

**A RELAÇÃO INTERMIDIÁTICA NA NARRATIVA DO MITO
VIRGINIA WOOLF NAS MÚSICAS DO ÁLBUM *CERIMONIALS*,
DA BANDA FLORENCE AND THE MACHINE**

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Coordenadoria de Fomento à Pesquisa - Pró-Reitoria de Pesquisa e
Pós-Graduação

Marina Laplaca Alvim ¹
Apoio: PIVIC Mackenzie

Profa. Dra. Lilian Cristina Correa²

Centro de Comunicação e Letras ¹
Centro de Comunicação e Letras ²

<0410235@mackenzista.com.br >
<lilian.correa@mackenzie.br>

Resumo

Na pós-modernidade, o entendimento do que são os estudos bibliográficos, biográficos, leituras e releituras se aproximou de tal forma que muitos teóricos começaram a defender que o que é verdade ou mentira depende da realidade que está sendo considerada para análise. A escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941), durante toda a sua vida, usou da escrita para se relacionar com a realidade e, no momento do seu suicídio, não foi diferente. Uma carta foi deixada para seu cônjuge, o também escritor, Leonard Woolf (18801-1969), e nesse último texto, ela busca justificar a sua escolha final e tenta tranquilizar a possível culpa que o companheiro poderia vir a sentir. No século seguinte, três músicas da banda *Florence and the Machine*, escritas pela compositora da banda, Florence Welch, presentes no álbum *Ceremonials* (2011), formam uma tríade que dialoga com o último escrito de Woolf e com o contexto que envolveu seus últimos instantes em vida. Este estudo busca observar e compreender a relação intermediática presente entre a carta suicida e as composições musicais. E então, como Welch, em suas letras, construiu o processo intermediático em torno do mito Virginia Woolf.

Palavras-chave: Virginia Woolf; intermedialidade; mito; Florence Welch

Abstract

In postmodernity, the understanding of what bibliographical, biographical, reading, and re-reading studies are has become so close that many theorists began to argue that what is true or false depends on the reality that is being considered for analysis. English writer Virginia Woolf (1882–1941), throughout her life, used writing to relate to reality, and at the moment of her suicide, it was no different. A letter was left for her spouse, also a writer, Leonard Woolf (1880–1969), and in this final text, she seeks to justify her ultimate choice and attempts to ease the possible guilt that her companion might come to feel. In the following century, three songs by the band *Florence and the Machine*, written by the band’s composer Florence Welch, part of the album *Ceremonials* (2011), form a triad that dialogues with Woolf’s last writing and with the context of her final moments in life. This study seeks to observe and understand the intermedial relationship present between the suicide letter and the musical compositions. And then, how Welch, in her lyrics, built the intermediatic process surrounding the myth Virginia Woolf.

Keywords: Virginia Woolf; intermediality; myth; Florence Welch

1. INTRODUÇÃO

Uma letra de música, assim como a poesia e outros textos artísticos, é aberta a diversas interpretações. O entendimento que um ouvinte construirá ao consumir determinada obra é de cunho pessoal. As conexões que um leitor faz com um texto têm grande relação com sua bagagem pessoal, assim como com a bagagem social do meio em que esse indivíduo está inserido. Isso pode ocorrer com outras formas de expressão artística. Contudo, existem relações bem notórias, que são construídas a partir do diálogo desenvolvido entre o interlocutor do segundo texto e o texto original, ou segundo Genette (2006), hipertexto e hipotexto, respectivamente. Nesta pesquisa, tomaremos como objeto de estudo a carta de suicídio de Virginia Woolf junto ao contexto em que ela colocou fim à sua vida, e as músicas do álbum *Ceremonials* (2011), da banda *Florence and the Machine*. Ao construir esse elo, nos deparamos com temáticas nas músicas que possuem forte relação com o cenário que envolve os últimos momentos de vida de Woolf.

2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

A escritora Virginia Woolf, desde o início da sua vida adulta, usou a escrita como uma forma de compreender o mundo e, principalmente, as questões que habitavam seu consciente. Dentre muitos textos, como romances, ensaios, críticas literárias, cartas e registros em seus diários, a sua última produção foi a carta de suicídio. Esse manuscrito marcou o fim de uma vida inteira dedicada à literatura. A escrita da carta seguiu uma dinâmica muito mais próxima da relação que ela teve com os escritos de seus diários – ao contrário de suas obras que eram sempre meticulosamente escritas, lidas e reescritas –, pois era neles que ela encontrava uma válvula de escape para sua imensa e incessante corrente de pensamentos. E foi assim que escreveu um bilhete de despedida endereçado ao seu marido, Leonard Woolf. Sabe-se que, embora tenha feito isso num rompante de coragem para realizar um ato tão infeliz, ela encontrou meios para escrever outros rascunhos. No entanto, o que foi deixado na lareira da casa, endereçado a ele, foi o primeiro encontrado e é esse o material que utilizaremos neste estudo.

Meu querido,

Tenho certeza de que vou enlouquecer de novo. Não podemos passar por mais uma daquelas crises terríveis. E, dessa vez, não vou sarar. Começo a ouvir vozes e não consigo me concentrar. Por isso estou fazendo o que me parece a melhor coisa. Você me deu a maior felicidade possível. Você foi, sob todos os aspectos, tudo o que alguém poderia ser. Acho que não existiam duas pessoas mais felizes, antes de aparecer essa terrível doença. Não consigo mais lutar. Sei que estou estragando sua vida, que, sem mim, você poderia trabalhar. E eu sei que vai. Veja que nem consigo escrever direito. Não consigo ler. O que quero dizer é que devo a você toda a felicidade da minha vida. Você tem sido extremamente paciente comigo e incrivelmente bom para mim. Quero dizer que—todo mundo sabe disso. Se existisse alguém capaz de me salvar, seria você. Perdi tudo, menos a certeza da sua bondade. Não posso continuar estragando sua vida. Não creio que tenham existido duas pessoas mais felizes do que nós.

V. (Woolf, 1941 *apud* Marder, 2023, p. 400).

Com uma obra tão amplamente conhecida e aclamada por críticos e por leitores comuns, sua carta de suicídio, mesmo que se tratando de um material terminal, faz parte de sua produção e deve ser estudado. Virginia Woolf se entregou tanto à arte das palavras que acabou por tornar a sua morte um material literário, de certa forma, mitológico. Ferreira e Ferrari (2017, p. 95) afirmam que:

[...] por mais que, no conjunto da sua obra, a coroassem como uma escritora consagrada mundialmente, não tiveram o poder de fazer uma barragem que impedisse sua descida ao rio, por onde seu corpo sem bordas se deixou levar e por onde também sua escrita hemorrágica encontrou não a palavra que a nomeasse, mas uma solução, ainda que lhe custasse a própria vida.

Então, nesse diálogo entre as músicas compostas por Florence Welch, compositora e vocalista da banda *Florence and the Machine* e Woolf, busca-se compreender uma nova perspectiva da renomada escritora, mas construída a partir de uma mídia diferente e por um olhar de uma outra mulher em um tempo distinto. Como pontuam Mattos e Pereira (2021, p. 42):

Meios diferentes possuem linguagem e modos de interação, mutualmente implicados. Conclui-se daí que a análise comparativa de obras veiculadas por meios diferentes deve incluir a consideração sobre esses fatores, sob pena de, ao não fazer, equivocarse nas conclusões.

Sob a perspectiva teórica, Gérard Genette (2006) apresenta os conceitos de hipotexto e hipertexto, sendo o primeiro considerado o texto original, ou de partida, e o segundo, um texto derivado, que está, de alguma forma, inserido no anterior, seja por transformação ou imitação. Assim, as letras compostas por Welch formariam claro hipertexto da carta suicida de Woolf, hipotexto que, na pós-modernidade, propicia uma outra forma de (re)leitura, igualmente enriquecedora e dialógica.

A intermedialidade, segundo Clüver (2011), permite que o leitor ouse associar obras a textos de diferentes mídias. Obras de épocas e gêneros distintos provocam esse efeito, situação que permite chamar tais textos de “infinitos”, já que sempre se pode, com a ajuda de outro texto, enriquecer com mais informações uma obra já estabelecida.

Mesmo que o entendimento do que se classifica como mídia ainda não seja bem acordado, a busca pelo maior entendimento da intermedialidade vem se fazendo presente entre estudos centrados no diálogo entre diferentes formas de arte. As referências intermediáticas fazem parte do estudo da intermedialidade e referem-se aos textos que “citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia” (Clüver, 2011, p. 17). A

intermedialidade também pode ser observada quando ocorre a transição de uma mídia para a outra, a chamada transposição midiática. Adaptações, um dos diferentes tipos de diálogos intermidiáticos, são uma forma tangível de se observar esse fenômeno. É muito importante que nesse processo alguma alusão ao texto precedente seja conservada, sejam personagens, temáticas principais ou diálogos, por exemplo (Clüver, 2011, p. 18).

Em uma entrevista à *Interview Magazine*, uma revista online, em setembro de 2011, quando perguntada sobre a inspiração para o álbum e, mais especificamente para a terceira faixa, *What the water gave me* (2011), Welch expõe não apenas a morte da escritora Virginia Woolf, bem como uma obra plástica e lendas infantis como hipotextos:

O título é sobre uma pintura de Frida Kahlo — aquela em que seus pés estão na banheira e todos os seus pesadelos e sonhos estão na banheira com ela. Isso me fez pensar sobre a água e o mar. Quando eu estava crescendo, havia essas notícias que continuavam aparecendo na minha vida sobre crianças que eram levadas pelo mar, e os pais mergulhavam atrás delas. Eu vi essas matérias surgirem repetidas vezes, e isso me fez pensar nessa ideia do mar como uma entidade que precisa de um sacrifício — como, se ele vai levar seus filhos, então você precisa se oferecer. Isso me fez refletir sobre o poder da água, como em Virginia Woolf, e aquela sensação de realmente ser dominado por algo. Também me lembrei dessa ideia, acho que de uma história da infância, sobre um rio que precisa que alguém se afogue nele antes que você possa atravessá-lo — como, se você vê um rio correndo suavemente, é porque alguém se afogou nele, e se ele está revoltado, significa que ainda está sedento por sangue (Welch, 2011, tradução nossa).

O episódio que marca o suicídio de Woolf em si constitui um enunciado que, em parte, foi materializado em sua carta, ainda permitindo que outra materialização ocorresse, criando um novo enunciado: a tríade musical de Welch. Vale destacar que tal percepção pode ser sustentada pelo princípio do dialogismo bakhtiniano.

Fiorin (2022, p. 22) explica de maneira sucinta o conceito do dialogismo, com base no teórico russo, Mikhail Bakhtin (1895-1975), quando afirma que “O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados”. Para Bakhtin, com uma perspectiva linguística, não é possível ter acesso à realidade sem o intermédio da linguagem (Fiorin, 2022, p. 22). Dessa forma, por meio do texto de Welch, as músicas *Shake it out* (2011), *What the water gave me* (2011) e *Never let me go* (2011), juntas, constroem uma nova narrativa, promovendo uma nova “descrição” da realidade acerca da morte da escritora Virginia Woolf.

Em *Shake it out* (2011), a faixa que inicia a análise desse estudo, o eu lírico se mostra em uma contradição de pensamentos, uma vez que afirma “*I can see no way*” (*Eu não*

consigo ver uma saída) (Welch, 2022, p. 94), mas depois sugere “*So shake him off / And I am done with my graceless heart/ So tonight I’m gonna cut it out and them restart*” (*Então livre-se dele / E eu estou farta do meu coração sem graça / Então hoje à noite eu vou arrancá-lo e então recomeçar*) (Welch, 2022, p. 94). O pronome “dele”, mencionado no texto, pode ser entendido como o coração do eu lírico, já presente no verso anterior. Em termos de simbologia, segundo Chevalier (2024, p. 337), o coração representa um elemento que remete ao centro da vida, um laço da carne com a consciência.

É possível perceber, no início de uma narrativa, que o sujeito poético se encaminha para a descoberta de uma solução para seus “monstros, demônios e o diabo” presentes, respectivamente, nos seguintes versos “*And all of the ghouls come out to play / And every demon wants his pound of flesh*” (*E todos os monstros saem para brincar / E cada demônio quer o que é seu por direito*) e um pouco mais adiante “*And it’s hard to dance with a devil on your back*” (*E é difícil dançar com um diabo nas costas*) (Welch, 2022, p. 94) tirando a “vida” de seu corpo.

À luz da demonologia cristã, demônios não são maus em sua real natureza, porém são naquilo em que não se conformam (Chevalier, 2024, p. 387), mas ao mencionar “... *then restart*” (*então recomeçar*) (Welch, 2022, p. 94), a “solução” não amedronta o eu lírico. A carta deixada por Virginia Woolf contém o seguinte trecho: “*E, dessa vez, não vou sarar. Começo a ouvir vozes e não consigo me concentrar. Por isso estou fazendo o que me parece a melhor coisa*” (Woolf, 1941 *apud* Marder, 2023, p. 400). Então, percebe-se que ambos os trechos apresentam o sentimento de rendição, a presença de problemas que são insuperáveis e que parece existir um único modo de resolvê-los.

No decorrer da letra, outro trecho apresenta duas ideias que parecem contraditórias mas que, postas em diálogo com morte de Woolf, enriquecem a narrativa e ajudam a reescrever o último episódio de vida da escritora que vem sendo (re)construído pela compositora: “*And I’m damned if I do and I’m damned if I don’t*” (*Eu estou condenada se eu fizer e condenada se eu não fizer*) (Welch, 2022, p. 94) e, em um trecho em seguida: “*It’s a shot in the dark aimed right at my throat*” (*Então um brinde aos drinques no escuro no fim da minha linha*) (Welch, 2022, p. 94), e o verso “*And I’m ready to suffer and I’m ready to hope*” (*E eu estou pronta para sofrer e estou pronta para ter esperança*) (Welch, 2022, p. 94). Isto é, essa combinação de frases que parecem se contradizer, no final (re)cria o cenário psicológico no qual a “personagem” criada por Florence Welch está vivenciando um paradoxo. Ainda no verso “*It’s a shot in the dark aimed right at my throat*” pode-se interpretar com uma outra tradução, como “*É um tiro no escuro, mirado direto na minha garganta*”, assim, esse trecho

da música adquire um significado mais profundo, já que transmite a expressão “tiro do escuro” remete a uma ação sem certezas, contudo, cria-se uma ambivalência com o suicídio, ao atirar em sua própria garganta.

Na música seguinte, *What the water gave me* (2011), o título já expressa uma temática em que a água e o eu lírico demonstram estabelecer uma relação, uma vez que ocorreu a personificação do elemento como uso da expressão *Gave me*. Para algumas culturas a água é fonte de sabedoria por “não possuir contestações” e sua “forma”, fluida, remete à dissolução, contudo, por ser uma matéria homogênea, remete igualmente à ideia de coesão (Chevalier, 2024, p. 60). Os versos se intercalam em alguns trechos, o que parece sugerir duas vozes exprimindo seus pontos de vista. Uma das vozes, a secundária, pertence a um eu lírico que se assemelha a um eco presente na “água”, personificando mais uma vez o elemento. De fato, quando se tem conhecimento da forma como a escritora decidiu pôr fim à sua vida, o elemento água acaba por ser o que, ou quem, define a situação. É importante ressaltar nesse momento de correlação entre os enunciados – os enunciados criados por Woolf e, posteriormente, os produzidos por Welch –, que essa música apresenta uma continuação para a “solução” mencionada, ainda que de forma não clara, em *Shake it out* (2011). Ou seja, é na água que está a única via possível para o “...then restart” (*então recomeçar*) (Welch, 2022, p. 94).

Então, em *What the water give me* (2011), o eu lírico principal começa a sua caminhada para um horizonte que convoca apenas a ele, mesmo que o primeiro verso esteja no plural “*Time it took us / To where the water was*” (*O tempo nos levou / Para onde a água estava*) (Welch, 2022, p. 98), o que pode ser uma alusão ao sentimento construído na carta de despedida de Woolf, já que ela se mostra consciente de que sua condição psicológica está levando Leonard, seu marido, a viver um padrão repetitivo por conta das vozes que a escritora ouvia em sua cabeça, e que o único modo encontrado por ela para encerrá-lo seria por meio da água. Ou ainda, a pluralidade presente no verso pode se referir às diversas vozes mencionadas na carta suicida.

No verso “*And time goes quicker/ Between the two of us*” (*E o tempo passa mais rápido / Entre nós dois*) (Welch, 2022, p. 98) já inicia uma alusão a uma “dimensão” diferente da real. O eu lírico possui uma percepção desconexa da realidade que o “love” referido no verso seguinte “*Oh, my love, don’t forsake me*” (*Oh, meu amor, não me abandone*) (Welch, 2022, p. 98). Então, assim como na canção anterior, o contexto que começa a ser construído parece ser contraditório, pois o eu lírico se encaminha em direção contrária à do seu amado e ainda pede para não ser abandonado, sendo que é o próprio sujeito quem realiza o

abandono. Como uma bênção e permissão final, diz “*Take what the water gave me / Lay me down*” (*Pegue o que a água me deu / Deite-me*) (Welch, 2022, p. 98), mantendo a contradição, mas evocando o elemento água como um “personagem” decisivo entre a relação dos dois amantes. Leonard, marido de Virginia Woolf e a pessoa a quem a mensagem póstuma foi endereçada, recebe orientações semelhantes, como “Por isso estou fazendo o que me parece a melhor coisa.” (Woolf, 1941 *apud* Marder, 2023, p. 400), ou seja, um pedido que o marido aceite e a deixe se “deitar”. A água começa a adentrar a narrativa nos versos seguintes, não como um elemento passivo, mas ativo, uma vez que é por via da água que o eu lírico vai encontrar o seu “transbordar”.

Segundo o Dicionário Houaiss (2019, p. 789), o verbo transbordar significa “sair pelas bordas” ou “manifestar (-se) com intensidade, impetuosamente”. No caso da canção é possível explorar as duas significações juntas. O que existe em excesso e está ultrapassando as barreiras de forma intensa? A existência do eu lírico parece ser um ponto interessante para responder a essas questões que os versos “*Let the only sound / Be the overflow*” (*Deixe que o único som / Seja o transbordar*) (Welch, 2022, p. 98) se constroem em torno de um processo sinérgico, afinal é a sua própria existência, ao menos uma existência de forma concreta, em um mundo real, que ilustra estar transpondo os limiares do real e do imaginário. O final dessa estrofe é o único trecho que parece pertencer a um ato em um mundo concreto e não a um mundo onírico. O verso “*Pockets full of stones*” (*Bolsos cheios de pedra*) (Welch, 2022, p. 98) dialoga enfaticamente com o que Marder (2023) visualiza como os últimos momentos de Woolf:

Um dia de primavera: claro, frio, seco. Sob suas botas de borracha o caminho lamacento brilhava. E o tempo passava... Se ela já prescindira das horas, restavam-lhe os minutos e segundos que se repartiam, instando-a a contar cada brotinho da árvore, e subdividiam-se em séries, num fluir sem-fim de partículas. Pelo mesmo processo, suas sensações foram reduzidas, tornando-se mais contraídas e agudas à medida que o ponto de fuga se aproximava. Ela esbarrou em arbustos, tropeçou em pedras. Apanhou uma pedra, e mais outras e as pôs nos bolsos do casaco. Depois entrou pela água adentro, de bengala em punho, e deixou-se levar [...]” (Marder, 2023, p. 399).

Welch usa, em seguida, a figura mitológica Atlas que, segundo Bulfinch (2022, p. 28), é um dos titãs castigados por Júpiter em resposta à sua oposição aos deuses. O seu castigo foi sustentar a “abóbada celeste” pela eternidade. Marder (2023, p. 41) apresenta a vida de Virginia Woolf como “uma provação diária – muitas pequenas mortes para desviar seu interesse pela maior de todas, negociando uma obsessão pela outra. Enquanto aceitou o ‘esforço e angústia’ que se autoprescreveu [...]”. Dessa forma, sobreviveu absorvendo doses regulares de “dor” uma vida “condenada” a sustentar um peso como o do “mundo”, assim

como Atlas. E a canção continua o diálogo com o ser mitológico nos versos “*The word’s a beast of a burden / You’ve been holding up a long time*” (*O burro de carga do mundo / Você tem sustentado por muito tempo*) (Welch, 2022, p. 98), e uma característica interessante desse trecho é a segunda voz lírica que parece confortar a “personagem” que vem sendo construída por Welch. A origem dessa segunda voz pode ser a consciência da voz principal, como pode, também, ser do elemento água que desde o princípio é apresentado como responsável por apontar a decisão de “*...then restart*” (*então recomeçar*) (Welch, 2022, p. 94).

Nesse momento do estudo, é importante realizar uma análise mais minuciosa do elemento água. Trata-se de um elemento recorrente nos escritos de Woolf, seja em suas obras, seja em seus diários, conforme explica Marder (2023, p. 53): “Ela usou essa imagem [...] para se referir àquele estado transcendente. Queria ser tragada por algum poço escuro e sombreada por mato. Sua imagem submarina se harmonizava com seus estados mutáveis, a fantasia e o poético.” E, no imaginário simbólico, a substância água muitas vezes é vista como “origem e veículo de toda vida”, assim explica Chevalier (2024, p. 60) que “A água viva, a água da vida, se apresenta como um símbolo cosmogônico. E porque ela cura, purifica e rejuvenesce, conduz ao eterno.” E complementa:

A água, possuidora de uma virtude lustral, exercerá ademais um poder soteriológico. A imersão nela é regeneradora, opera um renascimento, no sentido já mencionado, por ser ela, ao mesmo tempo, morte e vida. A água apaga a história, pois estabelece o ser num estado novo (Chevalier, 2024, p. 63).

O elemento água se torna, mais uma vez, um personagem nesse trecho em que ocorre o momento de transição do mundo real para uma dimensão onírica. A segunda voz do eu lírico demonstra intenções ambíguas, estabelecendo um tipo de interlocução com o eu lírico inicial em “*But returned them in exchange for you*” (*Mas os devolveram em troca de você*) (Welch, 2022, p. 99) e com o amante do eu lírico nos versos seguintes “*But would you have it any other way? / Would you have it any other way? / You couldn’t have it any other way*” (*Mas você aceitaria se fosse de outra forma? / Você aceitaria se fosse de outra maneira*) (Welch, 2022, p. 99). O diálogo continua na estrofe seguinte quando esse ser afirma “*‘Cause she’s a cruel mistress*” (*Porque ela é uma amante cruel*) (Welch, 2022, p. 99).

Essa voz parece afirmar que “*And a bargain must be made*” (*E um acordo precisa ser feito*) (Welch, 2022, p. 99). A forma como essa segunda voz se apresenta por meio dos seus

questionamentos pontuais e termina com essa última afirmação quanto a um “acordo”, nessa relação que está se construindo, manifesta ser oriunda de um ser sábio e antigo que “no começo de tudo, quando não havia ainda nem Céu nem Terra, apenas “uma matéria indiferenciada se estendia desde toda a eternidade” (Chevalier, 2024, p. 66) que é a água. No conto de fadas *A pequena sereia* (1837), de Hans Christian Andersen, a bruxa do mar exerce um tipo de proposta muito semelhante à da protagonista, um bem importante em troca de uma solução. No conto, a bruxa é uma personagem nítida e palpável, que representa as partes mais obscuras e profundas do oceano, com o conhecimento de uma magia que ultrapassa o discernimento da protagonista (Andersen, 2019).

Nas canções, a voz principal volta a ser a do eu lírico quando ele faz uma última súplica – que vai se repetir na canção seguinte com outras palavras – “*don’t forsake / When I let the water take me*” (*não me abandone / Quando eu deixar a água me levar*) (Welch, 2022, p. 99). A parte final da canção é uma repetição do que foi dito anteriormente, ainda assim, é importante se levar em conta o arranjo dos elementos musicais. A música toma um ritmo acelerado, aceitando a ascensão do ritmo de um relógio que acompanha toda a melodia, desde o princípio. Outro ponto importante para a passagem de um mundo para o outro é a presença de um coro na repetição de versos, pois não é mais o eu lírico que recita, mas sim vozes que parecem pertencer a esse mundo onírico.

A canção final, não do álbum, mas dessa tríade em que se baseia este estudo, é *Never let me go* (2011). A canção é composta em discurso direto e apresenta a perspectiva do eu lírico em um ponto de vista que parece contemplar um outro tipo de vivência que não mais a carnal. O texto nos leva para debaixo da água nos primeiros versos “*Looking up from underneath / Fractured moonlight on the sea / Reflections still look the same to me / As before I went under*” (*Olhando para cima lá de baixo / O luar quebrado sobre o mar / Os reflexos ainda parecem os mesmos para mim / Como antes de eu afundar*) (Welch, 2022, p. 102). É possível dizer que estes são os primeiros instantes da cosmogonia em um universo no qual a existência do eu lírico transcende a existência em mundo real. Chevalier (2024, p. 351) explica que a cosmogonia nem sempre surge do nada, mas em muitos casos ela surge do caos, que pode ser na água, como é o caso dessa narrativa. Ainda segundo o teórico, o luar pode ser compreendido como o simbolismo da “passagem da vida para a morte e da morte à vida” (Chevalier, 2024, p. 630) e por ser apenas um satélite natural que reflete a luz do Sol, se torna símbolo de um conhecimento por reflexo e acaba por evocar uma luz em uma escuridão fantasmagórica.

A descrição desse novo mundo é enriquecida nos versos “*And it’s peaceful in the deep / Cathedral where you cannot breathe*” (*E é pacífico nas profundezas / Catedral onde você não consegue respirar*) (Welch, 2022, p. 102). Para Chevalier (2024, p. 567), o símbolo de um templo sagrado pode representar a imagem do mundo, em uma perspectiva cristã, como também a Esposa de Cristo, o que a torna mãe de todos os cristãos, sendo possível a correlação com o simbolismo da mãe (Chevalier, 2024, p. 567). A morte da mãe de Virginia Woolf foi um episódio marcante em sua vida, que “fará dessa mulher de beleza ativa um personagem fantasmático que será reencarnado pelas heroínas de Virginia Woolf”, pois ela é “aquela que se encontrava “no próprio coração dessa espaçosa catedral que (era) a infância”” (Lemasson, 2024, p. 20). Logo, o uso da imagem da catedral faz parte da construção desse mundo em que esse mito surgirá: uma nova realidade que traz o conforto procurado há um tempo passado.

Diferente do efeito de sentido construído pelo eu lírico na primeira canção apresentada nesse estudo, *Shake it out* (2011), o sujeito poético encontrou finalmente a paz. E, enquanto na música inicial ela lida com demônios, no último ciclo ele se sente em um refúgio espiritual. Os versos “*No need to pray, no need to speak / Now I am under all*” (*Não há necessidade de rezar, não há necessidade de falar / Agora estou totalmente submersa*) (Welch, 2022, p. 102) respondem às lamentações que Virginia Woolf deixou na sua carta: “*Veja que nem consigo escrever direito. Não consigo ler*” (Woolf, 1941 *apud* Marder, 2023, p. 400). Uma vez que a escrita era sua fuga, como também era um peso e, por vezes, o elo dela com a vida. Contudo, no lugar em que o eu lírico está, essas questões não lhe trazem mais dor, já que “*Found the place to rest my head.*” (*Encontrei um lugar para descansar minha cabeça*) (Welch, 2022, p. 102).

O refrão da música é um desejo que o eu lírico já manifestou em outras palavras nas canções anteriores, mas aqui se apresenta em verso epônimo “*Never let me go*” (*Nunca me deixe partir*) (Welch, 2022, p. 102). O sentimento da pessoa Virginia Woolf não é plausível afirmar, contudo, Florence Welch não está dialogando com a pessoa Virginia Woolf, mas com o processo de cosmogonia da criação do mito Virginia Woolf.

A substituição do termo água por oceano nos versos “*And the arms of the ocean are carrying me*” (*E os braços do oceano estão me carregando*) (Welch, 2022, p. 102) não sugere apenas um sinônimo, mas sim uma nova palavra que traz novos símbolos para esse elemento, como “um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir para o bem ou mal”. (Chevalier, 2024, p. 663). No restante

da estrofe “*And all this devotion was rushing out of me / The crush is a heaven, for a sinner like me / But the arms of the ocean deliver me*”(E toda essa devoção corria para fora de mim / O aperto é um paraíso, para uma pecadora como eu / Mas os braços dos oceanos me libertam) (Welch, 2022, p. 102), a “devoção” se apresenta como uma entrega profunda para uma força que o eu lírico desconhecia até então e que é um bálsamo para os seus “pecados”. E ao fim é no berço desse oceano – que, na realidade, é o caos para sua cosmogonia – que o eu lírico inicia sua nova existência.

Essas três músicas, podem ser correlacionadas ao que menciona o biógrafo de Woolf, Marder (2023), ao analisar *As ondas*, obra publicada pela escritora em 1931, que “foi o romance mais denso, mais intrincadamente tecido de Virginia, e o seu poder se refletiu na duração e gravidade da depressão que a atingiu dias depois de concluída sua segunda versão” (Marder, 2023, p. 73). O biógrafo aponta que a obra literária “coloca os personagens numa realidade atemporal, um eterno presente” (Marder, 2023, p. 67), por outras palavras e sobre a construção presente nas três canções, o eu lírico começa a partir da primeira em um giro incessante em direção a um oceano, buscando uma paz fria “mas tão doce”, e quando o atinge os ecos de “*Never let me go*” (*nunca me deixe partir*) (Welch, 2022, p. 102), finaliza o que não é, de fato, o final dessa personagem Virginia Woolf explorada por Florence Welch, mas um relato da construção de um mito. Como Eliade (2016) explica:

[...] mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma criação; ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do se manifestou plenamente (Eliade, 2016, p. 11).

A narrativa do mito *woolfiano*, na tríade de Welch, explora a criação de uma realidade nova, com regras físicas distintas do mundo real, uma vez que a escritora se mantém eterna produzindo o eco “*Never let me go*”. Muitas vezes, ao longo da obra *Mito e realidade* (2016), Mircea Eliade explica, pautado em diversos exemplos da relação de grupos sociais e seus mitos, que é um hábito constante que, na contemporaneidade, os mitos sejam retomados. A volta, do que se entende como origem, carrega um sentimento de esperança, “de um renascimento” (Eliade, 2016, p. 32), e é o que a personagem mitológica Virginia Woolf busca desde o princípio: “...*then restart*” (então recomeçar) (Welch, 2022, p. 94). Eliade afirma que “a vida não pode ser *reparada*, mas somente *recriada* mediante um

retorno às fontes" (Eliade, 2016, p. 33). Essas fontes estão relacionadas à força vital para a Criação do Mundo, que jorra energia e fertilidade.

Por se tratar de um estudo que analisa a criação de mito na era Moderna, e não na Antiguidade Clássica, na qual a maioria dos mitos foram criados, é importante entender que a relação do mito da Criação do Mundo dialoga com os mitos posteriores, os chamados mitos de origem “inicia, em numerosos casos, por um esboço cosmogônico: o mito recorda brevemente os momentos essenciais da Criação do Mundo” (Eliade, 2016, p. 37). A água, presente no fatídico ato de suicídio de Woolf, assim como nas músicas de Welch, remete aos mitos da criação, junto com o episódio de desordem que encaminha a uma ordem. Dessa forma, Eliade também aponta que “O mito cosmogônico [...] é igualmente recitado por ocasião da morte; pois também a morte constitui uma situação nova que se deve assumir com circunspeção, se a quisermos tornar criadora” (Eliade, 2016, p. 34).

A morte, então, não é fim, mas parte de um processo. Mesmo que Florence Welch não tenha narrado todo o percurso mitológico de um herói, a personagem Virginia Woolf descreve o princípio, o mito surgindo do caos e “um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais” (Campbell, 2007, p. 36). E ainda, na concepção de Campbell, “um afastamento do mundo, uma penetração em alguma forma de poder” (Campbell, 2007, p. 40).

Trata-se, então, de um rito, pois é “a realização da prática religiosa, por meio da qual os homens fazem o que os deuses mandaram ou aquilo que os deuses fizeram desde o princípio” (Almeida Júnior, 2014, p. 57), o que já indica o título do álbum *Ceremonials* (2011), que em português pode ser entendido como cerimônias, e possui o significado de “conjunto de atos formais e solenes segundo regras rigorosas” (Houaiss, 2019, p. 169).

Ao se referenciar ao mito Virginia Woolf, Florence Welch não usou apenas de elementos essenciais aos estudos mitológicos, como também construiu as suas composições seguindo o conceito de polifonia dentro da perspectiva intermediática. Por outras palavras, “no interior do discurso do locutor perspectiva ou pontos de vista representados por enunciadores reais ou virtuais diferentes, sem que se trate, necessariamente, de textos efetivamente existentes” (Koch, 2012, p. 79), mas nesse contexto adicionado ao fato de que tratamos de mídias distintas entre as composições de Welch e tudo o que a inspira em Woolf.

Então, a partir de uma interpretação de Welch sobre a morte da escritora Virginia Woolf, ela descreveu sensações e cenas do ponto de vista da personagem *woolfiana*, sem que haja a necessidade de que seja com base em algum material concreto. De forma explicativa, no discurso produzido por Welch, sendo ela na posição de locutora, pode-se “tirar

consequências de uma asserção cuja responsabilidade ela não assume diretamente, atribuindo-a, portanto, a um outro enunciador” (Koch, 2012, p. 80).

Sob tais perspectivas, torna-se possível a compreensão de uma metaficção historiográfica, já que Florence Welch reelabora figuras e questões de um passado (Hutcheon, 1991, p. 22) e constrói uma narrativa semelhante ao modo como Linda Hutcheon define romances pós-modernos: “famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (Hutcheon, 1991, p. 21).

Hutcheon (1991, p. 146), defende que os conceitos de verdade e falsidade não são, propriamente, os melhores termos para se refletir sobre ficção, e explica “A ficção e a história não narrativas que se distinguem por suas estruturas [...] que a metaficção historiográfica começa por estabelecer e depois contraria, pressupondo os contratos genéricos da ficção e da história.” (Hutcheon, 1991, p. 146). Então, na tríade de composições, presentes no álbum *Ceremonials* (2011), o passado, em um encontro do real (história) e a ficção, é revelado “ao presente, impedido de ser conclusivo e teleológico” (Hutcheon, 1991, p. 147). Então “a metaficção historiográfica não reconhece o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade textualizada para nós atualmente” (Hutcheon, 1991, p. 152).

3. CONCLUSÃO

Ao se suicidar, Virginia Woolf deixou textos de tamanha simbologia que se tornaram, no imaginário de quem tem contato com o episódio final da sua vida e com os seus escritos, um grande mito, ainda que de maneira não intencional. O destino da personagem Virginia Woolf na metaficção historiográfica, construída na tríade de composições aqui analisadas, não é o seu fim, mas uma transmutação para uma mitologia que envolve o seu nome e na qual Florence Welch mergulhou por meio da criação de novos enunciados em tais composições, já que “a arte se transfigura pelas mãos do artista, ser que é capaz de romper as antinomias, oposições, desvendar mistérios, uma vez que o poeta é mais do que um homem” (Santos, 2024, p. 12).

Faz parte da natureza humana a criação de narrativas. Desde os tempos primórdios, a humanidade, a partir da criação de mitos, procura achar meios de dialogar com os acontecimentos da natureza como busca dialogar com o interior do ser humano. A cantora

e compositora da banda *Florence and the Machine*, Florence Welch, no álbum *Ceremonials* (2011), constrói a narrativa do que se pode compreender como a descrição da cosmogonia do mito de Virginia Woolf. A escritora britânica, Virginia Woolf, suicidou-se em 1941, após uma vida repleta de turbulências psicológicas que, aos 59 anos, a levaram a pôr fim à própria vida, mas o mito moderno *woolfiano* foi criado pelos mesmos impulsos pelos quais os mitos da humanidade foram criados antes: uma necessidade de dar razão aos fatos da nossa realidade

4. REFERÊNCIAS

ALMEIDA JÚNIOR, José Benedito de. **Introdução à mitologia**. São Paulo: Paulus, 2014.

ANDERSEN, Hans Christian. A Pequena Sereia. *In*: AVILA, M. (org.). **Contos de fadas em suas versões originais**: edição de colecionador. São Caetano do Sul: Wish, 2019. p. 22-51.

BULFINCH, Thomas. **O livro da mitologia**: a idade da fábula. Tradução Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2022.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva *et al.* 40. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2024.

CLÜVER, C. Intermedialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM**, Belo Horizonte, p. 8-23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 11 set. 2023.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FERREIRA, Maria de Fátima; FERRARI, Ilka Franco. A escrita e Virginia Woolf: vida e morte. **Tempo Psicanalítico**, Rio de Janeiro, v. 49, n. 1, p. 80-97, 2017. ISSN 0101-4838.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2022. 160 p.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFGM, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 330 p.

LEMASSON, Alexandra. **Virginia Woolf**. Porto Alegre: L&PM, 2024.

MACHINE, Florence and the. **Cerimonials** [2011]. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/19J2iqK89BCrNG4El2FRi5?si=xnZzhjPeRAuV-fpkYUIaAw>. Acesso em: 20 jul. 2025

MATTOS, Cristine Fickelscherer de; PEREIRA, Helena Bonito Couto. **Conceitos e práticas de literatura comparada**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2021. 180 p.

MARDER, Herbert. **A medida da vida**: os últimos anos de vida de Virginia Woolf. Rio de Janeiro: Toddersilhas, 2023.

MINIDICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. São Paulo: Moderna, 2019.

SANTOS, Elaine Cristina Prado dos (org.). **Na literatura, os mitos**. Uberlândia: O Sexa da Palavra, 2024. 183 p.

WELCH, Florence. **Inútil magia**. Rio de Janeiro: Darkside, 2022. 336 p.

WELCH, Florence. I was always that girl growing up who you could find dancing down supermarket aisles. [Entrevista cedida a] Baz Luhrmann. **Interview Magazine**, [s. l.], 2011. Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/music/florence-welch-1>. Acesso em: 20 jul. 2025.