2020

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins**

---

S468n Selner, Raquel.

Não mais temas o calor do sol: A morte de si e a morte do outro em Mrs. Dalloway. / Raquel Selner. – Porto Nacional, TO, 2020.

108 f.

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Porto Nacional - Curso de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras, 2020.

Orientadora : Rejane de Souza Ferreira

1. Mrs. Dalloway. 2. Morte de si. 3. Morte do outro. 4. Pós-Primeira Guerra. I. Título

**CDD 469**

---

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).**

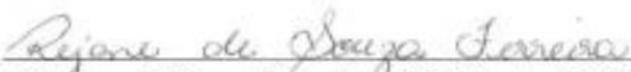
RAQUEL SELNER

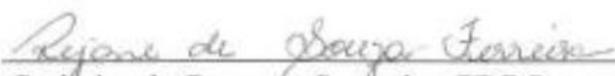
NÃO MAIS TEMAS O CALOR DO SOL  
A MORTE DE SI E A MORTE DO OUTRO EM *MRS. DALLOWAY*

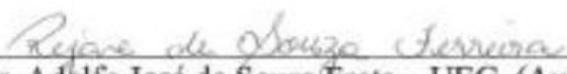
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, foi avaliada para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários e aprovada em sua forma final pela Orientadora e pela Banca examinadora.

Data de Aprovação: 02/07/2020

Banca examinadora:

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rejane de Souza Ferreira – PPG-Letras/UFT (Orientadora)

  
Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio - PPG-Letras/UFT (Avaliador interno)

  
Prof. Dr. Adolfo José de Souza Frota – UEG (Avaliador externo)

Dedico este trabalho a meu marido Sérgio, por todo amor, apoio, paciência e valiosas ideias.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, Autor da vida e Senhor sobre a morte.

Agradeço a meu marido, Sérgio, inspiração para mim. Tive a bênção e a sorte grande de me casar com a melhor pessoa que já conheci. Seu intelecto e suas cervejas artesanais despertaram muitas das ideias contidas neste trabalho.

Agradeço a meus demais familiares. Nossos caminhos se distanciaram, mas eu jamais poderia me esquecer de todos os ensinamentos e marcas que cada um deixou em meu coração.

Agradeço à minha cachorrinha Toph. Ela é a prova viva de que todo o amor do mundo pode ser demonstrado sem palavras, apenas com ações. Muitas das páginas deste trabalho (inclusive esta) foram escritas com ela no meu colo.

Agradeço aos meus amigos, tanto os de longa data quanto aqueles que fiz aqui no Tocantins. Os de longa data carregam lembranças felizes da vida que eu levava. Os daqui se tornaram minha família. Agradeço especialmente à Jaqueline, à Monique e à Franciele, que foram a melhor parte da minha vida em Santa Catarina, e ao Cleyton e à Lídia, que são a melhor parte da minha vida aqui.

Agradeço aos meus colegas do Mestrado. Caminhamos ora juntos, ora separados, mas estamos todos no rumo ao aperfeiçoamento como pesquisadores. Agradeço em especial à Rebeca, que se tornou, além de colega, minha amiga e irmã.

Agradeço à Prof. Dra. Rejane, minha orientadora. Sou grata por seus direcionamentos nesta pesquisa. Obrigada por me guiar em momentos de dúvida e por me tranquilizar em momentos de ansiedade.

Agradeço a todos os demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, de forma particular ao Prof. Dr. Carlos, por sua excelente coordenação no período em que fui discente, e à Prof. Dra. Maria Perla, por ter me reiniciado maravilhosamente nos conhecimentos literários.

Agradeço, por fim, aos membros da banca de qualificação: Prof. Dr. Adolfo, Prof. Dr. Juliano e Prof. Dr. Thiago. Suas contribuições foram valiosas para a minha pesquisa. Foi uma honra conhecer seus olhares enriquecedores.

Muito obrigada!

*“Não se pode conhecer a morte a partir dela própria. A morte é muda e faz emudecer. Quem quiser falar sobre a morte deverá buscar uma palavra de mais longe. A fé cristã afirma ter ouvido essa ‘palavra de mais longe’. Ela até mesmo vive disso. Por isso ela pergunta pela morte baseando-se nessa palavra que, com boas razões, pode ser chamada de palavra de Deus.”*

Eberhard Jüngel

## RESUMO

As posturas diante da morte diferem de acordo com o tempo e o espaço. A Primeira Guerra Mundial, finalizada em 1918, trouxe impactos em relação a essas posturas nas populações do mundo todo, principalmente nos países envolvidos no conflito. O romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, publicado em 1925, traz em seus protagonistas, Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith, amostras das posturas diante da morte presentes na sociedade inglesa da época. A pesquisa tem como objetivo compreender como as posturas diante da morte de si e do outro são representadas nesse romance, levando em consideração o contexto sócio-histórico em que ele foi produzido. Primeiramente, traz-se uma revisão bibliográfica a respeito do contexto sócio-histórico em que o romance é situado, pontuando questões referentes às posturas diante da morte recorrentes na época; em seguida, a obra é analisada a partir de seus protagonistas, verificando suas reflexões e posturas a respeito da morte de si e do outro e a consonância destas com o contexto de produção do romance. Percebe-se que os protagonistas, acerca da morte, apresentam visões semelhantes, mas posturas diferentes. Ao final do romance, ambos unem a morte de si e a morte do outro de formas distintas, Septimus por meio do suicídio e Clarissa por meio de um recomeço.

**Palavras-chave:** *Mrs. Dalloway*. Morte de si. Morte do outro. Pós-Primeira Guerra.

## ABSTRACT

Attitudes toward death differ according to time and space. The First World War, which ended in 1918, had an impact on those attitudes in populations of the whole world, mainly in the countries involved in the conflict. Virginia Woolf's novel *Mrs. Dalloway*, published in 1925, brings in its protagonists, Clarissa Dalloway and Septimus Warren Smith, samples of the attitudes toward death present in the English society of their time. The research aims to understand how the attitudes toward the death of oneself and of the other are represented in that novel, taking into account the socio-historical context in which it was produced. First, a bibliographic review is brought up regarding the socio-historical context in which the novel is situated, punctuating aspects regarding the current attitudes toward death at that time; then, the novel is analyzed based on its protagonists, verifying their reflections and attitudes regarding the death of themselves and of other people and their consonance with the context of the novel's production. It is noticed that the protagonists present similar views about death, but different attitudes. At the end of the novel, both unite the death of themselves and the death of the others in different ways, Septimus through suicide and Clarissa through a new beginning.

**Keywords:** *Mrs. Dalloway*. Death of self. Death of the other. Post-World War I.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1 A ATITUDE MODERNA DIANTE DA MORTE .....	13
1.1 A morte de si.....	23
1.2 A morte do outro.....	30
1.3 A morte em <i>Mrs. Dalloway</i> .....	35
2 POIS ELA ALI ESTAVA .....	43
2.1 A morte de si: o medo de morrer .....	44
2.2 A morte do outro: a vida continua .....	54
2.3 A união da morte de si e do outro: o recomeço de Clarissa .....	62
3 MERGULHARA ACASO COM O SEU TESOURO? .....	71
3.1 A morte do outro: apatia e culpa.....	73
3.2 A morte de si: intenção suicida e tratamento médico .....	80
3.3 A união da morte do outro e de si: o que Septimus preservou .....	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	100
REFERÊNCIAS .....	104

## INTRODUÇÃO

*A arte deve ligar-se estreitamente com a vida [...]. Fundir-se com ela ou perecer.*

*Vladimir Maiakóvski<sup>1</sup>*

O século XX iniciou-se com eventos que mudaram o curso da história mundial para sempre. A Primeira e a Segunda Guerra Mundial marcaram a primeira metade do século. Essas guerras foram catalisadoras de transformações políticas, econômicas, geográficas e tecnológicas. Tais transformações foram retratadas das mais diversas formas pelas artes. A música, as artes plásticas, o cinema e a literatura das primeiras cinco décadas do século XX trouxeram diferentes perspectivas a respeito dos acontecimentos que precederam, entremearam e sucederam as guerras. Um fator específico permeia todas essas manifestações artísticas: a morte.

A morte é um tema controverso para muitas sociedades: enquanto falar dela é chocante em diversos meios, é amplamente abordada em outros. Falar sobre morte não é costumeiro em rodas de conversas entre amigos ou familiares, por exemplo, mas esse assunto é constantemente apresentado e representado em filmes, noticiários e até em jogos eletrônicos. O fato é que a morte, por ser um acontecimento inevitável na vida de todos os seres vivos, faz-se presente, de uma forma ou de outra, no cotidiano das pessoas. Algumas de suas representações encontram-se nas diversas manifestações da arte, inclusive na literatura.

A literatura, de forma especial, trabalha a morte a partir dos mais diversos vieses, desde o cômico até o trágico. A morte aparece em obras literárias com finalidades variadas: trazer o clímax para o enredo, solucionar algum conflito, punir o vilão, martirizar o herói, selar a eternidade de um amor etc. Em períodos de conflito, como se tornara um acontecimento comum na vida de famílias de todas as classes sociais, a morte foi um tema recorrente na literatura. É o caso, por exemplo, da Primeira Guerra Mundial e dos anos que a sucederam.

O período pós-Primeira Guerra foi marcado por luto, inseguranças, instabilidade econômica e a constante sensação de iminência de outra guerra. Por ter se concentrado na Europa, a população desse continente sentiu mais de perto suas consequências. O Reino Unido, de forma especial, sofreu muitas perdas, materiais e humanas, apesar de, juntamente com os demais países da Tríplice Entente<sup>2</sup>, ter saído vitorioso do conflito. Sua vitória às custas de tantas

---

<sup>1</sup> Conclusão do *Resumo da palestra “Abaixo a arte, viva a vida!”*, de 16 de janeiro de 1924 (MAIAKÓVSKI, 2014, p. 114).

<sup>2</sup> Nome dado à aliança política formada entre o Reino Unido, a França e o Império Russo na época da Primeira Guerra.

perdas irreparáveis gerou nas pessoas, inicialmente orgulhosas de sua pátria, um sentimento de que essa mesma pátria lhe voltara as costas em troca de poder político e econômico. Os artistas, de forma particular, expressaram sua indignação com essa cruel permuta através de suas telas e letras. A partir disso, entende-se que a literatura inglesa retrata de forma acurada o espírito que pairava nos ingleses dessa época.

Alguns autores desse período abordam a morte como tema principal em várias de suas obras. É, por exemplo, o caso de Virginia Woolf (1882-1941). Ela traz a morte constantemente para suas narrativas através de reflexões dos personagens, acontecimentos do enredo ou o próprio contexto geral da obra (o cenário pós-guerra, por exemplo). A obra que será abordada neste trabalho traz a morte como temática recorrente: *Mrs. Dalloway*, publicada sete anos depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), aborda a morte como pano de fundo para as ações e reflexões de seus personagens, constantemente assombrados pelas lembranças dessa guerra e por suas perdas pessoais.

A presente pesquisa tem como tema as posturas de morte presentes no romance citado e propõe responder à seguinte questão investigativa: quais são as posturas de Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith, protagonistas da obra, diante da morte de si e da morte do outro? Levanta-se a hipótese de que os dois personagens, a despeito de suas muitas diferenças (situação socioeconômica, experiências de vida, gênero, idade etc.), tenham visões semelhantes a respeito da morte, mas posturas distintas.

O objetivo geral deste trabalho é compreender como as posturas diante da morte de si e do outro são representadas nesse romance de Woolf, levando em consideração o contexto sócio-histórico em que ele foi produzido, isto é, a Inglaterra do início do século XX. Os objetivos específicos consistem em analisar, em momentos subsequentes, a postura de Clarissa Dalloway e de Septimus Warren Smith diante da morte de si e do outro, verificando quais são as suas reflexões diante das duas posturas.

A escolha por Virginia Woolf se justifica pela vivência que ela teve durante a Grande Guerra e das décadas que se sucederam. Suas obras mais prestigiadas foram publicadas no período pós-Primeira Guerra, trazendo principalmente a temática da morte, com a qual a própria autora estava bastante familiarizada, já que ao longo de sua história ela perdeu diversos entes próximos e encerrou sua vida por meio do suicídio (tema que também será abordado nesta pesquisa). A escolha pelo romance *Mrs. Dalloway*, por sua vez, se justifica pelo fato de ter sido um dos romances da autora que foi escrito e publicado no período supracitado e por abordar acontecimentos históricos dessa época de forma indireta, através das memórias dos personagens e das vivências em um mundo ainda abalado por tais acontecimentos. O romance, aclamado

por muitos como sendo a obra-prima de Virginia Woolf, trata da morte e de como ela afeta cada ser humano individual e coletivamente.

A escolha pela temática da morte, por fim, justifica-se pelo fato de ser um tema muito desenvolvido pela literatura de modo geral, embora apresente diferentes aspectos conforme a época em que é abordado. Ademais, apesar do amplo trabalho artístico, esse tema ainda é evitado em diversos contextos sociais, sendo relevante lançar luz sobre ele. Destaca-se que a morte é aqui abordada não como *acontecimento* em si, mas como *temática*. A investigação feita por esta pesquisa é de cunho sócio-histórico, de modo que o enfoque recai sobre *as narrativas sobre a morte em determinado contexto*. O recorte contextual, por sua vez, é a Inglaterra de 1925, recém saída da Primeira Guerra, modernizada por meio da industrialização e economicamente dividida em classes. Esses aspectos são observáveis no romance *Mrs. Dalloway*, que, entre outros temas, aborda *as posturas da sociedade inglesa diante da morte* nesse recorte contextual. Esta pesquisa objetiva destacar essas posturas por meio da análise das narrativas de Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith sobre a morte. Sabemos que a temática da morte frequentemente suscita investigações de cunho psicológico ou psicanalítico; no entanto, não daremos enfoque a essas questões, pois nossa pesquisa é essencialmente sócio-histórica, conforme já sinalizado.

O percurso teórico desta pesquisa está traçado da seguinte forma: primeiramente, são elencados conceitos fundamentais para embasamento teórico acerca da temática estudada: contexto sócio-histórico da Inglaterra pós-Primeira Guerra, as posturas diante da morte de si e do outro da sociedade inglesa moderna, a interdição da temática da morte e aspectos gerais sobre suicídio. São trazidas bibliografias sobre esses conceitos, colocadas em diálogo para o aprofundamento dos temas. Em seguida, a obra *Mrs. Dalloway* é contextualizada em seu tempo e espaço de produção e abordada a partir de aspectos centrais de seu enredo. Tendo tudo isso em mente, a obra é analisada a partir de seus protagonistas, Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith, verificando suas reflexões a respeito da temática previamente arrolada e a consonância dessas reflexões de acordo com o contexto de produção do romance. Optou-se por essa sequência para que, no momento da análise, se tenha em mente o contexto sócio-histórico em que e sobre o qual a obra foi redigida, não havendo necessidade de entremear novamente esse contexto com a análise em si.

Para tanto, o presente trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *A atitude moderna diante da morte*, buscamos referenciais teóricos que tratam das diferentes posturas diante da morte de si e do outro presentes nas sociedades ocidentais modernas (ARIÈS, 2012; JÜNGEL, 2010), trazendo aspectos históricos desse período

(HOBSBAWM, 1977; 1995; VAINFAS *et alii*, 2014), abordando questões relativas ao suicídio (DURKHEIM, 2000; HALBWACHS, 1930) e verificando particularidades na temática e na estilística de *Mrs. Dalloway* (HUMPHREY, 1976; SILVA; LEITE, 2018; TADEU, 2016; WOOLF, 2016).

No segundo capítulo, intitulado *Pois ela ali estava*, trazemos primeiramente as reflexões de Clarissa Dalloway a respeito da morte de si e do medo de morrer manifestado pela personagem. Em seguida, tratamos das concepções de Clarissa acerca da morte do outro, verificando como ela entende a continuidade da vida de uns apesar de o fim ter chegado para outros. Por fim, verificamos como Clarissa une as duas posturas diante da morte, tornando a morte do outro o seu próprio recomeço. Analisamos todas essas reflexões à luz das teorias previamente arroladas, trazendo interpretações nossas e buscando as discussões feitas por outros autores sobre a temática.

No terceiro capítulo, intitulado *Mergulhara acaso com o seu tesouro?*, em um primeiro momento abordamos as reflexões de Septimus Warren Smith quanto à morte do outro, observando a apatia e, ao mesmo tempo, a culpa que o personagem manifesta a esse respeito. Em seguida, verificamos a postura de Septimus em relação à morte de si, aprofundando a questão do seu discurso suicida e do discurso médico sobre esse assunto. Finalmente, tratamos da forma como Septimus une as duas posturas através da recuperação de sua autonomia sobre sua morte. Essas reflexões são analisadas levando em conta as teorias anteriormente abordadas, trazendo interpretações nossas e dialogando com as discussões de outros autores a respeito da temática.

## 1 A ATITUDE MODERNA DIANTE DA MORTE

*Porque os vivos sabem que hão de morrer, mas os mortos não sabem coisa nenhuma, nem tampouco terão eles recompensa, mas a sua memória fica entregue ao esquecimento.*

*Eclesiastes 9.5*

No decorrer da história, as sociedades têm passado por transformações culturais que se manifestam em todos os aspectos da vida do ser humano: seu estilo, seus relacionamentos, suas ambições e até mesmo sua visão sobre a morte. Esta última é um acontecimento certo na vida de todas as pessoas, mas cada sociedade, em cada época, construiu suas próprias narrativas e rituais acerca da morte. As transformações dessas narrativas, por sua vez, ocorreram em consonância com as mudanças de aspectos gerais das sociedades, como política, economia, expectativa e padrão de vida. Se verificássemos a forma de abordar a morte nas populações europeias medievais, por exemplo, constataríamos grandes diferenças em relação à abordagem atual das sociedades ocidentais de maneira geral. A esse respeito, o historiador Philippe Ariès (2012, p. 40) pontua:

Em um mundo sujeito à mudança, a atitude tradicional diante da morte aparece como uma massa de inércia e continuidade. A antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome.

A atitude das pessoas diante da morte muda de acordo com o contexto sócio-histórico não porque a morte em si é diferente. Organicamente falando, é fácil identificar e definir a morte, e ela é a mesma em todas as épocas que já vieram e que ainda virão. A dificuldade não reside em definir *o que é* a morte (em termos biológicos). Como acontecimento, ela é unanimemente compreensível. A mudança de atitude ocorre nas sociedades de acordo com o que elas *entendem* que a morte *representa*. Em algumas sociedades, a morte representa a união da pessoa com seus ancestrais; em outras, representa a ruptura definitiva com seus entes queridos ainda vivos. Para algumas pessoas, a morte é feia, triste e indigna de ser falada; para outras, a morte é desejável, bela e poética. Em todos os casos, a atitude diante da morte dependerá principalmente de *como* a temática da morte é abordada nas *narrativas* da sociedade em questão. Daisi Vogel (2017, p. 187) assim descreve as narrativas sobre morte:

É a tentativa de incluir o acontecimento num relato ordenador, ou seja, de enredá-lo, dar-lhe um enredo em que se estabelecem relações, em geral de causa e de efeito,

tornando-o de algum modo compreensível e, assim, subtraindo-lhe aos poucos a ausência radical de sentido. Sabe-se, no âmbito da teoria da narrativa, que esse exercício de ordenação é tranquilizador e confortante, na medida em que situa a experiência numa sequência medianamente unificada e estável, e por isso portátil, podendo ser retida, recarregada, reiterada, refeita.

Como a *experiência de morte* não pode ser descrita por ninguém (diferentemente do *processo de morrer*, que são os momentos finais antes da morte – mas que não são a morte em si), as narrativas sobre a morte são construídas com base na experiência que a morte proporciona a quem com ela se depara ou sobre ela reflete – seja a respeito da própria morte, seja a respeito da morte de outras pessoas. Essa experiência, por sua vez, é influenciada por diversos conceitos pregados por uma sociedade em determinado contexto sócio-histórico: valor da vida, felicidade, afeição pelas pessoas que nos cercam, perspectivas para o futuro etc. Como esses e outros conceitos mudam de acordo com a época e a sociedade, também a postura diante da morte muda. Walter Benjamin (1987, p. 207) constata essas mudanças:

No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a idéia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje<sup>3</sup>, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. [...] Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais.

Ainda sobre essas mudanças, Ariès (2012) classifica que, desde os primeiros séculos da era comum<sup>4</sup>, houve quatro atitudes diante da morte, elencadas na ordem em que se manifestaram nas sociedades europeias ocidentais: a morte domada, a morte de si mesmo, a morte do outro e, por fim, a morte interdita. Uma postura não necessariamente substituiu a outra, mas se sobrepôs unindo certos comportamentos anteriores aos novos. A partir do momento em que se inicia a modernidade<sup>5</sup> na Europa do começo do século XX, marcada por transformações econômicas, políticas, geográficas e sociais, a postura das sociedades europeias modernas diante da morte passa a ser a interdição, ainda com traços da morte de si e do outro.

<sup>3</sup> Isto é, em 1936, ano em que esse texto foi publicado.

<sup>4</sup> Entende-se por “era comum” o período de tempo contado a partir do ano primeiro do calendário gregoriano, ou seja, dos anos depois de Cristo.

<sup>5</sup> O termo “modernidade” será utilizado neste trabalho em consonância ao que Ariès (2012) entende por modernidade, isto é, o período pós-industrialização na Europa.

Neste capítulo, abordaremos essencialmente essas três posturas (morte de si, morte do outro e morte interdita) e como elas são praticadas nessa Europa moderna. Porém, inicialmente, para compreendermos como cada postura surgiu, traremos um breve histórico sobre cada postura e sobre as transições de uma para a outra.

A primeira postura, a morte domada, foi corrente nos primeiros séculos, até aproximadamente o século XII. Ariès (2012, p. 31) assim explica:

Perguntemo-nos primeiro como morriam os cavaleiros da gesta ou dos mais antigos romances medievais. Primeiramente, são advertidos. Não se morre sem se ter tido tempo de saber que se vai morrer. Ou se trataria da morte terrível, como a peste ou a morte súbita, que deveria ser apresentada como excepcional, não sendo mencionada. Normalmente, portanto, o homem era advertido.

As sociedades dos primeiros séculos da era comum estavam acostumadas com a ideia da morte, que não era de todo assustadora. As pessoas sabiam que sua hora chegaria e frequentemente estavam prontas para isso. Se levarmos em conta a expectativa de vida da época, resultante de uma medicina ainda rudimentar, de doenças altamente contagiosas, de condições precárias de higiene e saneamento e de conflitos constantes entre povos, não é de surpreender que a morte estivesse sempre à porta. Ela era domada, portanto, não no sentido de que o homem dominava sobre ela, vencendo-a, mas justamente no sentido de o homem não resistir a ela e estar bastante familiarizado com sua presença dentro do seu próprio círculo social. Ariès (2012, p. 33) exemplifica:

[...] uma moça muito jovem, bonita, coquete, amante da vida e dos prazeres é acometida pela doença. Irá ela, com a cumplicidade dos que a rodeiam, apegar-se à vida desempenhando um papel, fingindo que não se dá conta da gravidade de seu estado? Não. Revolta-se. Contudo, essa revolta não toma a forma de uma recusa da morte.

A segunda postura, a morte de si, começa a aparecer entre os séculos XI e XII. Segundo Ariès (2012, p. 49): “O homem desse tempo era profunda e imediatamente socializado. [...] Por outro lado, a socialização não separava o homem da natureza, na qual só podia intervir por milagre. A familiaridade com a morte era uma forma de aceitação da ordem da natureza”. As pessoas ainda entendiam a morte como natural, mas, diferentemente de como ocorria com a morte domada, elas agora protagonizam esse momento, como se fosse um último espetáculo antes de partir. Ariès (2012, p. 50) complementa que, em relação à sua morte, o homem “[s]implesmente a aceitava, apenas com a solenidade necessária para marcar a importância das

grandes etapas que cada vida devia sempre transpor”. Trataremos mais a respeito dessa postura na seção 1.1.

A terceira postura, a morte do outro, ganha lugar a partir do século XVIII. Segundo Ariès (2012, p. 67), o surgimento dessa postura se deve ao fato de que, entre os séculos XVI e XVIII, a morte passa a ser associada ao amor, especialmente nas artes e na literatura: “O teatro barroco instala em túmulos seus enamorados, como os dos Capuleto”. Assim como o amor, a morte é arrebatadora e definitiva; é a única coisa capaz de separar dois jovens apaixonados, por exemplo. A idealização da morte como algo arrebatador aparece, então, como motivo frequente nos romances românticos desse período histórico. Ariès (2012, p. 68) prossegue: “A morte não será desejável, como nos romances macabros, mas sim, admirável por sua beleza: é a morte a que chamaremos romântica”. Devido a essa romantização da morte, percebe-se que o protagonista dela se desloca: ao invés de ser aquele que faleceu, o foco recai sobre aqueles que o perderam. Falaremos mais dessa postura na seção 1.2.

A quarta postura, a morte interdita, começou a aparecer em meados do século XIX. Nessa época, o estilo de vida das pessoas se transformou de tal modo que a morte se tornou interruptora e, portanto, inconveniente. Segundo Ariès (2012, p. 84), um dos fatores mais determinantes para essa última transição foi a industrialização: “Mais do que a religião, seria então a taxa de industrialização e de urbanização que interviriam”.

A industrialização foi um fenômeno que transformou o modo de vida das populações, tendo como marco principal a Revolução Industrial. De acordo com Ronaldo Vainfas *et alii* (2014, p. 331): “Denomina-se Revolução Industrial as transformações econômicas ocorridas na Inglaterra a partir das últimas décadas do século XVIII, tempo em que a máquina a vapor passou a ser sistematicamente utilizada na produção de mercadorias”. Essas transformações ocorreram, entre outros fatores, a partir da demarcação dos campos de produção agrícola, o que estimulou o desenvolvimento de tecnologias de plantio. Vainfas *et alii* (2014, p. 333) complementam:

O cercamento dos campos foi elemento decisivo para o desenvolvimento da indústria, porque estimulou o avanço técnico da agricultura e o conseqüente aumento da produtividade agrícola, facilitando a produção de matéria-prima para as fábricas. Resultou em mais alimentos para a população e, como conseqüência, na diminuição da mortalidade.

A partir disso, a população passou a migrar do setor agrícola para o setor industrial, principalmente em indústrias têxteis e, mais adiante, minas de carvão, indústrias metalúrgicas e construções de linhas ferroviárias. O historiador Eric Hobsbawm (1977, p. 44) observa:

[...] a certa altura da década de 1780, e pela primeira vez na história da humanidade, foram retirados os grilhões do poder produtivo das sociedades humanas, que daí em diante se tornaram capazes da multiplicação rápida, constante, e até o presente ilimitada, de homens, mercadorias e serviços. Este fato é hoje tecnicamente conhecido pelos economistas como a “partida para o crescimento auto-sustentável”. Nenhuma sociedade anterior tinha sido capaz de transpor o teto que uma estrutura social pré-industrial, uma tecnologia e uma ciência deficientes, e conseqüentemente o colapso, a fome e a morte periódicas, impunham à produção.

Assim como essas transformações socioeconômicas foram gradativas, da mesma forma a postura dessas sociedades diante da morte se transformou. À sua frente estavam promessas de um futuro em que a ascensão econômica era possível (ou assim lhes parecia). Além disso, surge na França um discurso de usufruto à vida:

Em meados do século XVIII, na França, apareceram os primeiros estudos ou reflexões dos fisiocratas franceses, que criticavam as políticas mercantilistas dos Estados europeus. [...] A principal base do pensamento fisiocrata é a do direito natural: todos têm direito de usufruir a vida e de exercer suas faculdades, tendo como limite o respeito à vida e aos bens dos outros. (VAINFAS *et alii*, 2014, p. 338)

Conforme visto, no fim do século XVIII, havia vários fatores paralelos que mudaram o modo de vida dos europeus, a começar pelos ingleses: a migração do trabalho agrícola para o fabril; o envolvimento de todos os componentes familiares no trabalho; o aumento de cultivo de alimentos, diminuindo a mortalidade em decorrência da fome; e o assalariamento, que permitiu que as pessoas sonhassem com melhorias na condição social. Sendo assim, de modo geral, a industrialização teve impacto nas sociedades por transformar sua dinâmica econômica e social, o que acelerou o desenvolvimento e a modernização dos países e criou em suas populações um sentimento de pertencimento a “algo maior”. Além disso, as pessoas almejavam encontrar-se em um constante estado de autoconfiança e felicidade (de acordo com o que se pregava – e ainda se prega – sobre felicidade, que é um conceito fortemente atrelado ao poder aquisitivo). Não havia espaço para a morte em uma vida feliz. Vainfas *et alii* (2014, p. 504) comentam a respeito das mudanças da postura das pessoas em relação à morte nesse período histórico:

[...] no final do século XVIII e, principalmente, no decorrer do século XIX, a morte e o corpo morto se individualizaram, resultado de variados fatores, incluindo a formação de uma sociedade burguesa e industrial que passou a valorizar as conquistas individuais independentemente das origens familiares. Esse processo resultou numa nova sensibilidade, romântica. A sociedade passou a dramatizar, a lamentar a ausência e a manter a lembrança dos seus mortos, sinal de que não tolerava mais a indiferença e o anonimato da morte e dos mortos.

Com essa nova sensibilidade, os rituais que permeavam a morte também passaram por transformações. Os testamentos, documentos de cunho essencialmente religioso que outrora continham instruções sobre o que deveria ser feito em relação à morte de quem os escreveu (como recomendações aos santos e especificações sobre o sepultamento), passaram a ser um documento civil apenas destinado à partilha de bens. Além disso, com os avanços da medicina, a religião foi sendo cada vez menos solicitada no momento da morte. Antes, o padre era a presença mais requisitada junto ao leito de morte para que encomendasse a alma do moribundo aos santos; com a mudança de postura diante da morte, o médico passou a ter a importância outrora exclusiva do ministro religioso, mas com a função de minimizar a dor física do moribundo e, se possível, prolongar sua vida mais um pouco por meio de algum tratamento. Por fim, por questões de higiene, a morte foi deslocada geograficamente: o moribundo passou a viver seus últimos dias no hospital, e não mais em casa, e o enterro passou a ocorrer em cemitérios fora das cidades, e não mais em covas públicas dentro de seus muros. Esses novos procedimentos indicavam a mudança na forma como as pessoas lidavam com a morte; ela não mais era familiar a todos os segmentos etários e sociais, mas começou a ser sinônimo de sofrimento e mistério, o que justifica a postura de interdição da morte iniciada naquele século e presente até os dias de hoje. Para Vainfas *et alii* (2014, p. 505): “[...] constata-se que, nos dias de hoje, o tema é incômodo para ser analisado; em geral, as pessoas ficam espantadas por alguém se interessar por seu estudo. [...] A morte deixou de ser familiar. Não se misturam mais morte e vida”.

Na visão de Ariès (2012, p. 80), as maiores mudanças ocorridas a partir da adoção de uma postura interdita em relação à morte se fazem notar a partir da Grande Guerra<sup>6</sup>:

No século XIX e até a guerra de 1914 (uma grande revolução dos costumes), a diferença quase não se faz notar nem no protocolo dos funerais nem nos hábitos de luto. Mas é nos cemitérios e na arte dos túmulos que a constatamos. Nossos amigos ingleses não deixam de evidenciar, a nós, continentais, a extravagância barroca dos cemitérios, o Campo Santo de Gênova, os cemitérios antigos do século XIX de nossas grandes cidades francesas, até os túmulos cobertos de estátuas que se agitam, se contorcem e se lamentam. Não resta dúvida de que uma grande diferença teve então lugar.

A Grande Guerra foi um acontecimento histórico que modificou a Europa e o mundo em diversos aspectos, principalmente econômicos e geográficos. Vainfas *et alii* (2014, p. 544)

---

<sup>6</sup> Ao longo deste trabalho, chamaremos de “Grande Guerra” o marco histórico ocorrido entre 1914 e 1918, e não de “Primeira Guerra Mundial”, para haver consonância com o termo utilizado na época em que o romance aqui estudado foi publicado (1925), afinal, na época, não se sabia ao certo se ocorreria outra guerra (no caso, a Segunda Guerra Mundial).

explicam: “Desde fins do século XIX, uma série de rivalidades políticas no continente [europeu] eram alimentadas pelo clima de exacerbação nacionalista e pelo avanço do militarismo, sobretudo na Inglaterra, na Alemanha, na França e na Rússia”. Tendo seu estopim a partir do assassinato de Francisco Ferdinando no dia 28 de junho de 1914 e oficialmente iniciando um mês depois, a Grande Guerra demonstrou o quão longe os países envolvidos estavam dispostos a chegar por uma vitória que lhes conferisse orgulho nacional, militar, econômico e territorial. No início do conflito, diversos jovens entraram voluntariamente para as forças armadas, movidos por seu espírito nacionalista: “Quando o conflito começou, os próprios governantes ficaram surpresos com o entusiasmo que tomou conta das populações, embriagadas por sentimentos patrióticos” (VAINFAS *et alii*, 2014, p. 547).

Apesar da empolgação inicial, os combatentes logo perceberam a real situação em que foram colocados. Vainfas *et alii* (2014, p. 549) descrevem:

Para desespero dos soldados ingleses e franceses, o exército alemão passou a usar lança-chamas e armas químicas, como o gás mostarda, que provocavam graves queimaduras. Os ingleses, por sua vez, inventaram o tanque de guerra. O avião foi usado pela primeira vez como arma bélica, mas o grande trunfo alemão foi o submarino. Ao afundar navios mercantes, sobretudo os carregados com alimentos, causavam grande dano à população civil.

Pelo cenário descrito, é possível entender por que o entusiasmo inicial das populações logo se transformou em desespero e apatia. A guerra, afinal, não era gloriosa como se pensava inicialmente. Aqueles que se encontravam nas trincheiras presenciaram todo tipo de horrores, inclusive a convivência com os cadáveres de companheiros que não tinham como ser enterrados. Compreende-se, então, os motivos pelos quais muitos dos soldados sobreviventes não conseguiam se readaptar à vida civil após o fim da guerra. Hobsbawm (1995, p. 34) observa: “Quase todos os que serviram na Primeira Guerra Mundial, em sua esmagadora maioria soldados rasos, saíram dela inimigos convictos da guerra”. Da mesma maneira, muitos cidadãos dos países envolvidos, principalmente artistas e intelectuais, passaram a questionar se valera a pena a perda de tantas vidas em nome de uma bandeira. Ao fim da guerra, os sobreviventes estavam com seu moral arrasado e com suas vidas permanentemente feridas por causa de todos os familiares e conhecidos que haviam tombado nos campos de batalha. A morte passou a fazer parte do dia a dia das pessoas com muito mais intensidade, mesmo a seu contragosto. Como era esperado que todos mantivessem a aparência de felicidade inabalável, a morte, mesmo fortemente presente, não aparecia nos diálogos.

Sendo assim, na modernidade e principalmente a partir da Grande Guerra, o assunto “morte” passa a ser evitado e tratado com cada vez menos naturalidade. A interdição da morte chegou a um ponto tal que se privava até mesmo o moribundo da verdade sobre seu diagnóstico. De acordo com Ariès (2012, p. 85):

A primeira motivação da mentira foi o desejo de poupar o enfermo de assumir sua provação. Porém, bem cedo esse sentimento, cuja origem conhecemos (a intolerância com a morte do outro e a nova confiança do moribundo nos que o cercam), foi superado por um sentimento diferente, característico da modernidade: evitar não mais ao moribundo, mas à sociedade, mesmo aos que o cercam, a perturbação e a emoção excessivamente fortes, insuportáveis, causadas pela fealdade da agonia e pela simples presença da morte em plena vida feliz, pois, a partir de então, admite-se que a vida é sempre feliz, ou deve sempre aparentá-lo.

Em outras palavras, a morte não mais é tratada como um desfecho a ser dignificado, mas como um incômodo, um abalo para a felicidade – mesmo que essa felicidade fosse somente aparente. A morte deixa de significar conclusão para tornar-se sinônimo de interrupção, privação e interdição. O historiador prossegue: “A morte tornou-se um tabu<sup>7</sup>, uma coisa inominável [...] e, como outrora o sexo, não se deve enunciá-la em público nem obrigar os outros a enunciá-la” (ARIÈS, 2012, p. 239). Assim, percebe-se a postura de morte interdita nas sociedades europeias do período pós-guerra.

Se observarmos a situação da Europa no início do século XX, constatamos, de um lado, uma ascensão e estabilização econômicas que enriqueceram e modernizaram as nações. Por outro lado, essa estabilidade sofreu abalos a partir de acontecimentos nesse período histórico, como revoluções, guerras e crises econômicas. Nas palavras de Davi Andrade Pimentel (2013, p. 235), em seus estudos sobre a morte enquanto linguagem nos escritos de Maurice Blanchot, “[n]as grandes revoluções, o terror que se instaura na população, [...], não advém da possibilidade de perder a vida, mas da possibilidade da perda da autonomia da morte, dando a outrem, àquele que se apossa dos direitos da morte de terceiros, o poder de matá-los”. Nesse caso, dentro de uma lógica econômica em que pessoas atingiram ou almejavam atingir um padrão de vida confortável e dispendioso, a morte se apresenta como uma ameaça ao usufruto dessa vida, principalmente nos períodos de conflitos bélicos, os quais se tornaram cada vez mais frequentes nos anos que sucederam o *boom* da industrialização, culminando, enfim, na Grande Guerra. Esses conflitos acrescentavam terror às pessoas diante da morte, não apenas pela interdição que ela passou a representar, mas porque o poder sobre ela recaíra nas mãos de

---

<sup>7</sup> O termo “tabu” utilizado por Ariès (2012) é assim conceituado por Freud (2012, p. 12): “[...] o tabu está ligado à ideia de algo reservado, exprime-se em proibições e restrições, essencialmente. A nossa expressão ‘temor sagrado’ corresponde frequentemente ao sentido de ‘tabu’”.

terceiros; além da inevitabilidade de morrer (de causas naturais), havia, ainda, a chance de ser morto (de forma violenta). Pimentel (2013, p. 234) acrescenta:

A morte é o nosso fim inelutável e o mais previsível. O estar vivo somente é possível quando temos a autonomia sobre a nossa morte; se dominamos a morte, poderemos viver. Caso o poder de morrer nos seja tirado, não nos resta mais nada, apenas o perecer, ou seja, o não mais viver. A vida não pode ser entendida e refletida sem o pensamento da morte, sem o pensamento do fim.

A partir do momento em que o ser humano perde seu poder sobre sua morte e este é usurpado por outra pessoa, a vida torna-se muito mais arriscada. A perspectiva de morrer de forma natural faz do viver uma constante busca pelo proveito; a perspectiva de ser morto, por outro lado, transforma a vida em um estado de vigilância permanente. A pessoa deixa de viver para, então, *sobreviver*.

Em tempos de conflitos, a sobrevivência carrega principalmente o conceito de atravessar, ileso ou não, uma situação de risco à vida. Entretanto, Jacob Rogozinski (2015, p. 55) nos traz outra perspectiva a respeito da sobrevivência:

Não nos esqueçamos, aliás, de que o verbo *sobreviver* designa igualmente em nossa língua<sup>8</sup> o fato de permanecer em vida após ter perdido o que dava sentido a sua vida, seus próximos, seus amores, sua honra, até mesmo suas faculdades vitais: assim se diz, às vezes, daquele que perdeu tudo, que “ele sobreviveu a si mesmo”. (Grifos do autor)

A sobrevivência daqueles que haviam visto e experienciado de perto os acontecimentos bélicos se deu nos dois sentidos aqui empregados da palavra: eles sobreviveram no sentido de não morrerem e no sentido de permanecerem em vida após terem perdido muito daquilo que a fazia ter sentido. Para estes, a sobrevivência pode ter-se tornado um fardo. Para Rogozinski (2015, p. 55):

Um sobrevivente é aquele que atravessou uma provação na qual ele arriscou a vida e que *retornou* dela vivo. [...] Eis porque um sentimento de triunfo – uma exaltação maníaca – caracteriza frequentemente a experiência do sobrevivente e pode torná-la temível para si mesmo e para os outros. Numerosos exemplos o atestam: sobreviver pode enlouquecer, sobreviver pode levar a se matar e a matar. (Grifos do autor)

Pode parecer contraditório que o sobrevivente tenha o impulso de se matar. No entanto, apesar de ter lutado para viver – enquanto a luta perdurou –, nem todo sobrevivente mantém o

---

<sup>8</sup> O artigo de Rogozinski (2015) foi originalmente redigido em francês. No entanto, optamos por deixar na citação as palavras “em nossa língua”, conforme o tradutor Eduardo Veras manteve.

desejo de permanecer sobrevivente. Se sobreviver é, também, perder tudo e conservar somente a vida, o sobrevivente pode não ver mais sentido em continuar (sobre)vivo. Émile Durkheim (2000, p. 260), em seus estudos sobre o suicídio nas sociedades europeias do final do século XIX, pontua: “A vida, diz-se, só é tolerável quando percebemos nela alguma razão de ser, quando ela tem um objetivo, e que valha a pena. Ora, o indivíduo, por si só, não é um fim suficiente para sua atividade”. Para o sociólogo, meramente *estar* vivo pode não ser motivo para alguém querer *continuar* vivo, especialmente após uma experiência turbulenta como a guerra, para a qual ganhar implica perder muito. Durante os processos de guerra, no entanto, Durkheim (2000, p. 257) constatou que a taxa de suicídios diminuía:

É que as grandes comoções sociais, assim como as grandes guerras, avivam os sentimentos coletivos, estimulam o espírito de partido e patriotismo, a fé política e a fé nacional, e, concentrando as atividades com vistas a um mesmo objetivo, determinam, pelo menos por algum tempo, uma integração mais forte da sociedade.

Corroborando a hipótese de Durkheim (2000), Maurice Halbwachs (1930, p. 69) constata:

A guerra multiplica as barreiras entre as nações e, ao mesmo tempo que ela une homens de uma mesma nação, separa-os uns dos outros de várias maneiras. Não somente a atividade econômica e profissional é parcialmente paralisada, mas as famílias, privadas de uma parte de seus membros, testemunham uma diminuição da vitalidade. Há menos relacionamentos entre indivíduos e indivíduos, e as ocasiões de confrontos e de conflitos particulares surgem com menos frequência. (Tradução nossa<sup>9</sup>)

O impacto das guerras sobre as taxas de suicídio manifesta-se, portanto, tardiamente, entre seus sobreviventes, e não entre combatentes ativos. De acordo com Durkheim (2000, p. 311), “[t]odas as vezes que se produzem graves rearranjos no corpo social, sejam eles devidos a um súbito movimento de crescimento ou a um cataclismo inesperado, o homem se mata mais facilmente”. Essa constatação é, mais tarde, confirmada por Halbwachs (1930, p. 67), que realizou estudos sobre a ocorrência de suicídios nos países europeus envolvidos na Grande Guerra. Tomando a Inglaterra como exemplo, o autor demonstra que a taxa de suicídios por ano diminuiu durante os anos da guerra e aumentou novamente após seu término. Percebe-se, assim, que a desestabilização da sociedade causada pelos efeitos de uma guerra abre terreno

---

<sup>9</sup> La guerre multiplie les barrières entre les nations, et, en même temps qu'elle rapproche les hommes d'une même nation, elle les sépare les uns des autres de bien des manières. Non 'seulement l'activité économique et professionnelle est en partie paralysée, mais les familles, privées d'une partie de leurs membres, témoignent d'une vitalité diminuée. Il se noue moins de rapports d'individus à individus, et les occasions de heurts et de conflits particuliers s'y présentent avec moins de fréquence.

para a proliferação do suicídio como em uma epidemia. Durkheim (2000, p. 463), que realizou sua pesquisa em um contexto histórico marcado pela eclosão de diversas guerras concentradas na Europa (que culminaram na Grande Guerra de 1914<sup>10</sup>), pontua:

O tipo de suicídio atualmente mais difundido e que mais contribui para aumentar o número anual de mortes voluntárias é o suicídio egoísta. O que o caracteriza é um estado de depressão e de apatia produzido por uma individuação exagerada. O indivíduo já não tem apego à existência, porque não tem mais bastante apego ao único intermediário que o liga à realidade, isto é, à sociedade.

Na visão de Durkheim (2000), o suicídio é sintoma de uma sociedade individualista. Se a pessoa não se sente conectada com a sociedade na qual está inserida, ela não vê mais motivo para levar adiante a sua existência. Assim, o suicídio é não só um fenômeno individual, mas também social, assim como a morte. Segundo o teólogo luterano Eberhard Jüngel (2010, p. 29):

[...] se a vida humana desde sempre já é uma relação com a morte, então também o outro sempre tem uma relação com a minha morte e, inversamente, a minha vida também já é sempre uma relação com a morte do outro. A morte humana, tanto quanto a vida humana, é um fato *social*. À *vita communis* corresponde a *mors publica*. (Grifos do autor)

Sendo assim, a morte, por afetar a todos individualmente, afeta-os também coletivamente, e vice-versa. Por ser certa, inevitável e misteriosa, a morte move indivíduos de forma particular e sociedades de forma coletiva. Pimentel (2019, p. 4) reitera: “A morte já se encontra em nossas vidas: é o que nos permite falar e viver. A morte somos nós”.

Levando em consideração as ponderações já realizadas a respeito do aspecto individual e coletivo da morte como fenômeno humano e social, a próxima seção dedica-se a explicar a postura dos indivíduos e da sociedade como um todo diante da perspectiva da morte de si. Serão pontuados aspectos históricos e sociais, e o tema suicídio será aprofundado.

## 1.1 A morte de si

Em suas pesquisas historiográficas a respeito das posturas das sociedades europeias em cada época frente à morte, Ariès (2012) constata que a partir do século XII iniciou-se um movimento de individuação da morte, anteriormente pensada como um fenômeno

---

<sup>10</sup> Vale ressaltar que Durkheim (2000), na época em que publicou seus estudos sobre o suicídio, não sabia que a Grande Guerra aconteceria. Apesar disso, suas constatações a respeito da taxa de suicídios durante e após tempos beligerantes foram confirmadas por Halbwachs (1930).

essencialmente coletivo. Esse movimento foi marcado pela crença em uma experiência que o moribundo tinha em seu leito de morte: ele presenciava uma batalha espiritual entre seres celestiais e infernais pela sua alma, como se fosse um Juízo Final pessoal. Assim iniciou-se a ideia de que a vida inteira da pessoa passa diante de seus olhos pouco antes de ela morrer: “Acredita-se, a partir de então, que cada homem revê sua vida inteira no momento em que morre, de uma só vez. Acredita-se também que sua atitude nesse momento dará à sua biografia seu sentido definitivo, sua conclusão” (ARIÈS, 2012, p. 56). Para as pessoas daquela época, a postura do enfermo diante de sua morte seria decisiva para o destino final de sua alma. Quem estava prestes a morrer sabia o que tinha de fazer, pois conhecia a *ars moriendi* (arte de morrer), a qual era amplamente difundida pelos religiosos da época: uma série de providências e sentenças a serem proferidas quando o moribundo sentisse que sua hora chegara. Nesse instante, a morte apresenta-se como um espelho. Nas palavras de Ariès (2012, p. 65): “No espelho de sua própria morte, cada homem redescobria o segredo de sua individualidade”. A morte de si era, então, reflexão.

Essa concepção, no entanto, não se limitou ao século XII e seguintes. Ariès (2012, p. 66) postula: “A segunda [atitude diante da morte], que aparece no século XII, traduz a importância, reconhecida durante toda a duração dos tempos modernos, da própria existência e pode-se traduzir nesta outra fórmula: *a morte de si mesmo*” (Grifos do autor). Ainda na modernidade é preservada a atitude reflexiva e autorreflexiva diante da morte, mesmo que seu nome não seja pronunciado em altas vozes. Jünger (2010, p. 15) reitera:

Em todo caso: é a *nossa* morte. Pelo simples fato de perguntarmos por ela, a morte passa a integrar a nossa vida de forma singular. [...] [P]ois a morte não é só o estranho por excelência em relação à existência humana, mas é simultaneamente *o que de mais próprio temos*. (Grifos do autor)

Concordamos com Jünger (2010) que refletir sobre a morte leva o indivíduo a dar-se conta de sua propriedade: até a vida nos pode ser tirada, mas a morte, não. A reflexão do ser humano diante da morte, por sua vez, é o que o diferencia dos outros animais. “[A]penas a vida humana entra em cogitação como instância inquirível sobre a morte” (JÜNGEL, 2010, p. 19). A esse respeito, Georges Bataille (2013, p. 400), em seus estudos acerca da morte e do sacrifício na concepção de Hegel, afirma:

Para se separar dos outros, a “mosca” precisaria da força monstruosa do entendimento: então ela se nomearia, fazendo o que em geral a linguagem opera pelo entendimento, que só ele funda a separação dos elementos, e ao fundá-la se funda sobre ela, no interior de um mundo formado de entidades separadas e nomeadas. Mas nesse jogo o

animal humano encontra a morte: ele encontra precisamente a morte humana, a única que amedronta, que horripila, mas amedronta e horripila apenas o homem absorvido na consciência do seu desaparecimento futuro, enquanto ser separado e insubstituível; a única verdadeira morte, que supõe a separação e, pelo discurso que separa, a consciência de ser separado.

Como é dotado de consciência de si, o ser humano, ao refletir sobre a morte, vê-se refletindo sobre a *sua própria* morte, entendendo-a como seu desaparecimento do mundo e como a sua separação daqueles que permanecem vivos. Ariès (2012, p. 100) coloca: “[...] esse eloquente cenário da morte oscilou em nossa época, tendo a morte se tornado a *inominável*. Tudo se passa como se nem eu nem os que me são caros não fôssemos mais mortais” (Grifos do autor). Essa interdição traduz-se na fuga das pessoas diante da reflexão sobre a morte: não é necessário nem preferível que se pense nela. Tal reflexão é, porém, inevitável, especialmente diante da morte como acontecimento imediato. Ainda de acordo com Ariès (2012, p. 88): “Estariamos enganados do princípio ao fim se atribuíssemos essa fuga diante da morte a uma indiferença em relação aos mortos. Na realidade, o contrário é que é verdadeiro”. A reflexão sobre a morte é evitada justamente por causar impacto àquele que reflete, impacto esse que se manifesta exatamente por a morte *do outro* fazer pensar sobre *a própria morte*. Dentro do contexto da modernidade, essa ideia causa angústia à pessoa não porque o fenômeno da morte torna-se diferente, mas porque a vida traz outras perspectivas, como, por exemplo, a ascensão econômica e a conquista da (suposta) felicidade por meio da aquisição de bens. Nas palavras de Willian André (2016, p. 272), “[o] angustiar-se é condição para que se configure a consciência do saber-se mortal”. A partir do momento em que a reflexão conscientiza o ser humano sobre sua morte, essa consciência causa-lhe uma angústia diante da qual se cria uma blindagem social: ao não mais se falar sobre a morte, é como se ela deixasse de existir. Jünger (2010, p. 25) coloca:

A morte evidentemente não é apenas a negação de determinada *realidade* (da realidade de quem viveu até aquele momento), mas, além disso, a perda de *possibilidades* realizáveis (de uma vida ainda por viver). Até o dia de hoje, a morte, em regra, não é o fim de uma realidade que tenha exaurido todas as suas possibilidades. Ela levanta, pois, a pergunta pela *discrepância* entre a realidade de uma vida vivida e as possibilidades de uma vida por viver. (Grifos do autor)

Em outras palavras, além de interromper a existência de alguém no mundo, a morte encerra toda e qualquer possibilidade não só para quem morreu, mas para os que o perderam. Quem permanece vivo tem consciência de que perdeu não somente o ente próximo, mas também as oportunidades de novas vivências com ele. Essa perda pode ser angustiante para quem fica por suscitar alguns questionamentos: o que mais poderia ter sido feito ao lado daquela

pessoa? O que poderia ter sido dito a ela que não o foi enquanto ela estava viva? Essas perguntas, por sua vez, talvez sejam feitas porque, diante da postura de interdição, não se acredita que a morte ocorra por já se terem esgotado todas experiências que se poderia vivenciar. Nesse caso, a morte é vista como interrupção, e não conclusão.

Por outro lado, não se pode negar que, para algumas pessoas, a morte torna-se desejável, dentro de determinados parâmetros. Jünger (2010, p. 11) lembra:

Simeão, tendo visto o recém-nascido Jesus no templo, louvou a Deus dizendo: “Agora, Senhor, podes despedir em paz o teu servo, segundo a tua palavra; porque os meus olhos já viram a tua salvação” [Lucas 2.29-30]. “Ver Nápoles e então morrer” – diz o provérbio um tanto sentimental. Que é a morte, que, por meio de momentos de apogeu espiritual ou mundano de uma vida bem vivida, parece poder perder o seu terror?

Enquanto em alguns casos evita-se até mesmo falar sobre a morte, em outros ela é almejada como desfecho. Há pessoas que desejam a morte como conclusão de uma vida bem vivida e aproveitada, da qual acreditam não poder tirar mais nenhum proveito. Outras desejam a morte para acabar com uma vida sofrida, pois não veem mais sentido em seguir adiante em suas mazelas. Nos dois casos, a morte é um objetivo, e não um temor. A partir disso, tem-se o conceito de esperar pela morte. O filósofo Friedrich Nietzsche (2012, p. 60) assim pensava: “Num certo estado, é indecente viver mais tempo. Prosseguir vegetando em covarde dependência de médicos e tratamentos, depois que o sentido da vida, o *direito* à vida foi embora, deveria acarretar um profundo desprezo na sociedade” (Grifos do autor). Algumas pessoas, tendo isso em mente, não querem ou sentem que não podem mais esperar pela morte; estas recorrem a meios para causar sua própria morte, seja pela eutanásia<sup>11</sup>, seja pelo suicídio. O debate sobre a eutanásia surgiu com força maior no final do século XX, não cabendo a este trabalho a abordagem sobre esse assunto, considerando o momento histórico em foco. O suicídio, no entanto, é uma prática registrada em diversos períodos da história, sendo expressiva após tempos de conflitos. Como esta pesquisa aborda o período pós-Grande Guerra e um dos protagonistas em foco comete suicídio, entendemos ser relevante tratar desse assunto.

Durkheim (2000, p. 14) assim define o suicídio: “*Chama-se suicídio todo caso de morte que resulta direta ou indiretamente de um ato, positivo ou negativo, realizado pela própria vítima e que ela sabia que produziria esse resultado*” (Grifos do autor). Ao longo de seu estudo,

---

<sup>11</sup> A eutanásia é uma prática em que uma pessoa (ou sua família, quando a própria pessoa está inconsciente) decide que se ponha fim à sua vida de forma indolor, geralmente por meios clínicos ou pelo desligamento dos aparelhos que mantêm o indivíduo vivo. Muitas pessoas veem na eutanásia uma solução digna para alívio de suas dores ou doenças já diagnosticadas como incuráveis.

o sociólogo procurou mapear quais seriam os possíveis fatores que contribuiriam para o aumento no número de suicídios na Europa, onde sua pesquisa se concentrou. Os números obtidos e publicados para cada variável analisada (região geográfica, clima, gênero, estado civil, religião etc.) trazem luz para dados estatísticos, fenômenos sócio-históricos, quadros psicopatológicos e, de certa forma, questões culturais.

Uma das conclusões de Durkheim (2000) – mais tarde confirmada por Halbwachs (1930) – é a respeito do senso comum de que a propensão ao suicídio é diretamente proporcional à carga de problemas de um indivíduo. O sociólogo afirma: “[...] os fatos estão longe de confirmar a concepção corrente segundo a qual o suicídio se deveria sobretudo aos encargos da vida, uma vez que, ao contrário, ele diminui à medida que esses encargos aumentam” (DURKHEIM, 2000, p. 247). Para ele, enquanto a pessoa está empenhada em solucionar esses problemas, ela ainda vê sentido na vida. Essa conclusão pode explicar o crescimento do número de suicídios *depois* de conflitos bélicos, e não durante. Durkheim (2000, p. 19) postula:

É que toda ruptura do equilíbrio social, quando eclode repentinamente, sempre leva tempo para produzir todas as suas conseqüências. A evolução do suicídio compõe-se assim de ondas de movimento, distintas e sucessivas, que ocorrem por ímpetos, desenvolvendo-se durante um tempo, depois se detendo, para em seguida recomeçar.

Assim, durante uma guerra, as pessoas estão engajadas naqueles conflitos de tal forma que o temor da morte, que permeia os campos de batalha e as casas das famílias dos soldados, se torna uma espécie de incentivo para que se continue vivo o máximo possível. Depois que a guerra acaba, para algumas pessoas (principalmente os veteranos), esse temor transforma-se em desejo, pois não há mais nada pelo que o sobrevivente entenda precisar viver. A respeito do número de suicídios, Durkheim (2000, p. 19) constata: “[...] depois da guerra de 1870<sup>12</sup>, iniciou-se um novo avanço que dura até hoje [(1897)] e que é mais ou menos geral na Europa”. Terminado o conflito que mobilizou toda uma sociedade, alguns de seus indivíduos sentiram-se perdidos, sem rumo na vida. “Se não vale a pena viver a vida, tudo se torna pretexto para desvencilhar-se dela” (DURKHEIM, 2000, p. 264).

Além das guerras e dos conflitos, Durkheim (2000) identifica outro fator contribuinte para o sentimento melancólico da pessoa potencialmente suicida: o individualismo. Por um lado, o individualismo perpetua uma veneração ao *self*: não há nada mais importante no mundo do que eu mesmo. Por outro lado, é esse mesmo individualismo que afasta as pessoas e gera

---

<sup>12</sup> A guerra a que Durkheim aqui se refere é a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), vista por muitos historiadores como um dos conflitos que conduziu a Europa para a Grande Guerra (1914-1918).

nelas o sentimento de solidão e isolamento. Nesse ínterim, surge um paradoxo em relação ao suicídio: ele é fortemente cogitado para acabar com o sofrimento da melancolia, mas é, ao mesmo tempo, veementemente condenado por ser um atentado cujo indivíduo é autor e vítima. Durkheim (2000, p. 432) assim postula: “O suicídio, portanto, é reprovado por transgredir o culto à pessoa humana no qual repousa toda a nossa moral”. Apesar desse “culto à pessoa humana” e mesmo vivendo em meio a populações cada vez mais infladas, o indivíduo não se sente menos solitário. Halbwachs (1930, p. 156) assim coloca:

Embora o ato de matar-se seja mais frequentemente acompanhado por um sentimento de abandono e solidão e que, antes de deixar a vida, um indivíduo desesperado tenha primeiro se retirado da sociedade num tipo de antecâmara onde permanece por um tempo mais ou menos curto, entre os homens que já deixou e a morte que se aproxima, esse indivíduo, no entanto, mantém sua natureza de ser social; retornam à sua mente os pensamentos que lhe vêm do grupo, e sua vontade permanece o que era. É na sociedade que ele aprendeu a querer, e mesmo quando está moralmente isolado dela e acredita que ela não participa mais da sua vida, ele ainda segue parcialmente o seu impulso. De um ser que pensa antes de agir, podemos dizer que ele se volta por um momento para o ambiente humano do qual é ou fez parte até então, e que deve pensar bem com os outros e se decidir com eles, antes de realizar sozinho o ato que eles terão escolhido para ele. Em nossas sociedades individualistas, muitas vezes esquecemos todo o conteúdo coletivo de uma atividade ponderada e deliberada. O suicídio nos impressionaria muito menos se por trás dele não vissemos um pensamento que, como o nosso, tenha sido formado nos círculos humanos. (Tradução nossa<sup>13</sup>)

Para o autor, o indivíduo cultiva seus pensamentos suicidas a partir da própria sociedade, que, em seu individualismo, dissolve esse indivíduo e o descarta. Lembramos novamente que Halbwachs (1930) realizou sua pesquisa na Europa pós-Grande Guerra, quando o número de suicídios voltava a crescer. O variante clima bélico nesse contexto impôs às populações um misto de patriotismo e coletivismo com a constante urgência individualista do salve-se quem puder. Essa mistura de sentimentos resulta no único ponto comum aos europeus nessa época, assim definido por Durkheim (2000, p. 266): “Por mais individualizado que seja cada indivíduo, há sempre algo que continua sendo coletivo: a depressão e a melancolia resultantes dessa

---

<sup>13</sup> Bien que l'acte de se tuer s'accompagne le plus souvent d'un sentiment d'abandon et de solitude, et qu'avant de quitter la vie, un désespéré se soit d'abord retiré de la société, dans cette sorte d'antichambre où il séjourne durant un temps plus ou moins court, entre les hommes qu'il a déjà quittés et la mort dont il va s'approcher, il conserve cependant sa nature d'être social, il retourne dans son esprit des pensées qui lui viennent du groupe, et sa volonté reste ce qu'elle était. C'est dans la société qu'il a appris à vouloir, et, même lorsqu'il en est retranché moralement, et qu'il croit ne plus participer à sa vie, il suit encore en partie son impulsion. D'un être qui réfléchit avant d'agir, on peut dire qu'il se retourne un moment vers le milieu humain dont il fait ou dont il a fait partie jusque là, et qu'il lui faut bien penser avec les autres et se décider avec eux, avant d'accomplir tout seul l'acte qu'ils auront choisi pour lui. Dans nos sociétés individualistes nous oublions trop souvent tout ce qu'il entre de contenu collectif dans une activité réfléchie et délibérée. Le suicide nous impressionnerait beaucoup moins si derrière lui nous n'apercevions pas en réalité une pensée qui, comme la nôtre, a été formée dans les milieux humains.

individualização exagerada”. Sendo assim, para o teórico, o individualismo condena e resulta no suicídio.

Ao mesmo tempo em que o individualismo é o motivo pelo qual algumas pessoas pensem na morte e no próprio morrer, ele também resulta em que outras tantas pessoas sequer cogitem a possibilidade da própria morte. Em seu culto a si mesmas e em seu claustro autoprotetor, elas entendem a morte como evento corriqueiro, mas não como algo que as vá atingir algum dia. Nas palavras de Jünger (2010, p. 14), o entendimento é este: “[...] todos os seres humanos são mortais. Mas a validade dessa afirmação não se aplica a mim, justamente a mim não”. O ser humano se superestima tanto que demonstra dificuldade em aceitar a própria mortalidade, pois isso significaria admitir que aquela vida tão bem vivida e bem cuidada chegará ao fim em algum momento. Aqui se vê novamente a postura de interdição da morte. Segundo Ariès (2012, p. 84), “[a] morte, tão presente no passado, de tão familiar, vai se apagar e desaparecer. Torna-se vergonhosa e objeto de interdição”. José Lucas Santos e Wilma Maas (2019, p. 258) pontuam que essa nova postura encontra sua justificativa no deslocamento da morte: “Os hospitais e lugares similares passaram então a sediar o evento da morte, retirando-a do campo de visão do espaço privado”. O momento da morte, outrora presenciado por um público curioso, tratado quase como um espetáculo, passa a ser solitário. Da mesma forma, o assunto também desaparece entre a população dos ainda vivos:

Antigamente, dizia-se às crianças que se nascia dentro de um repolho, mas elas assistiam à grande cena das despedidas, à cabeceira do moribundo. Hoje, são iniciadas desde a mais tenra idade na fisiologia do amor, mas quando não veem mais o avô e se surpreendem, alguém lhes diz que ele repousa num belo jardim por entre as flores [...]. (ARIÈS, 2012, p. 89)

Apesar de essa temática ser interdita socialmente, a literatura cumpre seu papel de tocar em assuntos considerados delicados e de difícil aproximação. Um dos pontos-chave da abordagem da morte de si pela literatura é que ela lembra da morte como fato que atinge a todos. Se a história da humanidade não é suficiente para fazer o indivíduo refletir ou mesmo recordar de sua própria morte, a literatura o faz. Por mais que a máxima “todos morrem” pareça óbvia, a atitude do ser humano moderno e individualista diante da morte não deixa transparecer que ele tenha ciência dessa lei – ou que a aceite. Jünger (2010, p. 13) afirma: “Quando se trata da própria morte, a fé que o ser humano sadio tem em si mesmo revela-se surpreendentemente vital”. A literatura, especialmente a moderna, não alimenta essa fé.

Conforme vimos, a morte de si é um tema delicado e evitado por fazer os indivíduos refletirem em seu próprio fim ou por não aceitarem que esse fim chegará inclusive para eles, e

não apenas para os outros. Entretanto, falar sobre a morte dos outros também é uma ação socialmente interdita, principalmente em contextos em que há grande afeto por aqueles que nos rodeiam. Na próxima seção trataremos a respeito da postura moderna diante da morte do outro.

## 1.2 A morte do outro

Conforme vimos na seção introdutória deste capítulo, por vários séculos, a morte era vista como um acontecimento coletivo. Morria-se em casa, cercado de familiares e vizinhos; todos estavam acostumados à presença da morte debaixo de seus tetos. Por volta do século XVI e principalmente a partir do século XVIII, a temática da morte começa a aparecer fortemente atrelada ao romantismo por seu caráter arrebatador. Ariès (2012, p. 67) assim coloca:

Do século XVI ao XVIII, cenas ou motivos inumeráveis, na arte e na literatura, associam a morte ao amor. Tânatos a Eros – temas erótico-macabros ou temas simplesmente mórbidos, que testemunham uma extrema complacência para com os espetáculos da morte, do sofrimento, dos suplícios. [...] Como o ato sexual, a morte é, a partir de então, cada vez mais acentuadamente considerada como uma transgressão que arrebatava o homem de sua vida quotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono, para lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel. Como o ato sexual para o Marquês de Sade, a morte é uma ruptura.

O caráter misterioso e definitivo da morte começou a inspirar nos artistas daquela época uma série de fantasias a respeito dela. É possível perceber em algumas artes desses séculos a representação da figura da morte como um ser atlético e viril. À medida que chegava o século XVIII, a ideia da morte transitou do mundo da fantasia para o mundo real, perdendo a abordagem erótica, mas mantendo sua aura de mistério e arrebatamento, adquirindo, a partir dali, um caráter de beleza e sublimidade. Poetizada, romantizada e dramatizada, a morte passa a vir acompanhada de uma carga emocional muito maior do que outrora. Tal postura, endossada pelas artes, também encontra justificativa na nova configuração dos relacionamentos familiares: “Não se deve esquecer as grandes transformações da família que resultaram, no século XVIII, em novas relações fundadas no sentimento, na afeição” (ARIÈS, 2012, p. 72). A partir disso, a ruptura causada pela morte modifica a postura da sociedade diante dela. Essa postura, anteriormente centralizada no acontecimento que o próprio indivíduo protagonizava, passa a focalizar o sofrimento pela perda de outra pessoa. Tem-se, nesse momento da história, a postura chamada *morte do outro*, sendo o *outro* um ente próximo.

A morte do outro é assim definida por Ariès (2012, p. 66):

A partir do século XVIII, o homem das sociedades ocidentais tende a dar à morte um sentido novo. Exalta-a, dramatiza-a, deseja-a impressionante e arrebatadora. Mas, ao mesmo tempo, já se ocupa menos de sua própria morte, e, assim, a morte romântica, retórica, é antes de tudo *a morte do outro* – o outro cuja saudade e lembrança inspiram, nos séculos XIX e XX, o novo culto dos túmulos e dos cemitérios. (Grifos do autor)

Para o historiador, a atitude diante da morte adotada pelas sociedades a partir do século XVIII – e que perpassa a modernidade até a atualidade – é uma atitude de angústia não mais diante apenas da própria morte, mas sobretudo pela morte do outro. Essa angústia se reflete na interdição da morte: as pessoas evitam enxergá-la tal qual ela se apresenta. Iniciam-se, então, os processos de “enfeitamento” da morte: as sepulturas ganham uma aparência embelezada, os defuntos são preparados para, em seu próprio velório, parecerem o mais vívidos possível e mesmo a palavra “morte” passa a ser fortemente evitada. Ariès (2012, p. 96) coloca:

Assim, durante os velórios ou visitas de despedida que foram conservadas, os visitantes comparecem sem repugnância ou vergonha – o que, na verdade, significa que não se dirigem a um morto, como na tradição, mas a um quase vivo que, graças ao embalsamamento, continua presente, como se esperasse pelo visitante para recebê-lo ou levá-lo a passeio. O caráter definitivo da ruptura é apagado. A tristeza e o luto foram banidos desta reunião apaziguante.

Em consonância com as pesquisas de Ariès (2012), Jünger (2010, p. 30) afirma:

No mundo ocidental, há muito que a postura em relação à morte vem se transformando profundamente. A tendência básica vai cada vez mais no sentido de a morte desaparecer da sociedade como morte, de tornar-se cultural e socialmente invisível. A consciência da morte é, por assim dizer, delegada a instituições (como hospital, asilo de idosos, funerária), que apagam, em grande parte, a consciência da morte transmitida socialmente. O contato com a morte existe apenas indiretamente. O contato direto com a morte restringe-se a poucos grupos.

O autor ainda acrescenta:

Assim, ainda se depara com algumas formas de tratar a morte que tentam adaptá-la à vida. No entanto, uma morte adaptada à vida representa desencontrar-se com ela como morte. Quanto mais se trabalha a morte, tanto menos se consegue assimilá-la. A morte é ocultada pela maquiagem e não é bonita somente em Hollywood. [...] Resumindo: na postura em relação à morte tende-se cada vez mais a não *assumir postura alguma*. A morte é posta de lado. (JÜNGEL, 2010, p. 32, grifos do autor)

À medida que se coloca a morte de lado, tanto menos as pessoas aprendem a lidar com ela. Por um lado, há quem deseja ignorar a morte, como se não a mencionar pudesse evitar sua chegada. Por outro, há aqueles que, diante da perda de um ente próximo, não sabem como proceder e passam por um longo período de recesso de suas atividades corriqueiras. Nos dois

casos, quem protagoniza o acontecimento da morte não é mais o morto, mas aqueles que ele deixou.

Segundo Jünger (2010, p. 30), “[n]ão experimentamos apenas a morte de quem morreu, mas, antes disso, o direcionamento da vida do outro para a morte como fato que atinge a nossa própria existência”. O encerramento da vida de uma pessoa afeta a continuidade da nossa própria vida, que segue com a ausência do ente próximo falecido. A morte passa a ser vista também como um fenômeno alheio, pois é enxergada a partir do que acontece com outra pessoa, e não consigo mesmo. Isso leva os que refletem sobre ela e diante dela a um outro fenômeno: o luto. Santos e Maas (2019, p. 261) definem: “O luto é um mecanismo de elaboração da perda para que, em um segundo momento, o sujeito possa procurar objetos substitutos que preencham o lugar do que foi perdido”. Por sua vez, Freud (2012, p. 28) assim preconiza: “O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela”. Portanto, o luto ocorre não apenas quando se perde uma pessoa, mas também quando se perde a conexão com aquilo que ela representava. O desenvolvimento do luto dependerá da forma como se lida com a morte naquela cultura específica. Mariana Santiago de Matos-Silva (2011, p. 49), cuja pesquisa tratou das manifestações de luto em uma rede social, chama atenção para a variação do processo de luto de acordo com a narrativa corrente sobre a morte:

Em uma cultura que vê a morte de modo tranquilo, como parte da ordem natural das coisas, por exemplo, os lutos tendem a ser menos sofridos. Em outra cultura que percebe a morte como o afastamento indesejável de alguém querido, o luto costuma ser doloroso, com sentimentos intensos.

Sendo assim, a partir do momento em que a morte é vista como a separação definitiva de alguém que se prezava muito, o luto é vivido de forma mais intensa, marcado pela característica indumentária preta e por atitudes como desmaios, choros altos e jejuns prolongados. Para Ariès (2012, p. 73-74), “[e]sse exagero do luto no século XIX tem um significado: os sobreviventes aceitam com mais dificuldade a morte do outro do que o faziam anteriormente. A morte temida não é mais a própria morte, mas a do outro”. O sofrimento do indivíduo que perdeu alguém não necessariamente advém da reflexão a respeito de sua própria morte – embora essa reflexão também ocorra, conforme vimos na seção anterior –, mas a respeito da perspectiva de continuar vivo sem a presença daquele que faleceu. Nas palavras de Rogozinski (2015, p. 54): “Fazer a experiência do luto remonta sempre – segundo a expressão do psicanalista Daniel Lagache – a ‘matar a morte’ em nós: a traçar um limite entre o eu vivo e o morto, a fim de conseguir se separar do objeto perdido, introjetando-o, digerindo-o para

melhor expulsá-lo”. Mais que a dor pela perda, o luto é o processo de reflexão em que a pessoa percebe sua vida em oposição à morte do outro. É nessa reflexão que ele encontra primeiramente o desespero para, posteriormente, conformar-se. De acordo com Jünger (2010, p. 30), “[a] morte do outro, especialmente do próximo, atinge a minha existência como perda de possibilidades para o meu próprio existir. A ameaça dessa perda de possibilidades pela morte do outro determina a existência humana”. A conformidade ocorre quando é traçado um novo plano de vida que já não inclua mais o ente perdido.

Entretanto, quando se fala da postura dos indivíduos diante da morte do outro, diferentes causas de morte podem gerar diferentes reações nos enlutados. Conforme já vimos, as sociedades modernas enxergam a morte como uma interrupção, e não mais como uma conclusão. A morte violenta, no entanto, é percebida como mais cruel ainda. Diferentemente da morte por causas naturais, que geralmente acomete o indivíduo em idade avançada, a violenta pode ocorrer a qualquer um, em qualquer idade e em qualquer condição física. Matos-Silva (2011, p. 64) comenta: “Assim, se a concepção de morte do século XX faz com que todo falecimento seja percebido como uma interrupção, o repentino intensifica ainda mais essa percepção”. No contexto pós-Grande Guerra, muitas pessoas tiveram de lidar com o luto por uma morte violenta, fosse ela ocorrida nos campos de batalha e trincheiras, fosse pelo suicídio cometido pelos sobreviventes que não mais viam sentido na vida. Vanderlândia Lima de Souza (2016, p. 74) afirma:

Em algumas circunstâncias até mesmo o luto do outro não é respeitado, como se alguém pudesse esquecer uma vida logo após o sepultamento. Há um tempo para aceitação e acomodação da ideia da perda. O choque e dificuldade é ainda maior quando se trata de mortes traumáticas, totalmente inesperadas, seja provocada por violência sem precedência, [...], ou mesmo por acidentes.

No contexto pós-guerra, mesmo que os países beligerantes (inclusive os vencedores) tivessem atravessado um período de perdas humanas, falar sobre morte era visto como um abalo à aparência de felicidade. Por isso, o luto, mesmo profundo, era vivido de forma discreta, nem sempre havendo ao enlutado a possibilidade de levar o tempo que fosse preciso para se recuperar de sua perda antes de voltar aos afazeres do dia a dia. De todo modo, a reflexão sobre a morte do outro, mesmo interdita em altas vozes, nunca deixou de acontecer. Na verdade, quanto mais se evitava falar sobre a morte, mais curiosidade e fascínio ela causava. Santos e Maas (2019, p. 258) colocam:

Independentemente do modo em que se dá, a morte funciona como estímulo à imaginação daqueles que permanecem e que passam a criar um mundo simbólico a fim de amenizar o vazio deixado pela existência de outro indivíduo. A literatura sempre teve certo fascínio pela morte, que, ao lado do amor, figura como um de seus temas mais recorrentes.

Como forma de expressão livre do lugar-comum e das censuras sociais, a literatura, também no contexto da modernidade, continuou sua abordagem desvelada sobre a morte. Mais do que um conjunto de suposições e simbolismos, suas páginas ofereciam consolo aos que ficaram. Em uma época em que as pessoas se recuperavam de perdas irreparáveis provenientes da Grande Guerra, a literatura não servia mais como distração, mas como alento. Não havia mais sentido em ler histórias sobre amores arrebatadores, castelos ostensivos e bailes animados. A morte fazia muito mais sentido para quem vivera sob sua sombra pelos últimos anos. Souza (2016, p. 75) coloca: “A morte, assim, domina a vida porque é invencível ao homem; em seu potencial de mistério, seduz, pois nunca foram oferecidas respostas contundentes à humanidade, a respeito de sua ação, da maneira como ceifa os sonhos de qualquer indivíduo num tempo nunca determinado”. Mesmo sendo mantida fora de rodas de conversa, a morte não deixa de causar fascínio justamente por seu caráter misterioso, e por isso mesmo é tema recorrente na literatura, principalmente em uma época marcada por guerras. Em tempos de luto e individualismo, em que a única coisa em que se comungava era na tristeza, a literatura reunia pessoas de diferentes procedências, mas com o mesmo sofrimento, sob a mesma temática: a vida e a morte como se apresentam.

A morte afeta os indivíduos particular e coletivamente; essa temática, no entanto, é interdita por ser vista como misteriosa e mórbida. Existe, portanto, um abismo entre a ocorrência da morte e sua abordagem como tema. Esse abismo, porém, é amplamente explorado pelas artes. De modo geral, elas têm externado, desde a sua existência, temas usualmente colocados de lado pelas sociedades. A literatura configura-se como uma expressão artística que trata, na medida do possível, de assuntos sobre os quais não se fala em voz alta. Na medida em que as sociedades modernas não mais falavam abertamente sobre a morte, a literatura seguiu sua abordagem. É nesse contexto que se encontra o romance *Mrs. Dalloway*, da autora inglesa Virginia Woolf. A seguir, abordaremos aspectos gerais dessa obra.

### 1.3 A morte em *Mrs. Dalloway*

Como visto anteriormente, a temática da morte configurou-se como interdita, recebendo menor importância no dia a dia das sociedades e mesmo nas ciências. Nas palavras de Ariès (2012, p. 212-213):

É surpreendente que as ciências do homem, tão loquazes quando se tratava da família, do trabalho, da política, dos lazeres, da religião, da sexualidade, tenham sido tão discretas sobre a morte. Os cientistas calaram-se, como homens que eram e como os homens que estudavam. Seu silêncio é apenas uma parte desse grande silêncio que se estabeleceu nos costumes do decorrer do século XX. Se a literatura continuou seu discurso sobre a morte, com a morte suja em Sartre ou em Genet, por exemplo, os homens comuns tornaram-se mudos, comportando-se como se a morte não existisse. A defasagem entre a morte livresca, que permanece loquaz, e a morte real, vergonhosa e motivo de silêncio é, aliás, um dos caracteres estranhos mais significativos de nosso tempo.

Mesmo que a interdição da morte seja a postura corrente, iniciada na modernidade e que perdura até os dias de hoje, a morte como tema principal não foi deixada de lado na literatura. Ariès (2012, p. 212) comenta: “[...] a literatura e a filosofia nunca deixaram de falar de morte *et mortuis*, tendo sido bastante loquazes a esse respeito. Hoje se sabe como se misturam os discursos sobre a morte, tornando-se uma forma entre outras de uma angústia difusa”. Esses discursos, porém, além de interditos, podem também ser entusiasmados. Jünger (2010, p. 12) atesta:

A literatura de todos os tempos revela com suficiente clareza o quão poderosa é a mera *linguagem* da morte. A linguagem da morte – ameaças, angústias, mas também atrações e seduções – faz parte do seu poder de dominação. Ela reina não apenas como *brutum factum*, como fato em si, mas determina fundamentalmente o ser humano já em suas situações de vida mais humanas. A sublime lírica amorosa talvez mostre com maior clareza do que a guerra mais brutal: a morte pode reinar. (Grifos do autor)

Conforme já abordamos nas seções anteriores desta pesquisa, se, por um lado, as pessoas evitam falar sobre a morte em seu dia a dia, a literatura a traz constantemente, seja como temática principal, pano de fundo, desfecho, clímax ou até mesmo como personagem. Pimentel (2013, p. 245) assim coloca:

É a partir do texto literário que o possível espaço da morte pode ser pensado, haja vista que a literatura não se exaspera em compactuar com a vontade de verdade dos homens do mundo, ela comunga com a passividade discursiva, com o afastamento de qualquer elemento que traga a estagnação de sua estrutura.

Como a literatura não está focada em trazer relatos científicos, sua liberdade em abordar temas misteriosos é ilimitada. Se a ciência não é capaz de trazer respostas, a literatura oferece hipóteses de forma criativa e poética. Podem não ser respostas definitivas ou mesmo verdadeiras, mas têm sua função ao leitor que, não sabendo como lidar com essa situação na vida real, encontra consolo junto a personagens que também não sabem. Se lidar com a própria morte é penoso, talvez ler sobre personagens lidando com ela seja alentador.

Uma obra moderna<sup>14</sup> que ilustra a temática da morte após a Grande Guerra é *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf (1882-1941). Publicado em 1925, foi um dos romances mais aclamados da autora. Ambientado em Londres, a obra narra um dia na vida de Clarissa Dalloway, que está organizando uma festa. A narrativa é marcada principalmente por analepses, de modo que Clarissa lembra-se de fatos passados enquanto vivencia o presente. Quando jovem, ela vivia uma vida tranquila, cercada de pessoas importantes e sempre envolvida em eventos sociais. Dois amigos seus aparecem com frequência em suas memórias: Peter Walsh, com quem quase se casa, e Sally Seton, por quem alimenta uma secreta paixão. Os três formam um triângulo amoroso que se desfaz quando Clarissa conhece Richard Dalloway, com quem acaba se casando. Depois disso, os três perdem contato um com o outro e seguem vidas bastante diferentes das que levavam: Sally, que era uma feminista socialista, casa-se com um burguês e tem cinco filhos; Peter muda-se para a Índia, onde conhece uma mulher casada por quem se apaixona; Clarissa, por fim, mantém-se em sua classe social privilegiada por seu casamento com Richard, com quem tem uma filha, Elizabeth. Socialite, Mrs. Dalloway ocupa seus dias frequentando e promovendo festas e eventos sociais.

Paralelamente à história de Clarissa Dalloway, temos acesso às memórias de diversos outros personagens, sendo o mais importante Septimus Warren Smith, veterano da Grande Guerra e protagonista do romance ao lado de Clarissa. Ambos jamais chegam a se conhecer. Septimus é descrito como um trabalhador competente e um poeta. Depois das experiências que viveu nas trincheiras, não conseguiu se reajustar à vida que levava antes do front. Uma tentativa que fez de seguir em frente com sua vida foi casar-se com Lucrezia, uma chapeleira italiana que conheceu nos anos da guerra, mas nem assim ele foi capaz de superar tudo o que vivenciara nos campos de batalha. Atormentado por todas as mortes que causara e as que presenciara, em especial a de seu companheiro e superior Evans, Septimus é examinado por dois médicos, dr. Holmes e *sir* William Bradshaw. Nenhum dos dois, no entanto, demonstrou sensibilidade em relação aos traumas do veterano, recomendando-lhe isolamento total. Septimus, que no início

---

<sup>14</sup> O termo “moderno” aqui se remete ao período de modernidade a que nos referimos ao longo deste trabalho, a saber, o período que se seguiu à industrialização na Europa (início do século XX).

do conflito havia se alistado voluntariamente, percebe que não lutara na guerra para honrar sua pátria e seus compatriotas, mas que fora usado como peão para elevar o prestígio do Reino Unido e daqueles que detinham o poder político e econômico. Esses mesmos poderosos, que se beneficiaram da guerra e que diziam ser gratos aos jovens corajosos que se sacrificaram, deram as costas aos sobreviventes, não tendo tato para o abismo emocional que se abriu neles devido a todos os horrores vivenciados. Ao se dar conta de tudo isso, Septimus, que se sente imensamente culpado por tudo o que fez ao longo da guerra, perde a esperança de viver novamente uma vida feliz. No final do romance, ele se suicida.

A morte em *Mrs. Dalloway* é abordada em conformidade com o seu contexto sócio-histórico de produção: em suas interações sociais, os personagens (à exceção de Septimus) não falam sobre ela. No único momento em que isso acontece, que é durante a festa de Clarissa Dalloway, a anfitriã se escandaliza profundamente. No entanto, em sua narrativa, Woolf expõe o mundo interno dos personagens, de modo que o leitor tem acesso a seus pensamentos e recordações. Há reflexões sobre as mortes na guerra, o luto discreto, a perda de familiares, a experiência de aproximação da morte por conta de doenças, a morte causada por acidentes, crenças a respeito do pós-morte, as perdas de possibilidades diante da morte, pensamentos suicidas, entre diversos outros temas. Percebe-se que cada personagem constrói sua própria narrativa acerca da morte de acordo com as suas experiências, mas também em consonância (ou discrepância) com a narrativa difundida em seu contexto. Como a narração do romance ocorre muito mais em relação ao mundo interno do que ao mundo externo dos personagens, é possível constatar que, mesmo calada nas conversas, a temática da morte aparece com bastante frequência nos pensamentos, que consistem principalmente em memórias, havendo uma rápida troca narrativa entre o presente da obra e o passado narrado nas recordações dos personagens. Segundo Juliana Pimenta Attie (2015, p. 10): “O jogo entre presente e passado altera a noção de espaço, que se amplia para a exposição do interior das personagens”. A técnica que a autora utiliza para permitir ao leitor o acesso aos pensamentos dos personagens de seu romance é o fluxo de consciência.

Termo cunhado originalmente na área da psicologia por William James em 1890, o fluxo de consciência, dentro da ficção literária, é definido por Robert Humphrey (1976, p. 1) como “[...] sistema para a apresentação de aspectos *psicológicos* dos personagens na ficção” (Grifos do autor). Utilizado na literatura pela primeira vez em 1888 por Édouard Dujadin, o fluxo de consciência consiste essencialmente na transcrição dos pensamentos de um ou mais personagens, de forma que a voz narrativa muitas vezes se confunde com essas reproduções. Humphrey (1976, p. 4) ilustra da seguinte forma: “Pensemos na consciência como tendo a

forma de um *iceberg* – o *iceberg* inteiro, e não apenas a parte relativamente pequena que aparece. A ficção de fluxo da consciência, para levar avante esta comparação, ocupa-se em grande parte com o que está abaixo da superfície”. Woolf utiliza essa técnica em diversos romances, inclusive em *Mrs. Dalloway*, em que a narrativa acompanha o fluxo de consciência tanto de Clarissa Dalloway quanto de Septimus W. Smith, além de outros personagens. Attie (2015, p. 16-17) acrescenta:

O fluxo da consciência é, vale lembrar, um conjunto de técnicas, dentre as quais o monólogo interior indireto, a montagem no tempo e espaço e a associação de ideias são os procedimentos privilegiados por Virginia Woolf. A partir dessas estratégias, a escritora não constrói a narrativa de forma a preparar o leitor para um clímax; seu intento é empreender uma viagem ao mundo interno das personagens e evidenciar como a memória das guerras atua em suas existências, ressaltando o diálogo entre vida e morte.

A narrativa de fluxo de consciência, utilizada por Woolf e por outros autores de seu tempo, como James Joyce (1882-1941), foi a forma encontrada para que fosse possível expressar ao menos uma parcela das experiências que não podiam ser contadas por meio de meros relatos de guerra. Theodor Adorno (2003, p. 56) postula:

Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda constringe à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva.

Em *Mrs. Dalloway*, os dois protagonistas da obra não têm relação alguma entre si, mas suas consciências se confundem em pontos de convergência, de modo que Septimus chega a ser uma espécie de duplo<sup>15</sup> de Clarissa. A própria Virginia Woolf (2016, p. 200), na introdução ao seu romance, confirma esse efeito: “Sobre *Mrs. Dalloway* podemos, assim, trazer à luz, neste momento, uns poucos pormenores, [...]: como o fato de que, [...], Septimus, [...] mais tarde é concebido como o seu duplo”.

---

<sup>15</sup> O termo *duplo* “[...] advém do campo da Psicanálise, onde o duplo teve suas primeiras enunciações teóricas – por Otto Rank (*Der Doppelgänger*) – como um mecanismo psíquico que visa ‘iludir’ a consciência da efemeridade e finitude do ‘Eu’, garantindo a longevidade de forma basicamente narcisista. Porém, apesar de, em muitos casos, estar relacionado com o despertar da autoconsciência do sujeito, paradoxalmente revela um lado sombrio adormecido, suscitando assim o horror ligado não necessariamente ao diferente, mas a algo que mantém com o sujeito uma estranha familiaridade” (DIOGO, 2016, p. 26). Neste trabalho, não aprofundaremos as discussões a respeito do duplo, apenas o mencionamos como um artifício literário utilizado por Woolf.

Segundo Antonia Silva e Francisco Leite (2018, p. 297-298): “Na literatura, o duplo manifesta-se como resultado de uma confrontação entre duas facetas de um mesmo personagem (o original e a cópia deste), com uma continuação física e/ou psicológica entre os dois”. No caso do romance em estudo, os dois personagens em foco não são continuações físicas um do outro, pois ambos levam vidas completamente diferentes. No entanto, seus pensamentos são entrecruzados de tal forma que, em certos momentos, há concordância entre os dois. Isso se mostra, por exemplo, na opinião que cada um tem sobre *sir* William Bradshaw. Mesmo que eles tenham conhecido o médico em circunstâncias diferentes (Clarissa, por intermédio de eventos sociais; Septimus, por ter se consultado com ele), ambos têm a mesma ideia de que ele é um homem indiferente ao intelecto alheio, que se acha acima de todas as pessoas e que torna suas vidas insuportáveis. Na opinião de Clarissa: “Pois não tornam a vida intolerável homens como aquele?” (WOOLF, 2015, p. 155); Na opinião de Septimus: “Quando se cai, [...] Holmes e Bradshaw lançam-se sobre a gente. Eles percorrem o deserto. Voam, bradando, na solidão” (WOOLF, 2015, p. 85). Esse tipo de entrecruzamento de pensamentos corrobora o efeito de duplicidade entre Clarissa e Septimus.

Para Silva e Leite (2018, p. 297), o artifício do duplo na literatura moderna se deve à ruptura da ideia de unidade do sujeito, anteriormente fomentada no Renascimento, bem como a crise de identidade manifestada em uma sociedade assolada pela guerra: “Por estarem intrinsecamente relacionadas à problemática da identidade, as representações do duplo na literatura apropriam-se metaforicamente dessa questão, pois se inserem nesse debate maior sobre a construção das identidades ao longo da história”. A questão da problemática da identidade é abordada também por Stuart Hall (2006, p. 10): “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”.

Conforme vimos na seção introdutória deste capítulo, a industrialização abriu novas perspectivas de vida às pessoas, que passaram cada vez mais a valorizar sua identidade como indivíduos e como cidadãos de uma nação. No entanto, com as guerras, esses sujeitos passam a encontrar dificuldades em compreender a sua própria identidade, pois tudo aquilo em que acreditavam e em que depositavam suas esperanças começa a ruir à sua volta. A vida torna-se instável; portanto, também a identidade se torna instável. A partir disso, a literatura desse período sócio-histórico acompanha essas mudanças de perspectiva dos sujeitos. Izaura Vieira Mariano de Sousa (2013, p. 4) postula: “A impossibilidade de narrar, de compartilhar experiências diante desse contexto histórico pós-Primeira Guerra Mundial, fez com que a forma narrativa do romance do início do século XX também acompanhasse esse movimento do sujeito

fragmentado e desiludido”. Uma das formas de representar esse sujeito fragmentado é, portanto, o artifício do duplo.

Levado a outro nível, o duplo dentro da literatura pode ocorrer, a partir de determinadas interpretações, entre personagens do romance e o próprio autor. Silva e Leite (2018, p. 298) atestam:

A concepção do duplo como projeção de traços psicológicos do autor para a construção da personagem compreende uma perspectiva de estudo antiga pela qual muitos teóricos enveredaram. Nesse caso, há uma simetria entre determinados aspectos da personalidade do autor e do ser da ficção, a ponto de este ser considerado, em certa medida, uma extensão do escritor. Contudo, deve-se ter o cuidado de não reduzir a literatura a um mero biografismo, limitando as possibilidades interpretativas do texto, o que pouco contribui com a crítica literária.

Virginia Woolf (2016, p. 199-200) também coloca a questão do autor sendo lido dentro de sua obra:

É verdade que, se desejar, o autor pode nos dizer sobre si próprio e a sua vida alguma coisa que não esteja no romance; e devemos todos fazer tudo o que pudermos para encorajá-lo a esse esforço. Pois nada é mais fascinante do que ter a revelação da verdade que está por trás dessas imensas fachadas da ficção – se é que a vida é realmente verdadeira, e a ficção, realmente fictícia. E é provável que a conexão entre as duas seja extremamente complicada. Os livros são flores ou frutas que estão penduradas, aqui e ali, numa árvore que tem suas raízes profundamente plantadas no solo de nossa mais remota vida, no solo de nossas primeiras experiências. Mas, novamente, contar aqui ao leitor qualquer coisa que sua própria imaginação e perspicácia já não descobriam exigiria não uma página ou duas de prefácio, mas um volume ou dois de autobiografia.

Não temos a intenção de realizar a leitura de *Mrs. Dalloway* dentro de uma perspectiva biográfica pois, conforme já citamos, o biografismo limita as interpretações do texto. No entanto, como não é provável que um autor escreva sobre algo de que jamais ouviu falar ou a partir de ideias que não surgiram de sua própria criatividade, entendemos ser relevante informar de que modo a morte sempre esteve presente na vida de Virginia Woolf. Seu contato com ela começou cedo: aos 13 anos perdeu a mãe, aos 22 perdeu o pai e aos 23 perdeu um irmão, o que a levou a uma profunda crise nervosa e, posteriormente, a uma depressão, a qual se agravou à vista da Segunda Guerra Mundial. Não conseguindo ver outra saída para suas mazelas, Woolf suicidou-se por afogamento no rio Ouse, próximo à sua residência, em 1941, deixando um vasto legado de brilhantismo literário. Sua história, assim como sua literatura, foi marcada por traumas, perdas e reflexões a respeito da vida e da morte.

Segundo Attie (2015, p. 15), Virginia Woolf imprimiu em seus escritos traços das teorias psicanalíticas, as quais ganharam força contemporaneamente aos seus romances:

Sendo a produção de Woolf e o desenvolvimento da psicanálise contemporâneos, é notável, não apenas nas obras woolfianas, mas também em outros escritores do período modernista, a presença das descobertas psicanalíticas nos textos literários. No caso da escritora em estudo, são alguns exemplos dessa confluência entre literatura e psicanálise a multiplicidade de vozes que compõe a narrativa, a ausência de um narrador onisciente, a importância do não dito e das lacunas, entre outras.

Um dos princípios da psicanálise utilizados por Woolf, expressivamente presente em *Mrs. Dalloway*, é o princípio da pulsão de vida e pulsão de morte. Segundo Sigmund Freud (1920, p. 167), os instintos de morte “[...] seriam aqueles cujo objetivo é conduzir a criatura viva à morte”, enquanto que os instintos de vida, chamados pelo psicanalista de *Eros*, seriam aqueles cujo “intuito seria constituir a substância viva em unidades cada vez maiores, de maneira que a vida possa ser prolongada e conduzida a uma evolução mais alta” (FREUD, 1920, p. 167). Terry Eagleton (2006, p. 278) assim resume essa teoria freudiana:

Para Freud, é o desejo de volta a um lugar onde não podemos ser atingidos, a existência inorgânica que antecedeu a toda vida consciente, que nos leva a lutar por avançar: nossos inquietos apegos (*Eros*) são servos do impulso da morte (*Tanatos*). Em uma narrativa, alguma coisa deve ser perdida, ou estar ausente, para que ela se descubra: se tudo estivesse no lugar, não haveria história a ser contada. Essa perda é perturbadora, mas também excitante: o desejo é estimulado por aquilo que não pode possuir totalmente, e esta é uma fonte de satisfação narrativa.

Em *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf constantemente apresenta um diálogo entre a vida e a morte. Clarissa Dalloway, em suas ações externas, louva a vida através de suas festas e de atitudes contemplativas direcionadas a elementos da natureza, como flores ou o céu; em seus pensamentos, porém, reside um constante medo da morte, medo esse que por vezes a paralisa. Septimus W. Smith, pelo contrário, fala o tempo todo em se matar. A morte lhe vem facilmente aos lábios, escandalizando sua esposa, Lucrezia. Em seu mundo interno, no entanto, encontramos um desesperado amor às coisas simples da vida, um apego ao viver. As pulsões de vida e de morte, quando estão em equilíbrio, são benéficas ao ser humano no sentido de impulsioná-lo adiante: a vida precisa ser vivida, mas a morte deve ser levada em conta como fim inelutável. Como ambos os personagens em foco, Clarissa e Septimus, encontram-se com *Eros* e *Thanatos* em desequilíbrio, a narrativa do romance se desenrola em cima das soluções que cada personagem encontra para voltar ao equilíbrio.

Além da psicanálise, Woolf também carregou vários de seus escritos com as feridas e cicatrizes da Grande Guerra. Como mulher, a autora se revoltava por os líderes políticos não darem voz à sua opinião (e à de outras mulheres) a respeito das decisões governamentais sobre os conflitos internacionais, como se as mulheres não fossem tão afetadas por esses conflitos

quanto os homens. Além de ensaios não-ficcionais, Virginia Woolf situou muitos de seus romances, inclusive *Mrs. Dalloway*, no contexto do período pós-guerra. Qualquer narrativa sobre esse período era um desafio; Benjamin (1987, p. 198) assim coloca: “Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”. Apesar da dificuldade que muitos daqueles que retornavam da guerra apresentaram em comunicar tais acontecimentos, o período foi concomitantemente marcado por narrativas inovadoras e expressivas da parte de diversos autores, os quais tinham muito a dizer. A própria Woolf foi capaz de comunicar as experiências por intermédio do fluxo de consciência e da fragmentação dos personagens, conhecidos através dos pontos de vista de si mesmos e de outros, e não de um narrador onisciente. Attie (2015, p. 46) acrescenta:

Quando expõe uma sociedade bastante ferida e traumatizada cinco anos após o término da primeira guerra mundial, *Mrs. Dalloway* assinala o quão complexa é a recuperação do indivíduo traumatizado e que esta é intrinsecamente ligada à dinâmica da sociedade, ou seja, a esfera pública é responsável também pela organização do mundo interno do indivíduo [...].

Em consonância com essa ideia, Durkheim (2000, p. 265) argumenta:

Porque a sociedade é o fim ao qual está presa a melhor parte de nós, ela não pode sentir que lhe estamos escapando sem perceber ao mesmo tempo que nossa atividade está ficando sem objetivo. Uma vez que somos obra sua, ela não pode ter o sentimento de sua decadência sem sentir que, a partir de então, essa obra não serve para mais nada.

Em *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf é capaz de expressar os impactos que a Grande Guerra deixou na sociedade inglesa, desde a sua aristocracia (que não combateu nas trincheiras) até as classes sociais menos favorecidas, as quais enviaram seus entusiasmados representantes para os campos de batalha apenas para descobrirem, tarde demais, que estavam lutando por uma nação que não os ampararia depois. Na pessoa de Clarissa Dalloway, conhecemos as perspectivas da aristocracia a respeito dessas perdas; na pessoa de Septimus Warren Smith, conhecemos as perspectivas dos sobreviventes da guerra. Clarissa e Septimus, apesar de virem de realidades sociais bastante diferentes, acabam fazendo coro em seu pessimismo quanto à vida e à morte em um contexto pós-guerra.

No próximo capítulo, iniciaremos a análise do romance *Mrs. Dalloway*, focalizando a personagem Clarissa e verificando as narrativas sobre a morte de si e do outro que ela transparece em seus pensamentos, expressos na obra através da técnica de fluxo de consciência.

## 2 POIS ELA ALI ESTAVA<sup>16</sup>

*Pois agora me deitarei no pó; e, se me buscas, já não serei.*  
Jó 7.21

Clarissa Dalloway, como já dito, é uma das protagonistas do romance *Mrs. Dalloway*. Nascida Clarissa Parry, ela casa-se com Richard Dalloway, assumindo não apenas seu sobrenome, mas também uma identidade ligada a ele. Sua família segue a tradição da aristocracia do início do século XX: seu marido é um homem público, que trabalha junto ao governo, enquanto ela permanece em casa, sem trabalho. A aristocracia inglesa da época era marcada por convenções e papéis sociais de gênero bastante distintos. Segundo Vainfas *et alii* (2014, p. 503),

Os homens deviam conhecer política e finanças; as mulheres, música e bordados. Para as jovens, havia escolas especializadas em ensinar como se comportar com requinte, como damas – isso incluía saber andar, sentar-se, como e com quem falar, como e onde se mostrar em lugares públicos e mais uma série de atitudes consideradas adequadas a um comportamento feminino civilizado.

Dentro da literatura woolfiana, essa representação aristocrática se mantém, embora com caráter crítico. Attie (2015, p. 13), cuja pesquisa trata de obras de Virginia Woolf, ressalta:

Nos romances, às mulheres cabe o espaço privado, uma vez que elas apenas se atêm a tarefas como: organizar festas e jantares, cuidar da família e da casa. Já os homens se envolvem em discussões políticas ou ocupam cargos de poder, além de participarem diretamente do exército, seja no combate, seja representando o império nas colônias britânicas.

Além de sua situação socioeconômica, conhecida pelo leitor através de descrições presentes na narrativa, sabemos, através do fluxo de consciência, que Clarissa Dalloway assim se descreve: “[...] tinha uma cara estreita, uma ridícula carinha de pássaro. Era verdade que estava em forma; e tinha lindas mãos e lindos pés; e vestia-se bem, considerando o pouco que gastava” (WOOLF, 2015, p. 15). Larissa Arruda Aguiar Alverne (2017, p. 12), que investigou em sua pesquisa a morte e o real na literatura de Woolf, afirma: “[...] temos Clarissa como aquilo que uma mulher do seu tempo deveria representar: esposa dedicada, mãe atenciosa, senhora da sociedade. Deveria dar uma festa no final do dia, entretanto, em meio aos ajustes, vê-se tomada por pensamentos de morte e desaparecimento”. Esses pensamentos percorrem

---

<sup>16</sup> Última frase do romance em foco (WOOLF, 2015, p. 164).

diversos acontecimentos, presentes e passados, na vida de Clarissa Dalloway, e serão investigados neste capítulo.

Para abordar as visões sobre a morte apresentadas pela protagonista, este capítulo é dividido em três seções. Na primeira, verificaremos e analisaremos a narrativa de Clarissa Dalloway a respeito da própria morte. Na segunda, as análises se concentrarão na narrativa de Clarissa a respeito da morte dos outros. Na terceira, trataremos da forma como Clarissa une as posturas diante da morte de si e do outro. Muitas vezes, as reflexões da personagem dentro dessas categorias aparecem concomitantes ou uma em seguida da outra, mas separaremos as citações para sua melhor classificação e análise à luz das teorias previamente arroladas. Além disso, por vezes acessaremos os pensamentos de outros personagens a respeito de Clarissa, pelo fato de eles trazerem memórias sobre conversas com ela que refletem as posturas da personagem em foco a respeito da morte de si e da morte do outro.

## 2.1 A morte de si: o medo de morrer

Conforme visto anteriormente, as sociedades europeias industriais criaram para si parâmetros de felicidade baseados em fatores externos, principalmente econômicos. Tal felicidade não poderia ser abalada por nada – ou, ao menos, não se poderia mostrar que a felicidade fora abalada –, então, mesmo em meio aos problemas da vida, pessoas da classe alta disfarçavam e mantinham seus semblantes otimistas. Podemos verificar esse tipo de saudosismo no seguinte trecho do início da obra: “Mas que manhã, pensou Clarissa Dalloway – fresca como para crianças numa praia! Que frêmito! Que mergulho!” (WOOLF, 2015, p. 9). Sendo essas as primeiras palavras que vemos desabrochar da consciência de Mrs. Dalloway, podemos ter a primeira impressão de que ela é uma mulher otimista, positiva, poliânica<sup>17</sup>. No entanto, essa impressão é logo em seguida desfeita, quando Clarissa pensa em um dia de sua juventude em Bourton<sup>18</sup>: “Que fresco, que calmo, mais que o de hoje [...] 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” (WOOLF, 2015, p. 9). Percebe-se que a jovem Clarissa já apresentava alguns pensamentos

<sup>17</sup> Refere-se à síndrome de Poliana, termo criado para definir pessoas constante e inabalavelmente contentes e otimistas. O termo surgiu a partir do romance de Eleanor H. Porter, *Pollyanna*, publicado em 1913, cuja protagonista é uma garota de 11 anos que sempre enxerga tudo da melhor forma possível, mesmo nas situações mais adversas (PROJETARIUM, *web*).

<sup>18</sup> Bourton possivelmente refere-se a um vilarejo no oeste da Inglaterra, próximo do rio Severn, a 121 km de Londres (TADEU, 2016, p. 229).

negativos, observando a natureza despertando ao amanhecer enquanto pressentia que coisas ruins poderiam acontecer. Tais pensamentos voltam a se manifestar na consciência da Clarissa do presente do romance, refletindo o estado de humor das populações europeias pós-Grande Guerra: aparentemente felizes, porém internamente conturbadas. Veremos outros exemplos desse sentimento ao longo desta seção.

À medida que o romance se desenrola, o fluxo de consciência passa por outros personagens, às vezes apenas por um parágrafo. Um desses personagens é o vizinho de Clarissa, Scrope Purvis, que, ao avistá-la saindo de casa, pensa: “Uma encantadora mulher” (WOOLF, 2015, p. 9). Dado o fato de ser um nome bastante incomum, alguns autores sugerem que seja um anagrama contendo uma mensagem oculta a respeito da trama, como um prenúncio. Irena Ksiezopolska (2008) afirma que a função desse personagem, além de trazer uma rápida descrição de Clarissa vista de fora – uma mulher vivaz, mas que envelhecera muito por conta de uma doença<sup>19</sup>: “[...] embora houvesse passado dos cinquenta e encanecido muito desde a última doença” (WOOLF, 2015, p. 9) –, também traz um falso prenúncio a respeito dela:

Já vimos Clarissa em termos de beleza transitória, destinada a morrer mas ainda vivaz – uma visão que será mais explicitada depois através dos devaneios de Clarissa sobre as citações de Shakespeare em *Cymbeline*, dos pensamentos de Peter Walsh e de muitas outras pistas semi-suprimidas. Na verdade, isto é o que nós podemos chamar de motivo enganoso no romance, uma vez que não é Clarissa que está destinada a morrer dentro da narrativa. Scrope Purvis é, portanto, o primeiro na fila de agentes da falsa trama (a trama da morte de Clarissa por insuficiência cardíaca ou suicídio). (KSIEZOPOLSKA, 2008, p. 41, tradução nossa<sup>20</sup>)

A pesquisadora sugere que o nome “Scrope Purvis” possa ser um anagrama para “Corpus Veris” (perdendo um dos P’s), termo latino para “Corpo da Primavera” (KSIEZOPOLSKA, 2008). Segundo ela, essa seria uma referência à canção da velha mendiga (WOOLF, 2015, p. 71), identificada como sendo o poema *Allerseelen* (Todas as Almas), de Hermann von Gilm, que será melhor explorada no capítulo 3 deste trabalho. Ksiezopolska (2008) também menciona que Stuart N. Clarke sugerira que “Scrope Purvis” seria um anagrama para “Corpus Sprevi” (latim para “eu rejeitei o corpo”). Mesmo sem saber ao certo se o nome do vizinho de Clarissa contém algum significado oculto, concordamos com Ksiezopolska

<sup>19</sup> A doença aqui mencionada é a influenza: “[...] ou seria do seu coração, que diziam afetado pela influenza?” (WOOLF, 2015, p. 9). A influenza foi a “famosa gripe espanhola, pandemia que matou, entre 1918-1920, milhões de pessoas ao redor do mundo” (TADEU, 2016, p. 244).

<sup>20</sup> Already we see Clarissa in terms of transitory beauty, fated to die but still vivacious – a vision that will be made more explicit later through Clarissa’s musings on Shakespearean lines from *Cymbeline*, Peter Walsh’s thoughts and many other semi-suppressed hints. This is actually what we may call a deceptive motif in the novel, since it is not Clarissa who is fated to die within the narrative. Scrope Purvis is thus the first in the line of agents of the false plot (the plot of Clarissa’s death of a heart failure or suicide).

(2008, p. 42) quando afirma: “O texto do romance contendo tais dispositivos como anagramas torna-se não apenas um perfeito exemplo de impressionismo literário, mas adquire qualidades de um jogo literário, requerendo decodificação em um nível diferente de simbolismo evidente e padrões imagéticos” (tradução nossa<sup>21</sup>).

Conforme o fluxo de consciência de Clarissa se desenrola, temos acesso a diversas informações a respeito do seu passado. Várias delas dizem respeito a Peter Walsh, o antigo amigo e pretendente, com quem ela perdera contato após decidir se casar com Richard Dalloway. Peter a chamara de “[f]ria, sem coração, uma puritana” (WOOLF, 2015, p. 13), após ser rejeitado. Esses julgamentos ainda a incomodavam, de modo que ela promete:

Não, agora nunca mais diria, de ninguém neste mundo, que eram isso ou aquilo. Sentia-se muito jovem; e, ao mesmo tempo, indizivelmente velha. [...] Tinha a perpétua sensação, enquanto olhava os carros, de estar fora, longe e sozinha no meio do mar; sempre sentira que era muito, muito perigoso viver, por um só dia que fosse. (WOOLF, 2015, p. 13)

Pensar em Peter Walsh e nos comentários negativos dele em relação a ela faz Clarissa refletir sobre como sempre sentiu que a vida era perigosa. Esse fato evidencia mais uma vez que a Clarissa que se mostrava para os outros – positiva, vivaz, indiferente aos problemas da vida – era, na verdade, bastante perturbada em seu íntimo. Assim como em sua juventude ela previa que algo terrível poderia acontecer a qualquer momento, aos cinquenta e dois anos ela ainda tinha esses pensamentos. É importante lembrar que a jovem Clarissa ainda não passara pela Grande Guerra, enquanto que a Clarissa do presente do romance já havia presenciado esse acontecimento histórico. Apesar de a Guerra ainda não ter acontecido, a Clarissa jovem já apresentava medo da morte em alguns momentos. Isso pode se dever à perda precoce de sua irmã, conforme veremos no próximo tópico.

Ainda refletindo sobre sua personalidade mal compreendida por Peter, Clarissa mantém seus pensamentos a respeito do seu amor à vida e do seu temor à interrupção de tudo isso. Ela indaga-se: “Importava então, [...], 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, 2015, p. 13). A personagem encontra-se em um dilema: por um lado, ela se pergunta se a vida importava mesmo, considerando que sua ausência no mundo não mudaria nada; por outro, ela pensa se seria consolador imaginar o

---

<sup>21</sup> The text of the novel containing such devices as anagrams becomes not just a perfect example of literary impressionism, but it acquires qualities of a literary game, requiring decoding at a different level than overt symbolism and imagery patterns.

mundo acabando junto com sua morte – ao menos o *seu* mundo, a sua realidade. Pode-se supor, a partir disso, que um dos motivos pelos quais Clarissa teme a morte é porque teme ser esquecida. Souza (2016, p. 73) aponta: “Um [dos elementos culturais que a sociedade incorpora diante do último suspiro] é a preservação da memória do ente que partiu, mas, para isso, é preciso que o sujeito tenha alguém para chorar sua morte, sentir sua falta e, então, poder falar em como foi a vida do sujeito”. Se Clarissa teme ser esquecida, seu temor pode ter origem no fato de que ela não acredita que fará falta a alguém. Ela talvez sinta que os relacionamentos que mantém no seu presente não são profundos o bastante para que sua vida permaneça na memória de seus entes próximos após sua morte. Clarissa sente necessidade de ser marcante para os outros: “Como necessitava ela, Clarissa, que os outros manifestassem agrado quando chegava, pensou, [...] aborrecida, pois era uma tolice ter segundas intenções para fazer as coisas” (WOOLF, 2015, p. 14). Sendo assim, para ela, a morte de si pode causar medo, em partes, por correr o risco de ser esquecida caso não tenha sido suficientemente marcante.

Os pensamentos de Mrs. Dalloway sobre a sua própria morte seguem insinuando ao leitor um possível desfecho trágico para a personagem, alinhando-o com as próprias sensações ruins de Clarissa, de que, a qualquer momento, algo terrível pode acontecer. Isso é reforçado pelo trecho de *Cymbeline* (ato IV, cena 2), de Shakespeare, mencionado por Clarissa pouco depois: “*Não mais temas o calor do sol / Nem as iras do inverno furioso*” (WOOLF, 2015, p. 14). Segundo Tomaz Tadeu (2016, p. 246), esses dizeres “[c]onstituem os versos iniciais do canto fúnebre recitado por Guidério e Arvirago diante do ‘corpo’ de Imogênia (disfarçada como Fidélio), que eles pensavam estar morta, mas que tinha apenas sido sedada”. Tais versos demonstram que, na morte, há um fim para os temores e sofrimentos. O fato de Clarissa estar se recordando desses versos dá pistas de que ela não entende a sua iminente morte apenas como uma interrupção das coisas boas de sua vida, mas, por outro lado, como um fim para todos esses medos que ela constantemente sente. Ao mesmo tempo, percebe-se, ao longo da narrativa, que Clarissa, para se resguardar desses medos, optou por uma vida diferente da que costumava sonhar em sua juventude em Bourton. Todos os prazeres que vivera ao lado de seus amigos, Peter Walsh e Sally Seton, desafiando as convenções sociais da época, foram trocados pela estabilidade e segurança de uma vida tradicional construída sob um casamento que oferecia uma boa imagem e uma boa condição social à Clarissa. A esse respeito, Attie (2015, p. 55) afirma: “Defendendo-se do calor do sol, Clarissa deixou também de experimentar a paixão, as emoções; atuando mais como observadora da vida do que a vivendo de fato”. Em outras palavras, por temer os desafios de uma vida ao lado de Peter ou Sally, Clarissa opta por outra vida, ao lado de Richard, abrindo mão de suas paixões joviais.

Mais tarde, quando finalmente chega à floricultura, Clarissa afasta de sua mente os pensamentos negativos e volta a exaltar a beleza da vida, admirando as particularidades de cada flor que visualiza. No entanto, essa positividade é novamente interrompida, dessa vez por um acontecimento externo: “[...] e a elevava cada vez mais alto, quando – oh! um tiro de revólver lá fora, na rua! – Meu Deus, esses autos! – disse Miss Pym” (WOOLF, 2015, p. 17). É notável que Clarissa, distraída momentaneamente com seu êxtase pelas flores, sobressalta-se com o barulho vindo de fora e logo pensa no pior: um tiro de revólver. A florista, Miss Pym, não tem dúvidas de que o barulho fora produzido por um carro, indo até a janela para confirmá-lo. Esse trecho demonstra novamente o constante estado de pânico da Clarissa do presente do romance, que sempre imagina que o pior aconteceu ou irá acontecer.

Quando se juntam diversas pessoas ao redor do carro que produzira o estampido, logo se percebe que se tratava do automóvel de alguém renomado, talvez até da realeza. Os transeuntes começaram a debater sobre quem seria a figura célebre por trás das cortinas abaixadas do banco de trás. Percebe-se que eles estão mais preocupados com a identidade da pessoa no interior do veículo do que com o acidente em si. A comoção geral é retratada a partir da visão de Clarissa sobre o fato. Nas palavras de Attie (2015, p. 35): “É [...] por meio de sua perspectiva que o leitor acompanha a reação dos demais transeuntes diante do ocorrido: não pararam para prestar socorro, mas para saber quem sofreu o acidente, tendo percebido ser alguma autoridade ilustre da nobreza ou aristocracia”. A própria Clarissa delibera:

Mas não havia dúvida de que a grandeza estava ali dentro; a grandeza estava passando por Bond Street, [...] o perdurável símbolo do Estado com que os curiosos arqueólogos deparariam, a remexer os destroços do tempo, quando Londres fosse um caminho cheio de ervas e todos aqueles que se afanavam pela rua naquela manhã de quarta-feira não fossem mais que ossos com algumas alianças misturadas a seu pó e as obturações de ouro de inumeráveis dentes. Seria então descoberta a face do automóvel. (WOOLF, 2015, p. 19)

Até mesmo ao meditar sobre a identidade da figura do automóvel Clarissa traz pensamentos de morte. Com certo conformismo, ela conclui que esse mistério só será resolvido quando todas aquelas pessoas de Bond Street não passarem de ossos e quando a própria Londres estiver coberta pelo mato. É perceptível que Mrs. Dalloway não desvincula seus pensamentos das ações do tempo sobre os corpos, sobre a civilização e sobre a própria história. Para ela, a passagem do tempo está relacionada ao seu próprio envelhecimento e, ao mesmo tempo, à deterioração do espaço que a rodeia.

Ao chegar em casa, Clarissa descobre que seu marido fora almoçar na casa de Lady Bruton e que ela não fora convidada. O impacto dessa notícia a faz recordar novamente das

palavras de Shakespeare: *Não mais temas o calor do sol*. Seu choque não se devia a ciúmes: “Mas o tempo é que ela temia, e lia na face de Lady Bruton, como num quadrante de impassível pedra, o fluir da vida; como, ano após ano, a sua parte diminuía; quão pouco podia dilatar o que ainda restava, e absorver, como nos dias juvenis, as cores, o sabor, o tom da existência” (WOOLF, 2015, p. 31). Para Clarissa, o fato de não ter sido convidada para o almoço de Lady Bruton significava mais uma negação à sua vitalidade, pois sentia que sua presença não era necessária. Ela começa, então, a se recordar das festas e reuniões sociais de que participara ativamente quando era jovem, quando não se preocupava com o momento em que tudo isso acabaria. De modo geral, Clarissa passa o dia inteiro (período em que se passa o romance) rememorando fatos passados. A esse respeito, Attie (2015, p. 44) postula: “[...] a repetição das ações atua como uma tendência conservadora: o temor do novo, do que pode ser vivido a partir do prosseguimento da vida, estimula as personagens a remontarem situações, embora, a cada repetição, estas adquiram novos significados”. Conforme já vimos, Clarissa teme “o calor do sol”. Podemos entender que ela teme viver a vida de modo a se expor. Por conta desse medo, ela continuamente se lembra da época de sua juventude, quando se sentia livre de estigmas sociais, desinibida e pronta para experimentar coisas novas – mesmo temendo que algo fosse acontecer, mas esse medo não a paralisava na época, não tanto quanto no presente do romance. A vida que leva aos seus cinquenta e dois anos é livre de riscos sociais, mas, devido à sua idade e ao fato de já ter enfrentado uma doença que lhe afetou o coração, Clarissa sente que sua vitalidade está se esvaindo com o tempo. Ela conclui isso a partir da comparação de sua vida atual com as suas memórias: quando jovem, ela não se preocupava com os efeitos do tempo sobre si.

Em algumas de suas memórias, Clarissa lembra-se de Sally Seton, uma garota pela qual nutria, ao mesmo tempo, uma forte amizade e uma inesperada paixão. Ela sentia-se viva naquele tempo, e sua vitalidade brotava do êxtase de se encontrar com Sally, pois, na época, não se preocupava com o que a sociedade pensaria a respeito de sua paixão. Ela remete-se a um episódio específico em que, descendo as escadas, pensou: “‘Se tivesse de morrer agora, nunca teria sido mais feliz.’ [...] tudo porque baixava, vestida de branco, para jantar com Sally Seton!” (WOOLF, 2015, p. 34). Esse trecho confirma os dizeres de Jünger (2010) segundo os quais a morte não causa medo a quem se sente realizado. As palavras de Mrs. Dalloway são uma referência à peça shakespeariana *Otelo* (ato II, cena 1), cujo protagonista as profere por amor a Desdêmona (TADEU, 2016, p. 252). O amor destemido da jovem Clarissa por Sally fazia, naquele momento, com que ela se sentisse tão viva a ponto de sequer temer a morte. Attie (2015, p. 85) acrescenta:

Por intermédio da memória Clarissa revive seu amor – pela irmã, por Peter, por Sally, pela vida em Bourton, que se tornou uma espécie de Paraíso –, destacando a confluência das oposições ausência e presença, vida e morte. Diante disso, a personagem passa a vida presa a lembranças que vão de encontro com sua realidade, e, por esse motivo, o tempo psicológico no romance é bem mais alongado que o cronológico. Sua vida seguiu, conforme o esperado e desejado, conforme seus padrões sociais, mas a Clarissa de Bourton morreu e seu trabalho de luto ainda não foi concluído.

Clarissa reflete sobre seu passado pois aquele era um tempo em que tinha sua vida inteira pela frente. As decisões que tomasse em sua juventude determinariam os aspectos centrais de seu futuro: vida amorosa, social e econômica. No entanto, quem ela era naquele tempo – a Clarissa jovial, sedutora, apaixonada por Sally, com ideais progressistas – já não existe mais, e ela não parece estar inteiramente conformada com isso, pois sabe que seus anos estão cada vez mais escassos. Alverne (2017, p. 92) destaca: “As lembranças dos verões passados em casas de veraneios, de seus antigos relacionamentos e velhas amigas [...] parecem remeter a personagem a outra parte de si que não existe mais, e é com isto que ela será confrontada: uma Clarissa que morreu com o advento da Mrs. Dalloway”. Essa inconformidade que ela demonstra pela perda de sua juventude é comprovada em um trecho já no início do romance: “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 demais, por Bond Street<sup>22</sup>, ser esta Mrs. Dalloway; nem mais Clarissa: Mrs. Dalloway somente” (WOOLF, 2015, p. 15). Enquanto caminha pela rua em Londres, a protagonista sente-se homogênea em relação aos demais transeuntes. Ela sente que sua identidade está resumida ao seu casamento, e não à sua própria biografia. Clarissa decidira abrir mão de uma vida incerta, tanto com Sally quanto com Peter, para tornar-se Mrs. Dalloway, aristocrata, esposa de um homem público, que dá festas para pessoas ilustres da sociedade inglesa.

Para além de pensar na morte de sua identidade passada, a recordação de seus sentimentos por Sally Seton faz a Clarissa do presente lembrar dos ciúmes que Peter Walsh demonstrava pelas duas e da sensação ruim que isso lhe causava, como se a presença dele arruinasse todo o momento de felicidade que ela sentia. Ao pensar novamente no amigo, Clarissa pergunta-se sobre a reação dele se a visse novamente, lembrando-se de que a doença embranquecera seus cabelos. À menção da doença, seus pensamentos tornam-se novamente mórbidos: “Quando colocava o broche sobre a mesa, teve um súbito calafrio, como se, enquanto divagava, as garras geladas houvessem encontrado uma oportunidade de cravar-se em sua

---

<sup>22</sup> Desde o século XVIII até hoje, Bond Street é uma das principais ruas comerciais de Londres, havendo lá diversas lojas com produtos caros e de marcas prestigiadas (BRASILEIROS EM LONDRES, 2011, *web*). O fato de Mrs. Dalloway estar passeando por lá reforça a sua alta classe social.

carne. E no entanto não era velha. Acabava de entrar nos 52 anos” (WOOLF, 2015, p. 36). Como fora vítima de uma doença que ceifara a vida de milhares de pessoas, Clarissa sentira a presença da morte e ainda se lembrava da sensação ao recordar a doença, tentando se consolar pelo fato de sua idade não ser considerada avançada. Ao se olhar no espelho, ela reflete sobre as tensões de seu rosto, lembrando-se da recepção que daria naquela noite e ocupando-se de procurar o vestido que usaria, preenchendo sua mente com seus planos para a festa e afastando novamente a ideia da morte.

Pouco depois disso, o próprio Peter Walsh aparece de surpresa na casa de Clarissa. Quando a vê, esta é a reação dele: “Envelheceu, pensou ele, sentando-se. Não lhe direi nada a esse respeito, pensou, pois envelheceu” (WOOLF, 2015, p. 39). Clarissa estava certa em temer que Peter pensasse no efeito dos anos sobre ela se a visse novamente. A visita de Peter faz com que Clarissa reviva o desejo que teve na juventude de casar-se com ele, especialmente tendo em vista que, naquele momento, seu marido Richard não estava em casa pois estava almoçando com outra mulher. Clarissa pensa:

Mas estava tudo acabado para ela. O lençol estendido e a cama estreita. [...] chamou em pensamento: “Richard, Richard!”, como uma pessoa adormecida que se sobressalta, e estende a mão no escuro, em busca de um apoio. Almoçando com Lady Bruton, lembrou-se. Deixou-me; estou sozinha para sempre, pensou ela, enlaçando as mãos no joelho. Peter Walsh erguera-se e fora até a janela, onde permanecia de costas para Clarissa, passando pela face um lenço estampado. [...] Leva-me contigo!, pensou Clarissa num impulso, como se ele fosse partir imediatamente para uma longa viagem; e, no instante seguinte, foi como se tivessem passado o cinco atos de uma peça excitante e movimentada, nos quais ela tivesse vivido toda uma vida e fugido, vivido com Peter, e tudo agora estivesse terminado. (WOOLF, 2015, p. 44-45)

A ausência de Richard e a presença de Peter fazem com que Clarissa repense, mesmo que por um instante, se a escolha que fez no passado foi a melhor para si. Alverne (2017, p. 93) coloca:

Clarissa relembra, então, seu relacionamento com Peter, de como o amor que sentia por ele abrangia toda a falta de sentido de sua juventude. É convocada a lembrar ainda sua relação com Sally, uma jovem pela qual foi apaixonada durante a mesma época. Lembra-se da sua escolha, escolhera Richard Dalloway, em detrimento dos outros amores, escolhera ser a Senhora Dalloway e o prosaísmo da vida de uma mulher de classe média alta. Vida esta que a enche de sentido e segurança, mas que, naquele dia, deixou-a vacilante quanto a sua escolha. Culpava Peter, que deveria ter permanecido morando fora e nunca deveria ter retornado à Londres, como que para lembrá-la de suas escolhas, convocando-a a lembrar que o tempo passou e que não são mais dois jovens imprudentes [...].

A visita de Peter teve um efeito negativo em Clarissa. Ela, que já estava incomodada com o fato de não ter sido convidada para o almoço de Lady Bruton, sentiu ainda mais o peso

do tempo sobre si com a visita do velho amigo e pretendente. Alverne (2017, p. 92) reitera: “O tempo emerge como principal inimigo de Clarissa, cada badalada do Big Ben, cada passagem de hora remete a personagem ao impossível de evitar a passagem do tempo, que tem como último reduto a morte”. Para Clarissa, pensar na passagem no tempo é pensar, também, em sua própria morte.

Chegando mais perto da hora da festa, Clarissa volta a pensar em Peter e no escárnio que ele sentia em relação a esses eventos. Ela compara a ideia que Peter e Richard provavelmente faziam das suas motivações para dar festas: Peter pensava “que ela gostava de impor-se; que gostava de ter pessoas famosas em torno de si; grandes nomes; uma simples esnobe, em suma” (WOOLF, 2015, p. 104). Já Richard “achava apenas uma loucura buscar excitações, quando ela bem sabia como isso lhe fazia mal ao coração. Uma infantilidade, achava ele” (WOOLF, 2015, p. 104). Clarissa, no entanto, nega serem esses os seus motivos: “Mas, supondo que Peter lhe dissesse: ‘Sim, sim, mas e as tuas recepções... que sentido têm as tuas recepções?’, só poderia dizer (e talvez ninguém o compreendesse): ‘São uma oferenda’, o que parecia horrivelmente vago” (WOOLF, 2015, p. 104). A protagonista afirma (para si mesma):

Uma oferenda pela própria oferenda, talvez. Em todo caso, era esse o seu dom. Não tinha nenhum outro, por mínimo que fosse; não podia nem pensar, nem escrever, nem ao menos tocar piano. Confundia os armênios com os turcos; amava o sucesso; abominava o desconforto; tinha necessidade de ser estimada; dizia uma porção de tolices; e ainda agora, se lhe perguntassem onde ficava o Equador, não saberia responder. (WOOLF, 2015, p. 105)

Clarissa entende que dar festas é seu único dom. Ela reconhece ser incapaz de uma série de outras atividades intelectuais e artísticas e admite a necessidade de ser estimada. Suas festas talvez fossem a forma que ela encontrou de se compensar por tudo aquilo de que ela não era capaz, em uma tentativa de ganhar, de alguma forma, a admiração das pessoas, já que ela necessitava ser estimada. Ela continua:

De qualquer modo, que um dia se siga ao outro; quarta, quinta, sexta, sábado; que a gente desperte de manhã; olhe para o céu; passeie pelo parque; [...]. Afinal de contas, que inacreditável era a morte! – que aquilo devesse terminar; e ninguém no mundo saberia o quanto ela havia amado aquilo tudo; quanto, a cada instante... (WOOLF, 2015, p. 105)

Mrs. Dalloway novamente pensa a respeito da sua morte como aquilo que interromperá a vida e tudo aquilo quanto ela amava sobre isso. Ela está ciente da inevitabilidade da passagem do tempo, mas, ainda assim, acha a morte inacreditável. Talvez suas festas (as “oferendas” à vida que ela tanto amava) sejam dadas, em boa parte, por seu medo da morte. A esse respeito,

Attie (2015, p. 123) coloca: “Se houvesse apenas a pulsão de morte, a existência se transformaria em um caos; já a prevalência da pulsão de vida conduziria ao domínio do princípio do prazer, ou seja, a uma paralisação”. O equilíbrio entre as duas pulsões, de vida e de morte, é o que faz com que o ciclo da vida seja contínuo e suportável: vive-se ciente da morte, de modo que a vida não é tão infalível que se viva despreocupado e a morte não é tão constantemente ameaçadora que se viva em guarda. Clarissa, no entanto, ainda aterrorizada pela doença que a assolara, pelas perdas de entes próximos (que serão tratadas na seção 2.2 deste capítulo) e pela recém-terminada guerra, ainda está tentando encontrar esse equilíbrio. Seu medo da morte influencia bastante seu dia a dia, inclusive nas atividades mais corriqueiras, como se olhar no espelho ou descobrir que seu marido foi a um almoço para o qual ela não fora convidada.

Mais adiante no romance, vemos Peter Walsh caminhando por Londres e ainda ponderando se irá comparecer à festa de Clarissa. Ele lembra-se de uma teoria que Clarissa tinha sobre a morte:

O que tudo redundava numa transcendental teoria que, combinada com o seu horror à morte, a induzira a acreditar, ou a dizer que acreditava (pois era toda ceticismo), que, sendo tão momentâneas as nossas aparições, a nossa parte invisível, em comparação com a outra, a que se não mostrava, mas que era tão extensa, talvez esse invisível “eu” sobrevivesse, se refizesse de algum modo, ligado a essa ou aquela pessoa, ou mesmo frequentando certos lugares, após a morte. Talvez... (WOOLF, 2015, p. 129-130)

Os mistérios que cercam o pós-morte suscitam nas pessoas diversas crenças e teorias. Clarissa, aparentemente, pensava em sua “parte invisível” (chamada por alguns de “alma” ou “espírito”) como algo que poderia se desprender de seu corpo após a morte e se refazer, ligar-se a alguém ou frequentar lugares. Esses tipos de crenças estão intimamente ligados à esperança de algumas pessoas de que a morte não seja o fim de tudo, mas o fim de um ciclo e o início de outro, ou mesmo uma espécie de passagem de um estado a outro. Além disso, a visão da morte como sendo exclusivamente física, de modo que a alma se separa do corpo quando este falece, é uma visão platônico-socrática. Na série de diálogos denominada *Fédon*, redigida por Platão, Sócrates assim pondera: “Que não será [a morte] senão a separação entre a alma e o corpo? Morrer, então, consistirá em apartar-se da alma o corpo, ficando este reduzido a si mesmo e, por outro lado, em libertar-se do corpo a alma e isolar-se em si mesma?” (PLATÃO, séc. IV a.C., p. 7). Nas palavras de Jünger (2010, p. 39), na visão socrática, a alma está em uma constante busca por “conhecer, no sentido de contemplar aquilo que é realmente. No conhecer, a alma vai se desembaraçando dos fenômenos passageiros e volta-se para ‘as coisas em si’, que

são permanentes”. Sócrates continua sua tese: “[...] como parece, ao aproximar-se dos homens a morte, o que neles for mortal terá de perecer, enquanto sua porção imortal cede o lugar à morte e continua sã e incorruptível” (PLATÃO, séc. IV a.C., p. 51). Dessa forma, sendo a alma imortal, a ideia da morte soa menos definitiva, oferecendo certo consolo à jovem Clarissa. O Peter do presente do romance acredita que a jovem Clarissa sustentava essa teoria por seu horror à morte, pois sabe de eventos passados que a afetaram nesse sentido, os quais serão abordados na próxima seção.

De modo geral, é possível verificar que Clarissa, apesar de não falar sobre a morte, pensa nela com sentimentos de medo e insegurança. Tais sentimentos já apareciam em sua juventude, mas vemos como a Clarissa adulta demonstra-os de forma muito mais constante. Devido à sua saúde debilitada pela influenza, ela teme que seu coração falhe a qualquer hora, mantendo-se em um constante estado de alerta. Mrs. Dalloway receia a própria morte, não porque pensa naqueles que ficarão sem ela, mas por temer não ter ninguém para chorar-lhe o último suspiro e para mantê-la viva nas memórias. Ela também tem medo da morte por perceber que sua vida, no instante do romance, se aproxima cada vez mais do fim, não sendo mais a vida que ela levava na juventude, e que a morte interromperia definitivamente qualquer possibilidade de novas experiências.

Nesta seção, discutimos a respeito da postura de Clarissa Dalloway diante das reflexões sobre a sua própria morte. Na próxima, trataremos da postura da personagem quanto à morte dos outros.

## **2.2 A morte do outro: a vida continua**

Conforme já apresentamos, *Mrs. Dalloway* é um romance situado em 1925, alguns anos após o fim da Grande Guerra. Essa guerra foi o pico de uma série de conflitos que já estavam ocorrendo na Europa desde o século XIX. O que diferenciou a Grande Guerra de outras ocorridas anteriormente é que, para ela, os países mobilizaram toda a sua economia, ou seja, entraram no chamado “estado de guerra total” (HOBSBAWM, 1995). Desse modo, apesar de as classes trabalhadoras terem sofrido as maiores perdas, as classes mais privilegiadas também sentiram os impactos dos conflitos, tanto na economia quanto no estilo de vida. Além disso, a morte violenta, abrupta, para a qual ninguém tem como se antecipar, começou a assombrar os lares de toda a gente. Considerando esses aspectos, podemos entender por que *Mrs. Dalloway* é considerado um romance pós-Grande Guerra, não apenas pelo ano em que foi publicado, mas por trabalhar essa temática. De acordo com Attie (2015, p. 17): “Nas obras de Virginia Woolf,

a guerra não é focalizada de forma objetiva, mas indiretamente, por meio de suas consequências, a partir da exposição de seus efeitos sobre a personagem atingida, diretamente ou não, pela violência dos conflitos”.

A temática da guerra é perceptível nas reflexões de Clarissa Dalloway quando ela pensa a respeito de pessoas de seu círculo social que perderam entes próximos durante os conflitos. A própria Clarissa não passou por esse tipo de perda, pois não tinha filhos homens que tiveram de lutar na guerra, mas ela reflete sobre aqueles cujos filhos a morte alcançara. Isso é perceptível logo no início do romance:

A guerra estava acabada, exceto para alguns, como Mrs. Foxcroft, ainda na última noite, na embaixada, devorando a sua mágoa, porque fora morto aquele belo rapaz e o velho castelo deveria agora passar para um primo; ou Lady Bexborough, que inaugurava uma quermesse, diziam, tendo na mão o telegrama de que John, o seu predileto, fora morto; mas estava acabada, sim; graças a Deus – acabada. (WOOLF, 2015, p. 10)

Clarissa reconhece que a guerra não acabara para todos, pois, mesmo após o cessar-fogo, algumas pessoas ainda estavam lidando com perdas resultantes do conflito. Mrs. Foxcroft, por exemplo, lidava com a tristeza; no entanto, na forma como Clarissa dispôs os fatos, não temos como saber se sua mágoa era resultante da morte do “belo rapaz”, se era pela transferência da propriedade ou se por ambas as situações. De todo modo, o fato de Mrs. Foxcroft ter que lidar com a separação de bens logo após uma morte violenta é tratado por Clarissa como uma espécie de continuação da guerra: para Mrs. Foxcroft, o conflito ainda não acabara. Em relação à Lady Bexborough, Clarissa ressalta que, apesar de ter recebido um telegrama trazendo a notícia da morte de seu filho favorito, ela seguiu com sua vida, inaugurando a quermesse. A postura de Lady Bexborough condiz com a postura da época em relação à morte, de interdita-la, disfarçá-la, não a deixando modificar a vida corriqueira; o luto é suprimido para que a felicidade aparente não seja abalada. Attie (2015, p. 83) postula: “Lady Bexborough figura como exemplo de realização do trabalho de luto, pois enfrenta a dor da perda de um filho promovendo quermesses beneficentes”. Mrs. Dalloway menciona Lady Bexborough com admiração em diversos trechos do romance, como veremos ao longo desta seção.

Um pouco adiante, Clarissa encontra Hugh Whitbread na rua, parando para um breve diálogo no qual ele lhe relata sobre uma enfermidade da esposa Evelyn.

Os Whitbreads acabavam de chegar – infelizmente – para ver médicos. Outros vinham para ver exposições; ir à ópera; passear as filhas; os Whitbreads vinham *ver médicos*.

Evelyn estava doente de novo? [...] Que transtorno, não? Sentia-o, sim, como uma irmã, mas ao mesmo tempo, estranhamente, pensava no seu chapéu. Não era então o mais adequado para aquela hora? (WOOLF, 2015, p. 11, grifos da autora)

Clarissa compara os motivos pelos quais alguém iria a Londres (geralmente recreativos) com o motivo dos Whitbreads: ver médicos. A protagonista sente muito pela doença de sua amiga, mas também se preocupa se o chapéu que usava seria o mais adequado para aquela hora do dia. Pode-se ter a impressão de que Clarissa é superficial por se preocupar com algo desse tipo ao invés de transtornar-se pela enfermidade de Evelyn. Ao mesmo tempo, a preocupação dela com seu chapéu pode ser motivada pelo alto cargo de Mr. Whitbread na corte, o que a faz pensar se está suficientemente apresentável para alguém de tal estirpe. Além disso, como já mencionado, Clarissa sofrera de uma doença grave havia alguns anos; talvez ela, por ter sentido a aproximação da morte, pensasse que o problema de Evelyn não valia sua inquietação. O próprio Hugh não está muito preocupado: “Evelyn estava às voltas com as suas coisas, disse Hugh, dando a entender, [...], que sua mulher tinha algum incômodo interno, nada sério, mas que Clarissa Dalloway, como velha amiga, deveria compreender sem mais explicações” (WOOLF, 2015, p. 11).

Mais adiante, pouco depois de lembrar-se de Shakespeare (como já mencionamos na seção anterior), Clarissa reflete a respeito da guerra:

Aquela última experiência do mundo abria em todos, homens e mulheres, uma fonte de lágrimas. Lágrimas e pesares; coragem e resistência; uma conduta perfeitamente a prumo, estoica. Como, por exemplo, a mulher a quem mais admirava, Lady Bexborough, inaugurando a quermesse. (WOOLF, 2015, p. 14)

Novamente Lady Bexborough é mencionada, na opinião de Clarissa, de forma admirável por sua postura estoica na inauguração da quermesse, apesar de todas as suas lágrimas e pesares pela perda de seu filho na guerra. Clarissa admira-se que, apesar de a experiência da guerra ter sido tão negativa para todos, ainda assim as pessoas não perderam sua compostura e seguiram com suas vidas. Essa ideia de demonstração de força em meio à tragédia corrobora os estudos de Ariès (2012) a respeito da postura moderna diante da morte do outro (a saber, de um ente próximo); segundo o autor, nem mesmo a morte poderia ser pretexto, nas sociedades modernas, para que as pessoas parassem de seguir normalmente suas vidas. A naturalidade com que alguns continuaram seus afazeres, mesmo após perdas irreparáveis, é demonstrada também no trecho do estampido do carro: “Com certeza é a rainha, pensou Mrs. Dalloway, [...]. A rainha, que vai a algum hospital; a rainha, que *vai inaugurar alguma quermesse*, pensava Clarissa” (WOOLF, 2015, p. 20, grifos nossos). Para Clarissa, o fato de

Lady Bexborough ter inaugurado uma quermesse segurando o telegrama com a notícia da morte do filho foi tão marcante que ela reflete sobre isso diversas vezes durante o dia narrado no romance, mesmo quando pensa na rainha, imaginando-a fazendo a mesma coisa. Attie (2015, p. 101) reflete: “A quermesse de Lady Bexborough, [...], por exemplo, é mais uma amostra da nação que tenta aparentar sua recuperação da guerra e ter força para se reerguer. Da mesma maneira, atuam os monumentos espalhados pela cidade e as homenagens aos soldados mortos em batalhas”. Sobre essas homenagens, Ariès (2012, p. 79) assim coloca:

O culto dos mortos é hoje uma das formas ou uma das expressões do patriotismo. Do mesmo modo, o aniversário da Grande Guerra, de sua conclusão vitoriosa, é considerado na França como a festa dos soldados mortos. É comemorado diante do monumento aos mortos que existe em todas as aldeias francesas, por menores que sejam. Sem monumento aos mortos não se pode celebrar a vitória.

Para o historiador, a Grande Guerra foi um marco na forma de representar a morte, pois era necessário que se justificassem tantas perdas em tão pouco tempo através da heroificação daqueles que morreram lutando por sua nação. Além da França, mencionada por Ariès (2012), a Inglaterra também ergueu diversos monumentos aos mortos. Essas homenagens eram feitas como uma forma de consolo às pessoas que perderam entes próximos durante a Grande Guerra, para a qual muitos deles se voluntariaram e lutaram patrioticamente. Por intermédio dos monumentos póstumos, mantém-se viva a memória daqueles que já partiram. Ariès (2012, p. 78) preconiza:

Pensa-se, e mesmo sente-se, que a sociedade é composta ao mesmo tempo de mortos e vivos, e que os mortos são tão significativos e necessários quanto os vivos. A cidade dos mortos é o inverso da sociedade dos vivos ou, mais que o inverso, sua imagem, e sua imagem *intemporal*. Pois os mortos passaram pelo momento da mudança, e seus monumentos são os signos visíveis da perenidade da cidade. (Grifos do autor)

O teórico entende que a convivência com a lembrança dos mortos é parte da vida em sociedade, de modo que não se vive sem lembrar dos que já se foram. O monumento sinaliza às pessoas que aqueles que as antecederam merecem ser lembrados pelo seu papel de construção, conquista ou manutenção daquilo que se tem naquele instante. No caso de monumentos a soldados mortos em combate, essas são formas de os vivos honrarem suas mortes sacrificiais. Além da homenagem, esses monumentos também exercem função memorial: são a forma encontrada pelos vivos de preservarem os mortos contra a ação obliadora do tempo, de modo que eles permanecem vivos na memória. A esse respeito, o psicólogo Douwe Draaisma (2005, p. 49) afirma:

A palavra latina *memoria* tinha duplo sentido: “memória” e “autobiografia”. Entre os usos antigos, hoje obsoletos, da palavra inglesa “memorial” (“monumento” em português) figuravam tanto “memória” quanto “registro escrito”. Essa dualidade sublinha o elo entre a memória humana e os meios inventados para registrar os conhecimentos independentemente dessa memória.

Sendo assim, a memória da pessoa que partiu é preservada por monumentos, de modo que a história da vida daquela pessoa fica registrada na história daquele lugar em que ela foi homenageada. É dessa forma, resgatando a fala de Ariès (2012), que a sociedade se compõe de vivos e mortos.

Ainda na reflexão sobre as perdas justificadas pelo serviço à nação, a aparição da suposta figura da realeza dentro do carro não despertou apenas a curiosidade nos transeuntes. Clarissa repara:

[...] alguma coisa havia acontecido. Alguma coisa tão insignificante, em certo sentido, que nenhum instrumento matemático, embora capaz de registrar terremotos na China, lhe poderia captar a vibração; mas, considerada em si mesma, formidável e comovente; pois, em todas as chapelarias e alfaiatarias, pessoas estranhas entreolharam-se e pensaram nos mortos; na bandeira; no império. (WOOLF, 2015, p. 20-21)

Pensar na realeza fez com que todos naquela cena pensassem também nos mortos, naqueles que perderam suas vidas lutando por aquela bandeira, por aquele símbolo real. A comoção perpassou as pessoas de tal modo que seus comportamentos se transformaram imediatamente. A narrativa relata pessoas que iniciaram brigas em bares, outras que se colocaram em postura de reverência, outras que se juntaram próximas aos portões do Palácio de Buckingham. Esse sentimento só se dispersou com a aparição de um avião escrevendo letras no céu. No todo desse trecho, é evidenciado que, mesmo que a guerra houvesse acabado havia alguns anos e que cada indivíduo seguira com sua vida da forma como pôde, as sequelas do confronto bélico eram perceptíveis e ainda uniam toda a população ao menos em seu sentimento coletivo de tristeza e pesar. Lembramos de Durkheim (2000, p. 266) que, a despeito do individualismo que permeava a Europa nessa época, reflete: “Comungamos na tristeza, quando não temos mais nada para viver em comum”. Além disso, o rastro de destruição e morte deixado pela Grande Guerra suscitou questionamentos a respeito do valor real daquelas mortes para a nação como um todo. A maior parte desses questionamentos é feita por Septimus W. Smith, o qual será abordado no terceiro capítulo deste trabalho, e Peter Walsh.

Peter é um personagem que demonstra muitas ressalvas em relação à alta sociedade inglesa. Seu incômodo provém de seus ideais socialistas, manifestados desde sua juventude. Isso faz com que ele reflita muito a respeito de Clarissa, pois ela própria ascendera socialmente

com seu casamento com Richard. Em dado momento, ele se recorda do que ela havia dito sobre Lady Bexborough e outras damas da alta sociedade:

Lady Bexborough, dissera ela certa vez, sabia conservar-se erguida (assim a própria Clarissa; não se abandonava nunca, em todos os sentidos do termo, era direta como um dardo, um pouco rígida até). Dizia que havia nelas uma espécie de coragem, que cada vez mais respeitava, à medida que envelhecia. (WOOLF, 2015, p. 68)

Peter desprezava essas pessoas do alto calão: “[...] aquelas altas personagens, aquelas duquesas, aquelas velhas condessas encanecidas que se encontravam no salão dos Dalloways, inenarravelmente remotas para que lhe pudessem significar qualquer coisa, eram, para Clarissa, algo de verdadeiramente real” (WOOLF, 2015, p. 68). É provável que Peter não soubesse pelo que Lady Bexborough passara; Clarissa, no entanto, sabia o luto que aquela senhora vivenciara, pois ela própria já perdera pessoas queridas e entendia a dificuldade de continuar vivendo um dia após o outro na ausência dessas pessoas. Essa dificuldade é pouco vista pelos de fora, pois é eficientemente disfarçada pelas pessoas que, diante de uma postura de interdição da morte já presente na época, evitam ao máximo expressar seu sentimento de luto por considerarem tal sentimento demasiadamente expositivo. A esse respeito, Matos-Silva (2011, p. 70) reitera:

Há atualmente um longo percurso até que o enlutado se recupere do sofrimento causado pela perda de um ente querido. Esse prolongamento é uma novidade aparentemente gerada pela concepção de morte como um tabu. Por ser algo interdito, aceitar a morte torna-se uma tarefa complexa e demorada. Em períodos anteriores, quando a morte não gerava tanto sofrimento, o falecimento de uma pessoa querida era aceito mais rapidamente. Nestas épocas, os diversos rituais funerários eram suficientes para amenizar o pesar, havendo uma resignação rápida. Hoje, pelo contrário, os ritos são mais breves, e mais tempo é necessário para a recuperação do enlutado.

A origem dessa postura atual é explicada por Ariès (2012, p. 270):

Até o começo do século XX, a função atribuída à morte e a atitude diante da morte eram praticamente as mesmas em toda a extensão da civilização ocidental. Esta unidade foi rompida após a Primeira Guerra Mundial. As atitudes tradicionais foram abandonadas pelos Estados Unidos e pelo noroeste da Europa industrial, sendo substituídas por um novo modelo do qual a morte foi como que expulsa.

A Grande Guerra foi um marco histórico que não apenas transformou o mapa e a situação econômica da Europa e dos Estados Unidos, mas também a postura das populações diante da morte. Conforme vimos no capítulo 1 deste trabalho, a ruptura que a morte representou em meio a um período de grande ascensão econômica e de fé na pátria fez com que ela se tornasse um tabu, algo com que as pessoas não sabiam mais lidar. Essa postura de

interdição se manifesta em Lady Bexborough e em Clarissa Dalloway, ambas mulheres economicamente favorecidas, que mantêm um comportamento impassível em meio às suas perdas, mesmo que, em seu íntimo, possam estar sofrendo profundamente. A expulsão e tabuização da morte trazem como consequência uma grande dificuldade para o enlutado processar e se recuperar dessas perdas, de modo que, mesmo disfarçando sua dor de todas as formas possíveis, ela não vai embora. Matos-Silva (2011), em sua pesquisa, observa que isso acontece até os dias de hoje. Também Ariès (2012, p. 243) entende assim: “[...] somos tentados a admitir que o interdito que hoje se abate sobre a morte é uma característica estrutural da civilização contemporânea”.

Adiante no romance, descobrimos, por intermédio do fluxo de consciência de Peter, que Clarissa já passara por grandes perdas na infância (ou seja, antes mesmo da Grande Guerra), e ele reflete se essas perdas teriam acarretado o ceticismo que ele percebe em Clarissa em relação a Deus:

Esses rufiões, os deuses, nem sempre teriam a melhor parte; pois a sua ideia [de Clarissa] era que os deuses nunca perdem ocasião de ferir, contrariar e arruinar as vidas humanas, e que ficavam seriamente desapontados quando ela, apesar de tudo, se conduzia como uma grande dama. Tal fase teve início logo após a morte de Sylvia, essa horrível tragédia. Ver a própria irmã vitimada pela queda de uma árvore (tudo por culpa de Justin Parry, tudo por seu descuido) ante os seus próprios olhos, [...], era mesmo para amargar o espírito de uma criatura. (WOOLF, 2015, p. 69)

Clarissa assistira à morte da própria irmã, vítima da queda de uma árvore. Peter culpa o pai dela, Justin Parry, por ter sido descuidado. Ele atribui a essa tragédia o espírito amargo e o ceticismo de Clarissa. No entanto, não é possível abordarmos essa questão dentro das concepções da própria Mrs. Dalloway, pois ela mesma não pensa sobre a morte da irmã em nenhum momento narrado no romance, talvez justamente por evitar pensar na morte de seus entes próximos. Da mesma forma como Peter apenas consegue especular os efeitos que essa morte teve na vida de sua amiga, os leitores também só podem supor que isso tenha sido um dos gatilhos para o constante estado de alerta de Clarissa.

Avançando para a segunda metade do romance, vemos Clarissa contemplando as rosas que seu marido acabara de dar-lhe. Ele retirara-se para um breve descanso após o almoço e, em seguida, voltaria ao trabalho na Câmara do Comuns. Mrs. Dalloway pensa:

E as pessoas diriam: “Clarissa Dalloway é uma criatura estragada<sup>23</sup>.” Importavam-lhe muito mais as rosas que os armênios. Escorraçados da vida, trôpegos, mortos de frio, vítimas da crueldade e da injustiça (tantas e tantas vezes ouvira Richard repeti-lo) –

<sup>23</sup> Original: *spoilt*, mimada (WOOLF, 1925, p. 67).

não, não podia fazer nada [pelos albaneses]... ou seriam os armênios? Mas amava as suas rosas (não podia isso aliviar os armênios?) – a única flor que suportava cortada. (WOOLF, 2015, p. 103)

É possível perceber um paralelo entre a beleza das rosas e o sofrimento dos armênios. Clarissa já estava acostumada à ideia de ser julgada pelos outros por sua aparente indiferença aos problemas do mundo. Ela demonstra prestar atenção ao que Richard diz a respeito do sofrimento dos armênios (embora ela não tenha certeza se é deles ou dos albaneses de que seu marido sempre fala). No entanto, ela não vê nada que possa fazer por eles. Sua concepção é de que as intempéries deles não teriam que interromper as alegrias de sua própria vida. Ela se pergunta se essas alegrias (com as rosas, por exemplo) poderiam aliviá-los, provavelmente ciente de que, assim como o sofrimento deles não teria influência sobre a sua felicidade, a sua felicidade também não interferiria no sofrimento deles. Esse fato corrobora o que foi abordado no capítulo 1 deste trabalho a respeito do individualismo predominante nas sociedades modernas. Para além disso, ela admira as rosas de forma particular por serem flores que ela suporta ver cortadas. É, de certa forma, um paradoxo: Clarissa Dalloway não suporta ver flores cortadas (a não ser as rosas), mas não se incomoda em pensar nos armênios sofrendo com injustiças, crueldade e frio. As rosas são uma espécie de metáfora para o sentimento de Clarissa sobre esses povos: ela suporta o sofrimento e a morte deles. Percebe-se que a *morte do outro* só é sentida com pesar por Clarissa se o outro é um ente próximo, mas esse sentimento não se estende a desconhecidos. A partir disso, pode-se interpretar que Clarissa é indiferente ao sofrimento alheio, e ela sabe que os outros pensam isso de si. De todo modo, o que ela entende que está ao seu alcance é organizar as festas, que, conforme vimos na seção anterior, são para ela uma oferenda à vida, como se, em seu entendimento, essa fosse a atitude que ela é capaz de tomar para tentar fazer do mundo um lugar melhor.

Finalmente chegando ao momento da festa, Clarissa está completamente focada no sucesso de sua recepção. Seus pensamentos, outrora introspectivos, voltam-se para manter seus convidados entretidos. Em dado momento, Mrs. Hilbery, uma das convidadas, cumprimenta Mrs. Dalloway, observando sua semelhança com a mãe. À menção da mãe, Clarissa comove-se: “E os olhos de Clarissa ficaram realmente rasos de água. A sua mãe, passeando num jardim. Mas tinha de seguir adiante” (WOOLF, 2015, p. 148). Pela reação da protagonista e pela ausência da mãe ao longo do romance, podemos entender que ela já era falecida. Pensar nela faz Clarissa ficar à beira das lágrimas; no entanto, ela rapidamente se recompõe, pois tem uma festa para conduzir. Essa postura condiz com a postura de Lady Bexborough, a quem Clarissa

tanto admira e em quem ela se inspira para demonstrar serenidade mesmo em meio ao sofrimento, conforme já mencionamos anteriormente.

Quando a festa já está em seu auge, chegam *sir* William Bradshaw e sua esposa. Eles se atrasam para a festa porque *sir* William, que é médico, estava atendendo a ocorrência do suicídio de Septimus (episódio que será abordado no próximo capítulo). A notícia chega desta forma a Clarissa:

Lady Bradshaw [...] segredou-lhe que “justamente quando íamos sair, telefonaram para meu marido, um caso tristíssimo”. Um jovem (era o que *sir* William estava contando a Mr. Dalloway) se havia suicidado. Oh!, pensou Clarissa, no meio da minha festa aparece a morte, pensou. (WOOLF, 2015, p. 154)

O incômodo de Clarissa com a aparição da morte em sua festa é condizente com a postura corrente de sua época, a de interdição. Parece contraditório que Mrs. Dalloway tenha passado o dia todo fazendo diversas reflexões sobre a morte – conforme pudemos visualizar ao longo deste capítulo – e que, quando a morte é mencionada em voz alta, ela se retraia como se fosse um assunto ofensivo. Esse fato corrobora as pesquisas mencionadas no capítulo 1 a respeito de como as sociedades ocidentais modernas reagem diante da morte, contrariando-se à menção de um assunto visto como macabro e negativo.

Nesta seção, verificamos que Clarissa Dalloway entende a morte do outro como algo que deve ser remoído apenas intimamente. A superação, ao menos aparente, de uma perda é, em sua opinião, um sinal de força e resistência ao sofrimento. Seu modelo de conduta é o de honrar os mortos seguindo com sua vida e cultuando-a, e é por isso que ela insiste em dar festas em casa. Além disso, ao longo do romance, Clarissa não chega a refletir sobre a morte de nenhum de *seus outros* – seus entes queridos (com exceção à breve menção à mãe) –, o que lhe confere distância em relação aos outros em cuja morte ela pensou ao longo do dia.

Depois de receber a notícia da morte de Septimus, Clarissa retira-se para outro cômodo para pensar sobre o ocorrido. Suas reflexões culminam em uma descoberta, tanto para si quanto para os leitores. Abordaremos essa descoberta na próxima seção.

### **2.3 A união da morte de si e do outro: o recomeço de Clarissa**

Apesar de Clarissa e Septimus não terem se encontrado em nenhum momento do romance, a morte dele afeta profundamente a protagonista. Ela havia passado o dia inteiro pensando a respeito de sua própria vida por meio de memórias da juventude, refletindo sobre a

morte como a interrupção de tudo o que ela amava na vida e pensando na morte dos outros como acontecimentos que precisavam ser superados para que se desse continuidade à vida cotidiana. Os outros nos quais ela pensou, porém, não eram próximos de si, com exceção de sua mãe, conforme já mencionamos. Por esse motivo, pode-se ter a ideia de que Clarissa é indiferente à morte de pessoas que ela não conhece, importando-se apenas com seus entes queridos. Apesar disso, a morte de Septimus, a quem ela não conhecia, a afeta não apenas por ter sido mencionada em sua festa (que foi o motivo inicial pelo qual ela se chocou com a notícia), mas porque desencadeou em si uma série de novas reflexões a respeito da vida e da morte.

Inicialmente, Mrs. Dalloway demonstra contrariedade:

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 o 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! (WOOLF, 2015, p. 155)

Nesse momento, Clarissa passa por um intenso conflito de sentimentos. Ao mesmo tempo em que ela está revoltada por a morte ter sido mencionada em sua festa, ela também sente uma forte empatia pelo rapaz que se suicidara, sentindo em seu próprio corpo o que ele talvez sentira ao se chocar com o chão. Clarissa demonstra ser capaz de transportar a experiência de morte de outra pessoa (que, conforme vimos, é uma experiência individual e impossível de ser tirada de alguém) para si mesma. Desse modo, Septimus e Clarissa finalmente se encontram dentro da narrativa: a experiência da morte de Septimus é sentida por Clarissa como se fosse a sua própria morte. Mrs. Dalloway é capaz de fundir a morte do outro com a morte de si. Attie (2015, p. 23) acrescenta: “A morte em *Mrs. Dalloway* atua, portanto, sobre a união e a compreensão de universos bastante diferentes”. Clarissa é capaz de compreender a vida e a morte de outra pessoa como sendo sua própria, unindo-se, dessa forma, ao outro.

Analisando toda a situação, Clarissa reflete:

Ela uma vez lançara um xelim na Serpentina, nada mais. Mas ele jogara a si mesmo. Os outros continuavam a viver [...]. 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 entusiasmo desaparece; fica-se completamente só... Havia um enlace, um abraço, na morte. (WOOLF, 2015, p. 155)

Primeiramente, Clarissa compara o fato de ter lançado uma moeda na Serpentina<sup>24</sup> com o lançar-se por inteiro de Septimus. Ela está fazendo analogia com uma aposta ou um lance de sorte: enquanto ela lançara um xelim em um lago (provavelmente pedindo algo, como um poço dos desejos), Septimus lançara-se por inteiro, ou seja, apostara sua vida em seu desejo. Esse desejo, por sua vez, é a descoberta de Clarissa: a “coisa que mais importava”, “que se desgastava, dia a dia, em corrupção, mentiras, conversas”, a coisa que ela imagina que Septimus havia preservado era a sua vontade própria. Segundo Attie (2015, p. 54): “A reflexão de Clarissa sobre a morte de Septimus enfatiza a comunicação, a liberdade e a resistência a certos valores impostos pela sociedade. É um desafio a um mundo que estimula jovens como Septimus a matarem seus semelhantes e viverem em paz com suas memórias”. Sendo assim, uma possibilidade de interpretação é que, para Clarissa, Septimus se suicidara para preservar aquilo que tentavam tirar-lhe: sua autonomia, seu poder de decisão sobre a própria vida. Ela admira o rapaz por ter preservado isso, refletindo sobre como a morte foi a forma encontrada por ele para tentar se unir à sua vontade própria, mesmo que isso significasse que Septimus, ao contrário de Peter, Sally e os outros, não envelheceria. A própria Clarissa, em vista disso, pensa a respeito do quanto ela abria mão de suas vontades na juventude em nome de convenções pelas quais ela optou para manter uma vida socialmente confortável. Sua comparação entre o xelim que ela lançara e o corpo inteiro que Septimus lançara talvez seja uma representação proporcional do quanto pesavam as vontades de cada um. A Clarissa adulta passara o dia todo recordando-se de que abria mão de amigos, paixões e alguns ideais para subir na hierarquia social ao se casar com um aristocrata. Ela percebe que tais desejos de juventude, no final das contas, eram apenas um xelim do qual ela facilmente abriu mão, apostando em um futuro cômodo e sem maiores desafios. Septimus, por outro lado, abriu mão de sua própria vida para não ter que abdicar de sua autonomia. A entrega dele foi definitiva, tal era sua convicção em suas vontades naquele momento. Sua aposta foi tudo ou nada.

Clarissa continua a refletir sobre isso: “Mas esse jovem que se havia suicidado... mergulhara acaso com o seu tesouro? ‘Se tivesse de morrer agora, seria no momento mais feliz’, dissera consigo certa vez, ao descer a escadaria, toda vestida de branco” (WOOLF, 2015, p. 155). Ela cita novamente o trecho de Otelo, explanado na seção 2.1, relembrando o momento

---

<sup>24</sup> “[L]ago artificial no interior do Hyde Park, formado em 1730 pela barragem do rio Westbourne” (TADEU, 2016, p. 237).

em que fora mais feliz em sua juventude: quando descia as escadas para se encontrar com Sally Seton. Clarissa estava ciente de que suas escolhas do passado se refletiam no seu presente: ela abria mão de suas vontades juvenis para garantir uma vida economicamente confortável e socialmente aceitável ao lado de Richard, sabendo que essa vida não seria encontrada ao lado de Sally ou de Peter Walsh. A partir disso, ela se pergunta se Septimus, ao se lançar da janela, carregara consigo o seu tesouro. Ela especula se essa ação definitiva permitira que ele preservasse a vontade própria dele. A jovem Clarissa abria mão de seu momento de felicidade máxima e de suas vontades em nome de ascensão econômica e social; Septimus abria mão de sua vida para preservar o poder de decisão sobre ela. Attie (2015, p. 54-55) postula:

Clarissa imagina que Septimus tenha se suicidado carregando seu tesouro, qual seja a vontade de viver e ser feliz, algo impossível em sua sociedade, que, ao reprimir suas emoções e tentar enquadrá-lo no padrão da boa convivência social, mata verdadeiramente o rapaz. Por meio da intertextualidade, Clarissa compara os momentos de felicidade: ela com o verdadeiro amor [por Sally], sem se importar com as convenções morais, e a felicidade de Septimus, que escolhe preservar seu desejo pela vida, algo impossível naquele contexto.

Clarissa segue especulando qual teria sido o motivo para Septimus se matar:

Mas havia também os que eram poetas e pensadores. Suponhamos que ele tivera essa paixão e fora consultar *sir* William Bradshaw, um grande médico, mas para ela obscuramente maléfico, [...], se esse jovem tivesse ido vê-lo e *sir* William o houvesse impressionado com o seu poder, não poderia o pobre ter dito (como o sentia ela agora) que a vida se tornara intolerável? Pois não tornam a vida intolerável homens como aquele? (WOOLF, 2015, p. 155)

Conforme veremos ao longo do capítulo 3 deste trabalho, *Sir* William Bradshaw era um médico que fora verificar o estado de saúde de Septimus, concluindo que ele precisava se isolar de todos para descansar e que isso o curaria de seus desejos suicidas e de suas alucinações. Clarissa sabe da nocividade de um tratamento como esse, que não olha para o paciente de forma a compreendê-lo em seu trauma e a ouvi-lo em seus anseios: “Acompanhara certa vez alguém que fora consultá-lo. Mostrara-se muito correto; perfeitamente compreensivo. Mas, meu Deus, que alívio quando se vira novamente na rua!” (WOOLF, 2015, p. 154). Ela julgava Bradshaw como alguém “[...] capaz de algum indescritível ultraje – violar a nossa alma, por exemplo” (WOOLF, 2015, p. 155). Clarissa sente que Bradshaw pode ter tornado a vida de Septimus intolerável, violando sua alma. A empatia dela com relação a Septimus é precisa: veremos no capítulo 3 que as opiniões dele sobre o tratamento proposto por Bradshaw estão alinhadas com as de Clarissa.

Em seguida, Clarissa pondera sobre outros motivos que poderiam ter levado Septimus ao suicídio: “E, depois (sentira-o ainda naquela manhã), havia o terror; a acabrunhante incapacidade, pois nossos pais a puseram em nossas mãos, esta vida, para que a vivamos até o fim, para que andemos serenamente com ela; havia nas profundezas do seu coração um terrível medo” (WOOLF, 2015, p. 156). Clarissa se preocupa com os resultados de sua vida perante os outros, preocupação que provavelmente foi determinante para sua escolha por Richard em detrimento de Sally ou Peter. Ela sente-se insegura e temerosa a respeito de como seus pais julgariam a vida que ela levava até ali. Esse trecho forma um paralelo com outro momento, ainda no início do livro, quando ela se reencontra com Peter Walsh e relembra os seus passeios ao lago:

Pois ela era uma menina, que arrojava pão aos patos, na companhia dos pais, e ao mesmo tempo uma mulher que se dirigia para os seus pais junto ao lago, *carregando nos braços a própria vida, que ia crescendo à medida que se lhes aproximava, até se tornar uma vida inteira, uma vida completa, que ela pôs ante eles, dizendo: “Foi isto o que eu fiz da minha vida! Isto!” E que havia feito? Que havia feito dela, afinal?* (WOOLF, 2015, p. 41, grifos nossos)

Percebe-se nos dois trechos, tanto da página 41 quanto da página 156, que Clarissa reflete sobre o rumo que sua própria vida tomara, indagando-se sobre o que teria feito dela, mas ciente de que este foi o resultado de suas escolhas na juventude e que esta era a vida que pôde apresentar a seus pais antes que eles morressem: uma vida livre de escândalos, economicamente próspera, socialmente estável. Além disso, havia as suas festas, oferendas, segundo ela, para a vida, essa mesma vida que ela apresentara completa aos pés de seus pais.

Pensando nas vontades juvenis que deixou para trás em nome dessa vida que leva no presente do romance, Clarissa chega à seguinte reflexão:

E quantas vezes, ultimamente, se Richard não estivesse ali a ler o *Times*, de modo que ela se aconchegava como um pássaro na sua presença, e gradualmente ia revivendo, exaltando-se num incomensurável júbilo, juntando uma coisa à outra, quantas vezes já não deveria ter perecido? Conseguira escapar. Mas aquele jovem se havia suicidado. (WOOLF, 2015, p. 156)

Ela entende que escapara da morte porque conseguia encontrar, junto a Richard, os frutos de suas escolhas no passado. Mesmo tendo aberto mão daquilo que entendia ser a felicidade na época de Bourton, a opção por Richard foi feita em nome de coisas que, já para a Clarissa jovem, importavam mais: segurança e conforto. A partir disso, sua vontade de viver se preservou. De todo modo, conforme vimos no capítulo 1 desta pesquisa, o conceito de felicidade da época (e ainda hoje) estava atrelado ao poder aquisitivo; de acordo com esse

conceito, Clarissa era, portanto, feliz, mesmo que não da forma como fora com Sally e Peter, mas ao menos seu atual modelo de felicidade era visível a todos: ela morava bem, vivia bem, dava festas, estava segura. Septimus, no entanto, havia se suicidado. Ele não tinha mais a opção pela felicidade nem por coisa alguma. A única coisa sobre a qual ainda sentia ter autonomia era sobre a própria morte – e ele exerce essa autonomia no ato do seu suicídio, de acordo com o entendimento da própria Clarissa.

Clarissa continua:

De certo modo, era aquilo um desastre dela própria, uma catástrofe sua. Era-lhe um castigo ver afundar e desaparecer aqui um homem, ali uma mulher, naquela profunda escuridão, enquanto ela era forçada a permanecer, ali, com seu vestido de gala. Havia intrigado; havia enganado. Nunca fora integralmente admirável. Tinha almejado o sucesso, Lady Bexborough, e o resto. E tinha vagueado pelo terraço em Bourton. (WOOLF, 2015, p. 156)

Nesse trecho, Clarissa novamente demonstra sentir em si mesma a expiração de outra pessoa, mesmo que lhe fosse desconhecida. Ela utiliza a palavra “castigo” para descrever como se sente vendo as pessoas afundando e desaparecendo em profunda escuridão. Verificaremos no capítulo 3 desta pesquisa que essa palavra aparece várias vezes nas reflexões de Septimus. Enquanto a punição dele é viver uma vida perturbada pelas mortes que ele causou durante a guerra, Clarissa entende que sua punição é seguir uma vida de aparências enquanto, internamente, ela diz sofrer por cada pessoa que parte. Sua confissão sobre nunca ter sido “integralmente admirável” demonstra seu reconhecimento a respeito de sua ocasional insensibilidade a respeito do sofrimento alheio – e aqui lembramos do trecho a respeito das rosas e dos armênios. Talvez o sofrimento de Clarissa resida justamente no fato de ela reconhecer-se incapaz de sofrer pelo outro tanto quanto gostaria ou quanto consideraria admirável. Ela menciona novamente Lady Bexborough, que é seu exemplo máximo de boa conduta, e relembra de quando passeava pelo terraço em Bourton, ocasião em que passava tempo com sua então amada Sally Seton.

Em seguida, Clarissa reflete:

E, coisa estranha, incrível: nunca se sentira tão feliz. Nada poderia agora ser bastante lento; nada durar demais. Nenhum prazer poderia igualar-se, pensava, [...], a isto de haver terminado com os triunfos da juventude, de se haver perdido na corrente da existência, para encontrar a vida, com um choque de alegria, quando o sol nascia, quando o sol se punha. (WOOLF, 2015, p. 156).

Todas as reflexões que Clarissa fizera durante aquele dia culminam neste instante: seus triunfos da juventude haviam ficado para trás; ela se havia perdido na corrente da existência;

no fim das contas, ela se reencontra com a vida após sentir a morte do outro em si mesma. A partir disso, Clarissa passa por um momento epifânico. A epifania é assim explanada por Érick Nascimento (2016, p. 10):

James Joyce definiu a epifania literária, em interpretação livre, como um momento em que se descobre o cotidiano para além do véu da superficialidade, focando exatamente no instante em que se revela algo transformador, libertador, além da percepção automática, como se a realidade circundante se tornasse inédita e somente apreciada a partir dali.

Clarissa ressignifica a sua existência a partir da morte do outro. O fato de Septimus ter morrido faz com que ela perceba a sua própria vida como algo que ainda estava em andamento – e que, por isso mesmo, ainda podia ser desfrutada. Attie (2015, p. 20) coloca:

De acordo com [Freud], são as ações destrutivas de *Thanatos* que conseguem manter a existência em movimento e constantemente em luta para se reerguer e produzir novas vidas, pois, caso houvesse apenas a pulsão de vida a existência atingiria um estado de total prazer que a paralisaria.

Ela acrescenta:

[...] a pulsão de morte [...] estimula a produção de novos começos. Isso é percebido nas obras de Woolf, nas quais as guerras e seus efeitos são representantes da força criadora e criativa de *Thanatos*, pulsão de morte, em articulação com *Eros*, pulsão de vida, cuja tendência à união e à satisfação resultaria em uma estagnação. Configura-se, dessa maneira, o amálgama entre vida e morte, posto que, em face à devastação, as personagens buscam maneiras de dar continuidade às suas existências. (ATTIE, 2015, p. 21)

A partir da morte de Septimus, Clarissa repensa toda a sua vida, percebendo que, apesar de ter aberto mão de certas vontades e felicidades do passado, conseguiu encontrar outra espécie de felicidade em seu presente. Na primeira edição americana do romance, Woolf fez um acréscimo no trecho mencionado: “*It was due to Richard; she had never been so happy*” (‘Devia-se a Richard; nunca tinha sido tão feliz’)” (TADEU, 2016, p. 261). A despeito do momento mais feliz de sua juventude em Bourton, descendo as escadas para jantar com Sally Seton, a Clarissa adulta percebe nesse instante que nunca havia sido tão feliz em toda a sua vida quanto naquele exato momento. A felicidade que sentira em sua juventude em Bourton, uma felicidade jovial e apaixonada, é agora substituída por uma felicidade madura: Clarissa venceu a juventude e reencontrou o prazer da vontade de viver naquela noite, ao refletir sobre a morte do outro. A escolha por Richard lhe trouxera, afinal, felicidade; talvez não aquela de sua juventude, pois aos cinquenta e dois anos o olhar sobre a vida não é mais o mesmo de quando

se tem dezoito. No entanto, a felicidade que encontrara ao lado de Richard era a felicidade que ela desejava naquele momento de sua vida: conforto, prosperidade e segurança financeira e social.

Clarissa dirige-se à janela para olhar o céu, como fizera tantas vezes no terraço em Bourton, e surpreende sua vizinha apagando as luzes para ir dormir:

O relógio começou a bater. O jovem se havia suicidado; mas não podia lamentá-lo; com o relógio a bater a hora, uma, duas, três, não podia lamentá-lo, com tudo aquilo indo para diante. Pronto! A velha senhora apagara a luz! Toda a casa estava agora às escuras, com tudo indo para diante, e outra vez lhe ocorreram as palavras: “Não mais temas o calor do sol...” Devia ir para junto deles. Mas que noite extraordinária! Sentia-se de certo modo como ele... o jovem que se havia suicidado. Sentia-se contente de que ele tivesse feito aquilo; alijado a vida, enquanto ela continuava a viver. O relógio batia. Os pesados círculos se dissolviam no ar. Mas tinha de voltar para junto deles. Tinha de reuni-los. Tinha de encontrar-se com Sally e Peter. E deixou a saleta. (WOOLF, 2015, p. 156-157)

Clarissa decide não lamentar a morte de Septimus pois entende que a sua própria vida seguia para diante. Ela relembra as palavras de Shakespeare, mas com um novo significado: antes, o calor do sol não mais precisava ser temido pois a morte *de si* findava esses temores. Para Clarissa, no entanto, em seu entender renovado, o calor do sol não mais precisava ser temido pois a morte *do outro* lhe acendia novo fôlego de vida. Destacamos, também, outro acréscimo existente na primeira edição americana do romance, logo após o trecho “Os pesados círculos se dissolviam no ar” (WOOLF, 2015, p. 157): “Após esta frase, nas provas da primeira edição americana, VW inseriu a frase ‘*He made her feel the beauty; made her feel the fun.*’ [‘Ele fez com que ela sentisse a beleza; fez com que ela sentisse a diversão.’], que não figura na primeira edição britânica” (TADEU, 2016, p. 262). Essa frase nos permite compreender novamente que a morte de Septimus teve impacto positivo na vida de Clarissa justamente por ela tomar a morte dele como um novo começo para si. Luiz Alfredo Garcia-Roza (1995 *apud* ATTIE, 2015, p. 122) postula:

A pulsão de morte enquanto potência destrutiva (ou princípio disjuntivo) é o que impede a repetição do “mesmo”, isto é, a permanência das totalidades constituídas provocando a emergência de novas formas. Nesse sentido [...] temos a pulsão de morte como potência criadora, posto que impõe novos começos ao invés de reproduzir o mesmo.

Sendo assim, podemos perceber como Clarissa toma a experiência da morte do outro para revisar a sua própria vida. Mrs. Dalloway sente a morte do outro *em si* mesma, mas não *para si* mesma: a sua pulsão de *Eros* é renovada através da pulsão de *Thanatos* emitida por

Septimus e recebida por ela, em seu próprio corpo. Sentindo o fim de Septimus em si mesma, ela primeiramente demonstra empatia por ele, mas é levada, através de suas reflexões, a um novo começo, como se ela própria estivesse morta até aquele momento e, de repente, “quando o sol nascia, quando o sol se punha” (WOOLF, 2015, p. 156), ela renascesse ou mesmo ressuscitasse. O recomeço de Clarissa, conforme demonstrado na citação feita anteriormente, é comparado com a passagem do tempo: um dia precisa findar para que outro se inicie.

Nesta terceira seção, verificamos como Clarissa foi capaz de unir a postura de morte de si e morte do outro, sentindo a morte do outro em si mesma e ressignificando sua vida a partir da morte do outro. A pulsão de morte (*Thanatos*) de Septimus serviu como pulsão de vida (*Eros*) para Clarissa, que encontra a felicidade na sua vida do jeito como está, superando sua juventude e deleitando-se com seu presente. Nas palavras de Alverne (2017, p. 12): “É preciso que um não chegue ao final daquele dia para que o outro sobreviva. A morte aparece em sua face de salvação, de lugar de movimento. Somente por meio da morte, pode-se recomeçar”. Septimus teve de morrer para que Clarissa valorizasse sua própria vida.

Ao longo deste capítulo, apresentamos as narrativas de Clarissa Dalloway a respeito da morte de si e da morte do outro. Verificamos nas reflexões da protagonista questões referentes às perdas provenientes da Grande Guerra, à consciência da finitude da própria vida, ao disfarce do sofrimento e do luto, à interdição da temática da morte em altas vozes e ao equilíbrio entre pulsão de vida e pulsão de morte. No próximo capítulo, daremos continuidade às análises do romance *Mrs. Dalloway*, focalizando o personagem Septimus Warren Smith e verificando as concepções de morte de si e do outro que ele transparece em seus pensamentos, expressos na narrativa através da técnica de fluxo de consciência.

### 3 MERGULHARA ACASO COM O SEU TESOURO?<sup>25</sup>

*Dizia-se que era um sábio que colhia o esplendor daquilo que sabiam os suicidas. Aqueles que queriam morrer eram afeiçoados à natureza, certamente exalando no ar o conhecimento supremo por que os demais tanto aguardavam sem sucesso. Um homem assim faria da presença da morte uma manifestação limpa, sem temor. Apenas a honrada coragem de regressar à natureza e ao domínio dos deuses. Seria um interlocutor entre a virtude e o erro.*

Valter Hugo Mãe<sup>26</sup>

Conforme já mencionado anteriormente neste trabalho, Septimus Warren Smith é o outro protagonista do romance *Mrs. Dalloway*. Veterano de guerra, seus pensamentos são constantemente assolados pelas memórias do conflito no qual combatera. Várias vezes ele fala sobre suicidar-se, pois entende ser essa a única forma de livrar-se da perturbação que sente por todas as mortes que presenciou e principalmente pelas que causou.

O nome de Septimus foi dado por seus pais na intenção de ser incomum: “Londres tragara muitos milhões de jovens chamados Smith; não acha nada de fantástico em nomes como Septimus, com que os pais pensaram distingui-lo” (WOOLF, 2015, p. 74). Alverne (2017, p. 87) sugere que Septimus (“sétimo”, em latim) seja uma referência ao fato de Virginia Woolf ter sido a sétima filha (se contarmos seus meios-irmãos). O narrador da obra assim descreve o veterano: “Septimus Warren Smith, de cerca de trinta anos, pálido, nariz aquilino, sapatos amarelos e sobretudo puído, de olhos claros, com esse olhar desconfiado que inspira desconfiança aos demais” (WOOLF, 2015, p. 18). Com essas palavras, é possível perceber, primeiramente, que Septimus não pertencia a uma classe social privilegiada, dada a descrição de suas roupas. Além disso, é criada uma aura de desconfiança ao redor do personagem, de modo que o leitor compreende, assim que o conhece, que Septimus é um homem inquieto. No entanto, antes da Grande Guerra, ele não era assim. Attie (2015, p. 47) resume a personalidade do Septimus pré-Guerra com base nas informações dadas pelo romance:

Septimus, antes do conflito, era um jovem bastante esperançoso e com grande talento para a poesia. Ele vem de uma cidade pequena chamada Stroud e, a fim de ter uma vida de sucesso, muda-se para Londres. Lá consegue um bom emprego, tem um chefe que o admira e planeja sua promoção; ou seja, uma vida perfeita segundo os padrões da sociedade inglesa daquele tempo.

<sup>25</sup> Clarissa Dalloway pensa nisso enquanto reflete no suicídio de Septimus, a quem não conhecia (WOOLF, 2015, p. 155).

<sup>26</sup> **Homens imprudentemente poéticos**. São Paulo: Biblioteca azul, 2016.

Apesar de não pertencer à aristocracia, Septimus é um trabalhador que está construindo uma vida dentro dos padrões da sociedade inglesa moderna. Sua vida mudou drasticamente com a guerra:

Septimus foi um dos primeiros voluntários. Partiu para a França a salvar uma Inglaterra que consistia quase inteiramente das peças de Shakespeare e de Miss Isabel Pole passeando de verde numa praça. Nas trincheiras, operou-se instantaneamente a mudança que Mr. Brewer<sup>27</sup> desejava, ao aconselhar-lhe o futebol; Septimus desenvolveu sua virilidade; foi promovido; despertou a atenção e o afeto de seu superior, Evans. (WOOLF, 2015, p. 75)

Nota-se que, inicialmente, o discurso de Septimus a respeito da guerra era como algo nobre, romântico, que ele faria para *salvar* a sua terra. Para ele, a Inglaterra era feita unicamente das peças de Shakespeare e de sua antiga namorada, Isabel Pole. Essa era a nação que Septimus enxergava, corroborando o que afirmamos, no capítulo 1 deste trabalho, a respeito do espírito nacionalista que pairava sobre a sociedade inglesa do início do século XX. Durante a guerra, ele se torna *viril*. A noção de virilidade presente nesse trecho está atrelada àquilo que se esperava que se fizesse em uma guerra, como se combater, resistir e matar fosse viril. Após retornar da guerra, no entanto, Septimus demonstra ter se transformado completamente, principalmente em relação à sua sensibilidade para com o outro e ao valor que dava à própria vida.

Este capítulo é dividido em três seções. Na primeira, verificaremos as concepções de Septimus sobre a morte do outro, percebendo como ele construiu certa apatia em relação a isso no decorrer da guerra e como, ao mesmo tempo, ele se sente culpado pelas mortes que causou e que testemunhou. Na segunda, observaremos a postura de Septimus diante da morte de si, focalizando a questão do seu discurso suicida e do que os médicos que ele consultou tinham a dizer a esse respeito. Na terceira seção, analisaremos como Septimus une as posturas diante da morte de si e do outro ao recuperar sua autonomia sobre sua vida e morte por meio do suicídio. Optamos por essa sequência para que primeiramente se compreenda como Septimus desenvolveu a apatia e a culpa que, posteriormente, o levaram a querer encerrar sua vida. As citações que faremos da obra não se referem somente à consciência de Septimus, mas também de outros personagens que interagem com ele, como sua esposa Lucrezia, o dr. Holmes e *sir* William Bradshaw.

---

<sup>27</sup> Patrão de Septimus na empresa de imóveis em que ele trabalha (WOOLF, 2015, p. 75).

### 3.1 A morte do outro: apatia e culpa

A primeira aparição de Septimus na obra ocorre logo após o trecho do estampido do carro. Ele estava no meio da aglomeração de transeuntes curiosos acerca da identidade da pessoa que estava no interior do automóvel. Septimus, no entanto, não estava pensando nessa pessoa: “[...] 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” (WOOLF, 2015, p. 18). Sendo esse o primeiro acesso que o leitor tem à consciência de Septimus, é possível perceber imediatamente que o personagem é bastante perturbado. Assim como Clarissa, que, ao ouvir o estampido, pensou tratar-se de um tiro de revólver, Septimus também imaginou o pior diante da cena. A diferença é que ele não antecipa o pior *antes* de saber a origem do barulho, como ela fez; suas perspectivas negativistas a respeito do acontecido ocorrem mesmo ele tendo ciência do que causou o estampido. Ele não se tranquiliza ao ver que foi apenas um carro; pelo contrário, a partir do tumulto causado pelo acidente, Septimus imagina que o mundo irá estalar em chamas.

Apesar de não termos acesso a memórias organizadas de Septimus, como tínhamos em relação à Clarissa, podemos perceber que houve uma figura em seu passado cuja morte pode ter sido catalisadora da situação atual do protagonista: Evans. Segundo Lucrezia, que vira Evans somente uma vez na vida, “[p]arecia um homem bom e tranquilo; um grande amigo de Septimus, e tinha sido morto na guerra. Todos têm amigos que foram mortos na guerra” (WOOLF, 2015, p. 59). Percebe-se que Lucrezia (também chamada ao longo da obra de Rezia) não parece compreender o motivo de a morte de um amigo ter afetado tanto seu marido, principalmente considerando que, para ela, todos têm amigos que morreram na guerra. Septimus, no entanto, reflete na relação dele com Evans de outra forma: “Era o caso de dois cachorros brincando junto ao fogo; um sacode um pedaço de papel, rosna, procura morder, de vez em quando, a orelha do mais velho; o outro, sonolento, olhando o fogo, ergue uma pata e rosna benevolmente. Tinham de estar juntos, *partilhar de tudo*, lutar, discutir” (WOOLF, 2015, p. 75, grifos nossos). Segundo Tadeu (2016, p. 255), o termo que grifamos, *partilhar de tudo*, “traduz ‘[to] share with each other’. [...] [A] expressão ‘to share with’ era utilizada, na época, para descrever relações homossexuais masculinas”. Ou seja, há a possibilidade de que, mais do que o superior de Septimus, Evans fosse seu amante. Essa teoria é aceita por outros autores (KSIEZOPOLSKA, 2008; ATTIE, 2015). Talvez seja por isso que a morte dele tenha afetado Septimus a ponto de ele ter visões e alucinações envolvendo Evans. Attie (2015, p. 36) preconiza: “O mundo abalado, prestes a explodir e ser destruído em chamas, assim como

ocorreu com Evans, é o mundo trazido por Septimus como herança da guerra e que ele não pôde apagar simplesmente retornando à sua rotina anterior ao conflito”. Lembramos aqui que Evans morreu diante do protagonista por conta de uma explosão. A partir desse e de outros tantos acontecimentos que Septimus testemunhou ao longo da Grande Guerra, ele não consegue enxergar o mundo à sua volta como antes.

Ainda no trecho do estampido do carro, percebe-se certa paranoia<sup>28</sup> da parte de Septimus: “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, 2015, p. 18). Nesse trecho, vemos como Septimus se compara a uma árvore, afirmando estar “plantado” (no original, *rooted*) na calçada. A comparação dele parece adequada à vida que ele tem levado desde que a guerra acabou: Septimus sente-se incapaz de se mover, mesmo que desse movimento dependa a sua vida. Sua paralisia provém do seu medo de viver, pois ele não sabe mais qual é o seu propósito para a vida. Isso corrobora o que Durkheim (2000) disse a respeito do suicídio egoísta, que ocorre por o indivíduo não mais sentir apego à vida em sociedade. Septimus desconecta-se da sociedade depois de uma guerra que mudou permanentemente sua visão a respeito da sua nação, na qual ele acreditara com tanto fervor. Evans talvez tenha sido seu último elo com a humanidade, e o elo se desfez junto com sua morte.

Mais adiante, quando o casal Warren Smith está no Regent’s Park<sup>29</sup>, Septimus, em meio a alucinações, reflete: “[...] assim se sentia ele aproximar-se da vida, pois o sol era mais quente, os gritos, mais fortes, e alguma coisa tremenda ia acontecer. Bastava-lhe apenas abrir os olhos; mas havia neles um peso; um medo” (WOOLF, 2015, p. 62). O veterano tem medo de viver, mas ao mesmo tempo sente que ainda há beleza na vida, e que ele só precisa abrir os olhos para contemplá-la. Seu medo é oriundo das várias alucinações que ele tem com objetos reais à sua volta: pássaros falando em grego, cães se transformando em homens, mortos saindo de trás de arbustos. Além disso, no trecho mencionado, chamamos atenção para a expressão “o sol era mais quente”, em um paralelo com o verso “Não mais temas o calor do sol”, recordado por Clarissa tantas vezes naquele dia; e para a sensação de Septimus de que algo tremendo iria acontecer, em contraste com o sentimento da jovem Clarissa, expresso no início do romance, de que algo terrível estava para acontecer.

<sup>28</sup> De acordo com Freud (1896, p. 103), a paranoia “provém do recalçamento de lembranças aflitivas, sendo seus sintomas formalmente determinados pelo conteúdo do que foi recalçado”.

<sup>29</sup> “[U]m dos parques reais de Londres, situado no noroeste de Londres, parte na City of Westminster, parte no bairro de Camden” (TADEU, 2016, p. 237).

Ao abrir os olhos, Septimus contempla a beleza da natureza ao seu redor e seu espírito se acalma, mas torna a se perturbar quando Rezia diz que “está na hora” (WOOLF, 2015, p. 62). Ela se refere à hora marcada com *sir* William Bradshaw, um médico que eles irão encontrar pela primeira vez, já que as consultas com o dr. Holmes não têm feito Septimus se sentir melhor. Nesse momento do enredo, o casal Warren Smith e Peter Walsh se cruzam no Regent’s Park, e Septimus enxerga Peter como se fosse Evans voltando dos mortos. Rezia angustia-se diante da alucinação do marido, que começa a fazer uma cena, gesticulando e falando em altas vozes. Ela tenta distraí-lo, perguntando-lhe as horas. Peter percebe que o casal parece infeliz, e dali em diante o fluxo de consciência se detém por algumas páginas com ele. Em dado momento, Peter começa a ouvir o canto de uma mendiga, assim transcrito no romance: “*ii an fa um sô / fuu suii tu in uu...*” (WOOLF, 2015, p. 71). Conforme mencionamos na seção 2.1, essa canção foi identificada como sendo o poema *Allerseelen* (Todas as Almas), escrito por Hermann von Gilm e musicado por Richard Wagner. Segundo Tadeu (2016, p. 254-255):

[A canção] evoca a volta dos amantes no Dia das Almas: “Põe sobre a mesa os fragrantés resedás / os últimos ásteres rubros na mesa deposita, / e vamos de novo falar de amor, / como, outrora, em maio. / Dê -me as mãos que em segredo as apertarei / E se alguém olhar, pouco me importa, / Dê-me apenas um de seus doces olhares, / Como, outrora, em maio. / Hoje os túmulos estão cheios de luzes e flores, / um dia ao ano os mortos estão livres, / Vem ao meu coração que eu a terei de novo, / Como, outrora, em maio”.

No capítulo anterior, mencionamos que o nome do vizinho de Clarissa, Scrope Purvis, pode ser um anagrama para “Corpus Veris”, o “corpo da primavera”, o que talvez seria uma referência à canção dessa cena. Ksiezopolska (2008, p. 42) teoriza:

As palavras da música, com suas referências à primavera passada e ao ente querido morto, bem como a apresentação de Woolf da música em fragmentos e paráfrases no texto do romance, parecem transformar o “eu” da música em uma figura mítica de uma antiga primavera – uma personificação da primavera. Seria apropriado e irônico se a referência a esse tema estivesse codificada no nome aparentemente absurdo do vizinho de Clarissa. Também sugeriria que o texto de Woolf oculta sob a linguagem poética e sua aparente aleatoriedade um sistema elaborado e precisamente desenvolvido. (Tradução nossa<sup>30</sup>)

Ksiezopolska (2008) também sugere que essa canção já fora ouvida por Septimus alguns momentos antes deste, de forma que ele vivencia em sua mente o que a canção diz:

---

<sup>30</sup> The words of the song, with its references to past spring and the dead loved one, as well as Woolf’s rendering of the song in snatches and paraphrases in the text of the novel seem to transform the “I” of the song into a mythical figure of an ancient spring – an embodiment of the spring. It would be fitting and ironic if the reference to this theme was encoded in the seemingly absurd name of Clarissa’s neighbour. It would also suggest that Woolf’s text hides beneath the poetic language and its apparent randomness an elaborately and precisely developed system.

Flores vermelhas cresciam-lhe através da carne; as folhas rígidas murmuravam junto à sua cabeça. Ali em cima, na rocha, começou a ouvir-se música. É uma buzina de auto, lá embaixo, na rua, disse ele; mas ali em cima repercutia de rocha em rocha, dividia-se, entrechocava-se, erguendo-se em lisas colunas de sons (a música visível era outra descoberta), e tornava-se um cântico de alegria, uma antífona que espiralava da flauta de um jovem pastor (é um velho mendigo que toca diante de um café, murmurou) e que, quando o jovem estacava, se elevava borbulhando, e, quando ele subia mais alto, se convertia num esquisito lamento sobre o rumor do tráfego. (WOOLF, 2015, p. 61)

Septimus pode ter achado que a voz da mulher, abafada e distorcida pelos sons do tráfego, fosse um velho mendigo tocando flauta. De todo modo, sua mente parece ter reconhecido a música o suficiente para transportá-lo para o que ele sabia que a letra dizia, misturando o conteúdo da canção com as vivências de Septimus ao lado de Evans. De acordo com essa ideia, as “flores vermelhas” seriam os “rubros ásteres” citados pela canção. Concordamos com Attie (2015, p. 20) quando diz: “Dessa maneira, as relações intertextuais são um importante meio pelo qual a autora traz à tona elementos negados ou esquecidos pelas personagens dos romances e, nessa reelaboração, proporciona novos significados às memórias”. Por se lembrar de Evans como um homem com quem ele tinha muita proximidade (talvez até romântica) e que morreu na sua frente, Septimus pode ter utilizado a letra da canção da mendiga para ressignificar suas memórias ao lado de seu falecido companheiro.

Enquanto a canção é entoada, o fluxo de consciência volta novamente para Rezia, que sente-se estimulada pelo que ouve: “e agora aquela velha a cantar na rua: ‘Se alguém nos vê, que importa?’, lhe deu de súbito a certeza de que tudo sairia direito” (WOOLF, 2015, p. 73). Apesar de a música ter uma tônica mórbida, Rezia, que é italiana, pode não ter captado seu conteúdo implícito por conta da barreira linguística (considerando que a canção estava sendo entoada em inglês). Dessa forma, “a mendiga cantante torna-se involuntariamente um falso consolo para Rezia” (KSIEZOPOLSKA, 2008, p. 43, tradução nossa<sup>31</sup>).

No caminho do Regent’s Park para o consultório de *sir* William Bradshaw, a narração se volta para a história de Septimus, desde suas aspirações a poeta, alguns dizeres sobre sua família, sua paixão por Miss Isabel Pole (que dava aulas sobre Shakespeare) e seu trabalho na Sibleys & Arrowsmiths (WOOLF, 2015, p. 74-75). Depois disso, percebe-se a mudança que se operou em Septimus após a morte de Evans:

[...], quando Evans foi morto, pouco antes do armistício, na Itália, Septimus, longe de demonstrar emoção e reconhecer que era o fim de uma amizade, congratulou-se por sentir tão pouco e ser tão razoável. A guerra o havia educado. Era sublime, aquilo. Passara por tudo, amizade, guerra, morte, fora promovido, ainda não tinha trinta anos

<sup>31</sup> The singing beggar unwittingly becomes a false comforter to Rezia.

e ia sobreviver. Estava tudo direito. As últimas bombas não haviam acertado nele. Vira-as explodir com indiferença. Quando veio a paz, estava em Milão, alojado numa estalagem, onde havia um pátio, flores em bacias, e as filhas do proprietário, que faziam chapéus, com a mais moça das quais, Lucrezia, comprometeu-se uma tarde em que o pânico se apoderou dele... porque não podia sentir nada. (WOOLF, 2015, p. 76)

Septimus “congratula-se” por não sentir muito pela morte de Evans, como se o excesso de sentimento fosse uma fraqueza. Ele afirma que foi indiferente às últimas bombas e que não podia sentir nada. Attie (2015, p. 48) descreve: “Septimus se orgulha em não demonstrar nenhum sentimento, pois ocorre uma total transformação do rapaz delicado, que se maravilhava com as palavras de Shakespeare, em um soldado hostil, que não conhece mais o significado de ‘sentir’”. No entanto, nesse mesmo trecho, ele lembra que *o pânico se apoderou dele*. O mesmo paradoxo ocorre no trecho seguinte: “Pois agora que estava tudo acabado, assinado o armistício e enterrados os mortos, vinham-lhe, especialmente ao entardecer, aqueles súbitos acessos de medo. Não podia sentir. [...] alguma coisa lhe faltava; não sentia nada” (WOOLF, 2015, p. 76). Ao mesmo tempo em que ele afirma não sentir nada, ele sente pânico, medo. A falta de outros sentimentos aparentemente é o que faz com que ele sinta medo. Sua apatia o amedronta. No fim das contas, tudo o que ele vivenciou na guerra, culminando na morte de Evans, parece ter gerado em Septimus uma forma de trauma. Attie (2015, p. 17), remetendo-se a estudos freudianos sobre o trauma, teoriza:

[...] desse percurso de rememoração, nasce também o trauma, passível de ser entendido, basicamente, como essa tomada de consciência a posteriori, por parte do traumatizado, de uma situação-problema que ressurgiu por associação de ideias e adquire novo significado. Em outras palavras, não é o evento, no momento de sua ocorrência, que atua de forma traumática, e sim a lembrança, a reorganização das experiências que, por sua vez, assumem uma significação traumática.

Esse conceito explicaria por que Septimus não sentiu nada pela morte de Evans no momento em que ela ocorreu, desenvolvendo alucinações e um sentimento de pânico apenas depois de remoer as lembranças dos horrores que vivenciou naqueles anos. Apesar de ter se sentido indiferente tanto à morte de seu companheiro quanto às últimas bombas, o comportamento que o veterano demonstra no presente do romance não condiz com o de alguém indiferente. Se assim o fosse, ele seguiria sua vida sem jamais pensar em Evans, na guerra e em todas as outras coisas pelas quais ele se culpa. A própria falta de sentimentos que ele diz enfrentar lhe gera pânico, o que é completamente contrário à indiferença.

O veterano procura entender as razões para essa suposta falta de sentimentos:

Nem ao menos o paladar [...] tinha encantos para ele. [...] ele não sentia gosto, não sentia coisa alguma. No café, entre as mesas e os garçons loquazes, o terrível medo o dominava: ele não podia sentir. Raciocinar, podia; [...]; o cérebro estava perfeito; se não podia sentir, a culpa devia ser do mundo, então. [...] bem podia ser que o próprio mundo não tivesse sentido. (WOOLF, 2015, p. 77)

Septimus culpa o mundo por sua falta de sentimentos. Novamente percebe-se como ele se sente desconectado da sociedade, alegando, inclusive, que o próprio mundo não tinha sentido<sup>32</sup>. Antes da guerra, Septimus enxergava o sentido do mundo por meio de suas paixões: Miss Isabel Pole, Shakespeare, literatura, poesia. Depois da guerra, no entanto, essas coisas não mais dão sentido ao mundo em que Septimus vive: “Então abriu Shakespeare de novo. O juvenil pendor de intoxicar-se com palavras [...] havia enfraquecido” (WOOLF, 2015, p. 77). Outro trecho evidencia sua desilusão com a humanidade: “a verdade é que os seres humanos não têm bondade, nem fé, nem caridade, senão o necessário para aumentar o prazer do momento. Caçam em matilhas. [...] Abandonam os que tombam. Estão caiados, disfarçados” (WOOLF, 2015, p. 78). É essa humanidade que inspira apatia em Septimus.

O protagonista sente tanta repulsa da humanidade que acredita que o próprio ato de procriar é sujo:

O amor entre homem e mulher era repulsivo para Shakespeare. Isso da cópula lhe parecia uma imundície antes do fim. Mas, dizia Rezia, ela devia ter filhos. Fazia cinco anos que estavam casados. [...] Não se podem trazer crianças a um mundo como este. Não se pode perpetuar o sofrimento, ou aumentar a espécie desses animais sensuais, que não têm emoções perduráveis, mas unicamente caprichos e vaidade, que os impelem ora numa, ora noutra direção. (WOOLF, 2015, p. 78)

Nesse trecho, é possível perceber que Septimus se remete a Shakespeare (provavelmente *Hamlet*) para basear sua crença de que o mundo não é um lugar para o qual se deva trazer crianças. Rezia quer ter filhos; no entanto, seu marido não acha correto procriar. Tadeu (2016, p. 255) coloca:

Septimus atribui, aqui, ao autor de sua predileção opiniões que são, possivelmente, de um de seus mais famosos personagens, Hamlet. Como fica claro, pelo contexto, o “fim” é a procriação, a geração de filhos. E o sexo é “sujo”, para Shakespeare (ou seja, para Hamlet), não em si, mas pelo seu resultado ou fim. “Por que irias ser uma matriz de pecadores? [...] seria melhor que minha mãe não tivesse me gerado.”, diz Hamlet a Ofélia (*Hamlet*, III, 1), pensamento que ecoa nas palavras de Septimus logo adiante: “Não se pode trazer filhos a um mundo como este”, um mundo de práticas “penosas” [...].

<sup>32</sup> Na tradução para a língua portuguesa, pode haver confusão com a palavra “sentido”, visto que ela pode ser tanto o verbo “sentir” no particípio quanto um substantivo abstrato. Em consulta ao original (WOOLF, 1925, p. 53), verificamos a palavra “*meaning*”, ou seja, *significado*.

Como Rezia quer ter filhos e Septimus nega, isso claramente afeta seu casamento: “Sua mulher estava chorando, e ele não sentia nada; somente, a cada um daqueles profundos, abafados, desesperados soluços, descia ele mais um passo no abismo” (WOOLF, 2015, p. 79). Ele afirma não sentir nada, mas o choro de sua esposa o faz descer mais um passo no “abismo”. Embora não seja nossa intenção realizar um diagnóstico psicológico para as mazelas de Septimus, poderíamos interpretar esse abismo como uma depressão, melancolia ou mesmo um princípio de loucura. Como vivia em uma sociedade que suprimia manifestações de dor pela perda de um ente próximo, a supressão de seus sentimentos pode ter levado Septimus à insanidade. Ariès (2012, p. 242) confirma a possibilidade de isso ocorrer:

A proibição do luto leva o sobrevivente a aturdir-se com o trabalho ou, ao contrário, a atingir o limite da loucura, a fingir que vive na companhia do defunto, como se este ainda estivesse presente ou, ainda, a colocar-se em seu lugar, a imitar seus gestos, palavras e manias e, por vezes, em plena neurose, a simular os sintomas da doença que o matou.

Septimus tem alucinações envolvendo Evans e, como dissemos anteriormente, sente que o mundo estalará em chamas, tal qual aconteceu a seu companheiro. No extremo de não ter trabalhado o luto pela morte dele, o veterano lentamente se vê em uma situação de loucura, corroborada pela culpa e a apatia que se desenvolveram nele com toda a experiência da guerra. Além disso, lembramos, também, que o processo de luto pode ser mais difícil se a morte do ente próximo ocorreu violentamente. Matos-Silva (2011, p. 63), a respeito do processo de luto vivenciado por um jovem por conta da morte de outro jovem, preconiza:

[...] vivenciar a morte de uma pessoa próxima contradiz a ideia de onipotência e pode fazer o jovem se deparar com sua vulnerabilidade e fragilidade. Nesta faixa etária, é comum a presença da culpa, como se a pessoa pudesse ter evitado a situação, o que novamente aponta para a sensação de onipotência.

Essa questão da culpa é ilustrada pelo romance no seguinte trecho:

De modo que não havia mesmo desculpa; não tinha absolutamente nada, exceto o pecado pelo qual a natureza humana o condenava à morte, o pecado de não sentir. Não se havia importado quando Evans fora morto; isto era o pior; mas todos os outros crimes erguiam a cabeça, agitavam o indicador, escarneciam, desde manhã cedo, aos pés da cama, do corpo que jazia prostrado e cômico da sua degradação; casara com Rezia sem amor, mentira-lhe; seduzira-a; conspurcara<sup>33</sup> Miss Isabel Pole, e estava tão marcado pelo vício que as mulheres estremeiam quando o encontravam na rua. Morte, essa era a sentença da natureza humana para um miserável assim! (WOOLF, 2015, p. 79)

<sup>33</sup> Original: *outraged*, ultrajara (WOOLF, 1925, p. 55).

Septimus enumera os crimes (nas palavras dele) que cometera, desde não sentir nada pela morte de Evans até o descaso com seus relacionamentos amorosos. Ele entende que a sentença para a apatia que desenvolveu durante a guerra, possivelmente iniciada com a morte de Evans, foi proferida pela própria natureza humana, e que recairá sobre ele por meio de sua própria morte.

Nesta seção, abordamos a questão da morte do outro (neste caso, de Evans) como desencadeadora do desenvolvimento de uma apatia por parte de Septimus em relação ao mundo à sua volta, com o qual ele não consegue mais se sentir conectado. Para o veterano, essa apatia era um pecado pelo qual ele teria que pagar com a própria morte. Na próxima seção, trataremos das concepções de Septimus sobre a morte de si, verificando seus pensamentos suicidas e qual era a visão dos dois médicos que ele consultou a respeito de seus problemas.

### **3.2 A morte de si: intenção suicida e tratamento médico**

Com a apresentação de Septimus feita, já podemos perceber que se trata de uma pessoa conturbada. Isso é confirmado novamente quando o fluxo de consciência se detém nos pensamentos de Rezia: “[...] Septimus declarara ‘Eu vou matar-me’; uma coisa horrível de se dizer” (WOOLF, 2015, p. 19). Essa é a primeira vez que a intenção suicida de Septimus é mencionada na obra. Lucrezia recebera instruções de um médico em relação a essas ideias negativas do marido: “Pois o dr. Holmes lhe recomendara que fizesse com que o marido (*que nada tinha de grave, mas estava um tanto alterado*) se interessasse pelas coisas exteriores” (WOOLF, 2015, p. 23, grifos nossos). Percebe-se que o próprio médico que examinou Septimus não leva a sério suas intenções suicidas, recomendando um tratamento baseado em alheá-lo de seus pensamentos para que ele volte seu interesse às coisas exteriores. A ideia presente nesse tratamento é a de que uma pessoa pode ser curada de sua melancolia se tão-somente se concentrar nas coisas à sua volta, como se isso a fizesse não mais remoer os pensamentos que lhe causam tamanha tristeza. Ainda hoje se ouve essa ideia, que já era antiquada para o tratamento de Septimus, uma vez que ela era recorrente séculos antes. Elzilaine Domingues Mendes *et alii* (2014, p. 424) colocam:

Nos séculos XVII e XVIII ganham relevo os males e as consequências que a melancolia engendra. A melancolia é definida como uma patologia inquietante, ligada à imaginação, devendo ser tratada. [...] No plano filosófico e literário, a melancolia é caracterizada como tédio, como falta de interesse pelo mundo externo, dor existencial, paralisia psíquica, tristeza profunda, abatimento, desgosto, etc.

A ideia que o dr. Holmes demonstra em relação aos problemas de Septimus é a de que seu paciente está melancólico por falta de interesse pelo mundo externo, e que o tratamento adequado seria voltar o interesse dele para as coisas de fora. Vale ressaltar que em nenhum momento da obra é dito a Septimus o diagnóstico que recebera dos médicos que o examinaram, o que reforça os dizeres de Ariès (2012) a respeito do alheamento do paciente acerca de seu quadro clínico. Naquela época, era comum os médicos não nominarem aos seus pacientes as doenças que os assolavam, limitando-se a recomendar os tratamentos que eles julgassem necessários para alcançar a cura. Além disso, conforme já mencionamos no capítulo 1 desta pesquisa, os estudos na área da psicanálise eram bastante incipientes no início do século XX, de modo que poucos médicos da época se atentavam às doenças da psiquê, focando apenas em questões físicas. Dr. Holmes não via nenhum problema *físico* em Septimus, o que o leva a concluir que seu paciente apenas está “um tanto alterado” (WOOLF, 2015, p. 23).

Seguindo a recomendação do médico, Rezia tenta chamar a atenção de Septimus para as coisas ao seu redor: “– Olha – implorou ela, pois o dr. Holmes lhe havia recomendado que o fizesse interessar-se pelas coisas reais [...] – Olha – repetia ela” (WOOLF, 2015, p. 27). Ao que Septimus reage:

Olha, ordenara-lhe o invisível, a voz que agora se comunicava com ele, que era o maior dentre os humanos, Septimus, recém-chegado da vida para a morte, o senhor que tinha vindo renovar a sociedade, e que jazia como um manto, como um tapete de neve apenas tocado pelo sol, para sempre sacrificado, sofrendo para sempre, o bode expiatório, o eterno sofredor; mas ele não queria, dizia, gemendo, enquanto rechaçava com um gesto da mão aquele eterno sofrimento, aquela solidão eterna. (WOOLF, 2015, p. 27)

Em sua mente, Septimus é o portador de um conhecimento e de uma verdade que mais ninguém possuía. Ele faz anotações a respeito desse conhecimento: “Os homens não devem cortar as árvores. Há um Deus. [...] Mudar o mundo. Ninguém mata por ódio” (WOOLF, 2015, p. 26). Sua mente parece estar o tempo todo agitada por conta dessas ideias, de tal modo que a realidade aparece desfigurada a Septimus a ponto de ele se ver obrigado a fechar os olhos: “[...] a inquietação daqueles olmos que subiam e baixavam [...] o deixariam louco, sim. Mas ele não enlouqueceria. Fecharia os olhos; não olharia mais” (WOOLF, 2015, p. 24). Septimus tomara para si uma missão: mudar o mundo através desse conhecimento absoluto que ele diz possuir. Mas ele se sente solitário nessa missão; sofre, sente-se um bode expiatório<sup>34</sup>. O fardo que ele

---

<sup>34</sup> Na tradição judaica antiga, anualmente o sacerdote impunha as mãos sobre a cabeça de um bode, transferindo para o animal os pecados do povo de Israel. Esse bode era solto no deserto, sozinho, carregando consigo todos os pecados do povo, e servia como expiação desses pecados. Por esse motivo, recebeu o nome de “bode expiatório” (cf. Levítico 16.5-22).

diz carregar é muito pesado para si. Vemos a angústia de Septimus se manifestar nesse e em outros trechos, construindo para o leitor a antecipação do desfecho do personagem.

Lucrezia, por sua vez, não suporta ver Septimus no transe em que ele se coloca quando está remoendo suas ideias. Ela teme que as outras pessoas reparem. Sente-se ressentida com seu marido, comparando a imagem que tinha dele durante a guerra com o comportamento dele naquele instante: “E era uma covardia um homem dizer que ia matar-se; mas Septimus havia lutado; fora um bravo; não era o mesmo Septimus agora” (WOOLF, 2015, p. 25). Vale lembrar que Rezia conhecera o Septimus de *durante* a guerra, e não o de antes. A mudança que se operou nele foi visível para ela em relação à imagem que ela tinha de alguém que lutara na guerra, que seria, em tese, “um bravo”, nas palavras dela. Após o fim da guerra, a bravura de Septimus, aos olhos de Rezia, foi substituída por covardia, já que ele falava em se matar.

Para o leitor, que tem acesso a informações sobre o Septimus anterior à guerra, percebe-se que a mudança que ocorreu nele foi principalmente em relação à ilusão que ele tinha quanto à importância de lutar pela nação. Attie (2015, p. 45) alega: “Septimus personifica o indivíduo fragmentado do século XX; as descobertas feitas durante a guerra fizeram com que ele apagasse seu passado e o mundo que antes fazia algum sentido e lhe trazia objetivos”. Assim como a jovem Clarissa de Bourton, o jovem Septimus de antes da guerra já não existia mais. Aquele Septimus acreditava em sua nação; voluntariara-se para lutar por ela; via uma Inglaterra composta por Shakespeare e Miss Isabel Pole; e morreu nas trincheiras, dando lugar a um Septimus melancólico, desacreditado e abandonado por sua nação, carregando um fardo insuportável de conhecimento e culpa, cheio de ideias, mas incapaz de comunicá-las.

Em um trecho adiante, Lucrezia recorda-se de uma ocasião em que ela e Septimus fizeram um passeio agradável e que ele se comportara normalmente até certo momento:

De súbito ele disse, quando estavam junto ao rio: “Agora vamos matar-nos”, e olhou para a água com aquele olhar que ela já lhe vira antes, quando um trem passava ou um ônibus – um olhar como se alguma coisa o fascinasse; [...] Quis discutir com ela sobre a necessidade de se matarem; explicou como a gente era má; as mentiras que inventavam os transeuntes e que ele via. Conhecia todos os seus pensamentos, disse; conhecia todas as coisas. Conhecia o sentido do mundo, disse. (WOOLF, 2015, p. 59-60)

As concepções de Septimus sobre as pessoas e sobre seus pensamentos (que ele alegava conhecer por completo) são o motivo pelo qual ele vê a necessidade de as pessoas se matarem. Com a experiência da guerra, Septimus perdeu a esperança em uma humanidade má e mentirosa, não suportando mais fazer parte disso e acreditando que nenhum ser humano era digno de viver, chegando ao ponto de ser contra a reprodução humana. A esse respeito,

Durkheim (2000, p. 285) atesta: “É um fato geral, em todos os países da Europa, que a disposição dos militares para o suicídio é muito superior à da população civil da mesma idade”, e mais adiante: “[...] tudo se explica facilmente quando se reconhece que a carreira das armas desenvolve uma constituição moral que inclina fortemente o homem a se desfazer da existência” (DURKHEIM, 2000, p. 300). Para o sociólogo, o fato de a carreira militar desenvolver em seus membros uma facilidade para eles se desfazerem da existência (ou seja, de vidas) é o que explica eles frequentemente se desfazerem da *própria* existência. Halbwachs (1930, p. 71) oferece uma explicação adicional: “Se os soldados cometem suicídio mais do que os membros da população civil, é porque eles não sentem falta um do outro” (tradução nossa<sup>35</sup>). Novamente a solidão figura como propagadora do suicídio, principalmente em sociedades individualistas, como aquela de que Septimus percebeu fazer parte.

Apesar de achar a humanidade suja e indigna, Septimus encontra beleza na vida por meio da natureza:

Longas faixas de sol lhe acariciavam os pés. As árvores abanavam, agitavam-se. Acolhemos, parecia dizer o mundo; aceitamos; criamos. Beleza, parecia dizer o mundo. E, como que a prová-lo (cientificamente), para onde quer que ele olhasse, as casas, as grades, os antílopes estendendo o pescoço sobre a cerca, a beleza brotava instantaneamente. Observar uma folha tremendo ao sopro do ar era uma esquisita alegria. Muito alto no céu, as andorinhas juntavam-se, apartavam-se, dirigiam-se para um e outro lado [...] tudo aquilo, assim tranquilo e razoável, constituído de coisas ordinárias, era a verdade; beleza, esta era a verdade. A beleza estava em toda parte. (WOOLF, 2015, p. 62)

Ao longo do dia em que se passa a narrativa, nos trechos em que Septimus aparece, pode-se perceber como ele encontra tranquilidade e alegria na beleza da natureza. Seu saudosismo em relação a ela é comparável ao de Clarissa Dalloway enquanto contempla as flores que vai comprar. Esses momentos de paz sempre são quebrados quando ele se vê obrigado a interagir com outro ser humano, como Rezia, por exemplo: “De novo interrompido! Ela estava sempre interrompendo” (WOOLF, 2015, p. 26). Novamente é perceptível como a humanidade é o que Septimus repudia, e não a vida em si. Seu medo de viver é proveniente do medo que sente em relação à capacidade humana para a crueldade. Alverne (2017, p. 87) reitera: “Enquanto Clarissa precisa de gente para sentir-se viva, Septimus vem em contraste, não estando ligado ao que quer que seja”. Septimus vê que as pessoas são justamente o que o faz querer se desfazer da sua vida.

---

<sup>35</sup> Si les militaires se suicident plus que les membres de la population civile, c'est qu'ils ne se manquent pas.

Os maiores inimigos que Septimus encontra naquele momento da sua história são os médicos. Como mencionamos anteriormente, o dr. Holmes seguia assegurando à Rezia que seu marido nada tinha: “Pois ele não estava doente. O dr. Holmes dizia que não era nada” (WOOLF, 2015, p. 25). A narrativa se detém, por algumas páginas, a descrever como haviam sido os primeiros contatos de Septimus com o dr. Holmes: “O dr. Holmes examinou-o. Não, não tinha nada de importância, assegurou o dr. Holmes. Oh, que alívio! Que bom, que excelente homem!, pensou Rezia. Quando ele se sentia assim, ia ao *music hall*, disse o dr. Holmes. Ou fazia um dia de férias com a sua mulher e iam jogar golfe” (WOOLF, 2015, p. 79). Em vários momentos Rezia se consola diante das alucinações do marido lembrando-se de que o dr. Holmes assegurara que Septimus não tinha nada. Nessa última citação, vemos como o dr. Holmes faz recomendações a Septimus baseando-se em sua própria experiência, não enxergando seu paciente em sua necessidade específica. Para o dr. Holmes, se ir jogar golfe com a esposa o aliviava, o mesmo aconteceria a Septimus. Além de individualista, o médico supõe que Septimus tenha poder aquisitivo para frequentar o *music hall* e tirar um dia de folga para ir jogar golfe com a esposa. Percebe-se como o dr. Holmes demonstra estar bastante descontextualizado em relação a seu paciente. Outros momentos do romance também transparecem isso:

Ele, dr. Holmes, quando via que diminuía meio quilo, pedia à mulher outro prato de mingau de aveia na primeira refeição (Rezia devia aprender a fazê-lo). Mas, continuava, a saúde depende, em grande parte, da nossa própria vontade. Trate de interessar-se por alguma coisa; procure alguma distração. [...] Alguma distração, repetiu; pois não devia ele próprio a sua excelente saúde (e trabalhava tão rijo como qualquer outro em Londres) ao fato de que sempre descansava de seus pacientes, ocupando-se de móveis antigos? [...] Pois ele, dr. Holmes, contava quarenta anos de experiência; e Septimus podia confiar na sua palavra de como não tinha absolutamente nada. (WOOLF, 2015, p. 80)

Da forma como está narrado, utilizando a repetição de “ele, dr. Holmes”, é possível perceber como, no discurso direto, Holmes provavelmente se remetia a si mesmo o tempo todo, colocando-se como bom exemplo. O médico demonstra estar completamente alheio ao problema de Septimus pois parece estar mais interessado em falar de si mesmo. Rezia não percebe isso como um problema, pois o acha um homem simpático: “Era um homem tão bom, o dr. Holmes! Interessava-se tanto por Septimus! Queria apenas ajudá-lo, dizia ela. Tinha quatro filhinhos e a convidara para tomar chá, contou a Septimus” (WOOLF, 2015, p. 80). Nota-se que Lucrezia acha que Holmes se interessa por Septimus, mas, ao invés de provar esse interesse com exemplos de momentos em que o médico, de fato, prestou atenção a Septimus, ela menciona o fato de ele ter quatro filhos e de tê-la convidado para o chá. É possível até mesmo que Holmes estivesse flertando com Rezia, levando em consideração que ele a convidara para

um chá (aparentemente, o convite não se estendera a Septimus) e a forma como ele se referia a ela em alguns trechos (WOOLF, 2015, p. 80): “E, com a sua licença, que lindo pente usava Mrs. Warren Smith!”; “encantadora mulherzinha”; “aquela encantadora senhora”. Sendo assim, ao que tudo indica, o dr. Holmes utilizava o tempo da consulta para falar de sua vida privada e conversar com Rezia sobre assuntos não relacionados ao quadro clínico de Septimus, afinal, para “ele, o dr. Holmes”, Septimus não tinha nada.

O veterano, por sua vez, percebe que o dr. Holmes não só não está interessado no paciente como também só fala de si mesmo. Holmes é o epítome de todo o individualismo que Septimus tanto odiava na humanidade. Sendo assim, ele passa a se referir a Holmes como “natureza humana”, que é tudo aquilo que Septimus repudia:

Em suma, a natureza humana estava no seu encaço, aquela repelente besta de focinho ensanguentado. Holmes estava no seu encaço. Holmes vinha regularmente todos os dias. Tropece alguém, escreveu Septimus nas costas de um postal, e a natureza humana o perseguirá! Holmes o perseguiria. A única salvação era escapar-se, sem que Holmes o soubesse; para qualquer parte... longe do dr. Holmes. (WOOLF, 2015, p. 80)

Septimus se sentia perseguido pela natureza humana, isto é, pelo dr. Holmes. Como a própria esposa não compreende a aversão do marido ao médico, Septimus sente-se abandonado: “Todos lhe bradavam: mata-te, mata-te, para salvação nossa. Mas por que devia matar-se por eles? Comer era agradável; o sol aquecia” (WOOLF, 2015, p. 80-81). Septimus não quer dar fim à vida *por eles*, pelas pessoas, pela natureza humana. Sente-se descartado, mas, ao mesmo tempo, não quer deixar que a natureza humana vença sobre a vontade dele. Ele continua sua reflexão:

De resto, agora que estava completamente só, condenado, abandonado, como estão sozinhos os que vão morrer, sentia uma liberdade que nunca podem conhecer os que estão ligados ao que quer que seja. Holmes vencera, sem dúvida; a besta de focinho ensanguentado vencera, na verdade. (WOOLF, 2015, p. 81)

Septimus sente-se livre por não estar ligado a nada. Esse trecho evidencia novamente a desconexão de Septimus com a sociedade, conforme mencionado na seção anterior. Quando avista Holmes novamente, ele brada:

– Besta! Fera! – gritou Septimus, ao ver a natureza humana, isto é, o dr. Holmes, entrar no quarto. – De que se trata agora? – indagou o dr. Holmes, da maneira mais amável do mundo. [...] Como tinham recursos, disse, olhando ironicamente o quarto, podiam,

em todo caso, ir a Harley Street<sup>36</sup>, se é que não tinham confiança nele, acrescentou o dr. Holmes, já não tão amável desta vez. (WOOLF, 2015, p. 81-82)

Esse trecho finaliza as páginas de analepses sobre as consultas de Septimus ao dr. Holmes. O médico indicou a seu paciente que fosse a Harley Street, que é onde *sir* William Bradshaw realiza seus atendimentos. Nota-se o olhar irônico que Holmes lançou ao quarto na casa de Septimus, o que indica que talvez ele não acreditasse realmente que o casal Warren Smith tivesse recursos para uma consulta em Harley Street. Seu tom de voz já não é mais tão amável ao sugerir que o casal não tinha confiança nele, como se seus pacientes lhe devessem algum tipo de lealdade ou exclusividade. A narrativa volta, então, para o presente do romance, no momento em que Septimus e Rezia estão saindo do Regent's Park e se encaminhando para Harley Street.

A primeira coisa em que eles reparam ao chegar ao consultório é o carro de *sir* William: “Sim, era o auto de *sir* William Bradshaw; baixo, pesado, gris [...]. Pois seguidamente *sir* William corria sessenta milhas ou mais, estrada afora, para visitar os ricos, os atribulados que podiam pagar os altos honorários que ele devidamente cobrava por seus serviços” (WOOLF, 2015, p. 82). Percebe-se que *sir* William é uma figura pertencente a uma classe social muito mais privilegiada que Septimus, o que é evidenciado por seu título de *sir*, seu automóvel e o valor cobrado por sua consulta.

Detendo-se por um instante na mente de *sir* William, o fluxo de consciência nos informa os conceitos dele a seu próprio respeito:

Trabalhara duro; conquistara a sua posição por mérito próprio (era filho de um lojista); amava a sua profissão; fazia boa figura nas cerimônias e falava bem – o que tudo lhe dera, na época em que o enobreceram, um ar pesado e cansado [...], fadiga essa que, a par de seus cabelos grisalhos, aumentava a extraordinária distinção da sua pessoa e lhe dava a fama [...] não apenas de brilhante habilidade e quase infalível precisão de diagnóstico, mas de *simpatia, tato; compreensão da alma humana*. (WOOLF, 2015, p. 83, grifos nossos)

Lembramos de como Clarissa Dalloway descreve *sir* William nas páginas finais do romance: “[...] um grande médico, mas para ela [Clarissa] obscuramente maléfico, sem sexo nem desejo, extremamente atencioso para com as mulheres, mas capaz de algum indescritível ultraje – *violar a nossa alma, por exemplo*” (WOOLF, 2015, p. 155, grifos nossos). Já havíamos mencionado esse trecho, mas o trazemos de volta neste momento para reforçar que a ideia que

---

<sup>36</sup> “[R]ua, em Westminster, próxima do Regent's Park, conhecida como endereço de consultórios de médicos de prestígio e de instituições de saúde” (TADEU, 2016, p. 232).

o médico faz de si mesmo é totalmente contrária à de Clarissa – e de Septimus, como veremos adiante.

Assim que Septimus entra no consultório, *sir* William já inicia seu diagnóstico: “teve imediata certeza quando avistou o homem; era um caso de extrema gravidade. Um caso de completo esgotamento – completo esgotamento físico e nervoso, com todos os sintomas em avançado grau (confirmou-o em dois ou três minutos [...])” (WOOLF, 2015, p. 83). Diferentemente do dr. Holmes, *sir* William percebe que o caso de Septimus é grave, mas, assim como seu colega Holmes, não parece querer dispendir muito de seu tempo com isso. Ele parece se orgulhar de conseguir um diagnóstico em apenas alguns minutos, investigando os sintomas de forma superficial. Outro trecho demonstra isso:

– O senhor distinguiu-se na guerra?  
O paciente pronunciou a palavra “guerra” interrogativamente.  
Estava atribuindo significados de caráter simbólico às palavras. Um sério sintoma para anotar na ficha. (WOOLF, 2015, p. 83)

Percebe-se como, a partir de uma única palavra dita por Septimus, *sir* William tira conclusões técnicas, sem realizar maiores investigações. Mesmo assim, ele se julga superior ao dr. Holmes: “Receitara um pouco de brometo? Disse que não era nada? Ah, sim. (Esses clínicos gerais!, pensou *sir* William. Passava a metade do tempo a desfazer as suas cincadas<sup>37</sup>. Algumas eram irreparáveis.)” (WOOLF, 2015, p. 83). Ao termos acesso novamente aos pensamentos de Septimus, percebemos que há muito mais complexidade na interrogação que ele dirigiu a *sir* William: “– A guerra? – perguntou o paciente. A guerra europeia – aquela miserável choldra de colegiais e pólvora? Se havia ele servido com distinção? Na verdade, esquecera. Até na guerra havia fracassado” (WOOLF, 2015, p. 83). Sabendo que esse foi o pensamento completo de Septimus (o qual ele não comunicou a *sir* William e que sequer pareceu interessar ao médico, a julgar pela falta de perguntas posteriores), é possível verificar que ele não estava atribuindo significados de caráter simbólico às palavras, conforme o médico anotara na ficha, mas que tinha um sentimento de fracasso quanto a um acontecimento que, em verdade, ele desprezava. *Sir* William continua sua investigação:

– E têm a melhor opinião a seu respeito no escritório, não é? – murmurou *sir* William, lançando um olhar à carta, tão generosamente adjetivada, de Mr. Brewer. – De modo que o senhor não tem nada que o aborreça, nenhum aperto financeiro, nada? Ele tinha era cometido um tremendo crime e fora condenado à morte pela natureza humana. (WOOLF, 2015, p. 83)

<sup>37</sup> Original: *blunders*, erros estúpidos, mancadas (WOOLF, 1925, p. 57).

A investigação de *sir* William está focando em encargos exteriores, como o desempenho de Septimus como soldado e sua estabilidade profissional e financeira. Como provavelmente não estivera no front, Bradshaw constata que, externamente, seu paciente não tem do que se queixar: ele sobreviveu na guerra, serviu seu país com distinção, não foi mutilado e tinham boas opiniões suas no local de trabalho. Aos olhos do médico, um veterano com esse perfil não teria por que ser afetado pelas experiências que viveu nas trincheiras, já que saiu delas sem sequelas físicas. Septimus, no entanto, contém um pesado fardo em sua consciência por tudo aquilo que teve de fazer na guerra, pelo que fez a Rezia e pela apatia que vinha demonstrando desde a morte de Evans, conforme mencionamos na seção anterior. Lembramos novamente do que Durkheim (2000, p. 247) disse: “Assim, os fatos estão longe de confirmar a concepção corrente segundo a qual o suicídio se deveria sobretudo aos encargos da vida, uma vez que, ao contrário, ele diminui à medida que esses encargos aumentam”. *Sir* William parece carregar essa concepção corrente a que Durkheim (2000) se refere, acreditando que seu paciente não teria motivos para querer se matar se sua vida (aparentemente) era tranquila e estável. No entanto, nem todos os encargos da vida se referem apenas a questões exteriores, como dificuldades financeiras ou baixo desempenho profissional. No caso de Septimus, seus encargos eram relativos à sua consciência; por isso, ele sente que foi condenado à morte pela natureza humana.

*Sir* William leva Rezia para outro cômodo para falar-lhe a sós:

Que o seu marido estava muito doente, disse *sir* William a Rezia. Não havia ameaçado matar-se? [...] Era uma simples questão de repouso; um longo repouso na cama. Havia uma bela casa de saúde no campo, onde o seu marido seria perfeitamente tratado. Longe dela?, indagou Rezia. Infelizmente, sim, as pessoas de quem mais gostamos não servem para nós quando estamos doentes. *Sir* William nunca falava de “loucura”; sempre dizia que isso era não ter senso da medida. Mas o marido não gostava de médicos... Recusar-se-ia a ir para lá. Brevemente, brandamente, *sir* William explicou-lhe o caso. Ele havia ameaçado matar-se. Não havia alternativa. Era uma questão de lei. Deveria ficar de cama em uma bela casa no campo. (WOOLF, 2015, p. 84)

Percebe-se que *sir* William, apesar de ter diagnosticado Septimus como “louco”, não profere esse diagnóstico em voz alta, preferindo utilizar-se do eufemismo “não ter senso de medida”, novamente privando o paciente (e sua esposa) do seu real diagnóstico. Ele indica o tratamento: isolamento em uma “casa de saúde no campo”. Provavelmente essa casa se trata daquilo que, na época, se chamava de *asilo psiquiátrico*, cujo procedimento é assim definido por Jonathan H. Marcantonio (2010, p. 153):

O *Isolamento* ainda mantém-se na posição central de instrumento [garantidor] da ordem social. A necessidade de manter os enfermos mentais afastados do convívio social é imprescindível sob os olhos do Estado, uma vez que só mediante tal

confinamento é que o controle produzirá efeito desejado no escopo do confinamento, qual seja, a cura. De fato, tais métodos terapêuticos podem e efetivamente os são questionáveis, no que tange à referida cura, o que se desdobra em movimentos contrários à manutenção dos asilos psiquiátricos ou, como hodiernamente denominados, manicômios. (Grifos do autor)

No caso de Septimus, o asilo ao qual ele seria coercitivamente encaminhado era de propriedade privada de *sir* William, mas o próprio médico reitera a obrigatoriedade dessa internação afirmando tratar-se de uma “questão de lei” (WOOLF, 2015, p. 84). Essa lei, por sua vez, pode se referir à vigência social do que se considera como “normal”. Marcantonio (2010, p. 144) coloca:

Em termos sociológicos e não psiquiátricos, a capacidade de assimilação das regras sociais estabelecidas, ou seja, a possibilidade de inferência do agente acerca da realização de condutas antagônicas aos reclames da ordem social seria uma variável considerável para a verificação da responsabilidade do agente praticante do ato. Em termos clínicos, a função médica fora instituída nas instituições deste porte. Para todos os efeitos, contudo, a sociedade, mesmo assim, não poderia manter em comum convívio um indivíduo com tal inclinação, qual seja, a ausência, total ou parcial, de sociabilidade.

Indivíduos diagnosticados com loucura eram isolados por conta de sua suposta incapacidade de socialização dentro dos moldes de normalidade pregados na época, o que os tornava imprevisíveis e, portanto, perigosos. Como *sir* William percebe em Septimus certo alheamento a essas habilidades sociais, ele quer impor o isolamento como única alternativa para alcançar a cura. Por outro lado, quando ele fala de ser uma “questão de lei”, ele pode estar se referindo à própria intenção suicida manifestada por Septimus. Durkheim (2000, p. 424) afirma:

Mas o ato [suicida] continua qualificado como um crime; cada vez que é cometido, torna-se objeto de uma instrução regular e de um julgamento, e, em princípio, a tentativa é punida. Segundo Ferri, teria havido ainda, em 1889, 106 processos contra esse delito e 84 condenações, só na Inglaterra.

Ou seja, quem tentasse cometer suicídio e falhasse era processado. Segundo Emanuelle S. Araújo *et al* (2012, p. 726), “até 1961 na Inglaterra e no País de Gales o suicídio era considerado crime”, fazendo do país insular um dos últimos no mundo a descriminalizar a prática suicida. Considerando que o suicídio era considerado um crime na época em que *Mrs. Dalloway* se passa, pode-se entender por que *sir* William é tão categórico ao afirmar que a internação de Septimus em uma casa de saúde é questão de lei, dando a entender que está mais preocupado com essa lei do que com a saúde de seu paciente. Assim, Attie (2015, p. 23) preconiza:

[Septimus] representa a massa dos jovens que, tomados pelo desejo de defender a pátria, lutaram na guerra e carregam em si profundas cicatrizes. Não bastasse o trauma de guerra, Septimus se vê abandonado, posto que não é compreendido nem por pessoas próximas a ele, como sua esposa – que não consegue entender o porquê dos delírios do marido –, nem pela sociedade – pois não recebe tratamento médico adequado: apenas lhe é sugerido descanso ou afastamento do convívio social.

Recomendado ao isolamento, Septimus vê-se abandonado pela sociedade, pela natureza humana. Quando Rezia e *sir* William voltam de sua conversa particular, o médico declara a Septimus que estava combinando com Rezia a internação do veterano em uma casa de campo. A reação dele é esta:

– Uma das casas de Holmes? – escarneceu Septimus.  
O homem provocava uma impressão desagradável. Pois havia em *sir* William, cujo pai fora comerciante, um inato respeito pelas boas maneiras e o bem-vestir, de modo que o desalinho sempre o irritava; e depois, mais profundamente, havia em *sir* William, que nunca tivera tempo para ler, um rancor muito bem oculto contra os intelectuais que vinham a seu consultório e [insinuavam]<sup>38</sup> que os médicos não eram homens cultivados, exatamente os médicos, cuja profissão é um constante exercício das mais altas faculdades. (WOOLF, 2015, p. 84-85)

Com seu sarcasmo, Septimus fere o ego de *sir* William, que, em seus pensamentos, remói o fato de ter rancor contra intelectuais. *Sir* William acrescenta: “– Todos nós [...] temos os nossos momentos de depressão” (WOOLF, 2015, p. 85). Colocar o problema de Septimus como algo pelo que todos passam é minimizá-lo, exatamente como dr. Holmes fizera. *Sir* William, a exemplo do outro médico, também se colocou no lugar de Septimus, não em um ato empático, mas em uma generalização de seu problema, como se Septimus apresentasse uma versão exagerada de um problema comum. Ao ouvir a intenção de internação, Septimus pensa: “Quando se cai, repeta Septimus a si mesmo, a natureza humana lança-se sobre a gente. Holmes e Bradshaw lançam-se sobre a gente. [...] A natureza humana é implacável” (WOOLF, 2015, p. 85). Septimus inclui *sir* William Bradshaw no conceito de “natureza humana” anteriormente atribuído a Holmes. Por mais que Bradshaw se julgue um profissional distinto e superior em relação a clínicos gerais, Septimus os coloca no mesmo nível, pois é ignorado igualmente pelos dois. Ele ainda faz uma tentativa de comunicar suas angústias:

– Eu... eu... – balbuciou.  
Mas qual era o seu crime? Não podia lembrar-se.  
– Diga... – encorajou-o *sir* William. (Mas já ia ficando tarde.) [...]  
– Eu... Eu... – balbuciava Septimus.

<sup>38</sup> A tradução de Mario Quintana traz o termo “pretendiam”, com o qual não concordamos. Em consulta ao original (WOOLF, 1925, p. 58), encontramos o termo *intimated*.

– Tente pensar o menos possível em si mesmo – disse *sir* William bondosamente. (WOOLF, 2015, p. 85)

Ironicamente, *sir* William recomenda que Septimus pense o mínimo possível em si, quando o próprio médico pensa e fala de si mesmo ao diagnosticar seu paciente e prescrever seu tratamento. A despeito do que Bradshaw afirma para si mesmo, de que “ele nunca apressava os pacientes” (WOOLF, 2015, p. 84), ele começa a se preocupar com o horário: “*Sir* William concedia três quartos de hora a cada um dos seus pacientes” (WOOLF, 2015, p. 86). Nos parágrafos seguintes, o fluxo de consciência se detém novamente com o médico, e podemos ver a ideia que ele faz do seu trabalho com pessoas como Septimus:

Com a sua adoração pela medida, *sir* William não só prosperava pessoalmente, como fazia prosperar a Inglaterra, isolando-lhe os lunáticos, proibindo-lhes de procriarem, incriminando o desespero, impedindo os incapazes de propagarem as suas ideias até que estes também compartilhassem do seu senso da medida [...]. (WOOLF, 2015, p. 86)

Por esse trecho, confirmamos o que foi dito anteriormente a respeito da intenção por trás do isolamento do indivíduo dito “louco”: a “cura” a que o Estado (nesse caso, a Inglaterra) almejava era a conformidade com os padrões. Septimus tinha ideias nocivas à ordem da sociedade inglesa; *sir* William entendia que seu trabalho era isolar homens como aquele. Attie (2015, p. 53) atesta:

[Septimus] carrega um poder muito mais temido se comparado à força física: o conhecimento, seja pela experiência de ter participado diretamente do conflito e sofrer com suas consequências, seja no saber adquirido por meio de leituras e reflexões. Uma população desinformada pode ser facilmente manipulada pelo governo; já indivíduos como Septimus, não. Por essa razão, era necessário isolar tais pessoas, pois poderiam se unir ou ainda mostrar à população, crente na guerra como defesa da nação, o verdadeiro lado do conflito.

Ela ainda afirma:

Ele e os outros soldados não se transformaram em os heróis do modo como imaginava no momento de se alistar. Agora, Septimus sabe que lutou em nome de disputas econômicas e políticas de uma nação que lhe vira as costas e finge ignorar o fato de sua loucura ser resultado do trauma de ter visto e praticado inúmeras atrocidades. (ATTIE, 2015, p. 48)

Septimus percebe-se novamente abandonado; primeiro, por Holmes; e agora, por Bradshaw. O abandono deles demonstra o abandono da própria nação pela qual o veterano se voluntariara. Sem saída, Septimus Warren Smith pensa na morte de si como aquilo que esperam

dele; mas ele não quer dar sua vida por eles. Ele não quer entregar o poder sobre sua vida e morte nas mãos da natureza humana, que, para ele, está determinada a puni-lo por seus crimes. Sua morte é algo que ainda é somente seu, e ele está decidido a não deixar que os médicos tenham a palavra final sobre isso.

Nesta seção, abordamos as reflexões de Septimus a respeito da morte de si, especialmente questões sobre suicídio. Verificamos como ele entende que sua morte é, ao mesmo tempo, a punição para seus crimes e a saída para a perseguição sofrida por ele por conta da natureza humana. Esta, por sua vez, é personificada através da figura dos dois médicos que o atenderam e que, apesar de terem abordagens diferentes, apresentaram semelhantes comportamentos individualistas e desinteressados diante de seu paciente. Na próxima seção, verificaremos como Septimus realiza a união das posturas diante da morte do outro e de si, preservando a única coisa que ele sabia ser ainda só sua.

### 3.3 A união da morte do outro e de si: o que Septimus preservou

Ao voltar para casa após a consulta em Harley Street, Septimus descansa no sofá. Ele parece mais tranquilo:

Nada mais temas, diz o coração no corpo; nada mais temas. Não tinha medo. A cada momento a Natureza lhe dava a entender [...] a sua intenção de revelar-lhe [...], sempre com beleza, ou ficando a seu lado para sussurrar entre as mãos em concha as palavras de Shakespeare... a intenção de revelar-lhe o seu oculto sentido. (WOOLF, 2015, p. 119)

Traçando um paralelo entre os dizeres “nada mais temas” e as palavras de Shakespeare sussurradas pela Natureza, percebemos que se trata novamente do trecho de *Cymbeline* ao qual Clarissa Dalloway havia se remetido naquele mesmo dia e que já citamos no capítulo anterior: *Não mais temas o calor do sol*. Clarissa primeiramente lembra desse trecho no momento em que percebe a ação dos anos sobre si, temendo essa passagem do tempo; Septimus lembra-se como uma forma de consolo vinda da parte da Natureza – com N maiúsculo<sup>39</sup>, diferentemente da natureza humana, que ele tanto odeia.

Enquanto está deitado no sofá, de olhos fechados, pensando na Natureza, Septimus ouve sua esposa Lucrezia cosendo um chapéu. Preocupada com seu marido, Rezia suspirava durante seu trabalho com a agulha. Septimus pensa: “O seu suspiro era terno e encantador, como o vento num bosque, ao crepúsculo” (WOOLF, 2015, p. 120). Ele compara o suspiro de Rezia a um

---

<sup>39</sup> Também o original se encontra com N maiúsculo (WOOLF, 1925, p. 81).

som da Natureza, e isso faz com que ele comece a se concentrar na esposa. Ambos iniciam um diálogo surpreendentemente corriqueiro a respeito da filha de Mrs. Filmer, para quem o chapéu que Rezia estava fazendo se destinava. Aos poucos, Septimus vai abrindo os olhos, com cautela, pois “[n]ão queria ficar louco” (WOOLF, 2015, p. 120-121), e observa os objetos na sala, verificando sua consistência: “Nenhuma daquelas coisas se movia. Tudo estava quieto; tudo era real” (WOOLF, 2015, p. 121). A realidade que enxerga nos objetos, no rosto da esposa e no diálogo entre eles faz com que Septimus se tranquilize também de suas ideias grandiosas e volte, ele próprio, ao puro e simples tempo presente: “Por que descobrir verdades e enviar mensagens, quando Rezia estava sentada a prender alfinetes no peito do vestido e Mr. Peter se achava em Hull?” (WOOLF, 2015, p. 121). Sentir-se parte do mundo como ele era traz deleite ao veterano: “enquanto via Rezia guarnecer o chapéu de palha de Mrs. Peter, sentia-se em uma colcha de flores” (WOOLF, 2015, p. 121). Septimus, que manifesta amor à Natureza e repúdio à humanidade, sente-se confortável junto a uma pessoa pela primeira vez naquele dia narrado pelo romance. Rezia, que outrora o incomodava por interromper seus pensamentos e por admirar o dr. Holmes, agora fazia parte da Natureza a que Septimus amava. Lucrezia, por sua vez, fica maravilhada com o novo comportamento que o marido apresenta diante dela: “Pela primeira vez, durante dias, estava falando como antes! [...] Como a alegrara aquilo! Fazia semanas que não riam assim, troçando em particular, como marido e mulher [...] Nunca se sentira tão feliz! Nunca, em toda a sua vida!” (WOOLF, 2015, p. 121-122). Rezia faz coro aos dizeres da própria Clarissa Dalloway a respeito do seu dia mais feliz na juventude, quando sentia que, se morresse naquele instante, morreria feliz; ambas sentiam que aqueles eram os melhores dias de sua vida por estarem na companhia de quem amavam.

Quando o chapéu fica pronto (com a ajuda de Septimus), ele pensa: “Admirável. Nunca fizera ele nada que se sentisse tão orgulhoso. Era tão real, tão substancial, o chapéu de Mrs. Peter. – Olha, olha – [ele dizia]<sup>40</sup>. Sim, ela sempre olharia com gosto aquele chapéu. Pois ele tinha voltado a si; ele tinha rido” (WOOLF, 2015, p. 122). Septimus sente-se orgulhoso de ter contribuído para algo real e substancial, e ele mesmo diz “Olha!”, como outrora sua esposa tinha de fazer para trazê-lo de volta à realidade.

Quando Rezia se retira por um tempo, Septimus fica aterrorizado: “Era isto; estava sozinho para sempre” (WOOLF, 2015, p. 123). Ele chama por Evans, mas não obtém resposta. Tudo continua normal sob a sua visão: os biombos, a cesta com bananas, o aparador. Septimus

---

<sup>40</sup> A tradução de Mario Quintana traz os termos “dizia a Septimus”, dando a ideia de que Rezia dissera “olha, olha”. No entanto, em consulta ao original (WOOLF, 1925, p. 84), encontramos os termos *he said*, comprovando que Septimus é o autor da fala.

parece estar se certificando de que, de fato, estava tudo em ordem e ele não estava voltando a ter visões e alucinações. Rezia volta para casa animada, e Septimus, aborrecido, começa a lembrar de tudo o que *sir* William Bradshaw havia dito naquela tarde:

Bradshaw dissera: “As pessoas de quem mais gostamos não nos servem quando estamos doentes.” Bradshaw dissera que ele devia aprender a descansar, Bradshaw dissera que eles deviam separar-se. “Deviam”, “deviam”, por que “deviam”? Que poder tinha Bradshaw sobre ele? – Que direito tem Bradshaw para dizer “deve” a mim? – indagou. – É porque falavas em matar-te – disse Rezia. (Felizmente podia agora dizer qualquer coisa a Septimus.) Com que então, estava em poder dos dois! Holmes e Bradshaw o perseguiram! O bruto de focinho ensanguentado estava a farejar os sítios mais secretos! Podia dizer “deve”! [...] Mesmo que o levassem, disse [Rezia], iria com ele. Ninguém poderia separá-los contra a vontade de ambos, disse ela. (WOOLF, 2015, p. 125)

Septimus sente-se ultrajado por os médicos quererem lhe dizer o que fazer. A ideia de que eles tenham poder sobre si o irrita. Se levamos em conta que, durante a guerra, tudo o que o veterano fez foi seguir ordens (o que resultou em todos os horrores que ele vivenciou, inclusive a morte de Evans), é possível compreender por que Septimus se nega a continuar seguindo ordens de outras pessoas, principalmente quando se mostram tão alheias e indiferentes à sua realidade, como pudemos constatar na seção anterior. Como Rezia se coloca ao lado dele, Septimus percebe que finalmente encontrou nela uma aliada: “Rezia era uma árvore em flor; e dentre seus ramos olhava a face de um legislador, ela, que havia alcançado um santuário onde não temia a ninguém; nem a Holmes; nem a Bradshaw; um milagre, um triunfo, o último e o maior” (WOOLF, 2015, p. 126). Novamente ele a compara a um elemento da Natureza, admirando-a por sua capacidade de enfrentar Holmes e Bradshaw, “[...] embora fossem juízes; [...] embora ditassem regras, embora as impusessem. De ambos, Rezia triunfava” (WOOLF, 2015, p. 126).

Quando o dr. Holmes chega para sua rotineira consulta, Rezia corre a impedi-lo que suba as escadas. Holmes a afasta do caminho e Septimus o ouve chegar. Temos, então, o seguinte relato:

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 pão, de Mrs. Filmes, 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, 2015, p. 126-127)

O relato do suicídio de Septimus demonstra que ele não desejava a morte. No entanto, ele não enxergou outra saída frente à possibilidade de ser levado embora por Holmes. Para ele, a natureza humana já o tinha condenado há muito tempo e, naquele dia, viera buscá-lo. Percebe-se que o ato em si, apesar de ter sido verbalmente anunciado várias vezes anteriormente, não foi premeditado. Septimus sequer havia planejado a forma como se mataria, optando por atirar-se da janela para ser mais dramático (e porque era o recurso à mão). Ele espera o dr. Holmes entrar na sala, pois quer que o médico o veja fazendo isso e quer lhe dirigir suas últimas palavras: “Isto é para você!”. Durkheim (2000, p. 365) explica a motivação desse tipo de suicídio:

Não é o entusiasmo, a fé religiosa, moral ou política, nem qualquer das virtudes militares; é a cólera e tudo o que em geral acompanha a decepção. Brierre de Boismont, que analisou os escritos deixados por 1.507 suicidas, constatou que muitos expressavam antes de tudo um estado de irritação e de lassidão exasperada. Ora são blasfêmias, recriminações violentas contra a vida em geral, ora ameaças e queixas contra uma pessoa em particular à qual o indivíduo atribui a responsabilidade por suas desgraças. [...] Em nenhum outro caso a exasperação do suicida é mais manifesta, uma vez que ela se afirma não apenas por palavras, mas por atos.

Septimus utiliza seu último fôlego para dedicar sua morte ao dr. Holmes – simbolicamente, pois, na verdade, ele está se matando por conta dos seres humanos como um todo (à exceção de Rezia, que se tornara sua aliada). Considerando tudo o que ele dissera sobre a natureza humana, sobre os médicos que o examinaram – Holmes, aliás, fica surpreso com o ato de seu paciente: “Quem poderia ter previsto aquilo?” (WOOLF, 2015, p. 127) – e sobre seu aborrecimento com o fato de eles quererem lhe dar ordens, Septimus decide lançar-se por inteiro para preservar aquilo que lhe tentavam tirar: sua autonomia. “Mas nem o próprio Holmes poderia alcançar aquele último remanescente extraviado nos confins do mundo, aquele proscrito que completa atrás de si as regiões ocupadas, e que jazia, como um marinheiro afogado, à beira do mundo” (WOOLF, 2015, p. 81). Septimus preservara algo consigo, o seu tesouro. Já o mencionamos na seção 2.3: o tesouro de Septimus é a sua vontade própria, a autonomia sobre sua vida e sua morte. Nem mesmo a natureza humana tiraria dele a palavra final sobre sua vida. Sobre isso, Pimentel (2013, p. 235) argumenta: “[...] a morte passa a ser um direito inerente ao homem tanto quanto o direito de liberdade. A vida somente ganha relevância se nós dominamos a morte, se podemos dispor dela como almejamos”. Septimus sentiu que, assim como ocorrera durante a guerra, os médicos tentavam tirar sua autonomia.

Como ainda preservava o poder sobre sua morte, Septimus faz uso desse poder para mostrar ao dr. Holmes que ele não teria a palavra final sobre seu paciente. Attie (2015, p. 51) acrescenta: “O suicídio de Septimus é uma revolução, não uma desistência, porque, ao se recusar a entrar na conformidade aconselhada, ele desafia os médicos”. Isso é percebido também por Clarissa Dalloway, que, ao refletir sobre a morte de Septimus, conclui: “A morte era um desafio” (WOOLF, 2015, p. 155).

Rezia, logo após olhar pela janela e entender o que acontecera, foi levada a outro cômodo e foi sedada. Em meio às alucinações causadas pela droga que lhe deram, ela sente que se encontra em um bonito cenário: “Parecia a Rezia [...] que entrava nalgum jardim” (WOOLF, 2015, p. 127). Ela sente uma tranquilidade a invadindo, provavelmente como efeito do sedativo, e não tem nenhum pensamento negativo a respeito do acontecimento:

[...] e Septimus estivera na guerra. As recordações que lhe vinham eram quase todas felizes. [...] Estavam também sentados em Londres, e, num entressonho, chegava-lhe pela porta do quarto um rumor de chuva caindo, o estalido das ervas secas, a carícia do mar, abrigando a ambos numa sonora concha e murmurando qualquer coisa para ela, que jazia na margem, como uma florada a esparzir-se sobre um túmulo. (WOOLF, 2015, p. 127-128)

A “florada a esparzir-se sobre um túmulo” parece ser uma referência à canção da mendiga, já explanada na seção 3.1. Quando Rezia ouviu a canção no instante em que estava sendo entoadada, ela a tinha entendido como um consolo. No entanto, Ksiezopolska (2008, p. 43) atesta: “Ainda assim, a música tem seu próprio e amargo modo de se realizar – após o suicídio de Septimus, Rezia (que recebeu um sedativo) parece voltar a andar nos mesmos campos sobre os quais a velha cantou” (tradução nossa<sup>41</sup>). Assim como Septimus devaneara a respeito da letra da música naquela tarde, agora era Rezia quem integrava o conteúdo da canção com a perda trágica de seu marido.

Induzida a uma tranquilidade entorpecida, Lucrezia foi impedida de viver o desespero pela morte de Septimus:

“Morreu”, disse ela, sorrindo para a pobre velha que a velava, com os francos olhos azuis fixos na porta. (Não iam trazê-lo para ali, não era?) Mas Mrs. Filmer garantia: oh, não! Iriam levá-lo embora. Deveria dizer-lhe isso. Os casados devem permanecer juntos, pensava Mrs. Filmer. Mas deviam fazer como o doutor recomendara. (WOOLF, 2015, p. 128)

---

<sup>41</sup> And yet, the song has its own, bitter way of fulfilling itself – after Septimus’s suicide Rezia (who was given a sedative) seems to walk again in the very fields that the old woman sung about.

No fim das contas, Septimus e Rezia foram separados, afinal, pelo dr. Holmes, que levou embora o corpo do marido e não deixou que Rezia fosse com ele. Mrs. Filmer concorda que os casados devem permanecer juntos, mas o dr. Holmes, mesmo após a morte de Septimus, fez exatamente aquilo que o veterano mais temia: o levou embora. No entanto, Holmes não conseguiu fazê-lo sem antes testemunhar o ato simbólico de Septimus assumindo sua última vontade. Ele morreu carregando-a consigo. Quanto à Rezia, apesar de sedada, conseguiu reconhecer o dr. Holmes: “Então aquele era o dr. Holmes” (WOOLF, 1925, p. 87, tradução nossa<sup>42</sup>). Da forma e no contexto em que a frase está posta, parece que Rezia também reconheceu o médico da forma como Septimus o via. Ela aparentemente percebeu, tarde demais, que Holmes realmente era a natureza humana que seu marido odiava: “Aquele que tomba, disse [Septimus], os outros reduzem-no a pedaços. ‘Holmes nos persegue’, dizia” (WOOLF, 2015, p. 119). À perseguição de Holmes Septimus respondeu com firmeza.

Conforme citamos no primeiro capítulo deste trabalho, Pimentel (2013) postula que, em tempos de crise e violência (como a guerra), as pessoas temem perder não suas vidas, mas sua autonomia sobre suas mortes, de modo que outra pessoa se apossa do poder de matá-las. Seu terror é em decorrência da possibilidade de uma morte não natural, mas violenta. Septimus, sobrevivente de guerra, passou meses sob essa possibilidade. Após o conflito, no entanto, não consegue sentir que sua autonomia lhe foi devolvida, pois, apesar de não ter perdido sua vida na guerra, ele entregou à nação, durante sua participação na guerra, a sua integridade. Ele se sente profundamente culpado por ele mesmo ter tirado a vida de outras pessoas, de tal modo que não consegue viver sob as lembranças dessas ações. Pela pátria, ele tirou a autonomia de outras pessoas sobre suas mortes. Seu castigo, conforme ele entende, é viver sobrecarregado pela culpa e perseguido pela natureza humana (personificada nos médicos que o atenderam). Percebendo que não conseguiria suportar isso, ele tira a própria vida em um ato simbólico de retomada da autonomia sobre sua morte: ele mesmo a causa. Como fora responsável pela morte do outro em nome da nação, Septimus preserva o domínio sobre a morte de si como algo que ninguém lhe tirará.

Neste capítulo, vislumbramos, primeiramente, a forma como Septimus desenvolveu apatia a partir da culpa sentida por conta das mortes que causara e das que presenciara. A morte do outro representou também a morte de um Septimus que era sensível e apaixonado por sua nação, dando lugar a um Septimus perturbado pela nova realidade que se apresentou em face dos acontecimentos bélicos. Esse novo Septimus, por sua vez, compreendia que a morte de si

---

<sup>42</sup> “So that was Dr. Holmes”. Optamos pela nossa tradução a partir do original porque não concordamos com a tradução de Mario Quintana para essa frase: “Sim, era o dr. Holmes” (WOOLF, 2015, p. 128).

seria um castigo ao qual a natureza humana o condenara por conta de todos os crimes que cometera. A insensibilidade e as imposições demonstradas por Holmes e por Bradshaw eram, para Septimus, a sentença que lhe fora dada. Inconformado com a ideia de, mesmo após a guerra, ainda haver quem o tentasse controlar, Septimus decide assumir a autonomia sobre sua própria vida e morte, e o faz na forma do suicídio. Como a nação lhe impelira a causar a morte do outro, Septimus retoma, também, seu direito sobre a morte de si, preservando sua vontade própria.

Pôde-se perceber que Septimus e Clarissa, apesar de terem em comum a morte rondando seus pensamentos, apresentam posturas bastante distintas diante dela. Alverne (2017, p. 86) resume essas diferenças:

Ela representa o ideal vitoriano de esposa dedicada, mantendo todos os seus sentimentos e dores para si mesma. A voz de Clarissa é a voz do silêncio, do que é encoberto, do que deve ser mantido em segredo. Septimus, por outro lado, por meio de seus surtos, irá denunciar a ordem social, terá por função expor o real de forma crua no romance.

Enquanto Clarissa demonstra perfeitamente a postura de interdição da temática da morte, que era a postura esperada em sua época, Septimus escancara a morte em seus discursos e ações. Ambos já haviam presenciado a morte de entes próximos, mas em circunstâncias diferentes: Clarissa testemunhara a morte da irmã por conta de um acidente, Septimus testemunhara a morte de Evans por conta de uma explosão. Também ambos já haviam sobrevivido à morte: Clarissa, à gripe espanhola, e Septimus, à guerra. A vivência dos dois com a morte construiu em cada um sua própria narrativa a respeito dela. Para Clarissa, a morte era um assunto a ser evitado a qualquer custo; para Septimus, era aquilo de que ele mais falava. No entanto, no mundo interno de Clarissa, a morte figura em seus pensamentos com frequência. No caso de Septimus, seus pensamentos giravam bastante em torno da beleza da vida. Por fim, o que salvou a um condenou ao outro: a humanidade. Septimus afirmou que não desejava morrer, mas não viu outra alternativa que não fosse sua morte para escapar às demandas da natureza humana. Clarissa, por outro lado, sente que fora salva desse mesmo destino justamente por causa das pessoas à sua volta, especialmente seu marido, Richard. Septimus mergulhou janela afora para não entregar o controle sobre sua vida. Clarissa, em sua juventude, abriu mão daquela vida para garantir outra. Ela passou o dia inteiro lembrando da sua vida antiga, aquela de que abriu mão, insegura a respeito de ter agido da melhor forma. Ao saber da morte de Septimus, um completo desconhecido, Clarissa tem, enfim, a certeza de que sua vida atual, fruto de suas escolhas do passado, valia a pena. Enquanto Septimus se lançara por inteiro para

preservar sua vontade, Clarissa redescobre a sua própria vontade a partir da morte dele, decidida a não deixar mais que fosse desgastada. Por uma última vez ela se lembra das palavras: ““Não mais temas o calor do sol...”” (WOOLF, 2015, p. 157), agora verdadeiras tanto para Septimus quanto para ela.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Ensina-nos a contar os nossos dias, de tal maneira que alcancemos corações sábios.*

*Salmo 90.12*

No decorrer da história, as sociedades passam por diversas transformações. Através de registros, especialmente escritos, podemos conhecer os conceitos e entendimentos de cada povo acerca de qualquer temática que estivesse em discussão na época. Aquilo que se diz sobre determinado assunto é tão expressivo quanto aquilo que não se diz – o calar-se sobre algo também transmite uma mensagem. A temática da morte foi – e ainda é – um assunto abordado de diferentes formas de acordo com a sociedade, por vezes sequer sendo mencionado. Apesar da discrição com que se fala sobre a morte, ela não deixa de ser algo que intriga pessoas de todos os tempos e lugares, justamente por seu caráter misterioso. Não ser capaz de nominar e de descrever um acontecimento pode causar extremo desconforto e angústia, o que explica por que a temática da morte foi sendo cada vez mais excluída do cotidiano das pessoas com o passar dos anos. Não por coincidência, falar sobre a morte foi sendo banido à medida em que a vida se tornava mais promissora.

Conforme vimos neste trabalho, a morte, outrora encarada com naturalidade por todos os segmentos da sociedade, foi sendo cada vez mais excluída da normalidade da vida. Ariès (2012) observou que esse processo de interdição da morte iniciou com mais expressão durante e após a Revolução Industrial, fenômeno que começou na Inglaterra do final do século XVIII. Com a prosperidade prometida pela industrialização, as sociedades passaram a traçar novas perspectivas para a vida, de modo que a morte seria uma trágica interrupção a esses planos. Não que as pessoas não se importassem com a morte antes, mas ela passou a ser vista quase como uma inimiga, e não como um fim inelutável do qual se estava plenamente consciente e conformado. A morte de si não era algo para que as pessoas quisessem se preparar.

Somada a essa ideia de interdição estava o apego do indivíduo aos outros. Além do temor de ter sua própria vida interrompida, as pessoas não queriam imaginar como seria sua existência sem a existência de seus entes próximos. Pensar na morte do outro começou a gerar desconforto, tristeza antecipada e até certo nível de ofensa – como se pensar na morte do outro fosse almejá-la, atraí-la. Pimentel (2013) reforça que o ser humano procura entender a morte como acontecimento, como um lugar desconhecido, mas que interdita a morte no patamar da linguagem. Sendo assim, mesmo inevitável, a morte não é um assunto de que se fale.

A interdição da temática da morte, postura iniciada no século XIX, é observável até os dias de hoje em muitas sociedades. No entanto, mesmo que seja calada nas vozes do cotidiano, a morte é – e sempre foi – uma temática recorrente na literatura. Por meio da literatura, é possível ter acesso a formas de pensamento de cada tempo e espaço sobre os quais se escreveu. Antoine Compagnon (2009) reitera que a literatura oferece um meio de preservar a experiência dos outros, mesmo aqueles de outras épocas e lugares. As vivências deles, diferentes das nossas, são retratadas pela literatura de modo que nos tornamos sensíveis a essa diversidade de valores e culturas. Em se tratando das posturas de cada sociedade diante da morte, a literatura se torna uma fonte de informações também a esse respeito.

A obra focalizada neste trabalho, *Mrs. Dalloway*, foi publicada em 1925, poucos anos após o fim da Grande Guerra. Concentrado na Europa, o conflito bélico transformou as pessoas, tanto as que nele lutaram quanto as que somente o testemunharam. As transformações não ocorreram apenas em relação às perdas sofridas por pessoas de todos os segmentos sociais, mas também a respeito de como essas pessoas se expressavam em relação à morte. Esta, que já vinha sendo calada antes, foi ainda mais banida do cotidiano. Mesmo que alguém perdesse um ente próximo, fosse na guerra ou não, seu luto e sofrimento deveriam permanecer em seu íntimo, pois a demonstração desses sentimentos seria uma perturbação aos outros. Ainda que a morte nunca tenha deixado de acontecer (e, em tempos beligerantes, tenha ocorrido com muito mais frequência), tornou-se cada vez menos aceitável que se falasse sobre ela com naturalidade. Ainda assim, a literatura não se calou a esse respeito.

Virginia Woolf, autora do romance aqui estudado, abordou a morte de forma ampla. Sua vida foi marcada pela perda de diversos entes próximos, levando-a a crises profundas. A maneira que encontrou como escape para esses sentimentos foi a escrita. Alverne (2017), comparando Woolf com Sherazade, pontua que a autora inglesa escrevia sobre a morte para manter-se viva, sobrevivendo dia após dia por meio de sua escrita.

Esta pesquisa teve como tema as posturas de morte presentes no romance *Mrs. Dalloway*. Nosso objetivo foi compreender como as posturas diante da morte de si e do outro são representadas no romance de Virginia Woolf, levando em consideração o contexto sócio-histórico em que ele foi produzido. Após a contextualização da obra, incidimos nosso foco investigativo sobre os personagens Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith. Apesar de serem diferentes em vários aspectos, os dois protagonistas do romance apresentam visões semelhantes a respeito da morte, mas posturas distintas.

Em relação à morte de si, ambos a entendiam como fim inevitável, mas não se conformavam com aquilo que sabiam que os levaria à morte: Clarissa sofria pela passagem dos

anos, insegura a respeito das escolhas que fez no passado e que a levaram até ali; Septimus sofria com a culpa por crimes pelos quais, segundo ele, a natureza humana o condenara à morte. A postura de Clarissa diante da morte de si é de medo, angústia. Ela enxerga sua morte como a interrupção de uma vida pela qual ela optou, mas até o momento final do romance ela não estava certa de ter feito a melhor escolha. A postura de Septimus ao longo do romance, por sua vez, é a de encarar a morte de si como seu destino inelutável, fruto de suas ações ditas criminosas. Septimus não expressa medo de morrer, mas demonstra certa melancolia por ter que deixar a vida, cheia de belezas naturais, para livrar-se da natureza humana, seu algoz.

Em relação à morte do outro, ambos parecem crer que a demonstração pública de sofrimento é uma fraqueza. Em nenhum momento da obra Clarissa traz à memória a morte de seus entes queridos, pensando apenas na morte de pessoas fora de seu círculo pessoal, o que não parece interferir em sua vida. No entanto, por meio das memórias de outros personagens, descobrimos que as perdas de Clarissa contribuíram significativamente para a construção de seu medo da morte e de seu constante estado de alerta. Septimus, por outro lado, pensa repetidamente em Evans, companheiro de guerra que morreu diante dele. Ele afirma ter encarado a morte de Evans com indiferença, acreditando que sua postura foi admirável. No entanto, o veterano é constantemente perturbado pela lembrança de Evans, que lhe aparece em alucinações. A aparente apatia que Septimus passou a demonstrar em relação aos outros a partir da guerra traduz-se em aversão quando ele pensa no que os seres humanos são capazes de fazer. A culpa que sente por tudo o que fez – inclusive por não ter sentido nada com a morte de Evans – somada aos horrores que testemunhou na guerra faz com que Septimus acredite que a humanidade, juntamente com ele, deveria ser extinta.

Por fim, cada um dos protagonistas realiza um trabalho de união da morte de si com a morte do outro ao final do romance. Septimus, certo de que a humanidade não valia a pena e de que sua própria vida era alvo da condenação da natureza humana, comete suicídio. Ele não suportou continuar carregando as culpas que acumulou durante a guerra por todas as mortes que testemunhou e que causou em nome das ordens dadas por sua nação. Por outro lado, ele não iria mais admitir que continuassem a lhe dar ordens, principalmente em relação à sua própria vida. Canalizando seu ódio aos médicos que consultou por ambos quererem lhe impor isolamento, Septimus se joga da janela como um desafio, transmitindo a mensagem de que a natureza humana não lhe tomaria sua autonomia. Após presenciar e causar a morte de outros em obediência a ordens superiores, Septimus decide causar, também, a morte de si, indo *contra* as ordens superiores.

Clarissa, por sua vez, ao ouvir falar na morte de Septimus, revolta-se por tal temática ter surgido durante sua festa. No entanto, ao se retirar para outro cômodo, ela reflete sobre a morte de Septimus e adivinha que ele o fez para preservar sua vontade sobre sua vida, vontade essa que ela própria desgastara ao longo dos anos em nome de convenções sociais. Ela calcula que ele abdicou de muito mais do que ela própria abdicara para salvar o remanescente de autonomia que ainda possuía. Aquilo de que ela abriu mão na juventude pareceu muito na época, mas foi o necessário para conduzi-la a uma vida da qual ela acaba por se orgulhar. Dando-se conta de tudo isso a partir da morte de um desconhecido, Clarissa desperta novamente para a sua própria vida e apressa-se para estar junto daqueles que a fazem ter sentido. A morte do outro a levou a renascer para si.

*Mrs. Dalloway* é um romance rico em temáticas. A morte, de forma especial, figura na obra com profundidade. Virginia Woolf demonstrou delicadeza e, ao mesmo tempo, ousadia ao tratar de um tema – entre tantos outros – evitado em sua época e até nos dias de hoje. Pensar sobre isso não é uma prática muito encorajada, mas é certamente recorrente. Através de sua obra, Woolf nos faz pensar na morte – na nossa e na dos outros. Afinal, a morte é aquilo que narramos sobre ela.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor L. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. **Notas de Literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2003, p. 55-63.
- ALVERNE, Larissa Arruda Aguiar. **A morte e o real na literatura de Virginia Woolf**. 2017. 125 f. Dissertação (mestrado em Psicologia) – Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.
- ANDRÉ, Willian. A angústia diante da morte em "Lázaro", de Hilda Hilst. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 47, p. 269-286, jan./jun. 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n47/2316-4018-elbc-47-00269.pdf>>. Acesso em 06/11/19.
- ARAÚJO, Emanuelle Silva; BICALHO, Pedro Paulo Gastalho de. Suicídio: crime, pecado, estatística, punição. **Revista de psicologia da IMED**, v. 4, n. 2, p. 723-734, 2012.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. 1977. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ATTIE, Juliana Pimenta. **Vida e morte em diálogo com a voz narrativa, o tempo e o espaço em Mrs. Dalloway, To the Lighthouse e Between the acts de Virginia Woolf**. 2014. 150 f. Tese (doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, Araraquara – SP, 2015.
- BATAILLE, Georges. Hegel, a morte e o sacrifício. Trad. João Camillo Penna. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 389-413, jul.-dez. 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/09.pdf>>. Acesso em 06/11/19.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. 1936. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRASILEIROS EM LONDRES. **Bond Street em Londres**. Postado em 20/03/2011. Disponível em: <<http://www.brasileirosem Londres.co.uk/bond-street-em-londres/>>. Acesso em 12/02/20.
- COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. Laura Taddei Bandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DIOGO, Luís Alberto de Oliveira. **A presença do estranho como um agente catalisador no processo estético de Edgar Allan Poe**. 2016. 47 f. Monografia (Licenciatura em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

DRAAISMA, Douwe. **Metáforas da memória**: uma história das ideias sobre a mente. 2000. Trad. Jussara Simões. Bauru – SP: EDUSC, 2005.

DURKHEIM, Émile. **O suicídio**: estudo de sociologia. 1897. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 1983. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos**. Volume XVIII (1925-1926). Publicado originalmente em 1920. Disponível em: <<http://www.cefas.com.br/download/1126/>>. Acesso em 16/03/20.

\_\_\_\_\_. **Luto e melancolia**. 1917. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Disponibilizado em versão digital pela LeLivros. Disponível em: <[https://clinicasdotestemunhosc.weebly.com/uploads/6/0/0/8/60089183/luto\\_e\\_melancolia\\_-\\_sigmund\\_freud.pdf](https://clinicasdotestemunhosc.weebly.com/uploads/6/0/0/8/60089183/luto_e_melancolia_-_sigmund_freud.pdf)>. Acesso em 07/05/20.

\_\_\_\_\_. Observações adicionais sobre as neuropsicoses de defesa. 1896. In: \_\_\_\_\_. **Primeiras publicações psicanalíticas**. Volume III (1893-1899), p. 96-110. Disponível em: <<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-03-1893-1899.pdf>>. Acesso em 18/05/20.

\_\_\_\_\_. **Totem e Tabu**. 1913. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **Les causes du suicide**. Paris: Félix Alcan, 1930. Disponibilizado em versão digital por Mme. Marcelle Bergeron em 2003. Disponível em: <[http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/causes\\_du\\_suicide/causes\\_du\\_suicide.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/causes_du_suicide/causes_du_suicide.html)>. Acesso em 06/05/2020.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. 1992. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBSBAWM, Eric J. **A Era das Revoluções – 1789-1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991.** 1994. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência:** um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. 1954. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

JÜNGEL, Eberhard. **Morte.** 1971. Trad. Ilson Kayser. 3ª ed. São Leopoldo – RS: Sinodal/EST, 2010.

KSIEZOPOLSKA, Irena. The Secret Life of Minor Characters in *Mrs. Dalloway*. **Virginia Woolf Bulletin**, v. 28, p. 36-47, maio 2008.

MÃE, Valter Hugo. **Homens imprudentemente poéticos.** São Paulo: Biblioteca azul, 2016.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. Resumo da palestra “Abaixo a arte, viva a vida!”. In: SCHNAIDERMAN, Boris. **A Poética de Maiakóvski.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 113-114.

MARCANTONIO, Jonathan Hernandes. A loucura institucionalizada: sobre o manicômio e outras formas de controle. **Psicólogo inFormação**, ano 14, n. 14, p. 139-159, jan./dez. 2010.

MATOS-SILVA, Mariana Santiago de. **Teclando com os mortos:** um estudo sobre o uso do Orkut por pessoas em luto. 2011. 158 f. Tese (doutorado em psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2011.

MENDES, Elzilaine Domingues *et alii*. Melancolia e Depressão: Um Estudo Psicanalítico. **Psicologia: Teoria e pesquisa**, Brasília, v. 30, n. 4, p. 423-431, out./dez. 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ptp/v30n4/v30n4a07.pdf>>. Acesso em 18/05/20.

NASCIMENTO, Érick Teodósio do. **A ascensão da epifania em contos modernos e contemporâneos.** 2016. 94 f. Dissertação (mestrado em Letras) – Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **100 aforismos sobre o amor e a morte.** Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

PIMENTEL, Davi Andrade. A impossibilidade da morte na literatura: Lygia Fagundes Telles e Maurice Blanchot. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 56, p. 1-

11, 2019. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/22678/20501>>. Acesso em 04/11/19.

\_\_\_\_\_. A morte enquanto linguagem nos escritos de Maurice Blanchot. **Revista Virtual de Letras**, v. 5, n. 1, p. 232-245, jan./jul. 2013. Disponível em: <<http://www.revlet.com.br/artigos/184.pdf>>. Acesso em 04/11/19.

PLATÃO. **Fédon (a imortalidade da alma)**. Publicado originalmente no século IV a.C. Trad. Carlos Alberto Nunes. Domínio público. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000031.pdf>>. Acesso em 04/03/20.

PROJETARIUM. **Síndrome de Poliana**. Disponível em: <[http://www.projetarium.com/enciclopedia/SINDROME\\_DE\\_POLIANA.full.html](http://www.projetarium.com/enciclopedia/SINDROME_DE_POLIANA.full.html)>. Acesso em 12/02/20.

ROGOZINSKI, Jacob. Defunta morte: luto, sobrevivida, ressurreição. Trad. Eduardo Veras. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 52-63, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v17n1/1517-106X-alea-17-01-00052.pdf>>. Acesso em 04/11/19.

SANTOS, José Lucas; MAAS, Wilma. Espectros da morte em duas narrativas de Thomas Bernhard: O naufrago e Árvores abatidas – uma provocação. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 22, n. 36, p. 257-272, jan./abr. 2019.

SILVA, Antonia Marly Moura da; LEITE, Francisco Edson Gonçalves. Sob o domínio do duplo: um estudo comparativo de dois contos de Ignácio de Loyola Brandão. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 54, p. 297-318, maio/ago. 2018.

SOUSA, Izaura Vieira Mariano de. As diferentes perspectivas do olhar em *Mrs. Dalloway*: o sujeito e a crise da narrativa. **Palimpsesto**, n. 16, ano 12, p. 1-18, 2013.

SOUZA, Vanderlândia Lima de. **Paisagem, amor e morte em *O Largo da Palma, de Adonias Filho***. 2016. 116 f. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Estadual de Feira de Santana – BA, 2016.

TADEU, Tomaz. Índice onomástico. In: WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. 1925. Trad. Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 227-241.

\_\_\_\_\_. Notas. In: WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. 1925. Trad. Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 243-262.

VAINFAS, Ronaldo *et alii*. **Conecte**: história, volume único. Coleção conecte. São Paulo: Saraiva, 2014.

VOGEL, Daisi I. Morte e narrativa. **Galaxia [online]**, São Paulo, n. 34, p. 186-195, jan./mar. 2017.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. 1925. OneMoreLibrary.com [online]. Disponível em: <[https://onemorelibrary.com/components/com\\_djclassifieds/files/item/21/mrs\\_dalloway\\_-\\_virginia\\_woolf\\_-\\_pdf\\_mrs-dalloway.pdf](https://onemorelibrary.com/components/com_djclassifieds/files/item/21/mrs_dalloway_-_virginia_woolf_-_pdf_mrs-dalloway.pdf)>. Acesso em 16/03/20.

\_\_\_\_\_. **Mrs. Dalloway**. 1925. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. Uma introdução a *Mrs. Dalloway*. In: WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. 1925. Trad. Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 199-201.