

OS SINS DE MOLLY BLOOM E SRA. RAMSAY

— FERNANDO MOREIRA BUFALARI

RESUMO

Este artigo examina o uso do advérbio “sim” pelas personagens Molly Bloom, de *Ulysses* (1922), e sra. Ramsay, de *To the Lighthouse* (1927). A utilização do “sim” por Molly em seu monólogo interior está atrelada a um tempo subjetivo que se contrai e dilata conforme as pulsões da personagem, sobrepondo-se ao tempo objetivo dos relógios de Dublin. Por outro lado, o emprego do “sim” pela sra. Ramsay evidencia uma circularidade temática, mesclando o tempo subjetivo e o objetivo, enquanto reafirma os papéis sociais de esposa, mãe e anfitriã ocupados pela personagem, em contraste com a autoafirmação corporal de Molly. Além disso, enquanto Molly está ensimesmada em seu monólogo interior, as personagens de Woolf compartilham um tempo social, o que impede a vivência de uma atemporalidade maximizada como a experimentada pela primeira. Por fim, apesar das diferenças estilísticas, conclui-se que tanto Joyce quanto Woolf utilizam o “sim” para desvelar complexidades temporais que desafiam o tempo tradicional do romance, bem como aspectos da interioridade de suas personagens que não são evidentes em um primeiro momento.

Palavras-chave: Ulysses; James Joyce; Passeio ao farol; Virginia Woolf; Modernismo.

ABSTRACT

This article examines the use of the adverb “yes” by the characters Molly Bloom, in Ulysses (1922), and Mrs. Ramsay, in To the Lighthouse (1927). Molly’s use of “yes” in her interior monologue is tied to a subjective time that contracts and expands according to her drives, overriding the objective time of Dublin’s clocks. On the other hand, Mrs. Ramsay’s use of “yes” highlights a thematic circularity, blending subjective and objective time while reaffirming the social roles she occupies as a wife, mother, and hostess, in contrast to Molly’s bodily self-assertion. Moreover, while Molly is absorbed in her interior monologue, Woolf’s characters share a social temporality, which prevents the experience of a maximized timelessness such as Molly’s. Finally, despite stylistic differences, the article concludes that both Joyce and Woolf use “yes” to unveil temporal complexities that challenge the traditional time of the novel, as well as aspects of their characters’ interiority that are not immediately apparent.

Keywords: Ulysses; James Joyce; To the Lighthouse; Virginia Woolf; Modernism.

Em uma carta a Frank Budgen, de 16 de agosto de 1921, James Joyce declarou sobre *Ulysses* (1922) que

Penélope é a chave do livro. A primeira frase tem 2500 palavras. Há oito frases no episódio. Ele começa e termina com a palavra feminina *Sim*. Gira como o imenso globo terrestre, lenta, segura e uniformemente, em círculos. [...] Sou a carne que sempre diz sim. (Joyce; Gilbert, 1957, p. 170)¹

De fato, o advérbio “sim” aparece mais de noventa vezes ao longo do monólogo interior de Molly Bloom (Galindo, 2016, p. 352), que se inicia e encerra com a mesma palavra:

Sim porque ele nunca fez uma coisa dessa de me pedir café na cama com dois ovos desde o hotel City Arms [...]. (Joyce, 2012, p. 1037)

sim e o coração dele batia que nem louco e sim eu disse sim eu quero Sim. (Joyce, 2012, p. 1106)²

Uma variedade de figuras de linguagem é mobilizada ao longo dos diversos empregos do “sim” no episódio final de *Ulysses*, como a epanalepse, i.e. a repetição de uma ou mais palavras no começo, meio ou fim de versos ou frases consecutivas; a conduplicação – a repetição de uma palavra-chave em versos ou frases consecutivas para dar ênfase a um pensamento ou expressar emoção –, e a epimone, ou seja, a repetição de uma única palavra para enfatizar ou reforçar o que está sendo dito (Hunt; Pope, 2018). Independentemente de qual seja a figura de linguagem – ou combinação de figuras de linguagem – utilizada no caso concreto, importa à presente análise que a recorrência inequívoca do “sim” se converte em um eixo simultaneamente estilístico e psicodiscursivo a partir do qual Molly consegue dialogar consigo mesma, sendo ele um marcador verbal que lhe permite dar vazão às suas percepções e, a partir delas, pôr em palavras, por exemplo, suas suspeitas:

sim porque anteontem ele [Leopold] estava escrevinhando alguma coisa uma carta quando eu entrei na sala da frente [...] e ele cobriu com o mataborrão fingindo que estava pensando sobre os negócios então muito provavelmente era isso mesmo pra alguma fulana que acha que se deu bem com ele [...]. (Joyce, 2012, p. 1039)³

Do mesmo modo, o “sim” pode compor suas recordações – “sim eu levei ele até o fim do meu lenço fingindo que não estava excitada mas abri as pernas eu não deixava ele encostar em mim dentro do corpete” (Joyce, 2012, p. 1072)⁴ –, seus desejos – “a mulher dele está sendo comida sim e comida bem pra cacete até o pescoço” (Joyce, 2012, p. 1102)⁵ – e tudo o mais que suas investigações introspectivas possam suscitar.

Os sins, pensados como uma estratégia usada pelo emissor para manter o canal de comunicação aberto e para produzir determinado efeito no receptor, transformam Molly em interlocutora de si mesma, em “Mollys” que dialogam entre si e que usam tal advérbio para encaminhar a conversa

1. Tradução minha. No original: “*Penelope* is the clou of the book. The first sentence contains 2500 words. There are eight sentences in the episode. It begins and ends with the female word *Yes*. It turns like the huge earthball slowly surely and evenly round and round spinning. [...] *Ich bin der Fleisch der stets bejaht*”.

2. No original: “*Yes because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed with a couple of eggs since the City Arms hotel [...]*” (Joyce, 2011, p. 871). / “*yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes*” (Joyce, 2011, p. 933).

3. No original: “*yes because the day before yesterday he [Leopold] was scribbling something a letter when I came into the front room [...] and he covered it up with a blottingpaper pretending to be thinking about business so very probably that was it to somebody who thinks she has a softy in him [...]*” (Joyce, 2011, p. 873).

4. No original: “*yes I pulled him off into my handkerchief pretending not to be excited but I opened my legs I wouldnt [sic] let him touch me inside my petticoat*” (Joyce, 2011, p. 902).

5. No original: “*his wife is fucked yes and damn well fucked too up to my neck*” (Joyce, 2011, p. 929).

que se desenrola na mente da personagem, com temáticas suscitadas por seu inconsciente e expressas de acordo com a vontade de sua consciência, que inicia, encerra ou desvia de certos tópicos. Segundo Declan Kiberd:

Em Dublin, um ‘sim’ dito em voz alta pode, às vezes, funcionar como uma palavra de negação, usada por alguém fluente para silenciar o comentário de outra pessoa, uma forma de reconhecer a presença do outro sem lhe permitir falar. Pode até ser usado para interromper o fluxo da falha alheia (‘Sim, e...’), em vez de suportar a indignidade de continuar ouvindo. (Joyce, 2011, p. 1181)⁶

Em outras palavras, o “sim” de Molly pode se manifestar até mesmo como uma negativa, censurando atos psíquicos capazes de consciência, porém, em última instância, por ela resistidos⁷ – e.g. “claro que ele nunca ia achar outra mulher que nem eu pra aguentar ele do jeito que eu aguento quer ver meu jeito olha como eu deito [sim] e ele sabe disso também no fundo do coração” (Joyce, 2012, p. 1047)⁸; nesse exemplo, a possibilidade de que Leopold possa viver sem ela ou até mesmo encontrar outra mulher com quem venha a manter uma vida conjugal é rapidamente censurada, e tal repressão é enfatizada por um “sim” que atribui a Leopold a certeza de que ele jamais poderia ter outra mulher além de Molly. O medo do abandono, de iniciativa inconsciente, não chega a ser elaborado pela consciência, pois foi antes barrado pelo advérbio que confere à personagem algum controle sobre os rumos de seus pensamentos.

Em um monólogo quase sem pontuação, os sins tornam-se a estrutura por meio da qual o discurso se organiza, podendo substituir, em certa medida, os pontos finais, reafirmar o que fora enunciado, produzir pausas e levantar novas questões (Olk, 2015, p. 323). A existência de um eixo como esse é necessária porquanto o monólogo de Molly é marcado pela atemporalidade⁹, ou seja, ele é pouco afetado pelo tempo objetivo, de tal modo que sua

mente vagueia para a infância em Gibraltar, a sua tarde de sexo com Boylan, seus admiradores passados, sua carreira de cantora, Stephen Dedalus. Estes pensamentos são ocasionalmente interrompidos por distrações, como um apito de trem, a necessidade de urinar e ocorrência de menstruação. (Grilo, 2017, p. 21)

Mesmo quando algum marcador temporal objetivo é utilizado pela personagem – “tchauzinho pro meu sono hoje de um jeito ou de outro tomara que ele não comece a se meter com esses estudantes de medicina que ficam levando ele pro mau caminho achando que é moço de novo chegando às 4 da manhã” (Joyce, 2012, p. 1077)¹⁰ –, a confiabilidade de sua afirmação é questionável: “Molly, como sempre, pode estar exagerando no horário. Seriam mesmo quatro da manhã?” (Galindo, 2016, p. 346).

6. Tradução minha. No original: “In Dublin, a spoken ‘yes’ can sometimes be a word of negation, used by a fluent person to suppress comment from another pair of lips, a way of acknowledging the presence of another without permitting him or her to speak. It can even be used to interrupt the flow of another’s conversation (‘Yes and...’) rather than endure the indignities of further listening”.

7. Cf.: “um ato psíquico passa geralmente por duas fases em relação ao seu estado, entre as quais se coloca uma espécie de exame (*censura*). Na primeira fase ele é inconsciente e pertence ao sistema *Ics* [inconsciente]; se no exame ele é rejeitado pela censura, não consegue passar para a segunda fase; então ele é ‘reprimido’ e tem que permanecer inconsciente. Saindo-se bem no exame, porém, ele entra na segunda fase e participa do segundo sistema, a que denominamos sistema *Cs* [consciente]. Mas essa participação não chega a determinar inequivocamente a sua relação com a consciência. Ele ainda não é consciente, mas *capaz de consciência* (na expressão de J. Breuer), isto é, pode então, dadas certas condições, tornar-se objeto da consciência sem maior resistência” (Freud, 2010, pp. 109-110).

8. No original: “of course hed [sic] never find another woman like me to put up with him the way I do know me come sleep with me yes and he knows that too at the bottom of his heart” (Joyce, 2011, p. 880). Salvo melhor juízo, o “sim” foi omitido na tradução brasileira adotada antes de “and he knows that too at the bottom of his heart”, razão pela qual optou-se por sua inclusão na citação, entre colchetes.

9. Cf.: “Os processos do sistema *Ics* são *atemporais*, isto é, não são ordenados temporalmente, não são alterados pela passagem do tempo, não têm relação nenhuma com o tempo” (Freud, 2010, p. 128). Ver também: “A tentativa de reproduzir este fluxo de consciência – com sua fusão dos níveis temporais – leva à radicalização extrema do monólogo interior. Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome ‘ele’ e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediate*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos” (Rosenfeld, 1996, p. 83-84).

10. No original: “Goodbye to my sleep for this night anyhow I hope hes [sic] not going to get in with those medicals leading him astray to imagine hes [sic] young again coming in at 4 in the morning” (Joyce, 2011, p. 906).

Em suma, a atemporalidade se manifesta na estrutura textual do monólogo via sintaxe, expressa na falta de pontuação e de construções frasais convencionais, e no âmbito temático pelos saltos que Molly dá de um assunto a outro, intercalando, sobrepondo e entremeando momentos não sucessivos de sua experiência, sendo tais processos também instigados por suas percepções no momento da enunciação, sejam de fenômenos corpóreos ou de ordem externa – insta ressaltar, todavia, que os fenômenos de ordem externa importam apenas na medida em que são apreendidos pela personagem e convertidos em representações verbais, não tendo relevância narrativa em si mesmos. Em meio a esse fluxo de sensações e lembranças convertidas em discurso, os sins tornam-se análogos às badaladas no campanário, marcando a passagem de uma espécie de tempo, porém não mais o tempo da natureza, e sim o tempo ensimesmado de processos subjetivos; um tempo circular¹¹ expresso pela epanalepse e pontuado por repetições na linguagem – a exemplo dos incansáveis sins – e nos tópicos sobre os quais se debruça: “Toda aquela conversa de Bloom sobre Simbá e o ovo do dodó levou Molly a pensar que ele pediu café, com ovos, na cama! [...] E ela mais uma vez lembra do pedido de café de Bloom. Será que ele pediu?” (Galindo, 2016, p. 338, 346).

Retomando a carta de Joyce, os sins em “Penélope” são como o globo terrestre em seu giro perpétuo, constantes e diversos entre si como as horas do dia; mas, ao invés de o episódio se debruçar sobre a posição relativa do Sol a partir da Terra (tempo objetivo), ele acompanha a evolução dos pensamentos de Molly a partir da posição relativa de suas pulsões e demais processos psíquicos (tempo subjetivo). Diferentemente dos sins do campanário, o ritmo dos sins não obedece a uma lógica externa e imutável, mas se adequa ao ritmo das pulsões de Molly; não surpreende, portanto, que o trecho final do monólogo contenha dezenove sins (Galindo, 2016, p. 352), quando as pulsões da personagem se tornam frenéticas e aceleram seu tempo psíquico, em desacordo com qualquer compasso exterior:

sim e aí ele me perguntou se eu sim diria sim minha flor da montanha e primeiro eu passei os braços em volta dele sim e puxei ele pra baixo pra perto de mim pra ele poder sentir os meus peitos só perfume sim e o coração dele batia que nem louco e sim eu disse sim eu quero Sim. (Joyce, 2012, p. 1106)¹²

Nesse trecho final, os sins entremeiam a lembrança (momento passado), a expectativa (momento futuro) e a sensação (momento presente), e quanto mais essas instâncias são tensionadas maior o descompasso da consciência que tenta fundir os três instantes cada vez mais desesperadamente: “yes I said yes I will Yes” – o passado (“I said”), o futuro (“I will”) e o presente enquanto momento da enunciação acabam por convergir em um único ponto: o “Yes” final.

Além disso, sendo marcadores temporais – concomitantemente a todos os outros usos previamente mencionados – os sins contraem e dilatam o tempo a depender do controle que Molly consegue exercer sobre seus pensamentos: usando um exemplo já citado, o “sim” contrai o tempo quando utilizado para censurar um ato psíquico – “claro que ele nunca ia achar outra mulher que nem eu pra aguentar ele do jeito que eu aguento quer ver meu jeito olha como eu deito [sim]” (Joyce, 2012, p. 1047)¹³; nesse trecho, anos de vida conjugal insatisfatória, com todas as inseguranças, traumas e frustrações atreladas a esse fato, são condensados em um único “sim”,

11. Cf.: “Na verdade a prosa é tão bem realizada, o ritmo das repetições e das ideias circulares é tão inebriante que boa parte dos leitores esquece o quanto há de polêmico e de indireto ali” (Galindo, 2016, p. 353).

12. No original: “yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes” (Joyce, 2011, p. 933).

13. No original: “of course hed [sic] never find another woman like me to put up with him the way I do know me come sleep with me yes” (Joyce, 2011, p. 880).

para que outro tópico ocupe o seu lugar. Por outro lado, o “sim” pode dilatar o tempo quando Molly prolonga uma lembrança, recorrendo ao advérbio para invocar circunstâncias que talvez sequer importassem no momento real, mas importam agora que ela pretende se manter no mesmo instante:

sim quando eu pus a rosa no cabelo que nem as andaluzas faziam ou será que hei de usar uma vermelha sim e como ele me beijou no pé do muro mourisco e eu pensei ora tanto faz ele quanto outro e aí pedi com os olhos pra ele pedir de novo sim e aí ele me perguntou se eu sim diria sim [...]. (Joyce, 2012, p. 1106)¹⁴

O breve momento dos beijos que antecederam o pedido de casamento de Leopold se prolonga conforme ela reafirma a presença de cada elemento devidamente adjetivado que compôs a cena: sim, ela usou uma rosa no cabelo, como as andaluzas; sim, ela escolheu a cor vermelha; sim, o muro era mourisco – cada “sim” se converte em um novo detalhe digno de atenção que impede a lembrança de chegar ao fim, prolongando-a ao bel-prazer de Molly.

Esse tempo elástico mais ou menos alheio à realidade externa, que se molda à subjetividade do agente vinculando-se aos atos psíquicos invocados na enunciação para deles tirar sua medida, em muito difere do tempo objetivo predominante no romance ao longo de sua história, em acordo com o primado pela racionalidade em voga durante sua ascensão nas ilhas britânicas¹⁵, de tal modo que um autor como Samuel Richardson, por exemplo, “teve o cuidado de situar os fatos de sua narrativa num esquema temporal de uma riqueza de detalhes sem precedentes” (Watt, 2010, p. 26) – a título exemplificativo, lê-se em *Pamela* (1740) marcadores temporais como **“SEGUNDA-FEIRA de manhã, onze horas”** e **“Por volta das quatro horas”** (Richardson, 2015, p. 247, 287, grifo do autor)¹⁶ antes que o enredo de fato prossiga. Daniel Defoe, por sua vez, ao escrever *Robinson Crusoe* (1719) produziu trechos como:

24 de dezembro. Muita chuva a noite toda e o dia inteiro, nem sequer pude sair.

25 de dezembro. Choveu sem parar.

26 de dezembro. Não choveu e a terra, bem mais fresca do que antes, mostrou-se mais agradável. (Defoe, 2021, p. 92)¹⁷

No romance, a “autoconsciência do tempo, que é parte da experiência moderna, é elemento interno, uma vez que implica, principalmente para a personagem, a possibilidade de mudança, de amadurecimento e de aprendizagem” (Vasconcelos, 2007, p. 57). Assim, os marcadores temporais de Richardson e Defoe acima transcritos importam na medida em que viabilizam e atestam as experiências vividas pelas personagens e os efeitos delas sobre suas identidades; importa a *Crusoe* e *Pamela* manter um registro dos dias para que eles tenham consciência de si mesmos ao longo de suas próprias histórias, segmentadas temporalmente a partir de critérios objetivos, como uma data no calendário – por esse ângulo:

Locke definiu a identidade pessoal como uma identidade de consciência ao longo de um período no tempo; o indivíduo estava em contato com sua identidade contínua através da

14. No original: “yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes [...]” (Joyce, 2011, p. 933).

15. Cf.: “a moderna noção de tempo começou a permear muitas áreas do pensamento. O final do século XVII assistiu ao surgimento de um estudo da História mais objetivo e, por conseguinte, de uma compreensão mais profunda da diferença entre passado e presente. Newton e Locke apresentaram uma nova análise do processo temporal; este se tornou um sentido de duração mais lento e mecânico, determinado com precisão suficiente para medir a queda dos objetos ou a sucessão dos pensamentos” (Watt, 2010, p. 25).

16. Tradução minha. No original: **“MONDAY Morning Eleven o’Clock”** e **“About four o’Clock”**.

17. No original: “Dec. 24. – Much rain all night and all day; no stirring out. / Dec. 25. – Rain all day. / Dec. 26. – No rain, and the earth much cooler than before, and pleasanter” (Defoe, 2013, p. 62).

lembrança de seus pensamentos e atos passados. [...] Essa posição é típica do romance. (Watt, 2010, p. 22)

Esse modelo de tempo contínuo e racionalmente baseado em datas e horários permanece, com maior ou menor grau de detalhamento, ao longo do século XIX, como se observa nos exemplos abaixo, extraídos, respectivamente, de *David Copperfield* (1850) e de *The Woman in White* (1860):

Para começar minha vida com o começo de minha vida, registro que nasci (conforme me informaram e acreditei) numa sexta-feira, à meia-noite. (Dickens, 2014, p. 21)

Por meio deste, certifico que atendi Lady Glyde, de Vinte e Um anos de idade completados no último Aniversário; que eu a vi pela última vez, no dia 25 de julho de 1850; que ela morreu no mesmo dia no N° 5, Forest-road, St. John's Wood; e que a causa de sua morte foi Aneurisma. (Collins, 2021, p. 538)¹⁸

Como as passagens supracitadas de “Penélope” evidenciam, qualquer tipo de cronologia que possa haver nesse episódio da obra de Joyce pouco se assemelha ao tempo tradicional do romance – trata-se, como já explanado, de um tempo subjetivo, pois pouco afetado pelo tempo externo e regido pela primazia da interioridade, o que autoriza que momentos díspares na contagem objetiva das horas se intercalem, sobreponham e entremeiem a depender do ponto focal do sujeito no momento da enunciação:

[Já] não é o mundo que prescreve as leis à nossa consciência, é esta que prescreve as leis ao mundo. [...]

A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. [...]

Sabemos que o homem não vive apenas “no” tempo, mas que é tempo, tempo não cronológico. (Rosenfeld, 1996, pp. 78; 80; 82)

Contudo, não é apenas Joyce que se utiliza do “sim” enquanto marcador temporal para destruir os relógios; uma das principais preocupações estéticas de Virginia Woolf estava na representação de temporalidades subjetivas, “o ‘momento’ epifânico e a recepção de um fluxo de imagens, experiências e emoções” (Goldman, 2004, p. 68)¹⁹. Nesse sentido, e traçando um paralelo com o eixo verbal empregado por Molly, a sra. Ramsay, uma das personagens centrais de *To the Lighthouse* (1927), também inicia e encerra sua participação no romance invocando o “sim”:

“Sim, claro, se amanhã fizer tempo bom”, disse a sra. Ramsay. “Mas você vai ter que madrugar”, acrescentou. (Woolf, 2023, p. 31)

18. No original: “To begin my life with the beginning of my life, I record that I was born (as I have been informed and believe) on a Friday, at twelve o'clock at night” (Dickens, 2008, p. 1).

“I hereby certify that I attended Lady Glyde, aged Twenty-One last Birthday, that I last saw her, on Thursday, the 25th July 1850; that she died on the same day at No. 5, Forest-road, St John's Wood; and that the cause of her death was, Aneurism [sic]” (Collins, 2008, p. 413).

19. Tradução minha. No original: “the epiphanic ‘moment’, and the reception of a flow of images, experiences, and emotions”.

“[Sim], você tinha razão. Amanhã vai chover.” Não chegou a dizer essas palavras, mas ele entendeu. E ela olhou para ele, sorrindo. Pois havia triunfado outra vez. (Woolf, 2023, p. 160)²⁰

Ainda que ela não enuncie tantos sins quanto Molly, que sua última expressão verbal se inicie com um “sim”, mas não se encerre com ele, e que o contato com sua interioridade se dê por meio de recursos formais distintos dos empregados em *Ulysses*, o “sim” também se constitui em eixo dos pensamentos da sra. Ramsay. Preliminarmente, destaca-se uma espécie de grande epanalepse, por assim dizer, no romance de Woolf, na medida em que o último “sim” faz referência direta ao primeiro, retomando o tema que abriu a obra e sobrepondo o tempo circular da interioridade da sra. Ramsay ao tempo cronológico compartilhado por todas as personagens, desde a manhã em que ela declarou que eles poderiam visitar o farol até a noite daquela mesma data, quando ela se convence de que tal visita não será possível.

O tempo é circular na primeira seção da obra, “A janela”, com o dia da sra. Ramsay se iniciando com a promessa de uma visita ao farol ao filho; na ocasião, esse compromisso fora seguido por uma negativa de seu marido – “‘Mas’, disse o pai, parando diante da janela da sala, ‘não vai fazer tempo bom’” (Woolf, 2023, p. 32)²¹ –, algo que frustra e aborrece a sra. Ramsay. Com o passar das horas, diversos pensamentos passam pela cabeça da personagem: alguns ligados ao farol – e.g. “Se a terminasse [a meia grená que estava tricotando] naquela noite, e se acabassem indo mesmo ao Farol, as meias seriam dadas ao faroleiro, para o filhinho dele” (Woolf, 2023, p. 33)²² –, mas a maioria ligada a outros tópicos, como a vida amorosa de Lily Briscoe e William Bankes, o crescimento de seus filhos ou o jantar daquela noite, do qual ela será a anfitriã.

Findo o dia, entretanto, o “sim” retorna e, com ele, o tópico da visita ao farol. Dessa vez, porém, essa palavra não é dita em voz alta – ela concorda com o marido apenas em pensamento, não vendo necessidade de dar-lhe razão expressamente: “[Sim], você tinha razão. [...] Não chegou a dizer essas palavras, mas ele entendeu” (Woolf, 2023, p. 160)²³; esse “sim” derradeiro é produto de sua subjetividade, de modo que interessa apenas à sua própria lógica psíquica na elaboração daquilo que a frustrou, não sendo imprescindível a presença de um interlocutor real para sua validação, uma vez que a desavença fora resolvida com um interlocutor interno: a representação da negativa do sr. Ramsay que habita sua mente. Ademais, como fizera Molly Bloom, o advérbio em análise marca a contração do tempo psicológico: todas as angústias, questionamentos e embates internos que foram confrontados para que ela aceitasse, ao menos parcialmente, a rigidez do marido são comprimidos e manifestados em um único “sim”: “[Sim], você tinha razão”. Diferentemente de “Penélope”, todavia, aqui o tempo cronológico importa em maior medida, pois o passar do dia é compartilhado por todas as personagens, que se cruzam em certos espaços e se reúnem em um grande jantar ao final. Em outras palavras, o tempo racionalmente segmentado se impõe com mais rigidez em “A janela”, pois é a única experiência compartilhada por todos, ainda que cada um processe os eventos à sua maneira e se dedique a sensações e pensamentos próprios – e.g. em vez de se preocupar com uma possível visita ao farol, Lily se debruça sobre a finalização

20. No original: “‘Yes, of course, if it’s fine to-morrow,’ said Mrs. Ramsay. ‘But you’ll have to be up with the lark,’ she added” (Woolf, 2004, p. 3) / “‘Yes, you were right. It’s going to be wet to-morrow.’ She had not said it, but he knew it. And she looked at him smiling. For she had triumphed again” (Woolf, 2004, p. 115). Na tradução adotada, a citação se inicia com: “É, você tinha razão”; entretanto, em vista da temática do presente artigo, tomei a liberdade de trocar o “É” por um “Sim”, entre colchetes, destacando aqui essa modificação.

21. No original: “‘But,’ said his father, stopping in front of the drawing-room window, ‘it won’t be fine’” (Woolf, 2004, p. 4).

22. No original: “If she finished it [the reddish-brown stocking she was knitting] to-night, if they did go to the Lighthouse after all, it was to be given to the Lighthouse keeper for his little boy” (Woolf, 2004, p. 4).

23. No original: “‘Yes, you were right. [...] She had not said it, but he knew it” (Woolf, 2004, p. 115).

do retrato da sra. Ramsay em que tem trabalhado, e Minta Doyle lamenta ter perdido o broche de sua avó na praia, ao passo que Paul Rayley planeja procurar pela joia na manhã seguinte²⁴.

Em suma, ocorre uma sobreposição de tempos na experiência de todas as personagens, pois o tempo subjetivo (individual) e o tempo objetivo (compartilhado) não mais coincidem como ocorria no romance dos séculos XVIII e XIX²⁵, levando cada personagem a vivenciar e interpretar os mesmos eventos de formas diferentes. Dentre essas sobreposições, destaca-se a da sra. Ramsay, uma vez que ela abre e encerra a primeira parte do romance, sendo seu tempo subjetivo marcado pela circularidade temática referente à visita ao farol e pela circularidade linguística pelo retorno do “sim”, que comprime todo o espaço entre a decisão de ir ao farol e a decisão de não ir ao farol. A técnica de Woolf difere da de Joyce, visto que Molly Bloom encontra-se ensimesmada em um monólogo interior, ao passo que as personagens de Woolf, ainda que apresentem vidas internas dinâmicas, compartilham uma mesma linha do tempo pontuada por atividades sociais, não lhes sendo possível, por isso, experimentar uma atemporalidade maximizada como a vivida por Molly.

Outra característica dos usos do “sim” da sra. Ramsay que difere dos sins de Molly é proveniente do papel que a primeira ocupa de esposa patriarcal (Goldman, 2004, p. 203), ao passo que Molly não se pretende uma esposa ideal, visto que até mesmo trai o marido. A personagem de Woolf profere seus sins de modo a reafirmar sua posição social: o primeiro “sim” é aquele de uma mãe agradando seu filho; o último é a expressão de uma esposa que se subordina à negativa do marido e se crê vitoriosa nessa conduta (Goldman, 2004, p. 203): “Pois havia triunfado outra vez” (Woolf, 2023, p. 160)²⁶. Enquanto os sins de Molly avançam rumo a uma afirmação cada vez mais intensa de si mesma, de sua corporeidade e de seus desejos – “Sou a carne que sempre diz sim” (Joyce; Gilbert, 1957, p. 170)²⁷ –, os sins da sra. Ramsay nunca se afastam de suas posições familiares primárias em uma sociedade patriarcal²⁸: na abertura do romance como mãe, depois como esposa, mas sempre em relação ao bem-estar e às vontades dos demais membros de sua família, às quais ela se submete mais cedo ou mais tarde.

Uma ruptura momentânea do uso social do “sim” que permeia seu pensamento pode ser observada, por exemplo, nos trechos abaixo, nos quais ela reflete sobre Charles Tansley após ele concordar com o sr. Ramsay e insistir que a visita ao farol não será possível:

Sim, ele dizia coisas desagradáveis, a sra. Ramsay reconhecia; era detestável da parte dele insistir no ponto, para aumentar o desapontamento de James; mas ao mesmo tempo ela não permitia que rissem dele. (Woolf, 2023, p. 33-34)

Ele era terrivelmente pedante — ah, era, sim, e uma pessoa muitíssimo maçante. (Woolf, 2023, p. 41)²⁹

24. Cf.: “O que é essencial para o processo e para o estilo de Virginia Woolf é que não se trata apenas de um sujeito cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes [...]. Diferencia-se nisso fundamentalmente do subjetivismo unipessoal, que só permite que fale um único ser, em geral muito peculiar e que só considera válida a sua visão da realidade” (Auerbach, 2021, p. 579). Vale ressaltar que a diferença pontuada por Auerbach no tocante à escrita de Woolf se aplica ao estudo comparado empreendido neste ensaio, pois o subjetivismo unipessoal é uma característica inerente ao monólogo de Molly Bloom (ainda que não o seja ao restante de *Ulysses*), de tal modo que Joyce e Woolf alcançam resultados estéticos bastante distintos nas incursões subjetivistas aqui analisadas.

25. Cf.: “Admitting the vagueness which afflicts all criticism of novels, let us hazard the opinion that for us at this moment the form of fiction most in vogue more often misses than secures the thing we seek. Whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing, has moved off, or on, and refuses to be contained any longer in such ill-fitting vestments as we provide” (Woolf, 1984, p. 160).

26. No original: “For she had triumphed again” (Woolf, 2004, p. 115).

27. Tradução minha. No original: “*Ich bin der Fleisch der stets bejaht*”.

28. Cf.: “In particular, the focus on Mrs. Ramsay returns to the central idea of a family autobiography” (Thorning, 2011, p. 59). Independentemente do quanto a sra. Ramsay possa ter sido inspirada pela mãe de Virginia Woolf — discussão que foge ao escopo da presente análise –, destaca-se que a personagem ocupa uma posição predominantemente familiar na economia narrativa de *To the Lighthouse*.

29. No original: “Yes, he did say disagreeable things, Mrs. Ramsay admitted; it was odious of him to rub this in, and make James still more disappointed; but at the same time, she would not let them laugh at him” (Woolf, 2004, p. 5). / “He was an awful prig—oh yes, an insufferable bore” (Woolf, 2004, p. 11).

Entre um pensamento e outro existem diversas reflexões e diálogos, mas o “sim” mais uma vez marca um retorno temático e a evolução da consciência da personagem, que começa seu perfil de Charles com um “sim” pautado por convenções sociais que a obrigam a manter os bons modos esperados de uma mulher respeitável – sim, ele diz coisas desagradáveis, mas isso não é motivo para rirem dele – e se encerra com uma afirmativa pautada apenas por sua percepção dele, sem qualquer amarra de etiqueta: “terrivelmente pedante – ah, era, sim, e uma pessoa muitíssimo maçante”. Conforme seu pensamento avança, ela começa a se permitir ser mais sincera consigo mesma, menos constrangida pelas falas que seriam esperadas dela em uma ocasião social. Porém, insta ressaltar que esses momentos não se preservam – pouco depois ela complementa e invalida a ofensa a Charles com um retorno à respeitabilidade: “e agora de novo ele a agradava muito” (Woolf, 2023, p. 41)³⁰. Essa é outra instância em que seu tempo subjetivo apresenta circularidade, pois não importa o quão longe de seu papel de esposa patriarcal – vinculado a todos os comportamentos esperados de alguém nessa condição – ela chegue, o fecho marcará um retorno à posição inicial.

A relação entre o “sim” e a preservação de um papel social encontra-se em sua recusa em admitir certos afetos, como seu desgosto por Charles e, também, como seu desejo de ser preferida em relação a outrem:

Ela era responsável perante os pais de Minta – a Coruja e o Atiçador. Os apelidos que ela inventara para os dois brotaram em sua mente enquanto lia. A Coruja e o Atiçador – sim, eles ficariam contrariados se ouvissem dizer – e certamente haveriam de ouvir – que Minta, hospedada na casa dos Ramsays, fora vista etc., etc., etc. (Woolf, 2023, p. 89)

No entanto, Minta acabou vindo... Veio, sim, pensou a sra. Ramsay, desconfiando da existência de algum espinho naquele emaranhado de pensamentos; procurou-o e o que encontrou foi isto: uma vez uma mulher a acusara de “roubar-lhe o afeto da filha”; alguma coisa dita pela sra. Doyle a fez lembrar-se de novo daquela acusação. (Woolf, 2023, p. 89)³¹

A sra. Ramsay pode até saber, conscientemente, que competir pela afeição de Minta com a mãe da jovem seria um esforço inútil, mas isso não a impede de se imaginar como a preferida, ainda que não o diga expressamente: ela pensa na liberdade que Minta tem em sua casa e em como isso pode aborrecer “a Coruja e o Atiçador – sim, eles ficariam contrariados”; para além dos apelidos, que por si só demonstram certo desgosto pelo casal, o “sim”, nesse caso, comprime um desejo que não deve ser enunciado abertamente, o seu desejo sádico de que, sim, eles se aborreçam ao ter notícias da filha. Na sequência, ela enfatiza sua vitória, “Veio, sim”: apesar do atrito que existe entre a sra. Ramsay e a “Coruja”, a jovem está com a primeira; em uma interpretação desmedida de tal conduta, o “sim” carrega a ideia de que ela preferiu viajar com os Ramsays a passar tempo com os Doyles, sua própria família, de tal modo que, sim, Minta deve gostar da sra. Ramsay mais que da própria mãe. A lente através da qual a sra. Ramsay interpreta a decisão de Minta de acompanhá-la na viagem se cristaliza em uma lembrança que ela faz parecer acidental: a recordação de uma mulher que, certa vez, acusou-a de roubar o afeto da filha – a sra. Ramsay transfere a um terceiro a expressão de seu desejo, pois mesmo em seus pensamentos ela se

30. No original: “and now again she liked him warmly” (Woolf, 2004, p. 11).

31. No original: “She was responsible to Minta’s parents—the Owl and the Poker. Her nicknames for them shot into her mind as she read. The Owl and the Poker—yes, they would be annoyed if they heard—and they were certain to hear—that Minta, staying with the Ramsays, had been seen etcetera, etcetera, etcetera” (Woolf, 2004, p. 53). / “However, Minta came... Yes, she came, Mrs. Ramsay thought, suspecting some thorn in the tangle of this thought; and disengaging it found it to be this: a woman had once accused her of ‘robbing her of her daughter’s affections’; something Mrs. Doyle said made her remember that charge again” (Woolf, 2004, p. 53).

mantém constrangida por amarras de respeitabilidade social que ela não consegue ou pretende romper, restando-lhe aproveitar suas vontades por meios indiretos, por meio do que alguém, certa vez, disse. A depender do grau de sadismo que se queira atribuir à personagem, pode-se até mesmo concluir que o desejo da sra. Ramsay sequer seja conquistar o afeto de Minta, sendo esse apenas um meio para triunfar sobre a sra. Doyle, fazendo da primeira a que mais se destaca no círculo social compartilhado pelas duas mulheres, até quando a jurada é a filha da última. Independentemente do caminho interpretativo escolhido, a observação de Auerbach mostra-se especialmente pertinente: “[o] que ocorre dentro de Mrs. Ramsay não tem em si nada de enigmático; são as ideias, por assim dizer normais, que surgem de sua vida cotidiana – o seu segredo está por baixo delas” (Auerbach, 2021, p. 580).

Por fim, há também os sins que não ocorrem apenas na interioridade da sra. Ramsay, mas na ocasião social de um jantar:

“Pode levar, sim”, disse ela rapidamente, interrompendo a fala dirigida ao sr. Bankes, para a empregada. (Woolf, 2023, p. 121)

“Sim”, afirmou para William Bankes, “tem bastante para todo mundo”. (Woolf, 2023, p. 140)³²

Não surpreendentemente, esses são os sins mais sociais e menos reveladores da subjetividade reprimida da personagem em toda a obra, pois denotam a perfeita junção dos desejos da sra. Ramsay e da prática que lhes é equivalente: ao passo que em instâncias passadas o “sim” comprimia e mascarava desejos silentes, indo na contramão do manto de respeitabilidade assumido pela anfitriã, em meio ao jantar ela pode usar o advérbio para conduzir o evento como uma hábil maestrina, dando ordens aos empregados (“Pode levar, sim”) e reassegurando os convidados do sucesso da refeição (“Sim, [...] tem bastante para todo mundo”). Seu desejo de cumprir exemplarmente as funções de uma esposa patriarcal e a condução do jantar não são práticas que se contradizem, de tal maneira que não provocam rachaduras no papel social adotado pela personagem – não são revelados desgostos mascarados ou sadismos ocultos, apenas uma boa anfitriã que, ao final, se retira da mesa e reflete: “Sim, a coisa estava feita, realizada; e, como todas as coisas feitas, tornava-se solene” (Woolf, 2023, p. 148-149)³³. Em três sins, dois ditos em voz alta e o último dito para si mesma, ela alcançou seu objetivo de consolidar a imagem solene que desejava para si.

Em síntese, e destacando as relações entre as duas personagens analisadas, tanto Molly quanto a sra. Ramsay utilizam o “sim” como eixo estruturante de suas interioridades, mas esse advérbio cumpre funções distintas em cada romance. Em *Ulysses*, os sins de Molly Bloom compõem um ritmo verbal que organiza a atemporalidade de seu monólogo interior, dando estrutura a uma subjetividade ensimesmada que se revela cada vez mais na carne que sempre afirma. Já em *To the Lighthouse*, os sins da sra. Ramsay estão mais estreitamente vinculados ao tempo objetivo e à experiência compartilhada com as demais personagens, revelando negociações silenciosas entre subjetividade e convenção social, rumo à conformidade com certos papéis sociais esperados no patriarcado. Em ambos os casos, contudo, o “sim” opera como chave interpretativa da interioridade das personagens e de temporalidades que subvertem ou tensionam o tempo linear tradicional do romance.

32. No original: “‘Yes, take it away,’ she said briefly, interrupting what she was saying to William Bankes to speak to the maid” (Woolf, 2004, p. 81). / “‘Yes,’ she assured William Bankes, ‘there is plenty for everybody’” (Woolf, 2004, p. 97).

33. No original: “Yes, that was done then, accomplished; and as with all things done, became solemn” (Woolf, 2004, p. 105).

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- COLLINS, Wilkie. *A mulher de branco*. Trad. Solange Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2021.
- COLLINS, Wilkie. *The woman in white*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Ubu, 2021.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Londres: Harper Collins, 2013.
- DICKENS, Charles. *David Copperfield*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DICKENS, Charles. *David Copperfield*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 12: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GALINDO, Caetano W. *Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1945: Image to apocalypse*. Hampshire/Nova York: Palgrave Macmillan, 2004.
- GRILLO, Abdon Franklin de Meiroz. *Ulisses: um estudo*. Santa Maria: Rio das letras, 2017.
- HUNT, John; POPE, Doug. Yes I will yes. *The Joyce Project*, 2018. Disponível em: <<http://m.joyceproject.com/notes/180005yesyes.html>>. Acesso em: 07 ago. 2021.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics & Companhia das Letras, 2012.
- JOYCE, James. *Ulysses: annotated student edition*. Edição anotada por Declan Kiberd. Londres: Penguin books, 2011.
- JOYCE, James; GILBERT, Stuart (Ed). *Letters of James Joyce*. Nova York: The Viking Press, 1957.
- OLK, Claudia. Why say yes in Joyce? Molly Bloom's yes because in the "Penelope" episode of Ulysses. In: HÄRTL, Holden. *Interfaces of morphology*. Berlim: Akademie Verlag, 2015, p. 323–334.
- RICHARDSON, Samuel. *Pamela or, virtue rewarded*. Mineola: Dover, 2015.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.
- THOMING, Kirsten Marie. *Pieces in a pattern: Virginia Woolf and Family Memory*. 72f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Faculty of Arts and Humanities, University of Denver, Denver, 2011.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: FAPESP; Aderaldo & Rothschild, 2007.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WOOLF, Virginia. *Passeio ao farol*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Classics & Companhia das Letras, 2023.
- WOOLF, Virginia. *To the lighthouse*. Londres: Vintage books, 2004.
- WOOLF, Virginia. Modern Fiction. In: WOOLF, Virginia; McNEILLE, Andrew (Ed). *The essays of Virginia Woolf*, Volume 4: 1925 to 1928. Londres: The Hogarth Press, 1984, p. 157-163.

FERNANDO MOREIRA BUFALARI é doutorando pelo Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP), com mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (2018) pela mesma instituição. Concluiu bacharelado em Direito (2022), bem como bacharelado e licenciatura em Letras: Português e Inglês (2014) na USP. Contato: fernando.bufalari@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4591561919390286>.