

## O APELO DAS ÁGUAS EM *THE WAVES*

Patricia Marouvo Fagundes\*

**RESUMO:** Este artigo tem por objetivo interpretar o complexo metafórico da água presente no romance *The Waves*, de Virginia Woolf. Uma vez mapeadas, as imagens e cenas que integram esse complexo metafórico servem de fio condutor para pensar o fluxo e os ciclos da água na narrativa, tanto para amparar o tratamento das personagens como para refletir sobre o tempo de suas vidas. O livro *A água e os sonhos*, de Gaston Bachelard, é tomado como ponto de partida, mas também são feitas aproximações com a poesia de Percy Bysshe Shelley.

**Palavras-chave:** Virginia Woolf. *The Waves*. Água.

Em seu *O livro por vir* (1959), Maurice Blanchot, tendo lido a tradução do recém-publicado volume único dos diários de Virginia Woolf intitulado *Writer's Diary*<sup>1</sup>, elabora um capítulo em que revisa a vida da autora como uma vocação para as questões literárias, intitulando-o “O malogro do demônio: a vocação”. Ali discute como a vocação de escritor torna-se uma tarefa de vida e morte quando consome as energias daquele que se incumbem do árduo processo de criação de modo a dar uma unidade ao todo do romance que escreve. Percebendo sua obra como inacabada, entretanto, procura dar continuidade do todo que havia vislumbrado na próxima, sendo movido pela inapreensibilidade do silêncio, que não pode ser completa e univocamente expresso senão pela sugestão do que pode ser depreendido nas entrelinhas. Nesta passagem abaixo, Blanchot sinaliza que o sonho e a imaginação da água possibilitariam uma fala que melhor capturasse esse sentido de união e dispersão, continuidade e quebra, ciclos intermitentemente interrompidos para começarem novamente:

Ligar-se à dispersão, intermitência, ao brilho fragmentado das imagens, à fascinação cintilante do instante, é um terrível movimento – uma terrível felicidade, sobretudo quando, finalmente, produz um livro. Haverá uma solução para reunir o que se dispersa, tornar contínuo o descontínuo e manter o errante num todo unificado? Virginia Woolf a encontra por vezes, na fala movente que é como o sonho e a imaginação da água, mas, na intriga romanesca de que não pode livrar-se totalmente, às vezes ela não a encontra. (BLANCHOT, 2016, p. 147).

Para Blanchot (2016), o artista deve conviver com a grande incerteza e agonia de sua vocação, pois vai ao encontro do vazio para, a partir desse, tentar captar a textura do que chama de realidade, tentando fazer seus esforços culminarem em momentos de iluminação, cuja cintilação recai no vazio da dispersão própria ao movimento de retração dos recessos da obra. Se em Virginia Woolf a tensão entre unidade e dispersão se torna mais palpável porque a escritora utiliza uma linguagem própria para tal efeito, faz-se necessário aprofundar a maneira como esse elemento pode insinuar-se por sua obra, intensificando a experiência de leitura e escrita. Portanto, na esteira de Maurice Blanchot, quero pensar aqui que a água envolve a dinâmica de desdobramento da trama, das personagens e das questões centrais de *The Waves*, ou *As ondas* (1931), de modo que se pode entender a obra como que regida por uma poética hídrica.

As falas das personagens e a estrutura do romance são ambos delineados a partir do sonho e da imaginação da água, sendo imperioso trabalhar as cenas e as imagens que compõem

---

\* Professora adjunta no curso de Letras: Língua Inglesa e Respectivas Literaturas da Universidade Federal do Acre (UFAC). Possui doutorado em Letras na área de Literatura Comparada, mestrado em Letras na área de Poética, e graduação em Letras: Português/Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É autora do livro *Uma poética hídrica em The Waves, de Virginia Woolf* (Appris, no prelo). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Inglesa.

E-mail: patriciamarouvo@yahoo.com.br

esse complexo metafórico na obra em questão. *The Waves* sonoriza o quebrar das ondas em consonância plena com o pulsar do espírito humano em sua travessia de vida pensada-sentida. Nos entre-caminhos que se delinham à medida que a coragem permite o agir, os ciclos da vida humana se mesclam e confundem com o ciclo da vida maior que a engloba, necessariamente desembocando na morte de cada dia, rumo ao destino final frente à morte derradeira. A atração irresistível entre o chamado de seis diferentes destinos que se entrelaçam uns com os outros encorpa o texto literário, que se constrói em uma forma harmoniosa e só aparentemente desestruturada e fragmentada. A trama tem uma organicidade própria, revelando uma referência clara e direta das partes com o todo, das personagens umas com as outras, das diferentes fases da vida com as etapas de um dia, da vida humana com o ser. O enredo reúne cenas de um dia de verão, do nascer ao pôr do sol em uma praia inglesa, alternadamente conectadas a cenas das vidas de seis personagens principais, Bernard, Neville, Louis, Susan, Jinny e Rhoda, suas infâncias até suas velhices.

Assim, centrando esta discussão no fluir da água, gostaria de ressaltar a importância do trabalho de Gaston Bachelard acerca das imagens literárias e mitológicas dos quatro elementos primordiais. Em seus estudos, Bachelard tece considerações sobre a comunhão da imaginação material do fogo, do ar, da terra e da água, no devaneio louco que atravessa poetas e demais artistas. A imaginação material, na oposição complementar existente entre ambivalentes<sup>2</sup>, se distingue da imaginação formal, ou seja, da imaginação que possibilita o frescor de novas formas motivadas por “uma causa sentimental, uma causa do coração” (BACHELARD, 2002, p. 1), proporcionando uma originalidade na escolha de palavras ordenadas em uma sintaxe própria a cada escritor. A imaginação material, por outro lado, sonha a substância que dá peso e vida ao que seria, sem ela, um mero formalismo supostamente artístico. Ela aprofunda ao mesmo tempo em que impulsiona pensamento, vibrando energia revitalizada pelo pulsar de questões caras ao ser humano e iluminando diferentes épocas no fazer histórico em seu agir. “No sentido do aprofundamento, ela aparece como insondável, como um mistério” (BACHELARD, 2002, p. 3), velando os recessos de tudo o que se sugere muito obliquamente em sua complexidade. “No sentido do impulso, surge como uma força inexaurível, como um milagre” (BACHELARD, 2002, p. 3), sempre renovado por vigorar em sua singularidade.

Mais especificamente, seu livro *A água e os sonhos* (1942) delineia sua poética da água, partindo, em seus primeiros ensaios, de imagens mais superficiais e cristalinas, em que uma superfície monotonamente acalma e seduz, convidando à brincadeira o espírito leve que habita às margens de um riacho. No decorrer de suas páginas, na medida em que a água se torna mais profunda, mais densa e misteriosa, ela se revela ao espectador, que se perde em si mesmo, nos confins de sua subjetividade, mais real porque refletida nas águas dormentes, uma das imagens mais melancólicas que se pode conceber pois embala as almas suicidas no eterno sono dos que procuram acalmar suas inquietudes. A água pode ainda ser compreendida a partir de uma qualidade maternal, quando cantada com o fervor do filho à procura do aconchego e da nutrição do leite materno, uma valorização inconsciente de um puro amor filial. Por outro lado, também pode ser visualizada a partir de traços conflituosos, revelando-se violenta, a todos que desejam ultrapassar seus limites humanos, orgulho masculino dando unidade às fantasias de magnitude. A água também purifica, torna-se viva, ao lavar moralmente os pecadores, propagando o bem em uma simples gota, simbolicamente capaz de irradiar benevolência por toda a extensão de um corpo.

Esses poucos exemplos reiteram a complexidade da imaginação material quando esta sonha a água, complicando a interpretação de imagens substanciais, cujas formas reiteradamente apontam para um “psiquismo hidrante” (BACHELARD, 2002, p. 6), para “um tipo de destino”. (BACHELARD, 2002, p. 6). Este destino, tão mais imediato porque experienciado pela harmonia monótona de sua inevitabilidade, se mostra repetitivo numa convocação para a concretização do que se diz iminente, permanecendo quem somos, enquanto

simultânea e paradoxalmente nos tornamos outros na dinâmica de vir a ser pela qual somos mobilizados. Vida e morte ritmam o bater de corações imbuídos da tarefa incansável de se tornar humano na procura pelo humano. Sabemo-nos mortais, e, por isso, somos seres perpassados pela angústia de reconhecer o inominável, o mais misterioso de todos os eventos, o momento em que o corpo dá seu derradeiro suspiro para sucumbir ao peso das forças da vida e ser entregue à morte última.

Em um paralelo com o pensamento heraclítico, Bachelard sinaliza o mobilismo concreto e total de uma filosofia a partir da imagem do rio em seu contínuo correr das águas:

Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra. (BACHELARD, 2002, p. 6-7).

Saber a nós mesmos mortais, saber que a cada instante morremos um pouco, que algo se finda, este parece ser o imemorial fardo da existência humana. O tempo líquido corre no passar dos anos, renovando o ciclo de mais um novo dia que se acaba, de mais um momento que se esvai. A imaginação material coaduna tempo e água, no fluir de correntes que espacializam o tempo, tornando-o mais imediato à percepção sensibilizada do sonho melancólico. Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque a efemeridade da substância constitui tanto o destino quanto o próprio corpo humano. O sangue tranquilamente corre dentro de nossas veias e, a cada inspiração e a cada expiração pausadas, nos recordamos que, respirando, um sopro de vida ainda vibra em pura energia irradiada a todos os pontos do corpo. Vida ainda se faz presente do primeiro suspiro maravilhado ao último emocionado. E assim seguimos, apesar de.

Ao final do romance, tentando rememorar e resumir o todo de sua vida, Bernard questiona:

What is dawn in the city to an elderly man standing in the street looking up rather dizzily at the sky? Dawn is some sort of whitening of the sky; some sort of renewal. Another day; another Friday; another twentieth of March, January or September. Another general awakening. The stars draw back and are extinguished. The bars deepen themselves between the waves. The film of mist thickens on the fields. A redness gathers on the roses, even on the pale rose that hangs by the bedroom window. A bird chirps. Cottagers light their early candles. Yes, this is the eternal renewal, the incessant rise and fall and fall and rise again. (WOOLF, 2015, p. 177).

O movimento circular da vida maior que engloba o raiar do sol, as estrelas, as ondas, os campos, as rosas, os pássaros e, também, o ser humano parece guiar-se por um ritmo harmônico de subida e queda, a mesma subida e a mesma queda das ondas que quebram no mar. O ciclo das ondas simboliza ritmo de vida e morte, de começo e fim, de ser e não ser de todo ser humano que, não se abalando frente às dificuldades impostas pelo caminho percorrido, corajosamente toma fôlego em direção à morte, entendendo-a como parte necessária de se estar vivo. Assim, toda sexta-feira deve morrer a fim de que a possibilidade de um amanhã possa segui-la; um sábado deve ser renovado quatro vezes para que um novo mês se anuncie; e as ondas ritmam o concerto do mundo enquanto nascimento e renovação a partir da transformação reconfigurada do mesmo mundo em que o ser humano há gerações habita e povoa, culturalmente se firmando frente à angústia da iminente morte derradeira.

Frente ao fluxo contínuo da vida, seguimos indiferenciados na permanência das forças de vida e de morte. As máscaras caem, as personas que encenamos se desmembram em papéis superficiais que não podem durar, que não podem vingar frente à ferocidade do tempo. Assim indaga Bernard, caminhando lado a lado com seus amigos:

And we ourselves, walking six abreast, what do we oppose, with this random flicker of light in us that we call brain and feeling, how can we do battle against this flood; what has permanence? Our lives too stream away, down the unlighted avenues, past the strip of time, unidentified. (WOOLF, 2015, p. 135).

Intuitivamente, a percepção parece reconhecer este co-pertencimento de ritmos que fluem, esbarrando um no outro, mesclando-se por vezes, na harmonia imbatível entre semelhantes, entre o fluir da vida humana e o fluir do ser vigorando ontologicamente no ente, que onticamente se desdobra em si mesmo, atualizando-se a todo instante. Todas as personagens lutam por uma assertividade que confirme e comprove suas existências em sua singularidade, mas inevitavelmente se veem conectados e somente com muita dificuldade conseguem discernir o outro de si, dada a fluidez das fronteiras que delimitam suas identidades.

Andando por entre as pessoas na badalada Oxford Street, Bernard sente a pressão de se deixar seduzir por distrações externas, convocando-o a responder a intimações sobre o teor de sua persona, sua identidade social. A insegurança ameaça tomá-lo por inteiro, em meio à multidão que compete acirradamente pelos espaços na calçada, numa luta corpo a corpo, desencorajadora e vã, sem sentido.

It is, however, true that I cannot deny a sense that life for me is now mysteriously prolonged. Is it that I may have children, may cast a fling of seed wider, beyond this generation, this doom-encircled population, shuffling each other in endless competition along the street? My daughters shall come here, in other summers; my sons shall turn new fields. Hence we are not raindrops, soon dried by the wind; we make gardens blow and forests roar; we come up differently, for ever and ever. This, then, serves to explain my confidence, my central stability, otherwise so monstrously absurd as I breast the stream of this crowded thoroughfare, making always a passage for myself between people's bodies, taking advantage of safe moments to cross. It is not vanity, for I am emptied of ambition; I do not remember my special gifts, or idiosyncrasy, or the marks I bear on my person; eyes, nose or mouth. I am not, at this moment, myself. (WOOLF, 2015, p. 67).

A empatia pela vida surge em meio à aparente falta de sentido, em meio à dissimulação que oculta outras dimensões da realidade – esta entendida como “possibilidade de para possibilidade”<sup>3</sup>, ou melhor, como possibilidades que são ofertadas, podendo vir a ser concretizadas ou não, simplesmente descartadas pela falta de um apelo maior. A vida é vista por seus mistérios, agora radicalizados pela possibilidade de responder para corresponder pelo ato de criação. Bernard ao longe visualiza jardins amadurecendo e florestas rugindo, fecundando a semente resguardada. Revitalizado, percebe a si mesmo como receptáculo do fluir criativo que guarda como possibilidade de realização, ação corporal e mental, fluxo apaixonante ao ter filhos ou criar histórias.

Paralelamente, podemos associar a empreitada de Bernard por Oxford Street às aventuras que Virginia Woolf cria em seu ensaio “Street Haunting: A London Adventure” (1930) para poder explorar as ruas de Londres no inverno, utilizando a compra de um lápis como a desculpa perfeita para escapar da monotonia de sua casa. Na aventura de que se incumbem, ela passa pelos estímulos externos que pressionam seu olhar, mas pouco a impressionam por não lhe inspirarem afeto, sem o qual laços não são feitos de modo indelével que se tornam indissociáveis da experiência. “The eye is not a miner, not a diver, not a seeker after buried treasure. It floats us smoothly down a stream, resting, pausing, the brain sleeps

perhaps as it looks”. (WOOLF, 2009, p. 178). Assim, o ensaio parece admitir características de uma narrativa de tal modo que a acompanhamos e experimentamos os diferentes níveis de observação daquele que também faz parte da massa e de seu movimento nas ruas de uma cidade grande. Por um lado, “the eye has this strange property: it rests only on beauty, like a butterfly it seeks out colour and basks in warmth”. (WOOLF, 2009, p. 179). Por outro lado, o chamado do ser parece convocar o observador, imaginando, a elucubrar sobre o desconhecido, sobre aquilo que jaz nas profundezas do que, na superfície, primeiramente cativa quem admira. Investigando as infinitas possibilidades encerradas nas vidas privadas dos transeuntes, em especial daquele exército outro dos deformados, a que ela não pode ter acesso imediato, a narradora afirma: “At such sights the nerves of the spine seem to stand erect; a sudden flare is brandished in our eyes, a question is asked which is never answered”. (WOOLF, 2009, p. 181).

Mas a que devemos atribuir nossa identidade: ao eu que vê superficialmente a beleza das coisas ou àquele eu que imagina cenas e ressignifica sentidos? Ou seríamos talvez melhor compreendidos à luz dessa natureza inconstante de nossos desejos que nos movem ao questionamento e à procura pelas ruas? As ruas de Londres parecem incitar transeunte e observador ao encadeamento sucessivo de impressões e conexões cuja fluidez parece atormentar a paz de quem procura por um momento sequer assegurar algo mais perene, ainda que intangível. Por mais que as lojas ou qualquer aposento convidativo ofereçam uma chance de fixar o momento e propiciar a reflexão sobre os eventos, o movimento da aventura de exploração naturalmente instiga a curiosidade e aguça os sentidos num apelo que compele o transeunte a voltar para o fluxo das pessoas à procura.

O escape da própria personalidade é visto como um dos grandes prazeres e grandes aventuras da vida. Recontando a história do que presenciou numa tarde perambulando as ruas de Londres, a narradora volta o olhar para dentro, mas desta vez se vê circundada pelas pessoas que conheceu ou por quem passou e as situações que vivenciou seja num nível interpessoal ou intrapessoal. De todo modo, o fio condutor de suas reflexões parece levar ao ponto em que a multiplicidade de um devir da imaginação é aguçada pela experiência do outro, levando-a a, imaginando, criar e viver a alteridade que apreciava somente aparentemente à distância.

Walking home through the desolation one could tell oneself the story of the dwarf, of the blind men, of the party in the Mayfair mansion, of the quarrel in the stationer’s shop. Into each of these lives one could penetrate a little way, far enough to give oneself the illusion that one is not tethered to a single mind but can put on briefly for a few minutes the bodies and minds of others. One could become a washer-woman, a publican, a street singer. And what greater delight and wonder can there be than to leave the straight lines of personality and deviate into those footpaths that lead beneath brambles and thick tree trunks into the heart of the forest where live those wild beasts, our fellow men? (WOOLF, 2009, p. 187).

Depois da aventura, no entanto, o retorno à casa é reconfortante porque confiável e seguro. A identidade talvez se firme nesse trânsito aberto com a diferença, como se em ondas pudessemos entrar em contato mais íntimo com o outro por estarmos abertos à nossa própria alteridade no impulso de curiosidade, ou talvez tédio, ou até mesmo sufocamento, que a mesmice que a identidade pode oferecer quando não feita a comunhão com o outro. Similarmente, poderíamos atribuir a Bernard essa mesma pré-disposição ao outro e a tornar-se o outro de si mesmo, seja quando cria expressões e imagina cenários e vidas outras ou, como na cena anterior, se despersonaliza ao pensar para além de si naquele momento em que projeta o futuro sem nele estar presente, mas ainda assim contribuir para sua existência ao ter filhos ou escrever histórias.

Em seu diário, no dia 4 de janeiro de 1929, Woolf expressa seu espanto pela paradoxal solidez com que tudo se transforma ao seu redor:

Now is life very solid or very shifting? I am haunted by the two contradictions. This has gone on for ever; will last for ever; goes down to the bottom of the world – this moment I stand on. Also it is transitory, flying diaphanous. I shall pass like a cloud on the waves. Perhaps it may be that though we change, one flying after another, so quick, so quick, yet we are somehow successive and continuous we human beings, and show the light through. (WOOLF, 1982, p. 138).

A leveza e a inapreensibilidade das nuvens carregadas pelo vento aonde quer que este as leve tornam a imagem ainda mais sinuosa por se mover continuamente pelo movimento ritmado e constante das ondas. A linearidade do tempo progressivo e auto afirmador dos ventos impulsiona seres humanos, em sua curiosidade e sua vontade, frente ao desconhecido e infinito horizonte de que comungam céu e mar. A circularidade cadenciada das ondas renova os grandes ciclos da vida a se renovarem e atualizarem frente à morte, previsivelmente dando a grande medida do retorno do mesmo de uma maneira diferente. Por isso, o uso da comparação “como uma nuvem nas ondas” parece instigante e revelador.

“A água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes”. (BACHELARD, 2002, p. 193). A textura dessa linguagem se anuncia maleável ao conformar diferentes ritmos, diferentes movimentos, correspondendo aos sonhos da imaginação material que vislumbra um som e uma forma, originais na vertigem radicalizada do mesmo, do encontro ao próprio. Reunidos no seio da linguagem, o fluir da vida humana e o fluir do ser se misturam nas correntes do devir da poética hídrica que é *The Waves*. Como uma ideia parentética incansavelmente reiterada por Bernard – “The rhythm is the main thing in writing”. (WOOLF, 2015, p. 46) –, o ritmo de uma linguagem fluida dá o tom da escritura que tece ondas repetidamente quebrando, continuamente atualizando a musicalidade do destino humano.

Em uma entrada anterior em seu diário, no dia 28 de novembro de 1928, Woolf já podia visualizar o tom e a linguagem que pretendia alcançar uma vez suas ideias pudessem ser condensadas a ponto de penderem grossamente na tinta que viria a marcar os manuscritos de seu romance. Uma intuição muito definida parecia já mostrar o contorno que daria densidade à experiência do ser do outro: “The idea has come to me that what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea.”. (WOOLF, 1982, p. 136). Essa combinação de pensamento, uma combinação das vozes intercaladas, traduz a sensação das ondas do ser que perpassam a cada uma delas, a Jinny, Susan, Rhoda, Louis, Neville e Bernard, do início ao fim do romance, como a vida vivida, pensada e sentida, repetida, questionada e reelaborada, uma vez, duas vezes, sempre pela primeira vez porque inaugural, porque momento único e irrepitível.

Hermione Lee, em sua coletânea de ensaios intitulada *The Novels of Virginia Woolf* (1977), muito perspicazmente já afirmava que “*The Waves* is not difficult to read as poetry; its rhythm is agreeable and insidious. But it is difficult to read as a novel, in that its emphasis on rhythm overwhelms distinctions of character”. (LEE, 2010, p. 164). Neste ensaio, ela faz o exercício de reestruturação de alguns períodos do romance, transformando-os em versos de um longo poema<sup>4</sup>, mostrando, assim, aos seus leitores que a obra tem um estilo que envolve todas as personagens na mesma consistência e insistência de um ritmo único, ajudando o efeito de impossibilidade de completa separação das personagens umas das outras porque estão todas reunidas num único destino.

Esse destino, que é questionado por Bernard de maneira mais enfática ao final do romance, já era sinalizado desde o início dada a previsibilidade de seu movimento circular, mas ele é sempre sentido e pensado de maneira inaugural por profundamente afetar o humano de todo ser humano quando confrontado com a morte. Assim, na última página do romance a

imagem das ondas se torna mais emblemática da complexidade desse fenômeno. Sobre isso Hermione Lee indaga:

Are the waves meant to suggest the human lives, or are they the detached, impersonal forces of fatality? The last sentence of the book, “The waves broke on the shore”, may suggest that Bernard’s encounter with death is itself a wave, another inevitable part of existence; but it also implies that his individual effort is set against an arbitrary, uncaring universe. But the irony of the last line has to do with language as well as life. Bernard, in his last soliloquy, has used the images of the interludes as his own phrases, almost as though he were the author of *The Waves*. The world described in the interludes is that of “the house, the garden and the waves breaking” which make up Bernard’s vision of “the world seen without a self”. At the moment of seeing the world as it really is, he realizes that his phrases are useless to him; only words of one syllable will serve. The criticism is not only of Bernard’s phrase-making self, but also of the elaborately written interludes. And when Bernard stops speaking, only words of one syllable are left: “*The waves broke on the shore*”. Both narrators have had finally to resort to the simplest of terms. (LEE, 2010, p. 168).

Inevitável e arbitrário é o encontro de Bernard com a onda final que engloba e engole tudo aos arredores. Do animal ao ser humano, tudo cede frente ao passar do tempo, indiferente e sem misericórdia para com as investidas do escritor que busca fazer sentido da vida. Retomando os termos de Gaston Bachelard, se a imaginação formal estrutura um romance que pluralmente intercala as vozes das personagens com o não-humano feito presença em especial nos interlúdios, a imaginação material sonha a impossibilidade de criar o silêncio último no romance com palavras, de falar e falar para que leitores se perguntem ao final da história sobre o papel da escrita e do pensamento como medidas últimas para sermos humanos. Se o último período do romance pode ser visto pela ironia de a linguagem pouco econômica de Bernard e da narradora dos interlúdios fraquejar frente à maior de todas as dúvidas e grande questão que aflige o ser humano, esse período também pode ser apreendido pela humildade de perceber que frente à morte derradeira só cabe o silêncio. O silêncio anuncia obliquamente a potência de o sentido se anunciar para além do que está subentendido e implicado no texto, causando um leve desconforto nos leitores porque pressentem algo inexplicável: o intangível se revela necessariamente inominável por se retrair em si mesmo. A escrita talvez se anuncie na obra como uma resposta da imaginação para que o silêncio possa ser habitado e reclamado como também a origem da criação, como o elemento que propicia a angústia de o ser humano tentar fazer sentido de sua própria existência.

Ainda em outra passagem de seu diário, no dia 22 de dezembro de 1930, Woolf acrescenta que:

It occurred to me last night while listening to a Beethoven quartet that I would merge all the interjected passages into Bernard’s final speech and end with the words O solitude: thus making him absorb all those scenes and having no further break. This is also to show that the theme effort, effort, dominates: not the waves: and personality: and defiance: but I am not sure of the effect artistically; because the proportions may need the intervention of the waves finally so as to make a conclusion. (WOOLF, 1982, p. 159).

A intenção original aponta para Bernard como o representante último da humanidade frente às ondas. Seu esforço e sua personalidade encaram os desafios com a coragem e a tenacidade de quem já se sabe derrotado antes mesmo da batalha iniciada, mas pelo próprio ato que o propõe ao encontro avassalador da última onda, que possivelmente o engoliria junto à civilização até então construída, ele é imbuído do empenho humano de escrever seu próprio destino e contornar as fronteiras do impossível. Transitando entre saber-se mortal e falho, ainda assim Bernard vocifera contra esta inimiga sempre presente em sua ausência:

Death is the enemy. It is death against whom I ride with my spear couched and my hair flying back like a young man's, like Percival's when he galloped in India. I strike spurs into my horse. Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding, O Death! (WOOLF, 2015, p. 177).

Ser propriamente humano fala do mundo construído na forma de uma resposta, de algo posto, à magnitude da realidade de que fazemos parte. Por séculos temos bravamente fincado raízes e moldado a terra que se oferta gratuitamente a todos e a ninguém. Pertencendo à terra, mas, ainda assim, considerando nossas debilidades, pensamos e questionamos o sentido de ser como o legado máximo para as próximas gerações. Mas a memória não pode ser incorporada como uma herança decodificada e introjetada através de meios culturais, como os meios de comunicação. A tradição convoca novas gerações no seu dizer que, ressoando sabedoria, convida todo homem e toda mulher a conquistar genuinamente sua humanidade. No caos de profusa doação da terra, um mundo ordenado segundo uma harmonia própria pode surgir, modelado pela mão humana. Diferentemente da maneira instintiva e automática a partir da qual todos os outros entes simplesmente já são quando inseridos no real, o humano consegue se fazer distinto e original pela criatividade com que responde aos apelos da linguagem, porque, impelido por uma força silenciosa, constrói seu próprio destino, marcado pelo caminho por que, na possibilidade de escolha, inauguralmente persevera na procura pela conquista de sua propriedade.

Em seu livro *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf – Modernism, Post-Modernism and the Politics of the Visual*, Jane Goldman (1998) critica a posição de Bernard por performar a sentença masculina, por mais que a própria personagem desarticule a linguagem do império em muitas passagens do romance. Comparativamente, Goldman (1998) acredita que a personagem que mais claramente poderia desconstruir a sentença masculina e, com isso, o mundo que a obra apresenta, seria Rhoda, a “nymph of the fountain”. (WOOLF, 2015, p. 68). Esse termo é usado por Bernard ao descrever Rhoda, estreitando uma ligação entre a personagem e o mito de Aretusa. Aretusa era uma ninfa que atendia a Ártemis ou Diana que, para resgatá-la do deus do rio Alpheu, a transforma em uma fonte que emerge em Ortígia. Aretusa, ao ser perseguida por Alpheu através dos oceanos, tenta escapar a uma possível mistura de suas águas com as dele. Assim como a virgem Aretusa, Rhoda também prefere isolar-se a experimentar o contato íntimo com um homem, mesmo que esse homem seja Louis, também um ser marginal por sua condição de estrangeiro na Inglaterra: “I left Louis; I feared embraces”. (WOOLF, 2015, p. 121). Em diversas passagens Rhoda traduz sua experiência humana como advinda de um universo oceânico: “Let me pull myself out of these waters. But they heap themselves on me; they sweep me between their great shoulders; I am turned; I am tumbled; I am stretched, among these long lights, these long waves, these endless paths, with people pursuing, pursuing”. (WOOLF, 2015, p. 15). Rhoda parece fundir-se aos elementos naturais, em especial à água, restando de sua personalidade muito pouco senão a imersão na fluidez das correntes que a levam e massacram na expectativa de que ela possa assumir algum dos papéis disponíveis às mulheres no início do século XX. Por não ter um rosto, como mencionado anteriormente, sua identidade se dilui frente à agência que as outras personagens têm por se inserirem tão facilmente em sociedade: a língua falha, o olhar foge e ela chega até mesmo a se descrever como a “foam that sweeps and fills the uttermost rims of the rocks with whiteness”. (WOOLF, 2015, p. 62). Rhoda mais radicalmente consegue adentrar uma dimensão que se plenifica como alteridade, mas simultaneamente percebe o perigo que apresenta às identidades firmemente consolidadas, pois sabe que não pode resistir às investidas na linguagem de maneira mais funcional já que não resistiria a uma completa dissolução.

Um obstáculo parece impedi-la de harmonicamente integrar o corpo social de que foi cindida, criando um abismo onde parece cair vertiginosamente:

I came to the puddle. I could not cross it. Identity failed me. We are nothing, I said, and fell. I was blown like a feather, I was wafted down tunnels. Then very gingerly, I pushed my foot across. I laid my hand against a brick wall. I returned very painfully, drawing myself back into my body over the grey, cadaverous space of the puddle. This is life then to which I am committed. (WOOLF, 2015, p. 36-37).

A vida tem em seu centro essa poça cinza e cadavérica, anunciando a todo momento a impossibilidade de conexão íntima com o outro por conta da distância entre o que Rhoda é e o que ela precisa comunicar para que os outros a tenham decifrada e amarrada às convenções, às quais ela cria subterfúgios de escape, verdadeiras linhas de fuga para um além sem denominações. Existir para além do que a língua pode oferecer admite a própria impossibilidade de trânsito e comunicação, enclausurando-a no silêncio, que, tido como medida máxima de pertencimento à natureza, faz dela refém da sentença feminina<sup>5</sup>, presa em si mesma e, por isso, intuída somente pelos poucos que tenham acesso a essa linguagem feminina. A linguagem feminina, entretanto, também dá a medida do esquecimento do ser, pois, a sentença masculina sendo autocentrada, à sentença feminina coube silenciosamente sussurrar seus questionamentos por entre lacunas e sugerir aquilo que restava da convicção inabalável do sujeito: o nada, o incomunicável. Em seu diário, Woolf já sinalizava a representatividade da poça d'água como elemento de espanto: “Life is, soberly & accurately, the oddest affair; has in it the essence of reality. I used to feel this as a child – couldn't step across a puddle once I remember, for thinking, how strange – what am I? &c”. (WOOLF, 1982, p. 100).

Ao alcinhar Rhoda de “ninfa da fonte”, Bernard, na verdade, faz uma referência direta ao poeta romântico Percy Shelley, mais especificamente ao seu poema “Arethusa”. Aretusa é descrita de tal maneira que leitores confundem seus movimentos com a maleabilidade das correntes de água que guardava<sup>6</sup>. Ela pula, corre, desliza e salta, transitando por entre um estado sólido e líquido, vacilando entre o movimento e o repouso, de modo que vê-la balançando seus cabelos coloridos seria tamanha sorte como avistar o arco-íris, encanto puro de luz refletida e decomposta em cores pela água. Sua serenidade jovial é perturbada no momento em que o outro, anunciando seus propósitos, impõe suas vontades<sup>7</sup>. Uma fenda é clivada entre esses dois instantes poéticos, entre a serenidade de Aretusa e a vontade de Alfeu que, de modo a consumir seu desejo, anula a diferença que, agora mesclada e inexistente, só pode ser lembrada pelo mito que ritualiza as origens do mundo humano e não-humano em seu co-pertencimento nas montanhas de Enna.

É importante atentar a dois outros poemas a que são aludidos repetidamente por Rhoda, “The Question” e “The Indian Girl's Song”. Em “The Question”, a solidão e a morte se entrelaçam na forma de um arranjo de flores de tal modo que o eu-lírico, que é tomado pelos ares primaveris e o encanto das flores, em transe e deleite, sonha e visualiza as mais variadas cores e fragrâncias a seduzirem, envolverem e absorverem aquele que experiencia a natureza. Ali a imaginação sonha a matéria, cuja consistência parece ser tão instável porque somente momentânea no trânsito entre violetas para margaridas, rosas para flores de cerejeira, uma a extensão da outra, reluzindo o brilho do luar pelos reflexos das águas do rio a murmurar e sugerir a materialidade de um sonho. O desejo se faz ação quando o eu-lírico tenta se apropriar das flores por refletirem sua imaginação. No entanto, percebe a imensa solidão que carrega por não ter com quem compartilhar sua própria mortalidade manifestada nelas, extensão de si. No poema, a questão iniciada pelo título toma sua profundidade ao ser elevada à incomunicabilidade entre o eu-lírico e os outros, tanto pela língua como pelos gestos, que não parecem dar a grande medida do ser<sup>8</sup>. A questão central que permanece não respondida no poema de Shelley é ecoada em várias passagens por Rhoda:

I will pick flowers; I will bind flowers in one garland and clasp them and present them – Oh! To whom? There is some check in the flow of my being; a deep stream presses on some obstacle; it jerks; it tugs; some knot in the centre resists. Oh, this is pain, this is anguish! I faint, I fail. Now my body thaws; I am unsealed, I am incandescent. Now the stream pours in a deep tide fertilizing, opening the shut, forcing the tight-folded, flooding free. To whom shall I give all that now flows through me, from my warm, my porous body? I will gather my flowers and present them – Oh! To whom? (WOOLF, 2015, p. 32-33).

Esse obstáculo que impede o livre fluir em seu ser é sentido na forma de angústia levada às últimas consequências porque se revela intermitente e, em última instância, não pode ser solucionada. O desmaio, a falha que Rhoda comete instala um momento de repouso, como se o relaxamento completo dos desejos do corpo e das vontades da consciência pudesse levar ao estado de sonolência mais próximo da morte. A energia que corre em suas veias verte o calor que transborda do potencial vital que possui, mas que nunca poderá ser levado a cabo, pois essa vitalidade permanece encerrada em si mesma, tendo sido enclausurada em sua própria incomunicabilidade. Mesmo que tivesse alguém com quem pudesse compartilhar seus silêncios – Louis talvez? –, Rhoda não pode ser acessada e ainda que a tomassem nos braços, salvar a ninfa da fonte é impossível, pois sua solidão parece almejar a plena integração somente com os elementos da natureza. Similarmente, em “The Indian Girl’s Song”, a garota indiana em seu monólogo dramático, ao tentar fazer uma serenata de amor, falha no calor que tem como pano de fundo os odores da magnólia-amarela<sup>9</sup>. A reciprocidade não pode vir a ser, e a fatalidade reside em ela perfeitamente se integrar à natureza, não conseguindo, porém, apelar pelo amor, pela união do que não pode ser compartilhado senão nos sonhos ou quiçá na morte. Seu *I* está de tal forma desconectado das formas e identidades pré-estabelecidas pelas instituições que parece se desprender de sua própria humanidade para se despersonalizar e pertencer na totalidade da natureza. Paralelamente, Rhoda pula ao encontro da morte e, assim, liberta-se das restrições que a língua impõe em direção às origens do tudo e do nada, voltando ao lugar de origem, mergulhando no ser.

Em seu ensaio “Not One of Us” (1927), Virginia Woolf indica uma possível interpretação de Percy Shelley ao resenhar uma biografia recém-publicada sobre o poeta. Seu recorte do todo que foi uma vida se baseia nos escritos de Shelley, em especial sua poesia e suas cartas, e nas impressões deixadas em seus amigos e familiares. Woolf ficcionaliza o próprio artista de modo que ele também passa a integrar os elementos sobre os quais escreve em sua obra, como se ele mesmo se tornasse menos humano e talvez mais etéreo como seu vento oeste de seu poema “Ode to the West Wind” (1820). “There was something inhuman about Shelley”. (WOOLF, 1970, p. 124). Sua empatia pelas dores e pelas faltas humanas eram marcadas pela generosidade e pelo engajamento político e social, mas, das relações interpessoais e do investimento emocional para com seus próximos, pouco restava se comparado com a irmandade que parecia compartilhar ao se integrar aos elementos naturais. As cartas de Shelley tinham um “caráter generalizante”, como Godwin chegou a reclamar e Mary Shelley, depois de sua morte, ao refletir sobre sua própria vida e sobre tudo por que havia passado durante o casamento, conclui que havia se unido a um ser que “não era um de nós”. Isso leva Woolf a sugerir que “he was, even to his wife, a ‘being’, someone who came and went like a ghost, seeking the eternal” (WOOLF, 1970, p. 124), que só poderia alcançar em sua escrita, tornando-se o outro de si mesmo, o inumano de sua própria humanidade, alguém como nós que, entretanto, não é um de nós.

No ensaio “Virginia Woolf Reads the Romantics”, Davi Pinho (2017) propõe que as imagens do não-humano em Woolf sugerem uma poética que, coadunando o feminino e o masculino, conduza a linguagem à androginia dos sexos e, assim, ao lugar em que ambos homem e mulher possam agir e ser para além dos códigos e papéis a eles restritos. Ele

argumenta que, na obra woolfiana, os poetas românticos são transformados em personagens, cuja maior contribuição é de tal modo articular o humano ao não-humano que as personagens transcendam as limitações dos construtos “homem” e “mulher” para experienciar a androginia que a poesia romântica já parecia intuir na esteira de Shakespeare já no século XVIII. Ao voltar seu olhar para a natureza, assim como os românticos já faziam, Woolf pode imaginar outras performances que a poesia oferece ao ressignificar os desdobramentos da linguagem e, assim, possibilitar casamentos outros de palavras, em especial numa língua tão antiga quanto o inglês, como mais tarde elaboraria em seu ensaio “Craftsmanship” (1937).

Woolf, diferentemente dos românticos, no entanto, procura trabalhar também com as imagens do não-humano que, ainda assim, foram produzidas pelas mãos humanas, distanciando-se dos preceitos que William Wordsworth estabelece em sua poesia, como a linguagem sendo o momento de ruptura da comunhão plena com a vida. Discutindo o ensaio *A Room of One's Own*, Davi Pinho (2017) lembra da belíssima passagem em que a escritora, olhando pela janela, pois precisava se recuperar dos esforços de compreensão e emoção do material trabalhado, vê a completa indiferença dos transeuntes nas ruas londrinas em relação à árdua tarefa de revisão da tradição da língua e da cultura inglesas em que se empenhava. Vê, também, uma folha caindo de uma árvore que pousará em um táxi onde entrarão dois novos passageiros, um homem e uma mulher. O elemento da natureza conecta-se ao bem de consumo idealizado e produzido pelo humano, reiterando uma poética que reintegra o ser humano, pelo viés da androginia, como co-pertencendo aos recessos do ser que reúne o humano e a natureza à integralidade do todo e do nada, que passam a ser povoados pela imaginação. Não mais restrita ao mundo inocente das crianças como em Wordsworth, a imaginação trabalhada pelo pensamento possibilita uma conexão com a vida e com a morte, pois, desse modo, revisa a linguagem não mais como a origem da incomunicabilidade adulta, mas sim como a possibilidade de reinterpretação do habitual, dando-lhe uma roupagem nova.

Assim, imaginando e sonhando o elemento primordial aqui discutido, lembro que “não existe grande poesia em largos intervalos de descanso e de lentidão, nem grandes poemas sem silêncio. A água é também um modelo de paz e de silêncio”. (BACHELARD, 2002, p. 199). Ela tem “vozes indiretas. A natureza repercute ecos ontológicos. Os seres respondem-se imitando vozes elementares. De todos os elementos, a água é o mais fiel ‘espelho das vozes’”. (BACHELARD, 2002, p. 199). Esses ecos reúnem, na diferença, as personagens na medida em que repetem imagens que caracterizam as outras e, num mesmo ritmo, percorrem a narrativa espelhando a dúvida e a insegurança de seus amigos. Assim, esse poema-prosa as coloca em confronto a todo momento em que se reúnem, do início ao fim do romance, uma tomando a outra como medida para a própria vida, servindo como ponto de referência para mensurar os sucessos e as falhas das outras, como Bernard conclui: “We use our friends to measure our own stature”. (WOOLF, 2015, p. 54). O problema reside, no entanto, em não poder quantificar ou sequer minimamente precisar o que se entende por sucesso, conquistas ou certezas, pois se por um lado noivar, casar e ter filhos podem por um momento dar a ilusão de segurança e confiabilidade, como Susan sugere – “Everything is now set; everything is fixed. Bernard is engaged. Something irrevocable has happened. A circle has been cast on the waters; a chain is imposed. We shall never flow freely again”. (WOOLF, 2015, p. 83). – por outro, tudo pode acabar de um momento para o outro como diz Louis, conspirando com Rhoda: “But now the circle breaks. Now current flows. Now we rush faster than before. Now passions that lay in wait down there in the dark weeds which grow at the bottom rise and pound us with their waves”. (WOOLF, 2015, p. 83). Nestes exemplos, as imagens da água ecoam a fluidez ontológica de todo ente que tem o ser por fundamento e, assim, continuamente muda ao concretamente atualizar o que lhe advém como possibilidade ofertada.

A cena do banho também ajuda a compor esse complexo metafórico, ao dar o tom do trauma inicial a que Bernard foi submetido logo na primeira seção do romance e que, mais

tarde, ele viria a rememorar e cujo nervo central seria traduzido nas seguintes palavras: “We became clothed in this changing, this feeling garment of flesh”. (WOOLF, 2015, p. 144). A água escorrendo por suas costas, quando a esponja é levantada acima de sua cabeça, percorre cada milímetro ainda não explorado pelo corpo, sem culpa e em plena liberdade. Se o banho que Mrs. Constable deu em Bernard acordou seus primeiros sentidos e os aguçou pelo trauma causado ao corpo, ali parece também ter sido o ponto de contato físico com o exterior de modo a criar o invólucro que o discerniria dos corpos de seus amigos. Saber-se outro na infância, saber-se corpo existente e agente no mundo, é uma das grandes revelações, ou choques, ou ainda, *moments of being*<sup>10</sup> que atravessa todas as crianças por causar tanto o espanto como o maravilhamento de se reconhecer humano. O pensamento é potencializado nas imagens da água, cuja impressão parece reunir o corpo ao intelecto, de modo indelével como se ambos nunca houvessem sido separados, desembocando no destino único em que vida humana é criada e recriada pela linguagem através da memória.

*O moment of being*, condensado em gotas, se coaduna ao silêncio na seguinte passagem:

Drop upon drop, said Bernard, silence falls. It forms on the roof of the mind and falls into pools beneath. For ever alone, alone, alone – hear silence fall and sweep its rings to the farthest edges. Gorged and replete, solid with middle-aged content, I, whom loneliness destroys, let silence fall, drop by drop.

But now silence falling pits my face, wastes my nose like a snowman stood out in a yard in the rain. As silence falls I am dissolved utterly and become featureless and scarcely to be distinguished from another. It does not matter. (WOOLF, 2015, p. 133).

*O moment of being* pende e cai no silêncio. Todas as conjecturas, as ansiedades, as conquistas e as buscas sem fim são aplacadas pela falta de sentido, ou acalmadas na velhice, e podem ser contempladas como o ponto de equilíbrio entre a complacência e a tenacidade. Perder os traços que marcam seu rosto e o torna reconhecível nas multidões não importa mais. O ato de despersonalizar-se, antes alcançado apenas momentaneamente, agora pode ser perseguido e habitado por longos períodos de tempo, pois a morte iminente já o golpeou ao levar tanto Rhoda como Percival – uma sétima personagem central à trama, mas cuja voz nunca chega a ressoar em primeira pessoa. A seção final ilustra bem a tentativa de recapitulação de Bernard em um restaurante, falando a um ouvinte, e a nós leitores. Essa tentativa também tende ao silêncio, nem que seja pelo mero motivo de, as cadeiras postas em cima das mesas, o restaurante dever ser fechado em breve. O silêncio do escritor, os momentos em que sua vida foi vivida e pensada tombam no trabalho de sua narração, onde a conclusão não alcança respostas definitivas. Ele se questiona:

Should this be the end of the story? A kind of sigh? A last ripple of the wave? A trickle of water to some gutter where, bubbling, it dies away? Let me touch the table – so – and thus recover my sense of the moment. A sideboard covered with cruets; a basket full of rolls; a plate of bananas – these are comfortable sights. But if there are no stories, what end can there be, or what beginning? Life is not susceptible perhaps to the treatment we give it when we try to tell it. Sitting up late at night it seems strange not to have more control. Pigeon-holes are not then very useful. It is strange how force ebbs away and away into some dry creek. Sitting alone, it seems we are spent; our waters can only just surround feebly that spike of sea-holly; we cannot reach that further pebble so as to wet it. It is over, we are ended. But wait – I sat all night waiting – an impulse again runs through us; we rise; we toss back a mane of white spray; we pound on the shore; we are not to be confined. That is, I shaved and washed; did not wake my wife, and had breakfast; put on my hat, and went out to earn my living. After Monday, Tuesday comes. (WOOLF, 2015, p. 160).

A vida é implacável ao se retrair em si mesma, silenciando as possíveis articulações que a língua oferece, pois, longe de ser lógica, assume uma qualidade outra que a de progressão,

análise e expressão de uma subjetividade que tenha o processo sob controle. Sua incomunicabilidade última torna o cerne de suas questões apenas contornáveis já que a linearidade não se faz possível senão muito artificialmente. O silêncio prolonga a espera do inevitável que, nesse contexto, é recomeçado, numa nova intenção, novo hábito, novos impulsos. O fluxo da água é iniciado pela unidade mínima, uma gota d'água, e, durante seu percurso, se alonga, tomba em tanques, rios, voltando ao mar para, na forma de vapor, voltar a se condensar na gota d'água, realizando a circularidade que lhe é característica. Assim parecem ser também as reflexões de Bernard de, concatenando seis vidas enquanto inserido no processo, pender à renovação do mesmo no devir que nunca se repete e que só poderá cessar ao fim da obra, com seu grito contra a morte que, inconquistável e inabalável, nunca cede.

## THE APPEAL OF THE WATERS IN THE WAVES

**ABSTRACT:** This article aims to interpret the metaphorical complex of water in Virginia Woolf's novel *The Waves* (1931). Once mapped out, the imagery and scenes that form this metaphorical complex allow for an appreciation of the water flow and its cycles in the narrative, helping to delineate characters and to reflect on the course of time in their lives. Gaston Bachelard's *Water and Dreams* (1942) serves as a starting point, but Percy Bysshe Shelley's poetry also provides scope for comparisons to be drawn.

**Keywords:** Virginia Woolf. The Waves. Water

---

<sup>1</sup> Esse volume único foi editado por Leonard Woolf no intuito de promover as obras de Virginia Woolf. A tradução a que Blanchot teve acesso foi *Journal d'un écrivain* (Reliure inconnue, 1958), traduzido por Germaine Beaumont.

<sup>2</sup> Bachelard afirma a impossibilidade de separar a imaginação formal da imaginação material por completo, argumentando que textos poéticos, densos em seu rigoroso mergulho na natureza do ser, ainda assim são permeados por uma linguagem adornada, sedutora e convidativa ao leitor.

<sup>3</sup> Termo cunhado por Gilvan Fogel.

<sup>4</sup> O exemplo abaixo pode ser encontrado na página 164 da referida publicação. Aqui Hermione Lee rearranja uma passagem de *The Waves* em versos:

How strange that people should sleep  
that people should put out the lights  
and go upstairs.  
They have taken off their dresses,  
They have put on white night-gowns.  
There are no lights in any of these houses.  
There is a line of chimney-pots against the sky;  
and a street lamp or two burning,  
as lamps burn when nobody needs them.  
The only people in the streets  
are poor people hurrying.  
There is no one coming or going in this street;  
The day is over.  
A few policemen stand at the corners.  
Yet night is beginning.

<sup>5</sup> Para um melhor entendimento da sentença masculina e da sentença feminina em Virginia Woolf, conferir o ensaio *A Room of One's Own* (1929).

<sup>6</sup> She leapt down the rocks,/ With her rainbow locks/ Streaming among the streams;/ Her steps paved with green/ The downward ravine/ Which slopes to the western gleams;/ And gliding and springing,/ She went ever singing

<sup>7</sup> Then Alpheus bold,/ On his glacier cold,/ With his trident the mountains strook;/ And opened a chasm/ In the rocks; – with a spasm/ All Erymanthus shook

<sup>8</sup> Methought that of these visionary flowers/ I made a nosegay, bound in such a way/ That the same hues, which in their natural bowers/ Were mingled or opposed, like the array/ Kept these imprisoned children of the Hours/

---

Within my hand, - and then, elate and gay,/ I hastened to the spot whence I had come,/ That I might there present it! – Oh! to whom?

<sup>9</sup> Oh lift me from the grass/ I die! I faint! I fail!/ Let thy love in kisses rain/ On my lips and eyelids pale./ My cheek is cold and white, alas!/ My heart beats loud and fast; - Oh! Press it to thine own again,/ Where it will break at last.

<sup>10</sup> Para um melhor entendimento da expressão *moment of being*, conferir “A Sketch of the Past” (1939-1940).

## Referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 202 p.

BLANCHOT, Maurice. O malogro do demônio: a vocação. In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016. p. 141-152.

GOLDMAN, Jane. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf – Modernism, Post-Modernism and the Politics of the Visual*. New York: Cambridge University, 2001. 243 p.

LEE, Hermione. *The Waves* 1931. In: LEE, Hermione. *The Novels of Virginia Woolf*. New York: Routledge, 2010. p. 158-179.

PINHO, Davi. Virginia Woolf Reads the Romantics. In: DEGAY, Jane; BRECKIN, Tom; REUS, Anne (eds.). *Virginia Woolf and heritage: selected papers from the twenty-sixth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Clemson: Clemson University, 2017. p. 109-114.

SHELLEY, Percy. The Indian girl’s song. In: REIMAN, Donald H.; FRAISTAT, Neil (eds.). *Shelley’s poetry and prose*. New York: W. W. Norton, 2002. p. 466-467.

SHELLEY, Percy. *Arethusa*. Disponível em: <https://www.bartleby.com/270/5/372.html>. Acesso em 1 jun. 2018.

SHELLEY, Percy. *The question*. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45138/the-question-56d224839110e>. Acesso em: 1 jun. 2018.

WOOLF, Virginia. *A writer’s diary*. New York: Harcourt, 1982. 355 p.

WOOLF, Virginia. Not one of us. In: WOOLF, Virginia. *The death of the moth and other essays*. London: Harcourt Brace, 1970. p. 119-128.

WOOLF, Virginia. *Street Haunting: a London adventure*. In: WOOLF, Virginia. *Selected Essays*. London: Oxford University, 2009. p. 177- 187.

WOOLF, Virginia. *The Waves*. London: Oxford University, 2015. 190 p.

**Data de submissão: 16/08/2020.**

**Data de aceite: 28/10/2020.**