

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

RENATA CRISTINA PEREIRA

**VIRGINIA WOOLF – DA FICÇÃO À TEORIA:
UMA ANÁLISE DE *MRS. DALLOWAY* E DA CRÍTICA CULTURAL WOOLFIANA**

**GUARULHOS
2021**

RENATA CRISTINA PEREIRA

**VIRGINIA WOOLF – DA FICÇÃO À TEORIA:
UMA ANÁLISE DE *MRS. DALLOWAY* E DA CRÍTICA CULTURAL WOOLFIANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Subjetividade, arte e cultura

Orientação: Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti

**GUARULHOS
2021**

Pereira, Renata Cristina.

Virginia Woolf – da ficção à teoria: uma análise de *Mrs. Dalloway* e da crítica cultural woolfiana / Renata Cristina Pereira. – Guarulhos, 2021.

1 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2021.

Orientação: Luciano Ferreira Gatti.

1. Woolf, Virginia. 2. Estética e filosofia da arte. 3. Teoria crítica. I. Luciano Ferreira Gatti, orientador. II. Virginia Woolf – da ficção à teoria.

RENATA CRISTINA PEREIRA

**VIRGINIA WOOLF – DA FICÇÃO À TEORIA:
UMA ANÁLISE DE *MRS. DALLOWAY* E DA CRÍTICA CULTURAL WOOLFIANA**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-Graduação em Filosofia, da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Paulo como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Subjetividade, arte e cultura

Orientador: Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti

Aprovação: ____/____/____

Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Hélio Salles Gentil
Universidade São Judas Tadeu

Prof. Dr. Tomás Mendonça da Silva Prado
Universidade Federal do ABC

Prof. Dra. Izilda Cristina Johanson
Universidade Federal de São Paulo

Àquelas e àqueles que lutam pelo pensar.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Luciano Ferreira Gatti, pelas aulas que me convidaram a ler Samuel Beckett pela primeira vez – isso não se esquece; pela compreensão, paciência, por todo o apoio, pelas sugestões e por acreditar no potencial desta pesquisa.

Aos professores Hélio Salles Gentil e Tomás Mendonça Prado, que tiveram e têm grande importância na caminhada que tenho trilhado até aqui. Obrigada pelas aulas (as minhas preferidas na graduação em Filosofia), pelas leituras, pela exigência, pelo apoio, confiança, incentivo e amizade.

À professora Izilda Johanson, por quem nutro enorme admiração. Obrigada pelas aulas, que foram um alento, um encontro e um reconhecimento; pela proposição de leituras que foram fundamentais para a compreensão de uma filosofia propriamente feminista.

Ao PPGF-UNIFESP, em especial à Daniela Gonçalves, secretária do programa, sempre solícita e disposta a auxiliar os pós-graduandos em suas demandas relacionadas à instituição.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo fomento a esta pesquisa por meio da concessão de bolsa de estudos no primeiro ano do curso de mestrado.

À minha família.

Às amigas e aos amigos que acompanharam, de perto ou à distância, o processo de desenvolvimento desta pesquisa. Tenho-os no meu coração.

À Isabella, pelo incentivo e companheirismo.

RESUMO

O presente texto tem como objetivo investigar de que modo o romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, reflete não apenas as transformações formais às quais o romance, enquanto gênero literário, esteve sujeito no início do século XX, mas também de que modo a obra – tanto no que tange ao conteúdo quanto à sua construção formal – reflete o próprio pensamento teórico e crítico da autora, buscando estabelecer pontos de diálogo entre ficção e teoria; entre a literatura e a filosofia de Woolf, tendo como pano de fundo da análise aqui realizada aquele que é até hoje considerado um dos mais desastrosos momentos da história: a Primeira Guerra Mundial. Para compreender de que forma tal acontecimento influenciou as obras produzidas a partir da primeira metade do século XX, abordaremos aqui o pensamento de Virginia Woolf colocando-o em diálogo com o pensamento de autores oriundos da Teoria Crítica, como Walter Benjamin e Theodor Adorno, e também de Erich Auerbach, além de propor uma análise do romance a partir da perspectiva apresentada por filósofos como Paul Ricoeur e James Wood. Além disso, busca-se aqui compreender de que maneira um personagem específico é capaz de refletir as transformações sofridas pelo gênero, especialmente aquelas que dizem respeito às técnicas narrativas empregadas para a construção de um discurso interno, subjetivo e em crise. O personagem em questão é Septimus, que lutou na Primeira Guerra e sentiu as consequências do conflito armado de modo mais intenso do que qualquer outro personagem no romance. Assim como os escritores modernistas, que sentiram a força de tais conflitos atingirem suas produções de maneira mais intensa do que aqueles escritores que chegaram a produzir durante as Guerras Napoleônicas.

Palavras-chave: romance, teoria crítica, literatura, Woolf, guerra.

ABSTRACT

The current work has as its objective to inquire in which way the novel *Mrs. Dalloway*, by Virginia Woolf, reflects not only the formal transformations to which the novel, as a literary genre, was subject in the early twentieth century, but also how the work – both in terms of content and its formal construction – reflects the author's own theoretical and critical thought, seeking to establish points of dialogue between fiction and theory; between Woolf's literature and her philosophy, against the backdrop of the analysis here conducted one of the most disastrous moments in history: the First World War. In order to understand how this event influenced the works produced from the first half of the twentieth century on, we will approach Virginia Woolf's thought here by putting it in dialogue with the thought of authors from critical theory, such as Walter Benjamin and Theodor Adorno, and also Erich Auerbach, besides we will propose an analysis of the novel from the perspective presented by philosophers such as Paul Ricoeur and James Wood. Moreover, we seek to understand how a specific character is able to reflect the transformation undergone by the genre, especially those concerning the narrative techniques employed for the construction of an internal discourse, subjective and in crisis. The character in question is Septimus, who fought in World War I and felt the consequences of the armed conflict more intensely than any other character in the novel. Just like the modernist writers, who felt the force of such conflicts hit their production more intensely than those writers who got to produce during the Napoleonic Wars.

Keywords: novel, critical theory, literatures, Virginia Woolf, war

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 A CRÍTICA ESTÉTICA E CULTURAL EM WOOLF	13
1.1 <i>Ficção moderna</i>	13
1.2 <i>Mr. Bennett and Mrs. Brown</i>	20
1.3 <i>Poesia, ficção e o futuro</i>	25
2 UMA LEITURA DE MRS. DALLOWAY	30
2.1 Descrição da obra	30
2.2 As inovações narrativas	42
2.3 O tempo na constituição interna do romance	52
3 WOOLF E A GUERRA	64
3.1 Os efeitos da guerra nos personagens de <i>Mrs. Dalloway</i>	64
3.2 <i>As mulheres devem chorar ou se unir contra a guerra</i> em diálogo com a Teoria Crítica	76
3.3 A crítica materialista de Woolf em <i>A torre inclinada</i>	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO

Virginia Woolf (1882-1941) é hoje notadamente reconhecida como um dos grandes nomes do romance modernista, sendo sua produção literária considerada símbolo das inovações narrativas que ganharam força no início do século XX em uma Europa traumatizada pela guerra. O primeiro romance de Woolf, intitulado *The Voyage Out*, foi publicado em 1915, mas só a partir de 1922 com a publicação de seu terceiro romance, *Jacob's Room*, é que a autora imprime em seu texto marcas do experimentalismo que foi consolidado três anos depois com a publicação de *Mrs. Dalloway* (selecionado para compor o *corpus* desta pesquisa) e, mais tarde, com as publicações de *To the Lighthouse*, em 1927, *The Waves*, em 1930, e *Between the Acts*, em 1941. Fortemente marcada pelo uso exaustivo de ponto e vírgula, pela repetição de frases ou palavras e pelo emprego de travessões enfáticos, sinais reconhecidos pelo tradutor Leonardo Fróes¹ como “pausas para pensar mais um pouco no que vinha sendo dito como afirmação categórica” (FRÓES, 2014, p. 7), a escrita de Woolf tem como algumas de suas principais características o poder de explorar a interioridade do personagem por meio de técnicas como o fluxo de consciência, o discurso indireto livre, o monólogo interior, a multiplicidade de pontos de vista sobre um determinado acontecimento externo e a aproximação do texto em prosa à linguagem poética.

Além dos textos ficcionais, romances e contos, a escrita de Virginia Woolf abrange também a produção de biografias, diários, traduções e ensaios críticos. Estes últimos tendo sido produzidos para publicação em alguns dos mais importantes periódicos e suplementos literários da Inglaterra, dentre eles o *Guardian*, a *Cornhill Magazine*, o *Times Literary Supplement*, a *New Criterion* (dirigida por T. S. Eliot), o *New York Herald Tribune* entre outros, que foram posteriormente reunidos e publicados por ela própria nos dois volumes de *The Common Reader* (em 1925 e 1932); em *The Death of the Moth and Other Essays* (1942), com organização de Leonard Woolf; e, mais recentemente, em *The Essays of Virginia Woolf*, organizado por Andrew McNeillie (vols. 1 a 4) e Stuart N. Clarke (vols. 5 e 6) entre 1987 e 2011.

Os ensaios produzidos por Woolf merecem destaque dentre sua produção pois é neles que a autora se empenha em diagnosticar como alguns setores da sociedade londrina se organizava no fim do século XIX e ao longo da primeira metade do século XX, e como essa organização

¹ Leonardo Fróes traduziu para o português grande parte dos contos e ensaios de Virginia Woolf.

tinha o poder de exercer influência na produção literária inglesa desse período. Dentre os temas abordados pela autora em seus ensaios destacam-se a crítica aos valores vitorianos, às raízes históricas do patriarcado, aproximando-o do fascismo, assim como a crítica à guerra, ao capitalismo e ao imperialismo britânico. Além disso, Woolf relaciona grande parte desses temas às transformações de ordem estética e formal pelas quais passou a literatura produzida na Inglaterra no início do século XX.

Embora o título da presente dissertação (“da ficção à teoria”) leve à compreensão de que Woolf tenha iniciado sua produção intelectual com escritos ficcionais e optado por produzir, posteriormente, textos críticos e teóricos, trata-se, na verdade, do reconhecimento de que a produção intelectual de Woolf não esteve limitada à produção de narrativas ficcionais, jogando luz à sua produção de textos críticos a partir de uma perspectiva filosófica. Desse modo, a presente dissertação tem como objetivo demonstrar como a teoria e a prática literária de Woolf convergem em um caminho de coerência estética, política e social. E, por conta dessa coerência, optou-se aqui por colocar seus escritos críticos em diálogo com os escritos produzidos por autores da Teoria Crítica, dentre eles Walter Benjamin e Theodor Adorno, a partir da aproximação de perspectivas acerca dos temas abordados nos três autores, além de estender esse diálogo a outros pensadores e filósofos tais como Paul Ricoeur, Ann Banfield, Franco Moretti, Erich Auerbach, Jeanne Marie-Gagnebin, Anatol Rosenfeld, entre outros.

A escolha pela análise dos ensaios produzidos por Woolf parte do princípio de que uma das principais características desse gênero é a liberdade com que conceitos e temas podem ser abordados sem que seja considerado um gênero menor em filosofia. Theodor Adorno, por exemplo, em *O ensaio como forma*², defende a ideia de que “o ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias” (ADORNO, 2003, p. 25). Adorno compreende que o ensaio enquanto gênero filosófico não visa a uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Segundo o autor, o ensaio “se revolta sobretudo contra a doutrina (...) segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia” (ADORNO, 2003, p. 25).

Os ensaios *Ficção moderna* (1919), *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924) e *Poesia, ficção e o futuro* (1927) foram escolhidos para compor o primeiro capítulo da pesquisa pois dialogam

² Em *Notas de Literatura I*.

entre si acerca do projeto estético defendido por Virginia Woolf. Nos três ensaios, a autora diagnostica as mudanças sofridas pela forma do romance no fim do século XIX e início do século XX como um reflexo das transformações sociais e políticas às quais a Inglaterra esteve submetida nesse período. As questões levantadas por Woolf nesses escritos remetem à constituição formal do romance que, nesse momento, segundo a autora, já não é mais capaz de sustentar o discurso narrativo que vinha sendo empregado pelos autores do século XIX, a quem a autora denomina materialistas ou realistas por estarem demasiado preocupados com a realidade externa ao sujeito crendo que essa seria a única realidade possível de existência na constituição de um romance. Ao atestar esse movimento na literatura britânica na passagem de um século para outro, Woolf posiciona-se em defesa de um projeto estético que compreende a interioridade subjetiva como aspecto fundamental da existência do que é real, além de colocar em discussão os conceitos de realidade e realismo. Dessa forma, o primeiro capítulo da pesquisa tem como objetivo apresentar o pensamento crítico-cultural de Woolf acerca de questões formais do gênero ao qual parte de sua produção literária pertence.

O segundo capítulo da pesquisa tem como objetivo investigar de que modo o projeto estético proposto e defendido por Woolf em seus ensaios críticos traduz-se como prática literária naquele que é considerado um dos romances mais emblemáticos da autora, *Mrs. Dalloway* (1925). A análise da obra inicia-se com uma breve contextualização do enredo, da temática abordada e uma apresentação dos personagens que compõem a trama, expondo de que modo esses personagens se relacionam entre si. Além disso, esse capítulo buscou explorar as inovações de ordem narrativa presentes na construção formal da obra, dentre elas a utilização do fluxo de consciência, do discurso indireto livre e do monólogo interior como recursos narrativos, e a apresentação de múltiplos pontos de vista sobre um determinado acontecimento, de modo que o fragmento de um pensamento de um personagem parece completar-se no fragmento de outro, estabelecendo, dessa forma, uma espécie de ponte entre os personagens do romance, mesmo aqueles que não possuem entre si uma relação direta. A análise dessas inovações e técnicas empregadas por Woolf em *Mrs. Dalloway* tem como objetivo estreitar os caminhos entre a teoria e a prática literária na produção da autora. Outro ponto investigado sob o viés da filosofia, nesse capítulo, é o tratamento dado ao tempo no interior da narrativa ficcional de Woolf. Esse aspecto foi escolhido para ser analisado visto que o tempo é

considerado um dos elementos fundantes de uma narrativa, segundo Paul Ricoeur³, e porque especialmente em *Mrs. Dalloway* esse elemento narrativo se desdobra em diversas camadas: o tempo histórico no qual a trama está inserida; o tempo monumental, fixo e ao qual estão relacionadas as figuras de autoridade, como a família real; o tempo das horas, que passam e que são recorrentemente recordadas ao longo da narrativa pelo badalar dos relógios presentes na cidade; e a maneira com que cada um dos personagens se relaciona com a passagem do tempo.

Por fim, o terceiro capítulo da pesquisa se debruça sobre um dos temas abordados em *Mrs. Dalloway* e que também foi discutido por Woolf em alguns de seus ensaios críticos: a guerra. Trata-se de um tema de extrema importância para a compreensão da trama narrativa do romance aqui analisado, visto que Septimus, um dos protagonistas, é a vítima direta dos horrores da guerra e das consequências que ela deixou. Além disso, a referência à Primeira Guerra Mundial surge também na relação que os personagens, tanto do círculo de Clarissa Dalloway quanto fora dele, estabeleceram com o conflito, direta ou indiretamente. A temática da guerra esteve presente também nos escritos críticos de Woolf, que se voltavam para a iminência e eclosão da Segunda Guerra Mundial.

Nesse capítulo ganharam destaque os ensaios *As mulheres devem chorar ou se unir contra guerra* (1938) e *A torre inclinada* (1940), nos quais Woolf expõe seu posicionamento crítico frente à guerra, ao imperialismo, ao capitalismo e ao patriarcado de modo direto e objetivo, o que nos leva a pensar que tal crítica esteja imbuída de um certo materialismo na medida em que a autora reflete sobre a realidade que se faz presente na Inglaterra naquele momento e também sobre como a propriedade material dos escritores está intimamente relacionada à produção de um determinado tipo de literatura. A própria autora, por exemplo, reconhece o ano de 1914 como o ano cujas transformações foram sentidas mais fortemente não apenas no indivíduo, mas também na figura do narrador e na maneira como a narrativa ficcional vinha sendo construída: fragmentando-se discursivamente e se multiplicando em diversos pontos de vista. No terceiro capítulo, portanto, buscou-se aproximar ainda mais o discurso crítico-cultural woolfiano ao discurso presente em autores da Teoria Crítica, de modo que os temas abordados em todos eles convergem para a defesa de um mundo livre de guerras e livre das divisões de classes sociais. A essa defesa, soma-se, com Woolf, a defesa de um mundo livre de opressões relacionadas ao

³ Em *Tempo e Narrativa*.

gênero. Nesse sentido, caberia a questão acerca do valor filosófico dos escritos crítico-teóricos de Woolf. Por que não os considerar também dignos da filosofia? A aproximação do discurso de Woolf ao discurso dos autores da Teoria Crítica tem por objetivo, portanto, compreender a produção ensaística da autora como uma produção de conteúdo filosófico.

1 A CRÍTICA ESTÉTICA E CULTURAL EM WOOLF

1.1 *Ficção moderna*

A preocupação com a relação entre a realidade vivida e a forma estética é intrínseca a uma compreensão do romance modernista, e Virginia Woolf expressou essa preocupação em vários de seus ensaios críticos, tendo participado vigorosamente dos debates acerca do futuro do romance no início do século XX, quando as questões da forma do romance e do foco da ficção moderna ainda não estavam plenamente acordadas. Apesar do consenso, na época, de que a tarefa do romancista era a representação da realidade, as opiniões sobre o que realmente constituía essa realidade e sobre os meios mais adequados para torná-la ficcional eram muito divergentes.

O ensaio intitulado *Ficção Moderna* (1925)⁴, por exemplo, comumente compreendido como um manifesto dos próprios objetivos estéticos de Woolf, configura-se fundamentalmente como uma crítica dos métodos utilizados por romancistas do século XIX e também por alguns de seus contemporâneos, revelando as ambiguidades e variações presentes no interior da estética literária emergente das duas primeiras décadas do século XX, ao invés de defender qualquer definição particular ou método literário apropriado para o romance moderno.

Nesse ensaio, Virginia Woolf elucida o fato de que, ao examinar a ficção produzida por autores modernos, “é difícil não ter por certo que a prática moderna da arte é de algum modo um progresso em relação à antiga” (WOOLF, 2014, p. 103). Ao utilizar a noção de progresso para diferenciar a produção literária moderna da produção realizada por autores como Henry Fielding e Jane Austen, Woolf se refere às técnicas narrativas empregadas pelos escritores até então:

Pode-se dizer que, com suas toscas ferramentas e materiais primitivos, Fielding se saiu bem e Jane Austen ainda melhor, mas compare as oportunidades deles com as nossas! Há por certo um estranho ar de simplicidade em suas obras-primas (WOOLF, 2014, p. 103).

Franco Moretti pontua que, à primeira vista, as técnicas utilizadas por autores como os citados por Woolf, poderiam parecer pouco promissoras, mas que resguardavam em suas

⁴ Publicado pela primeira vez em 1919, sob o título *Romances modernos*, no *Times Literary Supplement*, e revisado por Woolf para inclusão no primeiro volume de *The Common Reader* (1925), o único livro de ensaios que ela mesma organizou e publicou em vida.

entrelinhas alguns dos mais importantes valores do século XIX: “a impessoalidade, a precisão, a conduta de vida regular e metódica, certo distanciamento emotivo” (MORETTI, 2003, p. 3). Estabelecer o progresso instrumental e técnico do romance como um movimento quase natural, porém, seria, de acordo com Woolf, o mesmo que reduzir analogamente a literatura ao processo de produção de automóveis e que, por isso, não se poderia falar em progresso na literatura a partir de uma noção tecnicista.

Para Woolf, não se trata de acreditar que os escritores modernos tenham passado a escrever melhor, mas que, conforme o movimento da própria história da literatura, movimentaram-se ora em uma direção, ora em outra numa pista imaginária que, caso “seja vista, em toda a sua extensão, de um pico muito elevado” (WOOLF, 2014, p. 104), assumirá uma tendência circular. Os escritores modernos, dirá a autora, não ocupam e não querem ocupar esse espaço vantajoso localizado no alto de onde se observa a integridade da história da literatura e as obras já produzidas até então. O escritor moderno encontra-se na própria pista da história literária sem saber se o que está produzindo permanecerá ainda nessa pista ou se cairá no esquecimento. No excerto abaixo, Woolf expõe o sentimento de incerteza que os romancistas carregavam naquele momento:

Lá embaixo, na multidão, meio às cegas na poeira, olhamos para trás com inveja para aqueles guerreiros mais felizes cuja batalha está ganha e cujas realizações se revestem de um ar de perfeição tão sereno que mal podemos nos abster de murmurar que a luta para eles não foi tão violenta quanto para nós. Cabe ao historiador da literatura decidir; cabe-lhe dizer se estamos começando ou concluindo ou permanecendo agora no meio de um grande período da prosa de ficção, pois lá embaixo na planície pouca coisa é visível. Sabemos apenas que certas gratidões e hostilidades nos inspiram; que certos caminhos parecem conduzir à terra fértil, outros à poeira e ao deserto; e que talvez valha a pena uma explicação para isso (WOOLF, 2014, p. 104).

O argumento central de *Ficção Moderna* é baseado no contraste entre o foco narrativo “materialista” presente nas obras de H. G. Wells, Arnold Bennett e John Galsworthy, e o novo foco “espiritualista” dos modernos, a exemplo de James Joyce, com algumas observações adicionais sobre a influência da ficção russa moderna. Os três escritores materialistas citados por Woolf são tidos como exemplos negativos de produtos da literatura inglesa por conta do esforço empregado por eles para oferecerem ao leitor narrativas nas quais prevalece a aparência da realidade e da vida, embora, segundo a autora, a realidade e a vida fossem coisas muito diferentes daquilo que estava sendo narrado até então. Segundo a autora, os três

despertaram tantas esperanças e frustraram-nas de um modo tão persistente que nossa gratidão assume em grande parte a forma de agradecer-lhes por nos terem mostrado o que poderiam ter feito, mas não fizeram; o que nós certamente não poderíamos fazer, mas que talvez nem desejassemos (WOOLF, 2014, p. 105).

Esses escritores, à época, encontravam-se no auge de suas carreiras e foram caracterizados criticamente pela autora como escritores materialistas “por estarem preocupados não com o espírito, e sim com o corpo” (WOOLF, 2014, p. 105). Isto é, a preocupação desses autores estaria voltada para “coisas desimportantes” (WOOLF, 2014, p. 107) sobre as quais cada um deles se debruçou na tentativa de fazer com que o trivial e o transitório parecessem duradouros. Os escritores citados por Woolf estariam, então, vinculados a um modelo narrativo que pressupunha a descrição fidedigna de elementos externos ao sujeito como fundamental para a construção de uma trama narrativa, a fim de torná-los tão reais quanto uma fotografia. A fidedignidade ao mundo externo conferiria ao romance desses autores o caráter sólido exigido por tal modelo narrativo – que correspondia à conduta de vida sólida e responsável que se configurara, segundo Moretti, como “a pedra angular do mundo burguês” (MORETTI, 2003, p. 20). Segundo o autor, o que está em questão quanto a esse modelo é a noção de “seriedade como confiabilidade, método, ‘ordem e clareza’” (MORETTI, 2003, p. 20), ou seja, como realismo, na medida em que o acerto de contas com a realidade se torna um princípio. Entretanto, a representação da realidade “tal como ela é” como função da narrativa de ficção é questionada não apenas por Woolf. Dentre os pensadores que teceram críticas a essa suposta funcionalidade do romance, encontra-se Roland Barthes, para quem a função da narrativa

não é a de ‘representar’, mas de constituir um espetáculo que ainda permanece muito enigmático, mas que não poderia ser da ordem mimética [...] ‘O que se passa’ na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, nada; ‘o que acontece’ é só a linguagem inteiramente só, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada (BARTHES In WOOD, 2008, p. 200).

Acerca do caráter sólido do romance realista, Woolf pontua que “muito do enorme esforço narrativo para provar a solidez, a aparência de vida, não só é trabalho jogado fora, como também trabalho mal direcionado que acaba por obscurecer e apagar a luz da concepção” (WOOLF, 2014, p. 108). A ressalva que se faz em relação às convenções realistas, segundo James Wood, não é que elas sejam falsas *a priori*, mas acabam se tornando, “pela repetição, cada vez mais solidamente convencional” (WOOD, 2008, p. 202).

Ao manter-se obstinado a seguir modelos romanescos como aqueles aos quais a literatura do século XIX esteve ligada, o escritor, segundo Woolf, parece ser obrigado por um tirano inescrupuloso a oferecer um enredo, uma comédia ou tragédia, e um aspecto de probabilidade no qual o conjunto total do romance é construído “de modo tão impecável que, se todos os personagens se erguessem, adquirindo vida, achar-se-iam até o último botão de seus casacos vestidos pela moda em vigor” (WOOLF, 2014, p. 108-109). A leitura desses romances escritos ao modo habitual levaria, entretanto, com o passar dos anos, a uma dúvida inevitável:

“A vida é assim? Devem ser assim os romances?” (WOOLF, 2014, p. 109). A própria autora responde à pergunta dizendo que, ao olhar para dentro, para a interioridade de si, do sujeito, é constatada a distância existente entre o que se narra e o que se vive.

Segundo James Wood, “os grandes movimentos literários dos dois últimos séculos invocam, em sua maioria, o desejo de captar a ‘verdade’ da ‘vida’ (ou ‘como as coisas são’)” (WOOD, 2008, p. 2006), entretanto, as definições de realismo, verdade e vida variam com o tempo e varia a maneira com que esses conceitos são aplicados (ou deixados de lado) em ficções narrativas. Nos romances do século XX, por exemplo, embora tenha sido deixado de lado o uso de técnicas realistas, o que se observa é uma nova forma de olhar para a realidade e de interpretá-la. A noção de realidade passa a ser compreendida sob influência dos estudos psicológicos da época, que permitiam anunciar a existência de uma realidade subjetiva. Ao focalizar essa realidade, os autores modernistas, entre eles Virginia Woolf, não abandonam, no entanto, a seriedade do cotidiano, tal como compreendida por Erich Auerbach em *Mimesis*. Pelo contrário, tais autores demonstram que a subjetividade é parte fundamental da constituição do real.

Segundo James Wood, “Woolf tinha razão em reclamar que E. M. Forster, em *Aspectos do romance*, sempre invocava a ‘vida’, e que isso refletia um sincero vitorianismo residual da parte dele” (WOOD, 2008, p. 206). O argumento de Woolf, segundo o autor, tem como base a noção de que o êxito de uma ficção é julgado não apenas por sua habilidade de “evocar” a vida de modo realista, mas também por sua habilidade de fazer o leitor se deleitar com propriedades formais tais como o padrão e a linguagem. O êxito das obras de Woolf parece residir justamente nessa habilidade que, por meio de experimentos da linguagem narrativa, evoca a vida não como representação fotográfica do real, mas como representação subjetiva do real, caracterizada por nuances e pontos de vistas distintos que, como em um quadro cubista, são apresentados de modo fragmentado, mas que, por isso, revelam uma nova noção acerca da ideia de universalidade. Virginia Woolf questiona se a definição de vida é arbitrária e precisa ser ampliada:

Por que, além disso, o teste final do enredo, do personagem, da história e de todos os outros ingredientes de um romance há de consistir na capacidade de imitar a vida? Por que uma cadeira real há de ser melhor do que um elefante imaginário? (WOOLF In WOOD, 2008, p. 207).

O caráter contraditório da narrativa materialista que, em meio a uma abundância de detalhes externos, não consegue capturar a própria vida, na visão de Woolf, é também exposto por Theodor Adorno ao apontar que o romance de pretensão realista comporta uma narrativa

na qual o valor literário é constatado pela criação de personagens e enredos que pareçam reais. Segundo o autor,

quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do "foi assim", tanto mais cada palavra se torna um mero "como se", aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim. (ADORNO, 2003, p. 58-59)

Acerca da capacidade ou da incapacidade de a literatura realista abarcar a realidade, James Wood, citando Roland Barthes, pontua que este “argumentava que não havia maneira ‘realista’ de narrar o mundo” (WOOD, 2008, p. 195). Segundo Barthes, o realismo seria, dentre os mais variados gêneros, o mais confuso e obtuso, pelo fato de não conhecer profundamente seus próprios procedimentos. Ainda segundo o autor, “o realismo não se refere à realidade; o realismo não é realista” (WOOD, 2008, p. 195). O realismo, segundo Barthes, caracteriza-se como um “sistema de códigos convencionais, uma gramática tão onipresente que nem notamos como ela estrutura a narrativa burguesa” (WOOD, 2008, p. 195). James Wood pontua que o objetivo de Barthes com essa afirmação é mostrar que “os romancistas convencionais nos lançam areia nos olhos: apresentam-nos uma parede lisa de prosa, e ficamos embasbacados” (WOOD, 2008, p. 196). Dessa forma, elementos narrativos presentes em romances convencionais tais como a presença de um narrador onisciente em terceira pessoa, a marcação da fala com aspas, a descrição externa (física) precoce de personagens, ou ainda a mudança pela qual esses personagens passam, ou o simples fato de a história ter um final, não são mais percebidos pelo leitor como elementos narrativos, por serem compreendidos justamente como convencionais, como se marcassem a estrutura básica dos romances até então. Com o desenvolvimento do romance modernista, e sua busca pela captura do real, esses elementos passam por um processo de mudança. Se antes, o personagem se expressava por meio de falas entre aspas, agora seu discurso passa a misturar-se ao do narrador, que não possui a onisciência anterior, e essa mescla de discursos acontece sem pontuações que evidenciem onde começa um e onde começa outro. Além disso, a descrição de personagens passa, com os romances modernistas, a valorizar aspectos psicológicos, e mesmo aspectos físicos são descritos não de uma única vez, mas de modo gradativo ao longo da narrativa, de maneira que sua verdade não seja mais bem conhecida ao narrador do que aos outros personagens ou ao leitor, tal como pontua Erich Auerbach em *A meia marrom*.

Dentre os escritores apontados por Woolf como materialistas, Arnold Bennett é aquele que recebe especial atenção e crítica por ser considerado pela autora “o maior culpado dos três” (WOOLF, 2014, p. 106) pelas frustrações causadas nos escritores modernos, visto que era “de longe, o melhor artesão” (WOOLF, 2014, p. 106). Segundo a autora, Arnold Bennett

É capaz de fazer um livro tão bem construído e sólido em sua carpintaria que se torna difícil para o mais exigente dos críticos, ver por que fenda ou greta pode a decomposição se arrastar para adentrá-lo. Não há sequer uma folga nos caixilhos das janelas, sequer uma rachadura nas tábuas. E se a vida se negasse, no entanto, a viver lá?” (WOOLF, 2014, p. 106).

Para Woolf, Bennett soube utilizar as ferramentas necessárias para a construção de uma narrativa sólida, que representasse a estabilidade exigida dos romances realistas daquele momento, sem nenhuma fenda pela qual fosse possível ao leitor observar o que há por trás do que está sendo narrado. Não há mistérios vitais à espera do leitor, não há “fatos inauditos”, nas palavras de Franco Moretti. Segundo o autor, no século XIX o romance assumiu um ritmo tranquilo e um caráter de neutralidade narrativa que lhe permitiu “funcionar sem ter de recorrer sempre a medidas extremas” (MORETTI, 2003, p. 8). Para Woolf, a noção de vida localiza-se no polo contrário à ideia de estabilidade e segurança buscada pelos autores materialistas. Para a autora,

A vida nos escapa; e talvez, sem vida, nada mais valha a pena. É uma confissão de imprecisão ter de usar uma figura assim como essa, mas mal chegamos a aprimorar o tema se falarmos, como se inclinam a fazer os críticos, de realidade (WOOLF, 2014, p. 108)

A afirmação de Woolf aponta para a ideia de que a vida é algo maior do que aquilo que o olhar humano pode detectar e descrever, isto é, a vida não é o que preconiza a objetividade puramente empírica. Se ela é o que nos escapa, então ela estaria justamente naquilo para o qual o autor materialista não voltou o seu olhar, naquilo que o autor materialista deixou escapar à descrição de uma pretensa realidade objetiva. Woolf pontua que, se o escritor fosse livre, e não um escravo da tirania das formas, podendo escrever aquilo que quisesse, baseando sua obra em suas próprias emoções e não na convenção, “não haveria enredo, nem comédia, nem tragédia, nem catástrofe ou intriga de amor no estilo aceito” (WOOLF, 2014, p. 109). Em seu ensaio, Virginia Woolf destaca o movimento realizado pela consciência em seu estado de fluxo, e mais especificamente qual o papel do romancista em relação a esse movimento. A autora questiona se não é missão do romancista transmitir o espírito variável e desconhecido da vida, “seja qual for a aberração ou a complexidade que ele possa apresentar” (WOOLF, 2014, p. 109), com o mínimo de interferência possível do que lhe é externo e alheio.

Para Woolf, um exemplo de escritor que foi capaz de superar essa distância é James Joyce, pelo fato de ter sabido se libertar da maioria das convenções seguidas pelos romancistas. Também Theodor Adorno, apesar da distância temporal que separa sua produção da de Virginia Woolf, aponta Joyce como um dos grandes representantes da narrativa moderna por ter sido capaz de “vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem

discursiva” (ADORNO, 2003, p. 56). Escritores jovens como Joyce, a quem a autora designa como espirituais,

se esforçam para chegar mais perto da vida e para preservar com mais sinceridade e exatidão o que lhes interessa e comove, mesmo que para isso tenham de se livrar da maioria das convenções normalmente seguidas pelo romancista. Registremos os átomos, à medida que vão caindo, na ordem em que eles caem na mente, e tracemos o padrão, por mais desconexo e incoerente na aparência, que cada incidente ou visão talha na consciência. Não tomemos por certo que seja mais no julgado comumente grande do que no julgado comumente pequeno que a vida existe de modo mais completo. Quem quer que tenha lido *Retrato do artista quando jovem* ou, livro que promete ser muito mais interessante, o *Ulysses*, ora em publicação na *Little Review*, há de se ter aventurado a alguma teoria desse tipo quanto à intenção de Joyce (WOOLF, 2014, p.110).

Woolf atribui a Joyce um impressionismo subjetivo que visa registrar os movimentos da mente, aparentemente não mediados por qualquer seleção ou forma artística. É um método, entretanto, com o qual ela parece não concordar totalmente, por estar profundamente concentrado em uma mente individual que se recusa a reconhecer a interação da consciência com o mundo ao seu redor. Sobre isso, Woolf questiona se é o método que inibe o poder criativo: “Será devido ao método que não nos sentimos joviais nem magnânimos, mas centrados num ego que, a despeito de seu tremor de suscetibilidade, nunca abrange nem cria o que está fora de si e mais além?” (WOOLF, 2014, p. 112). É o método dos eduardianos e dos modernos que Woolf critica em *Ficção moderna*: o materialismo acumulativo de um, em cujos romances "a vida escapa", e o egoísmo implacável do outro, cujo trabalho está "confinado e encerrado" na mente.

Acerca da questão dos métodos utilizados para a produção de narrativas ficcionais, Woolf expõe que “se somos escritores, todos os métodos estão corretos, qualquer método serve, desde que expresse o que é nosso desejo expressar” (WOOLF, 2014, p.112). É possível compreender essa afirmação como uma espécie de tradução do próprio trabalho de Woolf que por meio do método ou da técnica do fluxo de consciência transmite exatamente o que a consciência de seus personagens guarda em sua profundidade, a exemplo do momento a seguir da narrativa de *Mrs. Dalloway* no qual Clarissa, em meio à sua festa e após receber a notícia da morte de Septimus, caminha em direção à janela e dela avista uma senhora. Os pensamentos da personagem percorrem sua visão – a senhora, o céu – e a reflexão sobre o jovem que morreu na guerra.

Este céu de campo, este céu sobre Westminster, por mais boba que a ideia pudesse parecer, tinha algo dela própria. Afastou as cortinas; olhou. Oh, mas que coisa surpreendente! – no quarto em frente a velha senhora fitava-a diretamente! Estava indo se deitar. E o céu. Vai ser um céu solene, tinha pensado, vai ser um céu escuro, recusando o lado belo de sua face. Mas ali estava ele – de uma palidez de cinza, rapidamente atropelado por longas e delgadas nuvens. Era algo novo para ela. Devia ter levantado um vento. Ela estava indo deitar-se, no quarto em frente. Era fascinante olhá-

la, andando de um lado para o outro, aquela velha senhora, atravessando o quarto, chegando até a janela. Será que ela podia enxergá-la? Era fascinante, com as pessoas ainda rindo e gritando na sala de estar, observar essa velha senhora, indo, muito calmamente, deitar-se. Agora ela fechou a cortina. O relógio começou a bater. O jovem tinha se matado; mas ela não o lamentava; com o relógio batendo as horas, uma, duas, três, ela não o lamentava, com tudo isso acontecendo (WOOLF, 2013, p. 188).

Em *Ficção moderna*, Woolf ainda aponta qual seria o maior desafio do romancista de sua época. Segundo a autora, trata-se de “inventar meios de estar livre para registrar o que escolhe” (WOOLF, 2014, p. 112), apontando que na ficção moderna, nada é proibido, “nenhum método, nenhuma experiência, nem mesmo a mais extravagante” (WOOLF, 2014, p. 115), elucidando ainda que “a matéria apropriada à ficção não existe; tudo serve de assunto à ficção, todos os sentimentos, todos os pensamentos; cada característica do cérebro e do espírito entra em causa; nenhuma percepção é descabida.” (WOOLF, 2014, p. 116). Para a autora, o escritor “tem de ter a coragem de dizer o que lhe interessa, não é mais ‘aquilo’, mas ‘isto’: e apenas a partir ‘disto’ é que deve construir sua obra.” (WOOLF, 2014, p.113). Isto é, não se trata mais de o escritor voltar-se para o que está distante, mas antes para aquilo que está perto: isto, as impressões recebidas pela mente a partir daquilo que está fora.

1.2 *Mr. Bennett and Mrs. Brown*

O questionamento acerca do conceito de realidade no interior de uma narrativa aparece também no ensaio *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, publicado pela Hogarth Press em 1924. Nele, Woolf responde a uma resenha de *O quarto de Jacob*, escrita por Arnold Bennett em 1923, na qual o autor aponta os critérios responsáveis pela garantia da permanência de uma obra literária no tempo e sua conseqüente consagração. De acordo com Bennett, é importante que o romance pareça ser verdadeiro. E ele não poderá parecer verdadeiro se os personagens não parecerem reais.⁵ É curioso notar que Bennett utiliza o termo parecer. Isto é, a aparência de realidade calcada na ideia de verdade seria o principal critério capaz de tornar uma narrativa literária qualificada o suficiente para ser lembrada pelo leitor e pela história da literatura. O leitor, ao se deparar com o enredo de um romance, assim sugere Bennett, poderá considerá-lo encantador, divertido, original, inteligente e emocionante, entretanto se esse mesmo leitor for tomado pela vaga ideia de que o enredo que ele tem em mãos não é real, o sucesso do livro será passageiro.

⁵ “The first thing is that the novel should seem to be true. It cannot seem true if the characters do not seem to be real” (BENNET, 2003, p. 112).

Dessa forma, Bennett insinua que autores como James Joyce, D. H Lawrence, T. S. Eliot e a própria Virginia Woolf fracassaram como escritores porque não foram capazes de criar personagens reais e convincentes. Especificamente sobre o romance *O quarto de Jacob*, Bennett diz que é bem escrito, mas os personagens não sobrevivem, pois a autora estaria obcecada por detalhes de originalidade e inteligência em detrimento da busca pelo real.

I have seldom read a cleverer book than Virginia Woolf's *Jacob's Room*, a novel which has made a great stir in a small world. It is packed and bursting with originality, and it is exquisitely written. But the characters do not vitally survive in the mind because the author has been obsessed by details of originality and cleverness. I regard this book as characteristic of the new novelists who have recently gained the attention of the alert and the curious, and I admit that for myself I cannot yet descry any coming big novelists (BENNET, 2003, p. 113).⁶

O fato de Bennett argumentar que a geração moderna falhou em criar personagens convincentes, enquanto Woolf, em uma palestra proferida em maio de 1924 à Cambridge Heretics Society, pontua que nenhuma geração ao longo da história soube mais sobre a constituição de personagens do que sua própria geração, indica a disparidade entre suas concepções de identidade e modelos de caracterização. Para Bennett, um contexto social e material solidamente delineado no interior da narrativa é essencial para a constituição de uma ficção que se pretenda crível. Em contraponto, para Woolf, esses elementos entram em conflito com a essência subjetiva do “eu”. A visão de Bennett acerca do processo de construção ficcional do personagem é contraposta não apenas por Woolf – em seus ensaios críticos e em sua própria atividade ficcional – mas também na ficção de autores como Franz Kafka e Samuel Beckett. Segundo James Wood, obras como *A metamorfose* e *Fim de partida* revelam ao leitor representações de atividades humanas que não são nem típicas nem prováveis, portanto, não realistas, embora sejam textos “afritivamente verdadeiros” (WOOD, 2008, p. 204).

Em *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, Woolf dá continuidade à crítica já realizada anteriormente em *Ficção moderna* à ficção eduardiana (termo utilizado pela autora para se referir aos escritores materialistas do século XIX), tendo como base o argumento de que o

⁶ “Raramente li um livro mais inteligente do que *O quarto de Jacob*, de Virginia Woolf, um romance que causou grande comoção em um mundo pequeno. É embalado e repleto de originalidade e é primorosamente escrito. Mas os personagens não sobrevivem de modo vital na mente porque a autora é obcecada por detalhes de originalidade e inteligência. Considero este livro como característico dos novos romancistas que recentemente ganharam a atenção dos alertas e dos curiosos, e admito que por mim mesmo ainda não posso divisar nenhum dos grandes romancistas que virão.” (BENNET, 2003, p. 113)

século XX testemunhou uma mudança na concepção de personagem⁷ que exigia uma mudança nos métodos de caracterização literária. Woolf reconhece que as relações humanas estabelecidas nesse período passavam por profundas transformações que seriam, irremediavelmente, refletidas em diversos setores da sociedade, tais como na política e, também, na literatura.

All human relations have shifted—those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature. Let us agree to place one of these changes about the year 1910 (WOOLF, 1924, p. 3).⁸

A autora aponta como o marco inicial dessas mudanças o ano de 1910, marcado pela morte de Edward VII, pela abertura da exposição *Manet e os pós-impressionistas*, organizada por Roger Fry e pela ascensão do movimento sufragista. Ao identificar que as relações humanas passavam por transformações, Woolf atesta o deslocamento de determinados papéis sociais como uma metáfora para exemplificar que a ordem e a segurança estabelecidas até então, socialmente e narrativamente falando, estavam dando lugar, enfim, à modernidade fragmentária e instável, caracterizada por processos rápidos de mudanças e pela ascensão da subjetividade.

O argumento de Woolf acerca dessas transformações também aparece no ensaio *Como impressionar um contemporâneo*, publicado em 1923. Nele, a autora pontua que não foi tanto o caráter humano que mudou, mas sim o contexto dentro do qual esse caráter é moldado e entendido. Escritores como Jane Austen ou Walter Scott, ela pontua, usaram ferramentas apropriadas para sua perspectiva de mundo, embora suas obras fossem tomadas de uma “uma tranquilidade impassível” (WOOLF, 2014, p. 127), tendo eles ignorado “sutilezas e sombras” acumuladas na percepção individual que se configuraram como uma das preocupações do romance moderno.

Assim como Woolf, Franco Moretti, em *O século sério*, também elucida algumas das características da obra ficcional produzida por Jane Austen e por outros escritores do século XIX, compreendido pelo autor como o período no qual o romance se debruçou sobre a seriedade burguesa. Para o autor, o mundo de Jane Austen é caracterizado pela “civildade das boas

⁷ Ao propor a mudança na concepção do “character” (em inglês), Woolf pode estar se referindo tanto ao personagem de ficção quanto à noção de caráter.

⁸ “Todas as relações humanas mudaram - aquelas entre senhores e servos, maridos e esposas, pais e filhos. E quando as relações humanas mudam, ocorre ao mesmo tempo uma mudança na religião, conduta, política e literatura. Vamos concordar em situar algumas dessas mudanças ao redor de 1910.”

maneiras” (MORETTI, 2003, p. 7), o que o torna alinhado às narrativas do período, que expressavam o caráter ordinário da vida por meio do que o autor denomina de “enchimentos”, isto é, uma narração do cotidiano preenchida com fatos que não resultam em consequências para o prosseguimento da história, ou ainda “uma tentativa de racionalizar o romance e desencantar o universo narrativo: poucas surpresas, ainda menos aventuras e nada de milagres” (MORETTI, 2003, p. 16). Segundo Wood, as boas maneiras, que podem ser compreendidas como as ferramentas às quais a autora teve acesso para a produção de seus romances, “servem justamente para conferir certa regularidade, certa forma à existência” (MORETTI, 2003, p. 7). Além disso, o autor ainda pontua que Jane Austen, bem como outros escritores desse período, “desloca o inaudito para o fundo e traz o cotidiano ao primeiro plano” (MORETTI, 2003, p. 11). Ao se debruçar sobre a construção narrativa de diversos romances, James Wood cita uma entrevista de W. G. Sebald na qual é expressa a noção de que Jane Austen viveu em um mundo com códigos de conduta muito claramente determinados e aceitos por todos, um “mundo de regras claras, onde a pessoa sabe onde começa a transgressão” (WOOD, 2008, p. 20), sendo legítimo nesse contexto, portanto, que o narrador conheça as regras e que saiba as respostas para determinadas perguntas. Entretanto, consoante Woolf, o autor pontua que “o curso da história nos fez perder essas certezas” (WOOD, 2008, p. 20).

O escritor moderno não acredita mais em generalizações e solidez, e pensa que o único material que pode representar fielmente são as impressões fragmentárias de sua própria experiência subjetiva. Se a essência da vida não deveria mais ser entendida em termos de uma realidade externa, então os meios tradicionais de representar personagens relacionando-os com seu ambiente externo não poderiam mais ser úteis. O romancista, nesse momento, precisava conceber novos métodos de caracterização, mais adequados à era moderna.

Na sua resposta à avaliação feita por Bennett, Woolf desafia a noção de realidade exposta pelo escritor inglês.

But now I must recall what Mr. Arnold Bennett says. He says that it is only if the characters are real that the novel has any chance of surviving. Otherwise, die it must. But, I ask myself, what is reality? And who are the judges of reality? A character may be real to Mr. Bennett and quite unreal to me (WOOLF, 1924, p. 8).⁹

⁹ “Mas agora devo lembrar o que o Sr. Arnold Bennett diz. Ele diz que só se os personagens forem reais é que o romance tem chance de sobreviver. Caso contrário, deve morrer. Mas, eu me pergunto, o que é realidade? E quem são os juizes da realidade? Um personagem pode ser real para o Sr. Bennett e bastante irreal para mim.”

A ideia de realidade proposta por Bennett é questionável pois sugere que ela seja única e estável. Em contraponto, o conceito de realidade em Woolf encontra-se relativizado à subjetividade – o que pode ser real para um indivíduo pode não ser para outro. A realidade, para Bennett, estaria fincada nas ricas descrições dos ambientes e personagens; para Woolf, a realidade residiria na construção de uma interioridade rica em sensações e, ainda assim, incompleta. Woolf responde à crítica de Bennett sobre *O quarto de Jacob* com uma anedota satírica na qual ele, Wells e Galsworthy são retratados como viajantes em um vagão de trem tentando resumir o caráter de uma modesta senhora idosa, a Sra. Brown, personagem chamada assim por Woolf para designar uma mulher anônima e simples observada por ela durante uma viagem de trem. A aparição dessa personagem permite que Woolf examine os vários métodos literários que poderiam ser empregados para capturar seu caráter e o mundo habitado por ela. Segundo a autora, um escritor inglês atentaria para os maneirismos, as rugas e as esquisitices de Sra. Brown; um escritor francês, por sua vez, tentaria por meio dessa personagem criar uma visão geral da natureza humana; e um escritor russo buscaria revelar sua alma.¹⁰ Mas, especificamente sobre a forma com que o narrador criado por Arnold Bennett se empenharia em contar sobre Sra. Brown, Woolf afirma:

I have formed my own opinion of what Mr. Bennett is about—he is trying to make us imagine for him; he is trying to hypnotize us into the belief that, because he has made a house, there must be a person living there. With all his powers of observation, which are marvellous, with all his sympathy and humanity, which are great, Mr. Bennett has never once looked at Mrs. Brown in her corner. (...) Mrs. Brown is human nature, Mrs. Brown changes only on the surface, it is the novelists who get in and out—there she sits and not one of the Edwardian writers has so much as looked at her. They have looked very powerfully, searchingly, and sympathetically out of the window; at factories, at

¹⁰ “It would be easy enough to write three different versions of that incident in the train, an English, a French, and a Russian. The English writer would make the old lady into a ‘character’; he would bring out her oddities and mannerisms; her buttons and wrinkles; her ribbons and warts. Her personality would dominate the book. A French writer would rub out all that; he would sacrifice the individual Mrs. Brown to give a more general view of human nature; to make a more abstract, proportioned, and harmonious whole. The Russian would pierce through the flesh; would reveal the soul—the soul alone, wandering out into the Waterloo Road, asking of life some ter mendous question which would sound on and on in our ears after the book was finished” (WOOLF, 1924, p. 7-8). Na tradução: “Seria fácil escrever três versões diferentes desse incidente no trem, uma em inglês, uma francesa e uma russa. O escritor inglês faria da velha senhora uma ‘personagem’; ele revelaria suas estranhezas e maneirismos; seus botões e rugas; suas fitas e verrugas. Sua personalidade dominaria o livro. Um escritor francês apagaria tudo isso; ele sacrificaria a Sra. Brown individual para dar uma visão mais geral da natureza humana; para fazer um todo mais abstrato, proporcionado e harmonioso. O russo perfuraria a carne; revelaria a alma - a alma sozinha, vagando pela estrada de Waterloo, perguntando à vida alguma pergunta terrível que soaria continuamente em nossos ouvidos depois que o livro fosse concluído.”

Utopias, even at the decoration and upholstery of the carriage; but never at her, never at life, never at human nature (WOOLF, 1924, p. 13).¹¹

O romancista eduardiano, expõe Woolf, não estaria interessado na existência genuína de Sra. Brown. Em contrapartida, eles se concentrariam nos detalhes do ambiente, olhando para fora da janela; para as fábricas, para as Utopias, até para a decoração e estofamento da carruagem; mas nunca Sra. Brown, o que Woolf caracteriza como uma negação à vida e à natureza humana e que, por isso, os romances produzidos por escritores eduardianos, tais como Bennett, a deixam com uma sensação de incompletude.

Pelo fato de terem escrito para uma era anterior, Woolf admite, que esses escritores desenvolveram convenções de escrita que se adequavam a seus propósitos. O que a autora questiona, no entanto, é o uso de tais convenções como a norma a partir da qual os métodos dos romancistas modernos eram avaliados, argumentando que "those tools are not our tools, and that business is not our business" (WOOLF, 1924, p. 14).¹²

1.3 Poesia, ficção e o futuro

No ensaio intitulado *Poesia, ficção e o futuro*, publicado em 1927, Woolf atesta aquilo que expressou em outros ensaios acerca da instabilidade que vigorou nas primeiras décadas do século XX na Europa. A autora afirma que a época na qual esteve inserida, foi uma época em que o caráter humano evidentemente não estava ancorado com firmeza onde se encontrava, pois tudo à sua volta estava em movimento. Segundo a autora,

Ninguém de fato pode ler muita literatura moderna sem se dar conta de que alguma insatisfação, alguma dificuldade se acha em nosso caminho. Os escritores estão tentando, por toda parte, o que não conseguem realizar, estão forçando a forma que utilizam a conter um significado que para ela é estranho. (WOOLF, 2014, p. 205)

¹¹ "Formei minha própria opinião sobre o que o Sr. Bennett trata - ele está tentando nos fazer imaginar para ele; ele está tentando nos hipnotizar para a crença de que, porque ele fez uma casa, deve haver uma pessoa morando lá. Com todos os seus poderes de observação, que são maravilhosos, com toda a sua simpatia e humanidade, que são grandes, o Sr. Bennett nunca olhou para a Sra. Brown em seu canto. (...) A Sra. Brown é a natureza humana, a Sra. Brown muda apenas na superfície, são os romancistas que entram e saem - lá ela se senta e nenhum dos escritores eduardianos sequer olhou para ela. Eles olharam pela janela de maneira muito poderosa, perscrutadora e simpática; nas fábricas, nas Utopias, até na decoração e estofamento da carruagem; mas nunca com ela, nunca na vida, nunca na natureza humana."

¹² "essas ferramentas não são nossas ferramentas, e esse negócio não é nosso negócio."

Essa insatisfação e dificuldade às quais Woolf se refere tanto diz sobre a crise existencial que atingiu o sujeito do período pós-guerra quanto sobre a condição do romancista desse período, que se vê compelido a narrar o que não é passível de ser narrado, a saber, o absurdo diante do qual a realidade se espalha. Essa impossibilidade de narrar o inenarrável configura-se como a crise do romance realista sobre a qual Theodor Adorno tece uma importante consideração no texto *Posição do narrador no romance contemporâneo*, publicado pela primeira vez em 1954. Para o filósofo alemão, tal crise do romance de caráter burguês e a ascensão do romance moderno no início do século XX têm como base a própria crise vivida pelo sujeito que experienciou o horror da guerra de perto. Adorno aponta que o romance de pretensão realista, produzido até fins do século XIX, comportava uma narrativa na qual o valor literário era constatado pela criação de personagens e enredos que parecessem reais, tal como sugeriu Arnold Bennett.

Em *Poesia, ficção e o futuro*, Woolf estabelece a relação entre a produção lírica e a produção narrativa ficcional de sua época, apontando que, embora muitos críticos divergissem entre as obras produzidas na contemporaneidade de suas críticas, só o futuro poderia dizer se essas obras seriam significativas o suficiente para permanecerem vivas na história da literatura. Woolf pontua que, apesar de sua época ter sido profícua em produções de poesia lírica, para sua geração e a geração seguinte “o grito lírico de êxtase ou de desespero, que é tão intenso, tão pessoal e tão limitado” (WOOLF, 2014, p. 205) não era suficiente, pois, segundo a autora, a mente humana estaria repleta de emoções “disformes, híbridas e incontroláveis” (WOOLF, 2014, p. 205), as quais a poesia lírica não seria de todo capaz de revelar ou trazer à tona.

Que a idade da Terra seja de 3 bilhões de anos; que a vida humana dure apenas um segundo; que a capacidade da mente seja não obstante irrestrita; que infinitamente bela, mas repulsiva, seja a vida; que sejam adoráveis, mas irritantes, as criaturas com as quais a partilhamos; que a ciência e a religião tenham destruído a fé entre si; que todos os vínculos de união pareçam rompidos, muito embora deva existir algum controle – é nessa atmosfera de dúvida e conflito que os escritores agora têm de criar, e a leve tessitura de um poema lírico não é mais adequada para conter tal ponto de vista do que uma pétala de rosa para envolver a grandeza irregular de um rochedo (WOOLF, 2014, p. 205-206).

Ao propor uma espécie de antevisão do futuro do romance, sendo este caracterizado pela autora como um canibal “que já devorou tantas formas de arte” (WOOLF, 2014, p. 215), Woolf pontua a necessidade que se abaterá sobre os escritores modernos de criarem novos nomes para as obras produzidas sob o rótulo “romance”, sendo provável que viesse a existir romances cuja categorização do gênero se configuraria como uma tarefa complexa. Para Woolf, esses romances, apesar de serem escritos em prosa, carregariam em sua construção muitas

características próprias da poesia, tais como a exaltação e a dramaticidade. Embora apresente o problema da “nomeação” desse novo fazer estético do gênero, a autora não se preocupa tanto em nomeá-lo, mas antes em refletir como as obras produzidas a partir dessa perspectiva, por sua configuração, serão capazes de expressar sentimentos rejeitados tanto pela poesia quanto pelo texto dramático. Assim, a autora busca no ensaio compreender quais são o escopo e a natureza do romance produzido em seu tempo e no futuro.

Woolf pontua que a principal diferença entre o romance tal como produzido até então e o romance a ser produzido a partir do século XX é que este último ofereceria muito mais contornos do que detalhes daquilo que está narrando, e nisso tenderia a se parecer com a poesia, fazendo pouco uso do poder de registrar fatos, que, segundo a autora, “é um dos atributos da ficção” (WOOLF, 2014, p. 216). Quanto a isso, Adorno também pontua que o romance moderno teria perdido algumas de suas funções tradicionais, assim como a pintura também as perdeu para a fotografia. O relato dos fatos agora, ficaria a cargo da reportagem e dos meios da indústria cultural, precisando o romance, dessa forma, concentrar-se “naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato” (ADORNO, 2003, p. 56).

Ao tecer considerações a respeito do futuro do romance, Woolf expõe que este

Muito pouco nos dirá sobre as casas, os rendimentos, as ocupações de seus personagens; pouco parentesco terá com o romance sociológico ou o romance ambientado. Com essas limitações, expressará de modo intenso e atento as emoções e ideias dos personagens, mas a partir de outro ângulo. Há de assemelhar-se à poesia porque dará não só ou principalmente as relações das pessoas entre si e suas atividades em grupo, mas também a relação da mente com ideias indefinidas e seu solilóquio urdido em solidão (WOOLF, 2014, p. 216).

Woolf reafirma sua posição em relação à constituição formal e discursiva do romance expondo que “sob o domínio do romance”, muitos escritores analisaram com profunda atenção apenas uma das partes da mente, mantendo a outra como terreno inexplorado, onde reside a parte da vida relacionada a “nossas emoções em relação a coisas como os rouxinóis e as rosas, o nascer do dia, o crepúsculo, a existência, o destino, a morte” (WOOLF, 2014, p. 216-217). A autora pontua ainda que “esquecemos que passamos muito tempo dormindo, sonhando, pensando, lendo sozinhos; nós não nos ocupamos somente com as relações pessoais; nem toda a nossa energia se consome para ganhar a vida” (WOOLF, 2014, p. 217).

O futuro do romance, segundo a autora estaria associado às relações do homem com a Natureza, com a imaginação, com o sonho e com o destino, mas também com o escárnio, a intimidade e a complexidade da vida, tendo como base a mente moderna, caracterizada por Woolf como um “amontoado excêntrico de coisas incongruentes” (WOOLF, 2014, p. 218),

acompanhando suas reviravoltas e registrando as mudanças que lhe são características. Por isso, para a autora, o romance configura-se como o gênero capaz de garantir a liberdade artística da prosa.

Pois a prosa é tão humilde que a qualquer lugar pode ir; não há lugar, por mais baixo, por mais sórdido, por mais indigno, em que ela deixe de entrar. Ela, além disso, é infinitamente paciente, humildemente aquisitiva. Pode lambe os mais diminutos fragmentos de um fato, com sua língua longa e viscosa, e amalgamá-los nos mais sutis labirintos, ou escutar em silêncio atrás de portas das quais só um murmúrio, só um cochicho se ouve (WOOLF, 2014, p. 218).

Embora expresse o poder libertário da prosa, Woolf questiona se esta, sendo adequada para lidar com aquilo que é ao mesmo tempo comum e complexo, pode dizer coisas simples, mas que são absolutamente extraordinárias.

Pode ela dar as emoções súbitas que são tão assombrosas? Pode entoar a elegia, ou exaltar o amor em hinos, ou gritar de horror, ou louvar a rosa, o rouxinol ou a beleza da noite? Pode lançar-se de um só salto ao coração do assunto, como faz o poeta? (WOOLF, 2014, p. 218).

Woolf é categórica ao responder a esses questionamentos com uma negativa, justificando seu posicionamento com a ideia de que a prosa dispensou o encantamento, o mistério, a rima e a métrica, características da poesia. A autora, no entanto, reconhece que os romancistas de sua época e aqueles do futuro, repousados em sua ousadia, estariam realizando a tentativa. A autora reconhece também que há, no momento em que ela própria produz, uma espécie de transformação da poesia em prosa e da prosa em poesia, pontuando que o romance do futuro será produzido “com um recuo em relação à vida” (WOOLF, 2014, p. 222), de modo que o romancista seja capaz de obter uma visão mais ampla de algumas de suas importantes facetas antes esquecidas, e será escrito em prosa porque, segundo a autora, “a prosa – se a livrarmos da função de besta de carga que tantos romancistas forçosamente lhe impingem para que carregue montes de detalhes e imensas pilhas de fatos” (WOOLF, 2014, p. 222) que, segundo Franco Moretti, adensam a trama narrativa enchendo-a de mil coisas, “como quase tudo na época: as nações se enchem de estradas e depois de ferrovias; as cidades, de casas; estas, de móveis; os móveis, de infinitos objetos” (MORETTI, 2003, p. 13) – pode mostrar-se capaz de erguer-se acima do solo que a sustenta, “não de um salto, mas em voltas e rodeios, e de manter-se ao mesmo tempo em contato com as diversões e idiossincrasias da personalidade humana em seu dia a dia” (WOOLF, 2014, p. 222).

Por fim, ao estabelecer mais uma vez a relação entre vida e narrativa, a autora conclui afirmando que cada momento vivido configura-se como o centro de um número excepcional de

percepções que podem não serem expressas, tornando a vida implacavelmente mais rica do que qualquer romancista consegue expressar.

Ao longo de toda a narrativa de *Mrs. Dalloway*, é possível notar a presença de elementos poéticos que reverberam no conteúdo e na forma narrativa. Por meio das experimentações de linguagem, que envolvem uso de metáforas, intertextualidades, ritmo e repetições, Woolf assemelha a voz narrativa de *Mrs. Dalloway* à voz de um eu-lírico poético. Como no momento em que Septimus ouve a voz de uma babá deduzindo o que o avião que surge no início da narrativa está escrevendo no céu.

“K... R...” disse a babá, e Septimus ouvi-a dizer-lhe “Cá Erre” próximo ao ouvido, profundamente, suavemente, como um órgão melodioso, mas com um rascado na voz, como o de uma cigarra, que lhe arranhava deliciosamente a espinha e que faziam subirem ao cérebro ondas de som que, chocando-se, rompiam-se (WOOLF, 2013, p. 24).

Nessa passagem, a imagem poética criada pela autora revela como o som das letras pronunciadas pela babá afetam a interioridade de Septimus. Em um outro momento da narrativa, também é possível notar a presença de repetições de palavras e conectivos que conferem caráter poético à obra.

A tranquilidade tomou conta dela, a calma, o contentamento, enquanto a agulha, suavemente transportando a linha até atingir seu manso repouso, juntava as pregas verdes e as fixava, muito frouxamente, à cintura. Assim as ondas, num dia de verão, se recobram, se desequilibram, e recaem; se recobram e caem; e o mundo inteiro parece dizer “isso é tudo”, com mais e mais força, até que o coração dentro do corpo que se deita ao sol na praia também diz: Isso é tudo. Não mais temas, diz coração, entregando sua carga a algum mar, que suspira coletivamente por todos os pesares, e se renova, recomeça, se recobra, se deixa cair. E apenas o corpo ouve a abelha que passa; a onda que quebra; o cão que late, e late e late, muito longe (WOOLF, 2013, p. 41).

Quando lidos em voz alta, tal como sugere Mauro Scaramuzza Filho ao apontar que a obra literária de Woolf “instiga à performance vocal” (SCARAMUZZA FILHO, 2017, p. 104), nota-se nos trechos a presença de uma certa cadência que confere à prosa woolfiana um ritmo próprio da poesia. Além dos aspectos mencionados acima, a narrativa de *Mrs. Dalloway* conta com a presença de intertextualidades poéticas que confirmam o diálogo entre as diferentes linguagens textuais. Essa intertextualidade é marcada pela citação recorrente a William Shakespeare. Os versos do poeta inglês são evocados no romance de modo que configuram uma ponte entre a interioridade de Septimus e a de Clarissa, expondo no interior do texto em prosa aquilo que a própria prosa não consegue dizer, potencializando-o, portanto, de maneira poética. Nesse sentido, *Mrs. Dalloway* reafirma o posicionamento defendido por Virginia Woolf, podendo ser compreendido a partir da confluência entre prosa e poesia, que marca, segundo a autora, a produção fictícia do futuro.

2 UMA LEITURA DE *MRS. DALLOWAY*

2.1 Descrição da obra

A crítica que recepcionou a primeira publicação de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, em 1925, pareceu não estar preparada para as novidades de ordem narrativa que revestiam a escrita da autora, que, além de romancista, foi ensaísta e crítica literária, e defendia a produção de uma literatura livre das convenções materialistas às quais autores do fim do século XIX – e até a primeira década do século XX – estiveram alinhados. Segundo o escritor argentino Alan Pauls, no prefácio de uma das edições brasileiras de *Mrs. Dalloway*, os detratores recusavam ao romance o “direito de assento na literatura clamando: Isso não é arte!” (PAULS in WOOLF, 2012, p. 199), tendo a obra sido definida de maneira controversa por Arnold Bennett como “impressionista”, segundo a teórica americana Ann Banfield em ensaio intitulado *Mrs. Dalloway*.

Bennett, escritor inglês reconhecido por Woolf como um romancista materialista, foi um dos críticos que mais duramente se posicionou contra a produção de autores modernistas. Dentre eles, a própria Woolf. Na resenha intitulada *Is the novel decaying?*, publicada em 1923 no *Cassell's Weekly*, Bennett afirma que o romance *Jacob's room*, escrito por Woolf em 1922, é bem escrito embora os personagens não sobrevivam vitalmente na mente do leitor pois a autora estaria, nas palavras de Bennett, obcecada por detalhes de originalidade e inteligência em detrimento da busca pelo real.

Quanto a *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf demonstrou preocupação com a recepção da obra por parte dos resenhistas, temendo que o achassem “um romance ‘solto, porque as cenas de loucura não combinam com as cenas da família Dalloway’.” (BANFIELD, 2009, p. 963). A ideia de “soltura” do romance deriva das técnicas e dos processos de escrita utilizados por Woolf, bem como por outros autores do início do século XX tomados pelo desejo de transformação do romance enquanto gênero literário, tais como o monólogo interior, o fluxo de consciência e a associação de ideias, nos quais prevalecem a fragmentação e multiplicação das vozes narrativas e, conseqüentemente, dos pontos de vista sobre a realidade. Essa experiência fragmentada da narrativa dialoga com a própria experiência fragmentada do sujeito moderno que vivenciou, no início do século XX, os destroços da guerra. Acerca dos momentos de conflitos mundiais e da relação entre as conseqüências da guerra e o ato narrativo, o filósofo alemão Theodor Adorno, no texto *Posição do narrador no romance contemporâneo*, disserta que a vida articulada e contínua foi desintegrada. “Basta perceber o quanto é impossível, para

alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras” (ADORNO, 2003, p. 56). No romance woolfiano, a multiplicação de vozes, a experiência da guerra, a fragmentação e a modernidade estão presentes dadas as escolhas formais realizadas pela autora e mesmo pelos caminhos que o próprio enredo apresenta ao leitor.

Mrs. Dalloway possui uma trama simples, mas não podemos cair na incorreção de afirmar que por isso ela seja simplória. Todo o enredo do romance desenvolve-se em uma quarta-feira de junho de 1923, tendo início às dez horas da manhã avançando até a meia noite e acompanhando os acontecimentos desse único dia na vida de diversas personagens. A narrativa tem início quando o narrador em terceira pessoa anuncia que Clarissa Dalloway, uma mulher com cerca de 50 anos pertencente à alta sociedade londrina – e comumente compreendida como protagonista do romance – decide ela própria sair para comprar as flores em virtude da recepção que oferecerá à noite em sua casa no distrito de Westminster, onde reside com Richard Dalloway, seu marido e membro do Parlamento Britânico, e Elisabeth, sua filha adolescente. Nesse espaço privado, localizado em uma região onde se concentram marcantes pontos históricos de Londres – dentre eles, o Palácio de Buckingham –, os Dalloway ainda dividem sua residência com Lucy, a criada da família.

Ao tomar a decisão de sair para comprar as flores de sua festa, Clarissa justifica-se e deixa transparecer sua impressão sobre a manhã que se desenha:

Pois Lucy estava cheia de serviço. As portas seriam retiradas das dobradiças; os homens da Rumplemayer’s estavam chegando. E depois, pensou Clarissa Dalloway, que manhã – fresca como que surgida para crianças numa praia (WOOLF, 2013, p. 5).

Clarissa desloca-se, então, de seu ambiente privado para o ambiente público, e o teor significativo dessa decisão bifurca-se em dois níveis: o interno e o externo à própria obra. No nível externo, a decisão da personagem espelha o interesse que a própria Woolf tinha em caminhar pelas ruas de Londres, como a autora explicita no ensaio intitulado *Flanando por Londres*:

Assim como o caçador de raposas caça para preservar a espécie e o jogador de golfe joga para manter os espaços abertos ao abrigo das construtoras, assim também a nós, quando nos vem o desejo de flanar pelas ruas, o lápis serve de pretexto, e levantando da cadeira dizemos: “Tenho mesmo que comprar um lápis”, como se sob o manto dessa desculpa pudéssemos nos entregar sem risco ao maior dos prazeres da vida urbana no inverno: flanar pelas ruas de Londres (WOOLF, 2015, p. 43).

As flores configuram-se, então, como o pretexto de Clarissa para o seu deslocamento que, no nível interno à obra, trará para a trama, segundo Jacques Rancière, em análise realizada

no ensaio intitulado *A morte de Prue Ramsay*¹³, mais consequências do que aparentemente deixa transparecer. Para o filósofo francês, essa manifestação da vontade de Clarissa determina todo o curso da narrativa e as relações que se estabelecem entre os personagens. O que, para o autor, se caracteriza como a habilidade de Virginia Woolf liquidar o tema da narração em uma única frase.

Ao iniciar seu percurso até a floricultura, Clarissa é tomada pela lembrança de sua juventude, quando tinha dezoito anos em Bourton, e pela lembrança de Peter Walsh, seu antigo amigo – e pretendente – que estaria prestes a voltar das Índias. Logo depois dessas memórias, Clarissa é tomada pela reflexão de seu atual momento em Westminster, onde figura o frenesi de uma Londres situada no contexto da modernidade urbana, que tanto agrada a Clarissa. A seguir, um trecho do romance no qual a protagonista expõe seus sentimentos em relação aos elementos que compõem a geografia de seu percurso:

No olhar das pessoas, na marcha, no passo, na pressa; na gritaria e no alarido; nas carruagens, nos carros, nos ônibus, nos furgões, no sacolejo e no passo arrastado dos homens-sanduíches; nas fanfarras, nos realejos; no triunfo e no frêmito e no insólito e intenso zumbido de algum aeroplano no alto estava o que ela amava; a vida; Londres; este momento de junho (WOOLF, 2013, p. 6).

A influência do cenário urbano na ebulição mental à qual Clarissa e outros personagens do romance estão submetidos tem fundamento no que Georg Simmel explicita acerca da relação entre vida urbana e vida mental. Para o autor, a metrópole cria condições psicológicas no sujeito moderno pautadas na “rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas” (SIMMEL, 1973, p. 12). Tanto Clarissa quanto os outros personagens que aparecem ao longo da narrativa são atingidos por essas impressões súbitas advindas do que a cidade lhes apresenta, sendo elas expostas ao leitor por meio das técnicas narrativas utilizadas pela autora e que serão abordadas mais adiante no presente texto.

Apesar da beleza e do amor que Clarissa reserva às ruas centrais de Londres e aos acontecimentos que nelas ocorrem, é apresentado ao leitor o cenário de uma Londres marcada e ainda ressentida pelas consequências da guerra, finalizada apenas cinco anos antes do momento no qual se desenvolve a trama narrativa. Para personagens “secundárias”, tais como

¹³ Em referência ao romance *Ao farol*, também de Virginia Woolf.

Sra. Foxcroft e Lady Bexborough, que sofreram a perda de entes queridos no confronto, em nome da pátria, a guerra ainda não tinha acabado, tamanho o sofrimento que lhes causou. Ainda assim, o discurso de Clarissa Dalloway é de quem agradece o fim da guerra, pois “tinha chegado ao fim, graças a Deus” (WOOLF, 2013, p.7).

Clarissa continua sua caminhada, aterrada em pensamentos e lembranças mobilizadas pelo que ocorre em seu entorno. São esses pensamentos e lembranças que surgem como foco da narrativa ao longo do percurso da protagonista, isto é, os elementos que compõem a subjetividade da personagem e que, no decorrer do enredo, revelam profundamente seu estado psicológico. As miudezas do cotidiano não passam imunes aos pensamentos da personagem, que as transforma em grandes questionamentos existenciais.

Dentre as memórias de Clarissa, algumas ganham destaque na narrativa por incluírem personagens que, em certa medida, representam a polaridade – social, econômica e política – contrária àquela a qual a protagonista pertence atualmente, trazendo para o interior da trama o teor crítico voltado aos valores morais e às convenções sociais aos quais está – aparentemente – submetida. São elas as reminiscências que se referem a Peter Walsh e Sally Setton.

Peter Walsh é um antigo amigo de Clarissa, preterido por ela em nome do casamento com Richard Dalloway. Na narrativa, Peter está prestes a voltar da Índia, onde serviu ao exército britânico e observou de perto a decadência de poder do Império inglês nessa colônia. As lembranças de Clarissa em torno de Peter voltam-se para o momento da juventude dos dois em Bourton, no qual Clarissa é chamada ironicamente por Peter de “a perfeita anfitriã” dada a preocupação que possui com a imagem de si mesma que entrega à interpretação das outras pessoas, por estar sempre à espreita de suas variações de humor, no mais, por abrir mão de um possível futuro juntos em razão das convenções sociais que orbitam seu casamento com uma figura política como Richard. A seguir, um trecho da narrativa no qual são expressas as lembranças de Clarissa:

Pois podiam ter ficado separados durante centenas de anos, ela e Peter; ela nunca escrevia uma carta, e as dele eram flores murchas; mas de repente ocorria-lhe: Se ele estivesse comigo agora o que diria? – certos dias, certas paisagens traziam-no de volta, serenamente, sem a antiga amargura (...). Como a repreendia! Como discutiam! Ela ia esposar um Primeiro-Ministro e ia se postar no alto de uma escadaria; a perfeita anfitriã, era como ele a qualificava (ela chorara, no seu quarto, por causa disso), ela tinha os predicados da perfeita anfitriã, ele dizia (WOOLF, 2013, p. 9).

Ainda durante o percurso da protagonista, é explicitada, por meio do monólogo interior, o que pode ser compreendida como a caracterização psicológica de Clarissa. Nessa

caracterização, a singularidade da personagem expressa-se por meio de reflexões, próprias de um indivíduo marcado pela fragmentação da experiência moderna, e de impressões que tem sobre si mesma e sobre a vida. Tais impressões revelam uma interioridade marcada pela oscilação, por sentir-se jovem e envelhecida; pertencida e distante dos acontecimentos ao seu redor. Trata-se, portanto, de uma subjetividade múltipla que nega determinar-se ou definir-se em um único espectro:

Não diria de ninguém no mundo, agora, que era isso ou aquilo. Sentia-se muito jovem; ao mesmo tempo, indescritivelmente envelhecida. Passava como um bisturi através de tudo; ao mesmo tempo, ficava do lado de fora, assistindo. Tinha a perpétua sensação, enquanto observava os táxis, de estar longe, longe; muito longe, no meio do mar, e só; tinha sempre o sentimento de que viver, mesmo um único dia, era muito, muito perigoso. Não que se julgasse inteligente ou muito fora do comum. Não sabia como tinha feito para se arranjar na vida com os poucos fiapos de conhecimento que lhe tinham sido passados por Fräulein Daniels. Não sabia nada; nenhuma língua, nada de história; quase não lia nada agora, a não ser algum livro de memórias na cama; e contudo, para ela, a vida era absolutamente absorvente; tudo isso; os táxis passando; e não diria de Peter, não diria de si mesma, sou isso, sou aquilo (WOOLF, 2013, p. 10).

Para Clarissa, viver um único dia poderia ser muito perigoso. Esse risco expressa-se na própria constituição do romance, que se passa em um único dia expondo os acontecimentos externos e internos aos personagens: o perigo reside nos fatos, nas pessoas e nas lembranças. Além disso, nessa caracterização psicológica de Clarissa, é explicitada a situação da educação das mulheres na Inglaterra do período de sua juventude, tendo a protagonista recebido pouca educação formal quando jovem.

Apesar de ocupar uma posição social de certa relevância e de preocupar-se demasiadamente com a opinião que as outras pessoas têm sobre ela, Clarissa possui a consciência crítica de que “era bobagem ter razões alheias para fazer as coisas” (WOOLF, 2013, p. 12), embora ela própria não consiga se desvencilhar desse tipo de comportamento. Há em Clarissa o desejo de ter nascido diferente, de ser uma outra pessoa, denotando uma espécie de insatisfação que a angustia por ser quem ela é. Nesse momento da narrativa (que ainda se passa no interior do pensamento de Clarissa), a personagem realiza comparações, imaginando que, se tivesse nascido diferente, teria sido como Lady Bexborough: teria a sua pele, os seus olhos, seria “lenta e imponente; um tanto ampla; interessada em política como um homem; com uma casa no campo; muito digna, muito sincera” (WOOLF, 2013, p. 12).

Em vez disso, tinha uma figura fina como um palito; um rostinho ridículo, bicudo como o de um pássaro. Era verdade que tinha um porte apreciável; e mãos e pés bonitos; e se vestia bem, considerando-se o pouco que gastava. Mas agora, muitas vezes, este corpo que portava (deteve-se para ver uma pintura holandesa), este corpo, com todas as suas capacidades, parecia nada – absolutamente nada (WOOLF, 2013, p. 12).

Enquanto caminha, Clarissa ainda reflete sobre o fato de atualmente não vislumbrar um acontecimento que esteja à sua espera no futuro, como um casamento ou um filho a quem dar à luz; sendo ela não mais reconhecida por seu primeiro nome, mas antes pelo sobrenome de seu marido. Esse reconhecimento vigora, inclusive, no próprio título do romance, que emprega a marcação social e linguística destinada a mulheres casadas: a abreviação Mrs unida ao sobrenome do marido. Isto é, a única informação que se tem de antemão da personagem é a de que ela é uma mulher casada. E se optou-se por intitular a obra com essa marcação foi porque, possivelmente, o casamento, enquanto convenção social, apresenta uma significação de grande importância para a narrativa, pois muitos dos pensamentos de Clarissa partem de uma certa insatisfação com essa instituição a qual ela está “presa”.

Ao chegar à floricultura para, enfim, realizar aquele que foi o pretexto de sua saída, Clarissa e Srta. Pym, a floricultora, presenciam um dos acontecimentos centrais do enredo, responsável pela multiplicação dos pontos de vista narrativos. Trata-se da passagem de um automóvel que atravessa as ruas de Londres, entre os transeuntes, sem que alguém saiba dizer quem está em seu interior: talvez o Príncipe de Gales, a Rainha ou o Primeiro Ministro. A seguir, o trecho que ilustra tal episódio:

Porém, rumores começaram logo a circular desde o meio da Bond Street até a Oxford Street, de um lado, até a loja de perfumes da Atkinson, do outro, passando, invisivelmente, inaudivelmente, como uma nuvem, veloz, feito véu, por sobre colinas, tombando, de fato, com algo da súbita sobriedade e placidez de uma nuvem, sobre rostos que um segundo antes tinham se mostrado totalmente desalinhados. Mas agora o mistério os tinha roçado com a sua asa; tinham ouvido a voz da autoridade; o espírito da religião estava à solta com os olhos hermeticamente vendados e a boca escancarada. Mas ninguém sabia de quem era o rosto vislumbrado. Do Príncipe de Gales, da Rainha, do Primeiro-Ministro? De quem era o rosto? Ninguém sabia (WOOLF, 2013, p. 16).

Na passagem acima, explicita-se o peso histórico da tradição inglesa sobre aqueles que observam o carro passar. A tradição, enquanto conceito, é invisível e inaudível, mas faz-se presente nos espaços públicos e privados de sociedades distintas. No caso do episódio em questão, a tradição está carregada pela sobriedade que se exige de uma figura pertencente à família real inglesa, e conseqüentemente, que se exige também daqueles que estão presentes enquanto a realeza perfaz o seu caminho. Aqui, há também a menção à tradição, não apenas política da realeza, mas também à tradição religiosa, igualmente invisível e tirânica.

É neste momento da narrativa que aparecem, pela primeira vez, o casal Septimus Warren Smith e Lucrezia Warren Smith. Clarissa e Septimus têm aqui seu primeiro momento de conjugação na narrativa, ironicamente marcado pela distância social que há entre eles e, também, pelas experiências distintas que cada um carrega da guerra e, conseqüentemente, pela imagem

que possuem acerca da família real inglesa. Septimus é um ex-combatente de guerra que atuou no conflito armado recém-encerrado, tendo visto Evans, seu grande amigo de front – com quem possivelmente vivenciou um relacionamento homoafetivo –, ser morto na sua frente. Diferente dos outros personagens aqui citados até o momento, Septimus é aquele que vivenciou de perto os horrores da guerra e carrega consigo os traumas dessa experiência.

No episódio acima citado, revela-se, então, um outro ponto de vista acerca do automóvel que passa, o ponto de vista de Septimus. Enquanto para Clarissa a perturbação da passagem do automóvel não passa de uma curiosidade, para Septimus ela significa algo muito mais profundo. Ele sente “essa gradual convergência de tudo, diante de seus olhos, para um único centro, como se algum horror houvesse chegado à superfície e estivesse prestes a irromper em chamas” (WOOLF, 2013, p. 17) e fica aterrorizado. Simultaneamente, surge o ponto de vista de Lucrezia sobre o acontecido. Ela denomina a todos que estão ali presentes como “essa gente inglesa” (WOOLF, 2013, p. 17), marcando seu não pertencimento identitário às pessoas e ao lugar onde vive – a personagem é italiana –, ao preocupar-se com o fato de as pessoas terem ouvido o que Septimus há pouco pronunciara.

essa gente inglesa, com seus filhos, e seus cavalos e suas roupas, as quais ela, de certo modo, admirava; mas eram, agora, “essa gente”, porque Septimus havia dito “vou me matar”; uma coisa horrível para se dizer (WOOLF, 2013, p. 17).

Um outro acontecimento de grande relevância para o romance, que acontece logo depois do episódio anterior, e que explicita os diferentes pontos de vista sobre um mesmo fato é quando um aeroplano surge zumbindo no céu de Londres fazendo piruetas e escrevendo alguma palavra com a fumaça que solta de seu motor. Nesse momento, “todo mundo olhou para cima” (WOOLF, 2015, p. 22). Enquanto o avião desenha as misteriosas formas no céu, os transeuntes tentam adivinhar que palavra está sendo formada:

“Glaxo”, disse a Sra. Coates, numa voz tensa, apreensiva, olhando espantada para o alto, e o bebê dela, pálido, imóvel em seus braços, olhou apontando para o alto.
 “Kreemo”, murmurou a Srta. Bletchley, como uma sonâmbula. Com o chapéu absolutamente imóvel na mão, o Sr. Bowley olhou espantado para o alto. Ao longo de toda a Mall, as pessoas pararam e olharam para o céu. (...)
 “É um E”, disse a Sra. Bletchley – ou uma dançarina...
 “É toffee”, murmurou o Sr. Bowley (...)
 Lucrezia Warren Smith, sentada ao lado do marido num banco da Regent’s Park, na Broad Walk, olhou para cima.
 “Olha, olha, Septimus!”, exclamou. (...)
 Assim, pensou Septimus, olhando para cima, eles estão me fazendo sinais (WOOLF, 2013, p. 22-23).

Nos dois episódios apresentados acima, prevalece a multiplicidade de pontos de vista. Segundo Jacques Rancière, trata-se de episódios que “conservam sua autonomia de acontecimentos sensíveis, abrindo um espaço indeterminado de subjetivação” (RANCIÈRE, 2017, p. 67). Isto é, na medida em que esses acontecimentos são partilhados entre Clarissa, Septimus e outros personagens, atingem de forma diferente cada um deles. Esses episódios fazem com que a narrativa desloque a linha do relato em direção à multiplicidade das vozes, inclusive, daqueles a quem Rancière denomina de “vidas anônimas” e Banfield designa como “nomes próprios”, sendo eles: Edgar J. Watkins, sir John Buckhurst, Moll Pratt, Sarah Bletchley, o senhor Bowley, a Sra. Dempster, Emily Coates. Segundo Rancière, esses personagens são dotados apenas de um nome e da “possibilidade de uma história” (RANCIÈRE, 2017, p. 67), pois suas vivências não são aprofundadas na narrativa, embora suas existências enquanto substantivos próprios são de fundamental relevância para a construção do compartilhamento das experiências.

No momento da passagem do avião, Lucrezia assume a focalização narrativa ao expor, por meio de pensamentos, o sofrimento que vive ao tentar entender e cuidar de Septimus, desejando, inclusive, que ele estivesse morto, dado que seria mais fácil para ela. Lucrezia sofre, mas não tem com quem contar. Está longe de seu país de origem e de sua família.

Enquanto correm os pensamentos de Lucrezia, Clarissa caminha até sua casa, mas a narrativa não deixa esse percurso explícito. Enquanto todos estão na rua tentando adivinhar palavras, Clarissa chega em sua casa e a ligação com as “vidas anônimas”, nesse momento, dá-se pela dúvida apresentada à sua criada que lhe abre a porta: “O que estarão olhando?” (WOOLF, 2013, p. 30)

Segundo Rancière, ao sair de seu ambiente privado, Clarissa Dalloway abre-se em direção a essas “vidas anônimas” sem que, de fato, as absorva. Para o autor, não é a multiplicidade de vidas que está direcionada para Clarissa, mas o contrário, é sua agenda pessoal, sua festa e sua vida que se perdem na multiplicidade de vidas circulantes da rua.

Já em seu ambiente privado, Clarissa lembra-se de Sally Seton, por quem foi apaixonada quando jovem, tendo de renunciar a esse sentimento em nome das convenções morais da época e da segurança que o casamento com Richard lhe traria. A presença de Sally dá-se ao longo de grande parte da narrativa por meio das reminiscências de Clarissa.

Mas essa questão do amor (pensou, largando o casaco), isso de apaixonar-se por mulheres. Sally Seton, por exemplo; sua relação, nos velhos tempos, com Sally Seton. Isso não tinha sido amor, afinal? (WOOLF, 2013, p. 34)

Sally é caracterizada no romance como uma mulher de personalidade forte e desinibida, que desafiava as convenções sociais por meio de seus discursos e posicionamentos diante dos moldes sociais impostos por figuras de autoridade. Foi Sally quem fez Clarissa sentir “quão protegida era a vida em Bourton” (WOOLF, 2013, p. 35); foi ela quem falou sobre problemas sociais com Clarissa pela primeira vez e com quem Clarissa passava horas a fio a conversar “sobre como iam reformar o mundo” (WOOLF, 2013, p. 35).

Pretendiam fundar uma sociedade para abolir a propriedade privada (...). As ideias eram de Sally, claro, mas logo também ela ficava entusiasmada – lia Platão de manhã; lia Morris; lia Shelley, um livro por hora (WOOLF, 2013, p. 35).

Dentre os assuntos tratados por Clarissa e Sally, o casamento aparecia como uma catástrofe. Aqui, trata-se do casamento convencional na sociedade londrina da época, entre homem e mulher. Clarissa chega a caracterizá-la como “louca”. Não seria ousadia dizer que, ao longo de toda a narrativa, este é um momento em que é possível perceber Clarissa sendo genuinamente feliz: quando em sua juventude desfrutou da companhia de Sally. A felicidade de Clarissa faz-se presente em uma de suas lembranças:

Não podia obter sequer um eco de sua antiga emoção. Mas podia lembrar ter sentido um arrepio de excitação, e ter se penteado numa espécie de êxtase (agora, enquanto tirava os grampos, colocava-os na penteadeira e começava a pentear-se, o antigo sentimento começava a vir-lhe de volta), com as gralhas exibindo-se para cima e para baixo na luz rosa do entardecer, e ter se vestido, e descido as escadas, e ter sentido, enquanto atravessava o corredor: “se tinha chegado a hora de morrer, esta seria a mais feliz das horas”. Esse era o seu sentimento – o sentimento de Otelo, e ela o sentiu, estava convencida, tão intensamente quanto o que Shakespeare pretendeu que Otelo sentisse, tudo porque estava descendo para o jantar, num vestido branco, para encontrar Sally Seton! (WOOLF, 2013, p. 36)

O trecho da peça de Shakespeare, *Otelo*, é citado aqui pela primeira vez no romance e faz referência à felicidade que Otelo, voltando de uma batalha, sente ao reencontrar sua amada, Desdêmona. As lembranças que veem à tona na mente de Clarissa formam, segundo o acadêmico inglês Peter Boxall, uma subcorrente homoerótica submersa, que é gerada não no nível da trama, ou seja, não pelo mecanismo que empurra a narrativa para a frente, mas antes no nível da forma, através de uma delicada série de associações que se reúnem em torno do desejo transgressor¹⁴.

¹⁴ This undertow, a kind of submerged homoerotic undercurrent, is generated not at the level of plot, not by the engine which pushes the narrative forward, but at the level of form and through a delicate series of assonant associations that gather around the experience of transgressive desire (BOXALL, 2015, p. 109).

Sally representa, junto com Peter Walsh, a contrariedade aos valores aristocráticos. Walsh, que atualmente mora nas Índias, surpreende Clarissa com sua chegada inesperada justamente no dia em que ela oferecerá sua festa. O encontro entre os dois ocorre no momento em que Clarissa prepara seu vestido para a recepção. Para Peter, Richard – o marido de Clarissa – é caracterizado como uma figura pedante, esnobe, um obstáculo para o progresso da Inglaterra como nação. Clarissa, desconcertada ao ver Peter Walsh entrando em seu quarto, chega à conclusão de que ele permanece o mesmo: “o mesmo estranho olhar; o mesmo terno xadrez; um pouco desfigurado o rosto, um pouco mais fino, mais murcho, talvez, mas ele parece muitíssimo bem e igualzinho” (WOOLF, 2013, p. 42). Peter possui a mesma impressão sobre Clarissa, a impressão de que muita coisa permaneceu igual com o passar dos anos. A visão que ele apresenta sobre a vida escolhida por Clarissa evidencia seu caráter crítico em relação ao casamento, ao Parlamento e ao Partido conservador:

Aqui está ela consertando o vestido; consertando o vestido como sempre, pensou; tem estado sentada aqui por todo esse tempo que estive na Índia; consertando o vestido; passando o tempo; indo a festas; correndo entre o Parlamento e a casa e tudo o mais, pensou ele, tornando-se cada vez mais irritado, cada vez mais agitado, pois não há nada de pior no mundo para as mulheres do que o casamento, pensou ele; e a política, e ter um marido do Partido Conservador, como o admirável Richard (WOOLF, 2013, p. 42).

No diálogo entre os dois, prevalecem as recordações da juventude em Bourton, e a impressão de Peter sobre como Clarissa o julgaria um fracassado se soubesse de sua história com Daisy – mulher com quem quer se casar na Índia: “Ela me julgaria um fracasso, que é o que sou, na acepção deles” (WOOLF, 2013, p. 45). É nítido na conversa entre os dois que ainda resta uma afeição de um ao outro, e quando Peter a questiona se ela é feliz em seu casamento, a porta do quarto se abre e surge Elizabeth, filha de Clarissa, apresentada a Peter como “minha Elizabeth” (WOOLF, 2013, p. 49). Mesmo sem haver uma resposta direta, mantém-se nas entrelinhas desse episódio a noção de que o casamento, para Clarissa, não está necessariamente ligado à felicidade, mas antes às convenções sociais que lhe são impostas.

Visivelmente irritado, Peter deixa a residência de Clarissa refletindo sobre como ela reagiu a seu comentário:

A maneira com que dissera “Essa é minha Elizabeth!” – aquilo o incomodara. Por que não simplesmente “Essa é Elizabeth”? Era pouco sincero. E Elizabeth tampouco gostara daquilo (WOOLF, 2013, p. 50-51).

Nesse momento do romance, Peter é quem recebe a focalização da voz narrativa, sendo atingido pelas lembranças do passado e pelas impressões que os elementos externos mobilizam em seu consciente. Desse modo, apresenta-se a perspectiva de Peter sobre o que ele e Clarissa

viveram – e sobre o que deixaram de viver – em Bourton, enquanto caminha até o Regent's Park. Chegando lá, Peter se senta em um banco e adormece. Por meio das técnicas investidas por Woolf, mesmo o sonho de Peter ganha foco narrativo com certa relevância na trama. Ao acordar, Peter ainda se deixa levar pelas lembranças do que um dia sentiu por Clarissa – e ainda sente:

Eles sempre tiveram essa capacidade de se comunicarem sem palavras. Ela sabia, na hora, que ele a estava criticando. E aí fazia alguma coisa bastante óbvia para se defender, como todo esse espalhafato com o cachorro – mas ele nunca se deixara enganar, para ele Clarissa era transparente. Não que ele dissesse alguma coisa, é claro; apenas se deixava ficar ali, caladamente sentado. Era assim que, em geral, suas brigas começavam (WOOLF, 2013, p. 62).

No momento em que os pensamentos de Peter são expressos na narrativa, há um salto para o pensamento de Lucrezia, que está sentada no banco ao lado com Septimus. E, mais uma vez, esse personagem ganha focalização na trama, expondo seus delírios diante da realidade, consequência de sua vivência na guerra. Septimus é compreendido pelos que estão à sua volta como alguém a quem falta proporção (na visão dos médicos), ou comumente, como um louco.

Ao voltar da guerra, Septimus não consegue estabelecer entre aqueles que o rodeiam uma ligação profunda. Trata-se de um personagem alienado, no sentido de não ter consciência de si e de suas relações. Nem mesmo a relação com sua esposa está salva dessa alienação causada pelo trauma carregado por ele. Lucrezia é quem cuida de Septimus, leva-o ao médico, tenta, mas não compreende o motivo de seus delírios. Mesmo os médicos responsáveis por alguma resposta não lhe voltam a devida atenção: sugerem-lhe apenas que descanse ou que pratique algum esporte, ou ainda que tente pensar em coisas que não em si mesmo. Septimus não suporta lidar com o trauma; viver nesse mundo – o mundo apresentado pelo romance – pesa-lhe tanto que a única maneira de se libertar é por meio do suicídio.

A importância de Septimus para o desenvolvimento do enredo reside no diálogo estabelecido com Clarissa na medida em que ele representa o seu duplo contrário. Embora, Septimus e Clarissa não cheguem a se conhecer ao longo da narrativa, permanecem unidos por meio daquilo que a existência de cada um representa às normas sociais que determinam condutas comportamentais. Septimus sofre o trauma de sua experiência e é assombrado pela lembrança da morte de Evans, aquele com quem possivelmente estabeleceu uma relação mais profunda do que uma simples amizade.

Eram dois cachorros brincando no tapete, frente à lareira; um abocanhando e sacudindo um canudo de papel, rosnando, mordiscando, mordendo, de vez em quando, a orelha do mais velho; o outro deitando-se sonolento no chão, pestanejando à luz do fogo,

levantando uma pata, rolando e rosnando alegremente. Eles tinham que estar sempre juntos, compartilhar, brigar, discutir (WOOLF, 2013, p. 87-88).

A relação estabelecida entre Septimus e Evans e entre Clarissa e Sally é um exemplo de conexão entre os dois protagonistas que, ao longo da narrativa, não se conhecem fisicamente. Segundo as teóricas americanas Nancy Topping Bazin e Jane Hamovitt Lauter, as relações estabelecidas entre os personagens e seus respectivos pares podem ser comparadas na medida em que a alegria exposta na brincadeira entre os rapazes é paralela ao êxtase sentido por Clarissa quando ela está prestes a encontrar Sally Seton. Além disso, ambos são tomados por sentimentos ambivalentes no que diz respeito a suas próprias experiências, em ambas as relações as aparências acabam se sobrepondo ao sentimento dos casais: Clarissa suprime seu desejo em nome do *status quo* garantido pelo casamento com Richard, alcançando como resultado uma vida na qual as alegrias ficam presas ao passado. Já Septimus, ainda segundo Bazin e Lauter, sente inicialmente uma ausência de culpa e depois um sentimento de pecado¹⁵.

Para Peter Boxall, as relações estabelecidas entre Septimus e Evans e entre Clarissa e Sally configuram alternativas oferecidas pelo romance contra a pressão heteronormativa imposta pelo casamento infeliz de Clarissa com Richard e de Septimus com Lucrezia.¹⁶

Chegado o momento da festa oferecida por Clarissa, a personagem recebe a notícia da morte de Septimus. As reflexões da protagonista sobre a morte do jovem salientam a liberdade e a resistência a determinados valores impostos pela sociedade. Além disso, a personagem expõe suas impressões a respeito da morte, vista como um certo conforto para jovens em situação semelhante à de Septimus. Mesmo sem conhecê-lo, ela tenta encontrar uma possível explicação para o seu suicídio e, mais uma vez, a passagem de Shakespeare – que ao longo da narrativa funciona como ponte entre os dois personagens – é citada por Clarissa:

A morte era um ato de rebeldia. A morte era uma tentativa de se comunicar; pois as pessoas sentiam a impossibilidade de atingir o centro, o qual, misteriosamente, lhes escapava; a intimidade virava separação; o arrebatamento extinguiu-se, ficava-se só. Havia um abraço na morte.

¹⁵ “Septimus had drawn ‘the attention, indeed the affection’ of Evans; ‘it was a case of two dogs playing on hearth-rug’. The playfulness between Septimus and Evans (who was ‘undermonstrative in the company of women’) parallels Clarissa Dalloway’s ecstasy when she is about to see Sally Seton (...) The taboo surrounding homossexual attraction undoubtedly contributed to Septimu’s ambivalent feelings abou Evans – at first an absence of grief and later a sense of sin. (BAZIN and LAUTER, 1991, p. 18).

¹⁶ But against this pressure towards the heteronormative, the novel offers a series of alternative shapes, formal patterns which gesture towards another mode of becoming. These alternatives are organised around homoerotic desire – Clarissa’s desire for Sally Seton, Septimus’ desire for Evans (...) (BOXALL, 2015, p. 109).

Mas esse jovem tinha se matado – teria ele mergulhado segurando o seu tesouro? “Se tinha chegado a hora de morrer, esta seria a mais feliz das horas”, tinha ela dito para si mesma, outrora, descendo as escadas, vestida de branco.

Mas havia os poetas e os pensadores. Suponhamos que ele tivera essa paixão e fora consultar Sir William Bradshaw, um grande médico, embora, para ela, obscuramente pérfido, sem sexo nem lascívia, extremamente polido com as mulheres, mas capaz de algum ultraje indescritível – de violentar a nossa alma, era isso –, que esse jovem tivesse ido consultá-lo, e Sir William, com o seu poder, o tivesse simplesmente impressionado, não poderia ele, então, ter dito (na verdade, era o que ela sentia agora): a vida se torna intolerável; eles tornam a vida intolerável, homens desse tipo? (WOOLF, 2013, p. 186-187)

A morte surge em um momento de celebração da vida de Clarissa que, abalada pelo anúncio, passa a refletir sobre a efemeridade do tempo e da vida, além de optar por ficar com aqueles aos quais ela não pôde escolher ficar no passado: Peter e Sally. A morte de Septimus ajuda Clarissa a descobrir o que importa, indo procurar os antigos amigos – que não foram oficialmente convidados, mas que estavam presentes em sua festa.

A morte em *Mrs. Dalloway* exerce a função, portanto, de unir os mundos distantes de Clarissa e Septimus, assumindo, na superfície, a unidade da intriga, e mobilizando processos de compreensão sobre a realidade por parte de Clarissa Dalloway, que é corajosamente apaixonada pela vida apesar de sua precariedade e de sua brevidade. Segundo Peter Boxall, o momento em que Clarissa recebe a notícia da morte de Septimus configura-se como um momento de simpatia entre os dois personagens no qual sentimentos de revelação e arrebatamento são recuperados pela personagem.¹⁷

2.2 As inovações narrativas

A narrativa de Virginia Woolf situa-se em um momento histórico e social no qual é possível apontar a Primeira Guerra Mundial e o desenvolvimento das discussões em psicanálise como dois eventos influentes na maneira com que a narrativa moderna se desenvolveu no início do século XX. No ensaio intitulado *Mr. Bennet and Mrs. Brown*, Woolf reconhece que as relações humanas estabelecidas nesse contexto de produção sofriam uma profunda mudança, e que isso seria refletido em vários outros campos da sociedade, tais como a política e a literatura.

¹⁷ Hearing of Septimus' death, Clarissa recovers those feelings of orgasmic intensity, of revelation and rapture, that she associates with homoerotic desire; this is the innermeaning almost expressed, the centre almost reached (BOXALL, 2015, p. 111).

A mudança que Woolf aborda em seu ensaio é motivada, principalmente, pela Primeira Guerra Mundial.

Em sua análise sobre a evolução do romance moderno, Theodor Adorno adiciona ao momento histórico tratado por Woolf a Segunda Guerra Mundial e o período entreguerras como momentos em que a relação do sujeito com a exterioridade entra em colapso: o mundo torna-se fragmentado e desintegrado e, assim também, é a condição do sujeito e da narrativa desse momento histórico. Segundo Adorno, “é impossível, para alguém que tenha participado da guerra narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras” (ADORNO, 2003, p. 56). A fragmentação e a desintegração da experiência humana passam a ser terreno fértil para uma narrativa que mais do que parecer real, pretende-se viva.

Nesse momento histórico do entreguerras, o romance antirrealista ou moderno entra em ascensão com uma narrativa na qual a interioridade passa a ser a principal mediadora da relação entre o sujeito e o mundo. Isto é, surgem narrativas que passam a expressar a relação que as personagens têm com o mundo não pela existência dos elementos externos ao sujeito, mas antes pela força com que esses elementos atingem a interioridade e as impressões que rondam o pensamento da voz narrativa em um fluxo contínuo e desordenado. Para Adorno, no romance moderno “o mundo é puxado para esse espaço interior” (ADORNO, 2003, p. 59). O efeito dessa nova posição assumida pelos escritores modernos – e pelo narrador – é a necessidade exigida pela narrativa de não fidelidade aos fatos externos, dado que o mundo fora do sujeito tornara-se praticamente inenarrável. A busca materialista em detalhar a realidade tal como uma fotografia já não era suficiente porque, segundo Adorno, “a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p. 61), cabendo aos meios de comunicação a realização dessa tarefa.

O que resta ao narrador moderno é voltar-se para onde o horror da guerra não se mostra explicitamente, isto é, para o interior do sujeito, de onde parecerá “fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar.” (ADORNO, 2003, p. 59)

Erich Auerbach, em ensaio intitulado *A meia marrom*, no qual tece considerações sobre o romance *O farol*, de Virginia Woolf, também aponta a Primeira Guerra Mundial como um acontecimento responsável pelas mudanças sofridas pelo romance enquanto gênero literário, em especial no que diz respeito à necessidade do uso de técnicas narrativas capazes de explorar e refletir a dissolução das relações humanas.

Durante e após a Primeira Guerra Mundial, numa Europa demasiado rica em massas de pensamentos e em formas de vida descompensadas, insegura e grávida de desastre, escritores distinguidos pelo instinto e pela inteligência encontram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência (AUERBACH, 2015, p. 496).

Anatol Rosenfeld, em suas considerações sobre o romance moderno, também aponta para a necessidade do uso de novas técnicas narrativas. Para o autor, o contexto de produção modernista configura-se como uma época

com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra” (ROSENFELD, 1996, p. 86).

Dessa forma, a interiorização do narrador moderno fará com que o romancista explore técnicas narrativas capazes de chegar o mais próximo possível do movimento interno da mente, das sensações e das impressões dos personagens e do próprio narrador, inclusive transformando personagens em narradores sem que seja evidente a linha que separa os discursos de um e de outro. As técnicas empregadas para reproduzir o conteúdo da consciência dos personagens, exploradas pelos autores desse momento – e com maestria por Woolf –, são principalmente o monólogo interior, o fluxo de consciência e a pluralidade de vozes narrativas, a qual “não se trata apenas de um sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos.” (AUERBACH, 2015, p. 483). Antes de tornar-se o romance que atualmente conhecemos, *Mrs. Dalloway* foi concebido por Woolf como um conto em 1923, publicado na revista americana *The Dial*. Sob o título de *Mrs. Dalloway na Bond Street*, o conto já esboçava o que viria a ser o início da narrativa do romance. A principal diferença entre eles é o espaço dado para a representação da consciência de Clarissa – “condensada no conto em curtos monólogos interiores” (BANFIELD, 2009, p. 964) e transformada, no romance, em discurso indireto livre, permitindo a ampliação dos pensamentos da protagonista. Outro aspecto que diferencia o conto do romance é a quantidade de pontos de vista, “drasticamente multiplicada” (BANFIELD, 2009, p. 964) no romance.

O crítico literário e ensaísta James Wood diferencia as técnicas narrativas mais utilizadas por autores realistas daquelas utilizadas por escritores modernos, como é o caso de Virginia Woolf. O autor distribui os discursos narrativos em três categorias: o discurso direto aliado ao discurso indireto, em que a voz do personagem aparece sinalizada por marcações que indicam a apropriação das palavras ali expostas (por meio das aspas, por exemplo) e marcação de indicação autoral (por meio de expressões como “pensou consigo...”, “... disse sua esposa”);

o discurso indireto, em que a voz interna do personagem aparece unicamente sinalizada por expressões autorais (por exemplo, “pensou ele”), sem a sinalização de pontuação; e, por fim, o discurso indireto livre, que consiste na eliminação de qualquer sinalização autoral. Para Wood, o discurso indireto livre caracteriza-se como o compartilhamento de segredos por parte do romancista, que entra no personagem para trazer à tona suas próprias palavras, tentando distanciar-se o máximo possível da relação personagem-leitor.

O estilo indireto livre – ou discurso indireto livre –, amplamente utilizado no século XX dando origem ao conceito de fluxo de consciência – presente nas obras de Woolf – desponta no século XIX como uma espécie de “quintessência estilística do romance europeu” (MORETTI, 2003, p. 27) na qual predomina a ideia de uma “mistura” das vozes do narrador e do personagem, constituindo uma espécie de ponto de encontro entre discurso direto e indireto, mas ainda sem nome definido, segundo aponta o teórico italiano Franco Moretti. Para o autor, “na Inglaterra, por exemplo, por volta de 1800 o indireto livre paira claramente no ar, e o encontramos aqui e ali em muitos textos” (MORETTI, 2003, p. 27), em geral em pontos muito específicos da narrativa, aqueles próximos das grandes reviravoltas: “momentos de dúvida, temor, excitação e sobretudo (...) nostalgia” (MORETTI, 2003, p. 27). Ainda segundo Moretti, esses momentos críticos apresentam ao leitor uma intensidade sobressalente que resulta em saltos da história para o discurso, superando a distância entre a voz do narrador e voz do personagem. Além disso, o estilo indireto livre conserva os elementos do idioma pessoal característico do personagem como “a forma da frase, as perguntas, as exclamações, o tom, o léxico individual” (PASCAL apud MORETTI, 2003, p. 29), diferentemente do discurso indireto simples que tende a apagar esses elementos de subjetividade do personagem.

A trepidação dos motores soava como uma pulsação martelando irregularmente ao longo de todo um corpo. (...) Todos observavam o carro. Septimus observava. Rapazes saltavam das bicicletas. O tráfego tornava-se mais pesado. E o carro ficou ali parado, com as cortinas baixadas, e elas tinham um estampado curioso, como uma árvore, pensou Septimus, e essa gradual convergência de tudo, diante de seus olhos, para um único centro como se algum horror houvesse chegado quase à superfície e estivesse prestes a irromper em chamas, deixou-o aterrorizado. O mundo tremia e oscilava e ameaçava irromper em chamas. Sou eu quem está impedindo o trânsito, pensou. Não era ele que estava sendo observado, não era ele que estava sendo apontado; não estava ele colado ali, grudado à calçada, por algum desígnio? Mas qual? (WOOLF, 2013, p. 17)

No trecho de *Mrs. Dalloway* exposto acima, é possível perceber o uso do discurso indireto como estratégia narrativa na medida em que os questionamentos acerca do espaço ocupado por Septimus em meio à multidão caracterizam-se como pensamentos do próprio personagem isentos de sinalização como aspas e travessão, marcados apenas por expressões

autorais, tais como “pensou Septimus”; e também pela ausência da voz explícita do narrador nas perguntas feitas no fim do trecho. De acordo com James Wood, a narrativa que se utiliza dessa técnica ganha em flexibilidade pelo fato de afastar-se do romancista e “assumir as qualidades do personagem, que agora parece ‘possuir’ as palavras.” (WOOD, 2017, p. 16). Dessa forma, a liberdade do romancista para submeter o pensamento informado às palavras do personagem está garantida e é pautada no “compromisso de acompanhar as percepções e os pensamentos de seus personagens” (WOOD, 2017, p. 41). É o que defende, também, Franco Moretti ao apontar que o estilo indireto livre, enquanto técnica narrativa,

deixa um espaço livre à voz individual (e um espaço variável, conforme as personagens e as circunstâncias: exatamente como sucede às pessoas de carne e osso no curso de sua socialização) mas ao mesmo tempo mistura e subordina a expressão individual ao tom abstrato e suprapessoal do narrador (MORETTI, 2003, p. 29).

O uso do discurso indireto livre permite, então, que, em *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf lance mão de uma narrativa fragmentada e repleta de analogias, na qual o narrador expõe e dá voz ao mundo interior das personagens por intermédio de comentários e reminiscências. Essa voz narrativa que é dada ao personagem em sua mais genuína intimidade psíquica é o que constitui o monólogo interior, que tem no fluxo de consciência a sua radicalização. Cabe aqui, portanto, uma elucidação e conceituação dessas duas técnicas utilizadas por Woolf.

O monólogo interior caracteriza-se, segundo o acadêmico americano Robert Humphrey, como uma técnica utilizada para representar os processos psíquicos das personagens, “parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada” (HUMPHREY, 1976, p. 22). Isto é, trata-se de uma técnica na qual a consciência é exposta parcial ou inteiramente inarticulada dado que ela se encontra em sua fase incompleta, antes de ser articulada e verbalizada. Humphrey diferencia dois tipos de monólogos interiores: o monólogo interior direto e o monólogo interior indireto.

Segundo Humphrey, o primeiro tipo de monólogo interior caracteriza-se por quase não apresentar interferência do autor, traduzida em expressões como “ele disse” ou “ele pensou” e com explicações em formas de comentários. Além disso, no monólogo interior direto não se presume uma plateia, isto é, os pensamentos das personagens não são dirigidos a nenhuma outra personagem do interior da narrativa e nem mesmo ao leitor. Para exemplificar o uso dessa técnica, destaca-se abaixo um trecho no qual as impressões do inconsciente de Clarissa

Dalloway são reveladas ao leitor enquanto a personagem observa uma agulha presa às pregas verdes de seu vestido, na sala de visitas:

Assim as ondas, num dia de verão, se recobram, se desequilibram, e caem; se recobram e caem; e o mundo inteiro parece dizer “isso é tudo”, com mais e mais força, até que o coração dentro do corpo que se deita ao sol na praia também diz: Isso é tudo. Não mais temas, diz o coração, entregando sua carga a algum mar, que suspira coletivamente por todos os pesares, e se renova, recomeça, se recobra, se deixa cair. E apenas o corpo ouve a abelha que passa; a onda que quebra; o cão que late, e late e late, muito longe (WOOLF, 2013, p. 41).

Os pensamentos da personagem nessa passagem interrompem o fio da narrativa no qual acontece uma conversa entre Clarissa e sua criada Lucy, destacando o estado psíquico da protagonista. A ausência de verbos de elocução e o tom reflexivo assumido pela narrativa produzem a impressão de que aquilo que se lê é exatamente o que foi produzido pelo inconsciente da personagem. Segundo Anatol Rosenfeld, “a tentativa de reproduzir este fluxo de consciência (...) leva à radicalização extrema do monólogo interior” (ROSENFELD, 1996, p. 83), no qual desaparece a figura intermediária do narrador que apresenta a personagem ao leitor “no distanciamento gramatical do pronome ‘ele’ e da voz do pretérito” (ROSENFELD, 1996, p. 83-84).

Ainda segundo Humphrey, um emprego pouco comum do monólogo interior direto é aquele que procura descrever a consciência do sonho. Esse, inclusive, foi um dos intentos dos romancistas modernos, que procuraram “captar a mente em atividade, sonhando, ruminando, hesitando, desejando, sofrendo conflitos” (GAY, 2009, p. 190). Um exemplo da utilização do monólogo interior direto em *Mrs. Dalloway* com o intuito de representar a consciência em seu estado onírico é quando Peter Walsh, sentado em um banco no Regent’s Park, adormece. Nesse momento, o narrador abre espaço para aquilo que se passa na mente da personagem em seu sonho:

Peter Walsh começava a rressonar. (...) Tais são as visões. O caminhante solitário logo deixa o bosque para trás; e ali, vindo à porta, com olhos abrigados, possivelmente para cuidar da sua volta, com as mãos levantadas, o avental branco sacudido pelo vento, está uma mulher idosa que parece (tão poderosa é essa fragilidade) procurar, pelo deserto, por um filho perdido; buscar por um viajante destruído; que parece ser a figura da mãe cujos filhos morreram nas batalhas do mundo. Assim, enquanto o caminhante solitário desce pela rua do povoado onde as mulheres tricotam e os homens cavam no jardim, o fim de tarde parece agourento; as figuras imóveis; como se algum destino augusto, deles sabido, sem medo esperado, estivesse prestes a varrê-los até a completa aniquilação. Dentro de casa, coisas comuns, o armário da cozinha, a mesa, o parapeito da janela com seus gerânios, de repente a silhueta da dona da casa, abaixando-se para retirar a toalha, são banhadas por uma luz suave, um adorável emblema que apenas a lembrança da frieza de certos contatos humanos impede-nos de abraçar. Ela pega a geleia de laranja; guarda-a no armário.
“Nada mais por esta noite, senhor?”

Mas a quem o caminhante solitário deve responder?

(...) Assim Peter Walsh ressonava.

Acordou-se muito bruscamente, dizendo para si mesmo: “A morte da alma.” (WOOLF, 2013, p. 58-60)

Já o monólogo interior indireto é aquele no qual “um autor onisciente apresenta material não-pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela” (HUMPHREY, 1976, p. 27). Isto é, aqui o narrador intervém entre a psique da personagem e o leitor, como é o caso do trecho exposto abaixo no qual Clarissa reflete acerca do amor e da religião. Os pensamentos da personagem emergem por intermédio da voz de um narrador que apresenta o monólogo interior indireto pela utilização do verbo de elocução “pensou”.

O amor e a religião! pensou Clarissa, voltando à sala, tremendo toda. Como são detestáveis, como são detestáveis! Pois agora que o corpo da Srta. Kilman não estava à sua frente, era isso que tomava conta dela – a ideia. As mais cruéis das coisas do mundo, pensou vendo-as, sem graça, inflamadas, hipócritas, bisbilhoteiras, invejosas, infinitamente cruéis e inescrupulosas, vestindo uma capa de borracha, sobre o patamar de entrada; o amor e a religião. Tinha ela própria, alguma vez, tentando converter alguém? (WOOLF, 2013, p. 127)

Para Humphrey, Woolf é quem, entre os escritores de fluxo de consciência, mais recorre ao uso do monólogo interior direto, combinando também esse tipo de monólogo com o monólogo interior indireto. Ao analisar os usos do monólogo interior em *Mrs. Dalloway*, Humphrey afirma que o romance utiliza o monólogo interior com bastante frequência para conferir à narrativa seu “caráter especial de parecer estar sempre no interior da consciência dos principais personagens” (HUMPHREY, 1976, p. 28). Essa afirmação pode ser ratificada pelo que Woolf, extremamente consciente de seu próprio trabalho, escreveu em ensaio intitulado *Ficção moderna*, no qual delinea a descrição de seu método de escrita e caracteriza o fluxo de consciência:

Examine a mente comum num dia comum por um momento. Miríades de impressões recebe a mente – triviais, fantásticas, evanescentes, ou gravadas com a agudeza do aço. E é de todos os lados que elas chegam, num jorro incessante de átomos inumeráveis; ao cair, ao transmutar-se na vida de segunda ou terça-feira, o acento cai de um modo que difere do antigo; não é aqui, mas lá que o momento de importância chega (...) A vida não é uma série de óculos que, arrumados simetricamente, brilham; a vida é um halo luminoso, um envoltório semitransparente que do começo ao fim da consciência nos cerca (WOOLF, 2014, p. 109).

O compromisso com as percepções dos personagens daria origem ao fluxo de consciência, considerado por Wood um derivado do estilo indireto livre. O termo fluxo de consciência, utilizado a priori pela psicologia, foi cunhado por William James em *Os princípios*

da psicologia, em 1892, e recorrentemente usado para fazer referência a processos mentais. Na ficção, o termo é utilizado para designar a apresentação de aspectos psicológicos das personagens, tais como a atuação de memórias, pensamentos e sentimentos. Ao definir os romances de fluxo de consciência, Humphrey delinea que são romances “cujo assunto principal é consciência de um ou mais personagens” (HUMPHREY, 1976, p. 2) que serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances. Cabe ressaltar aqui que o fluxo da consciência em si não constitui uma técnica narrativa, é antes o resultado do emprego de diversas técnicas formais tais como o monólogo interior, a montagem espaço-temporal e a associação de ideias utilizadas para apresentar a consciência das personagens.

De acordo com Humphrey, consciência “indica toda área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando os níveis da mente e incluindo o mais elevado de todos, a área da apreensão racional e comunicável” (HUMPHREY, 1976, p. 2). O autor compara a consciência a um iceberg inteiro, cuja parte escondida sob a superfície do mar representa justamente a parte com a qual o romance de fluxo de consciência se ocupa. Dessa forma, o romance de fluxo de consciência traz à tona aspectos mentais que ultrapassam as linhas da própria consciência, alcançando níveis menos elaborados que a verbalização racional com a finalidade de revelar o estado psíquico das personagens.

Humphrey aponta que Virginia Woolf trabalha com as técnicas do fluxo da consciência para

formular os processos e as possibilidades da compreensão interior da verdade – uma verdade que ela considerava inexprimível; conseqüentemente, só podia encontrar esse processo de compreensão em funcionamento a um nível da mente que não é expresso (HUMPHREY, 1976, p. 12).

Segundo o autor, a realização da protagonista de *Mrs. Dalloway* acontece quando ela está pronta para receber uma espécie de visão, uma epifania que resulta dos “preparativos para a introspecção final” (HUMPHREY, 1976, p. 12). Para Humphrey, “os preparativos são feitos em forma de introspecções fugidias, para dentro de outros personagens e sínteses de símbolos particulares presentes e passados” (HUMPHREY, 1976, p. 12). Embora, a exposição de Humphrey enfatize a dimensão subjetiva do processo de construção do monólogo interior, cabe expor aqui que esse retorno à interioridade funciona como um mecanismo de mediação entre os dados objetivos do mundo concreto e a subjetividade das personagens. Desse modo, a concretude do mundo é tematizada em *Mrs. Dalloway* na medida em que o romance se passa em um determinado momento histórico, em uma determinada localidade, a partir de acontecimentos concretos, tal como a realização de uma festa.

Erich Auerbach assinala que no procedimento narrativo adotado por Woolf e outros escritores modernistas, o narrador assume o posicionamento de “quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que as próprias personagens ao leitor.” (AUERBACH, 2015, p. 482). Diferente de como eram configurados os narradores das obras de Goethe, Dickens ou Balzac, cujo conhecimento acerca dos caracteres de seus personagens esteve alicerçado nas noções de objetividade e segurança: “o que as suas personagens faziam, o que pensavam, o que sentiam ao agirem, de que forma deveriam ser interpretadas as suas ações ou pensamentos; estavam perfeitamente informados acerca dos seus caracteres” (AUERBACH, 2015, p. 482). Embora também fosse dada ao leitor a oportunidade de conhecer as representações subjetivas dos personagens desses autores, não havia a tentativa de reproduzir “o vaguear e o jogar da consciência” (AUERBACH, 2015, p. 483), sendo tais subjetividades introduzidas ainda por sinalizações autorais como “pareceu-lhe que...” ou “sentiu nesse instante que...”.

A figura de uma personagem nítida, de contornos firmes e claros, se desfaz, segundo Rosenfeld, por intermédio da focalização ampliada dos mecanismos psíquicos, resultado das estratégias narrativas aqui apresentadas, fazendo com que a noção de personalidade total já não faça mais sentido. No caso de *Mrs. Dalloway*, segundo Banfield, o fundamental é a consciência de que existem afinidades ocultas. Essa consciência é normalmente compreendida como narrador onisciente, mas de acordo com a teórica, “Woolf não concordaria com essa noção quase teológica de um único sujeito ‘pessoal’ de conhecimento” (BANFIELD, 2009, p. 965).

O monólogo interior tal como utilizado por Woolf a fim de trazer à tona a consciência das personagens permite que o narrador vagueie entre as mentes dos personagens de maneira fluida e cambiante. A própria autora comenta o fato de ter criado belas cavernas por detrás de seus personagens, mas que o ponto fundamental era que essas cavernas se comunicassem entre si formando uma espécie de rede subterrânea onde reside a unidade de sua obra. A comunicação realizada entre as interioridades das personagens, constituídas de processos psíquicos, acontece na obra de Woolf de tal modo que o leitor não é avisado antecipadamente pelo narrador sobre quem está assumindo a voz narrativa. Um exemplo dessa transferência do fio narrativo é quando Peter Walsh, ainda sentado no banco no Regent’s Park, lembra de sua juventude e, subitamente, o narrador passa a explorar os pensamentos de Lucrezia, que se encontra sentada no mesmo banco. Ambos compartilham o mesmo momento:

Foi horrível, exclamou ele, horrível, horrível!
Ainda assim, o sol aquecia. Ainda assim superavam-se os golpes. Ainda assim, a vida tinha o dom de fazer um dia se seguir ao outro. Ainda assim, pensou ele, bocejando e

começando a perceber as em volta – o Regent’s Park mudara muito pouco desde o seu tempo de criança, exceto pelos esquilos –, ainda assim podia haver compensações –, como quando a pequena Elise Mitchell, que estivera juntando pedrinhas para a coleção que ela e o irmão mantinham em cima da lareira do quarto das crianças, deixara cair pesadamente um punhado delas no joelho da ama e saíra correndo para vir a se chocar, novamente com toda a força, contra as pernas de uma senhora. Peter Walsh deu muitas risadas.

Mas Lucrezia Warren Smith dizia para si mesma: É terrível; por que tenho de sofrer? perguntava, enquanto descia a alameda. Não; não posso aguentar mais, dizia ela, após ter deixado Septimus, que não era mais Septimus, naquele banco, dizendo coisas duras, cruéis, terríveis, falando sozinho, falando com um homem morto; quando a menina chocou-se com toda a força contra ela, caiu estatelada no chão, e rompeu em lágrimas (WOOLF, 2013, p. 66).

Peter Walsh, pouco antes dessa passagem, relembra a maneira com que Clarissa romperia o relacionamento que mantinham. Apesar de lamentar o ocorrido, o episódio acima mostra que o personagem passa por um processo de recuperação emocional. Até o momento em que ele observa a cena na qual Elise bate nas pernas de uma senhora. Essa senhora é Lucrezia, que se encontra no mesmo lugar que Peter, e está acompanhada de seu marido, Septimus. Subitamente, o foco narrativo é desviado dos pensamentos de Peter para os pensamentos de Lucrezia, que sofre por viver um casamento fracassado com Septimus, afetado psicologicamente pela guerra. A figura de Elise funciona como um elemento que promove a ligação entre os dois personagens e revela-se como um artifício estético utilizado pela autora.

Um outro resultado do procedimento narrativo adotado por Woolf é a fusão da voz narrativa entre os personagens, na qual não se percebe de modo imediato a quem pertence a voz narrativa. Uma exemplificação disso é quando Clarissa recebe a notícia da morte de Septimus. Segundo Paul Ricoeur, nessa passagem estão reunidas numa única voz a voz de Clarissa, de Septimus e a do próprio narrador, como se a voz de Septimus – já morto – ecoasse nos pensamentos de Clarissa.

A morte era um ato de rebeldia. A morte era uma tentativa de se comunicar; pois as pessoas sentiam a impossibilidade de atingir o centro, o qual, misteriosamente, lhes escapava; a intimidade virava separação; o arrebatamento extinguiu-se, ficava-se só. Havia um abraço na morte (WOOLF, 2013, p. 186).

Por meio da técnica do fluxo de consciência, Woolf tenta alcançar a essência da mente das personagens que dão voz ao espírito do sujeito moderno em crise e a consequente apreensão da realidade por parte delas. Segundo Banfield, o procedimento empregado por Woolf não deve ser compreendido “apenas como substituição de um ponto de vista objetivo por um subjetivo” (BANFIELD, 2009, p. 965), pois é na busca pela comunicação das interioridades de seus personagens que reside a objetividade narrativa do romance. Por trás do mergulho subjetivo que se faz ao pensamento e impressões, há uma intenção objetiva que é a de fazer com que

conheçamos o interior de cada personagem. É consenso entre os estudiosos da obra de Woolf que a autora foi, dentre os escritores modernistas, aquela que utilizou de forma mais precisa e inventiva as novidades narrativas que despontaram no início do século XX. Segundo Humphrey, Woolf foi quem combinou com grande perícia a montagem espaço-temporal ao monólogo interior. Para Peter Gay, a autora foi a “figura literária que mais se aproximou de uma expressão e uma resposta literária” (GAY, 2009, p. 206) ao enigma “quem sou eu?”, questão colocada aos escritores modernistas. Nas palavras de Woolf, a ficção modernista pedia aos escritores – e por que não também aos leitores – que fosse provocada com transgressões, mas também que fosse respeitada e amada, “pois assim sua juventude se renova e sua soberania estará garantida” (WOOLF, 2014, p. 116). Tendo em vista o que foi exposto até aqui, seria inequívoco dizer que *Mrs. Dalloway* atingiu sua soberania com o tempo, sendo reconhecido como uma das principais obras da autora; e, mesmo assim, permanece um romance de juventude renovada.

2.3 O tempo na constituição interna do romance

Para abordar o tempo no interior da narrativa woolfiana, é preciso antes diferenciar os modos temporais explorados pela autora em *Mrs. Dalloway*. Para tanto, serão apresentadas neste texto compreensões sobre o conceito de tempo e sua relação com o ato de narrar. Agostinho, no Livro XI das *Confissões*, lança luz sobre o conceito de tempo ao explicitar o problema de sua substancialidade, a saber, a inexistência dos tempos pretérito e futuro visto que o primeiro, sendo passado, já não pode ser e o último, sendo futuro, ainda não é. O único tempo passível de existência seria, dessa forma, o presente, pois ele é no momento em que acontece. Como é possível, portanto, acessar os tempos passado e futuro? Agostinho apresenta como uma espécie de solução a essa problemática temporal a noção de tríplice presente em que “talvez se devesse dizer propriamente: os tempos são três, o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro” (AGOSTINHO, 2017, p. 262). Com isso, Agostinho aponta que o passado configura-se como as impressões de uma sequência de fatos gravadas na alma humana às quais temos acesso por intermédio da memória (esse acesso acontece, porém, no tempo presente). O futuro, por sua vez, caracteriza-se como uma projeção ou espera, que acontece também no presente. Dessa forma, passado e futuro seriam nuances de um presente absoluto e Agostinho institui, então, a existência de um tempo psicológico fundamentado na distensão dos movimentos de ir e vir da alma humana, ou seja, na duração interior que se diferencia, portanto, do tempo físico.

De acordo com o filósofo brasileiro Benedito Nunes, em *O tempo na narrativa*, o primeiro traço do tempo psicológico é “a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas” (NUNES, 1995, p. 18). É essa descoincidência entre tempos que suscita interesse no filósofo francês Paul Ricoeur, que na obra *Tempo e Narrativa*, estabelece a íntima relação entre o conceito de tempo e a arte de narrar uma história. Aqui serão apresentadas algumas das concepções de Ricoeur acerca dessa relação dado que o autor dedica uma parte de sua obra à análise de *Mrs. Dalloway*, tendo como base justamente os pressupostos elencados por ele na investigação da relação que é estabelecida entre uma narrativa e suas dimensões temporais.

Para o filósofo, o tempo torna-se compreensível à dimensão humana na medida em que é articulado por meio de narrativas que, organizando as experiências vividas, operam uma espécie de “solução” para a problemática temporal, também denominada aporética da temporalidade, apresentada anteriormente por Agostinho. É por meio das narrativas que logramos saber o que é o tempo.

A descoincidência temporal, no entanto, à qual Ricoeur volta o seu interesse, não está presente em toda e qualquer narrativa. O filósofo apresenta ao leitor a existência de dois tipos de narrativas que são diferentes entre si no que concerne à relação com o tempo: a narrativa histórica e a narrativa de ficção. A narrativa histórica, comprometida a proferir um discurso alinhado ao juízo de verdade, deve fidelidade ao tempo cronológico e objetivo, obedecendo a ordem da sucessão de fatos ocorridos ao longo da história. A narrativa literária ou de ficção, por sua vez, encontra-se em um lugar de privilégio dada a supressão dos limites impostos à narrativa histórica. Para Ricoeur, “esse privilégio consiste na propriedade notável que tem a narrativa de poder se desdobrar em enunciação e enunciado” (RICOEUR, 1995, p. 109). Isto é, num primeiro sentido, é possível elencar dois aspectos temporais próprios da narrativa de ficção: o tempo levado para contar (tempo de narrar/enunciação) e o tempo das coisas acontecidas (tempo narrado/enunciado): um romance inteiro pode se debruçar sobre um único dia, como é o caso de *Mrs. Dalloway*.

Soma-se a esses dois aspectos temporais próprios da narrativa de ficção, ainda na concepção de Ricoeur, a noção de experiência temporal fictícia que se refere a experiências e relações estabelecidas no interior da narrativa entre os personagens, ao espaço e ao tempo em que se encontram, e que é projetada a partir da relação conjuntiva/disjuntiva entre enunciado e enunciação cujo horizonte é o mundo do texto, ou seja, o mundo que o texto projeta ao leitor e que é “suscetível de ser habitado” (RICOEUR, 1995, p. 182) por este. A suscetibilidade da

narrativa ficcional de ser habitada possibilita ao leitor a vivência de outros eus e outros tempos que não aqueles de seu próprio mundo. Paul Ricoeur nomeia essas inúmeras possibilidades-de-ser projetadas pela narrativa de ficção de “variações imaginativas” e que, por isso, a obra ficcional pode ser considerada um “laboratório e festa dos possíveis” (BLOCH *apud* GENTIL, 2004, p. 132).

Nessa variedade de existências, de possíveis eus, o leitor é convocado a confrontar as possibilidades temporais do mundo do texto com a experiência temporal de seu mundo, aprendendo, portanto, aquilo que o romance quer nos dizer sobre o tempo e a existência. Paul Ricoeur denomina o aprendizado decorrente desse confronto entre mundos e tempos de re-figuração. O termo re-figuração é utilizado para denotar uma espécie de transformação pela qual o mundo do leitor passa a partir do contato com o mundo do texto e, mais especificamente, com a maneira com que o tempo é experienciado: o de contar, o contado e o da experiência temporal fictícia. Nota-se, portanto, que a narrativa de ficção é detentora de uma pluridimensionalidade temporal, segundo Benedito Nunes,

não só devido à sua infinita docilidade que permite retornos e antecipações, ora suspendendo a irreversibilidade, ora acelerando ou retardando a sucessão temporal, não só em virtude do fato de que pode ser dilatado em longos períodos de duração, compreendendo épocas e gerações, ou encurtando em dias, horas ou minutos como no romance, mas também porque em geral se pluraliza pelas linhas de existência dos personagens, e dimensionam os acontecimentos e suas relações (NUNES, 1995, p. 28).

Dentre as narrativas ficcionais, o romance é caracterizado por Ricoeur como o principal gênero que fez da literatura “um imenso canteiro de experimentação, de onde qualquer convenção previamente aceita foi sendo banida mais cedo ou mais tarde” (RICOEUR, 1995, p. 15). De acordo com o autor, o romance moderno anuncia-se como um gênero proteiforme por excelência. Essa característica do gênero permitiu que este passasse por inúmeras transformações ao longo da história, dentre as quais Ricoeur aponta aquela que foi considerada a revolução do romance moderno enquanto gênero narrativo: a noção de caráter libertada da noção de intriga. As razões para esta revolução residem na própria história do gênero: no século XVIII, o romance estendeu-se à esfera social e não são mais narrados os grandes feitos realizados por personagens lendários, mas antes as aventuras de mulheres e homens comuns: o romance vê-se, portanto, invadido por gente do povo; no século XIX ganha destaque o romance de iniciação que atinge seu ponto mais alto com Goethe e Schiller e tem seu centro mimético voltado para o vir a ser do personagem central; o século XX, por sua vez, trouxe consigo o modernismo e uma nova fonte de complexidade com o romance de *fluxo de consciência* e que

traz à tona aspectos mentais que ultrapassam as linhas da própria consciência alcançando níveis menos elaborados que a verbalização racional.

Segundo Anatol Rosenfeld em *Reflexões sobre o romance moderno*, a produção romanesca da modernidade surge no momento em que autores como Proust, Joyce, Gide, Faulkner – e Woolf “começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro” (ROSENFELD, 1996, p. 80). Para o autor, esse desarranjo da ordem cronológica proposta pelos romancistas do início do século XX fez com que formas relativas da consciência humana, operadas como absolutas até então – tempo e espaço –, passassem a ser “denunciadas como relativas e subjetivas” (ROSENFELD, 1996, p. 81), isso porque, segundo o historiador alemão Peter Gay, a literatura desse período foi transformada “numa profunda exploração psicológica” (GAY, 2009, p. 188) em consonância com a esperança nietzschiana de que a psicologia se tornasse, na passagem do século XIX para o século XX, a rainha das ciências. Muito influenciado pela psicologia freudiana, o romance moderno passa, então, a debruçar-se sobre as engrenagens da mente e a explorar os movimentos temporais que nela ocorre. Portanto, a desconstrução da ordem cronológica configura-se não apenas como uma marca de estilo comum aos autores modernistas, mas antes como um compromisso estético de seu próprio tempo. Sobre o funcionamento da consciência e sua relação com o tempo, Rosenfeld afirma que

A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores. Não poderíamos ouvir uma sinfonia ou melodia como uma totalidade coerente e significativa se os sons anteriores não se integrassem, continuamente, num padrão total, que por sua vez nos impõe certas expectativas e tensões dirigidas para o futuro musical. Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas (ROSENFELD, 1996, p. 82).

Mrs. Dalloway, pertencente à família de romances que exploram a técnica do fluxo de consciência, reconstrói os vertiginosos estados da alma de seus personagens colocando o leitor em contato com o turbilhão de pensamentos sob os quais aqueles estão submetidos, entremeados por suas impressões pessoais, raciocínios e sensações que se desenrolam em nível consciente. Tal técnica permite que lembranças e memórias das personagens venham à tona quebrando qualquer possível linearidade do tempo no romance. À medida que o tempo narrado faz a narrativa avançar, esta retrocede em excursões ao passado, sendo *Mrs. Dalloway* o romance modernista que investigou mais de perto a disjunção entre o tempo medido e o tempo

psicológico, de acordo com Peter Boxall¹⁸, sendo, dessa forma, compreendido por Paul Ricoeur como uma fábula sobre o tempo, na medida em que “é a própria experiência do tempo que está em jogo nas transformações estruturais” (RICOEUR, 1995, p. 183). Não à toa, antes de receber o título pelo qual atualmente é conhecido, *Mrs. Dalloway* foi concebido sob o título de *As horas*, demonstrando a importância do tempo na constituição interna da obra.

Ao explorar a obra de Virginia Woolf, Paul Ricoeur propõe dois níveis de leitura: o primeiro, voltado à configuração da obra (composição, gênero, estilo); o segundo, voltado à visão de mundo e à experiência temporal que essa configuração projeta para fora de si. No caso de *Mrs. Dalloway*, uma leitura realizada com a lente do primeiro nível empregado por Ricoeur não passaria de uma leitura truncada e incompleta, sendo necessário, portanto, um olhar para a obra que ultrapasse os aspectos elementares ligados à sua configuração.

O autor inicia sua análise apresentando os procedimentos narrativos empregados em *Mrs. Dalloway*. O procedimento mais facilmente reconhecível na narrativa, e explorado por Woolf de maneira inovadora, faz referência à figura do narrador que, por ter o privilégio de conhecer por dentro os pensamentos das personagens que se reúnem sob a fina superfície do dia que passa, alcança o passado de cada uma delas livremente, atravessando o tempo presente. O que Woolf faz, segundo Peter Boxall, é produzir um retrato narrativo quadridimensional composto por instantes de diferentes fases da vida das personagens, cujas mentes pululam da infância para a adolescência chegando até a meia-idade. Para o autor, a reunião desses momentos resulta em algo como uma plenitude do ser, o que ele denomina como um acúmulo de vida vivida¹⁹.

Boxall explicita que, ao permitir que sua mente vagueie pelas memórias da infância e adolescência, Clarissa Dalloway faz coexistir sua juventude e sua meia-idade, convertendo o

¹⁸ There is perhaps no single novel that has investigated this disjuncture between measured and unmeasured time more closely, and more influentially, than Virginia Woolf's 1925 novel *Mrs Dalloway*. If the modernist novel collectively – from Proust's masterpiece to Joyce's *Ulysses* to William Faulkner's *The Sound and the Fury* – can be seen as an extended experiment in the narration of a mobile temporality, it is Woolf's novel that comes the closest, I think, to following and reproducing the tumbling, gathering, dispersing movement of being in time (BOXALL, 2015, p. 103).

¹⁹ While the traveller in Wells' *Time Machine* imagines a composite four-dimensional portrait made up of snapshots of a single character at various stages of life, Woolf's novel manages actually to produce this narrative portrait for us, looking on as the characters' minds skip freely from youth to adolescence to middle age, gathering together all of these discrete moments into something like a fullness of being. In one of the central images of the novel, the main character, Clarissa Dalloway, pictures this accumulation of a lived life (BOXALL, 2015, p. 103).

passado em presente. A seguir, um trecho no qual Clarissa presentifica sua juventude por meio da rememoração:

Pois ela era uma criança jogando migalhas de pão para os patos e, ao mesmo tempo, uma mulher feita, caminhando em direção aos pais à beira do lago, segurando nos braços a sua vida, a qual, à medida que se aproximava deles, aumentava mais e mais, até se tornar uma vida inteira, uma vida completa, que ela depositou ao lado deles dizendo: “Isto foi o que eu fiz dela! Isto!” E o que ela tinha feito dela? O que, na verdade? perguntava-se, nesta manhã, sentada ali, com Peter, cerzindo (WOOLF, 2013, p. 44).

Esse privilégio do narrador em conhecer internamente a consciência dos personagens do romance, passando de um fluxo de consciência a outro, não se configura apenas como estratégia para a quebra da linearidade lógica narrativa, mas também como efeito de ressonância: cria-se uma ponte entre as almas das personagens pela continuidade dos lugares e pela repercussão de um discurso interior no outro, em que “uma parada no mesmo lugar, uma pausa no mesmo lapso de tempo, formam uma passarela entre duas temporalidades estranhas uma à outra” (RICOEUR, 1995, p. 188), fazendo emergir entre os protagonistas uma intensa experiência de recordação compartilhada. É o que acontece, por exemplo, no momento da passagem do automóvel real pelas ruas de Londres, no qual Clarissa e Septimus – estranhos um a outro – observam o mesmo acontecimento a partir de temporalidades internas distintas:

Todos observavam o carro. Septimus observava. Rapazes saltavam de bicicletas. O tráfego tornava-se mais pesado. E o carro ficou ali parado, com as cortinas baixadas, e elas tinham um estampado curioso, como uma árvore, pensou Septimus (...). O mundo tremia e oscilava e ameaçava irromper em chamas. Sou eu quem está impedindo o trânsito, pensou. Não era ele que estava sendo observado, não era ele que estava sendo apontado; não estava ele colado ali, grudado à calçada, por algum desígnio? Mas qual? (WOOLF, 2013, p. 17)

É provavelmente a Rainha, pensou a Sra. Dalloway, saindo da Mulberry com suas flores; a Rainha. E por um segundo assumiu um ar de extrema dignidade, para ao sol à porta da floricultura, enquanto o carro, com as cortinas arriadas, passava em marcha lenta. A Rainha indo a algum hospital; a Rainha indo inaugurar algum bazar beneficente, pensou Clarissa (WOOLF, 2015, p. 18).

O passado em *Mrs. Dalloway* é um passado que vem à tona em prestações, como a própria autora aponta: “Gastei um ano em tentativas para descobrir o que chamo de meu processo de cavar túneis, pelo qual eu narro o passado aos poucos, à medida da necessidade. Essa é a minha principal descoberta até agora (...)” (WOOLF *apud* TADEU, 2013, p. 211). Esse processo confere, segundo Banfield, profundidade histórica à narrativa woolfiana, que “toma de empréstimo a Ulisses a unidade de tempo e espaço, sua geografia urbana” (BANFIELD, 2009, p. 964), fazendo com que o romance configure-se como uma espécie de *Tempo redescoberto* (o último volume da obra de Proust, que também acaba com uma festa onde estão reunidos os

personagens principais), “um *Em busca do tempo perdido* condensado num único volume” (BANFIELD, 2009, p. 964).

Um outro procedimento narrativo presente em *Mrs. Dalloway* e apontado por Paul Ricoeur em sua análise da obra, esse por sua vez mais sutil, dá-se com a pontuação do avanço do dia com pequenos acontecimentos, cabendo aos sinos da cidade, inclusive ao Big Ben – e sua imponência fálica –, pontuar esses momentos como uma maneira de acender a lembrança das horas. Segundo Boxall, a preocupação central da narrativa é observar como essa marcação autorizada do tempo – marcada pelo ressoar do Big Ben e de outros relógios – molda todas as diversas linhas do tempo reunidas no romance.²⁰

A significação da lembrança das horas não está no nível da configuração da obra, não se trata apenas de uma ajuda ao leitor para situá-lo temporalmente na história. Mais que isso, a lembrança das horas está intimamente ligada à experiência viva que as personagens têm com o tempo, à relação estabelecida entre a personagem e o soar dos sinos que, por sua vez, impõem à cidade e a seus habitantes o tempo das horas irrevogáveis: o tempo cronológico. Tornando evidente, dessa forma, a experiência diferenciada que cada personagem faz dos instantes pontuados pelos relógios numa espécie de escavação por dentro do instante, que consiste no avanço da narrativa acompanhado pelas ideias e lembranças que ocupam os personagens em cada instante.

Pois tendo morado em Westminster – por quanto tempo agora? por mais de vinte anos –, a gente sente, Clarissa não tinha dúvida, até no meio do trânsito, ou acordando no meio da noite, uma calma ou uma solenidade diferente; uma para indescritível; uma suspensão (mas podia ser o seu coração, afetado, diziam, pela influenza) antes de o Big Ben soar. Ai! Alto ele ribombou. Primeiro um aviso, musical; depois a hora, irrevogável. Os círculos de chumbo dissolviam-se no ar (WOOLF, 2013, p. 6).

O soar do Big Ben, que aparece aqui pela primeira vez no romance, é antecedido pelo silêncio comparado ao silêncio do coração de Clarissa (acometido pela doença), indicando que a significação da “hora, irrevogável” está na própria inevitabilidade da passagem do tempo, que a faz envelhecer e, irremediavelmente, a aproxima da morte. A marcação do tempo realizada pelo Big Ben é magistralmente ilustrada por Woolf quando esta faz alusão ao material de que o sino do relógio é feito. Ao referir-se ao som emitido pela construção como “círculos de

²⁰ The passage of the narrative through the course of the day is punctuated by the striking of the imposingly phallic Big Ben (...) and the central concern of the narrative is to watch as this authoritative marking of time gives a shape to all of the various timelines that the novel assembles (BOXALL, 2015, p. 104-105).

chumbo”, Woolf evidencia um determinado peso que se abate sobre Londres e seus habitantes a cada passagem de hora. Segundo Peter Boxall, o som do Big Ben se espalha como as ondulações de uma pedra lançada pelo espaço da cidade, e à medida que essas ondulações se espraiam, a força do tempo medido posiciona cada um dos personagens nas histórias de suas vidas.²¹

O Big Ben ressoa pela segunda vez na narrativa no exato momento em que Clarissa apresenta sua filha a Peter Walsh, o constrangimento causado pelas entrelinhas dessa apresentação parece refletir-se na própria maneira com que o badalar da meia hora os atinge: “O som do Big Ben batendo a meia-hora ressoou entre eles com extraordinário vigor, como se um jovem, forte, indiferente, desatencioso, estivesse movimentando halteres à direita e à esquerda” (WOOLF, 2013, p. 49). Aqui, o aviso da hora recai sobre os personagens rompendo a conexão entre eles, de modo quase inconveniente, ao anunciar que são onze e meia. O badalar do Big Ben tem ressonância também em outros relógios da cidade, como os sinos da igreja de St. Margaret:

São onze e meia, diz ela, e o som da St. Margaret insinua-se no recesso do coração e se esconde sob anéis e mais anéis de som, como algo vivo que deseja confiar-se, difundir-se, para ficar, com um frêmito de prazer, em paz – como a própria Clarissa, descendo as escadas, ao soar da hora, toda de branco, pensou Peter. (...) E por que tinha se sentido tão profundamente feliz quando relógio estava batendo? Depois, enquanto o som da St Margaret se enfraquecia, pensou: Ela tem estado doente, e o som expressava langor e sofrimento. Era o coração dela, lembrou-se; e a súbita estridência da batida final tocava pela morte que surpreendia em meio à vida, Clarissa caindo onde estava, na sua sala de estar. (WOOLF, 2013, p. 51-52)

Enquanto o badalar do Big Ben é caracterizado na narrativa como “direto e inequívoco” (WOOLF, 2013, p. 50) e comparado a um jovem forte e vigoroso, o som entoado pelo sino da igreja St. Margaret é mais fraco e, no interior do pensamento de Peter, relaciona-se ao atual momento vivido por Clarissa: envelhecida e doente (por conta da *influenza*). Na diferenciação entre os tons de ambos os sinos, é possível associar o Big Ben a uma suposta força masculina, historicamente construída como imponente e inequívoca, e a igreja St. Margaret a uma também suposta fragilidade feminina, ratificando o lugar acessório destinado à mulher na sociedade daquele contexto histórico-social – lugar esse também construído historicamente.

²¹ The reprise of the novel is that the ‘leaden circles dissolve in the air’, the sound of the striking of Big Ben spreading like shockwaves, like the ripples from a flung stone, across the space of the city; and, as these shockwaves spread, the novel watches as the force of measured time positions each of the characters within the stories of their own lives (BOXALL, 2015, p. 105).

Além dessas passagens, há mais uma em que o Big Ben faz seus círculos de chumbo dissolverem-se no ar. Quando ele bate “precisamente doze horas (...) enquanto Clarissa Dalloway estendia o vestido verde sobre a cama, e os Warren Smith desciam a Harley Street. Doze horas era o horário da consulta” (WOOLF, 2013, p. 95). O instante da hora é, externamente, o mesmo para os personagens envolvidos nessa passagem, mas internamente trata-se de tempos distintos. Segundo Ricoeur, somente a ficção “pode explorar e transportar para a linguagem esse divórcio entre as visões do mundo e suas perspectivas inconciliáveis sobre o tempo, escavado pelo tempo público” (RICOEUR, 1995, p. 191).

Mais uma vez a hora é pontuada, dessa vez não pelo Big Ben, mas por um “relógio comercial, afixado na fachada de uma loja da Oxford Street” (WOOLF, 2013, p. 104), anunciando “cordial e fraternalmente, como se constituísse um prazer para os sócios Rigby & Lowndes dar a informação graciosamente, que era uma e meia” (WOOLF, 2013, p. 104). Verifica-se nessa passagem, segundo Peter Boxall, uma espécie de patrocínio realizado por Rigby & Lowndes do tempo oficial²², “ratificado por Greenwich” (WOOLF, 2013, p. 104), responsável por moldar a experiência temporal dos personagens.

Dentre outras passagens entoadas pelo som das horas, destaca-se aquela em que o relógio soa seis badaladas, inscrevendo no tempo público o ato particular do suicídio de Septimus: “O relógio batia – uma, duas, três: como era sensível o som; em comparação com todo esse estrépito e burburinho; como o próprio Septimus. (...) Mas o relógio continuava a bater, quatro, cinco, seis (...)” (WOOLF, 2013, p. 151).

A última aparição, por assim dizer, do Big Ben é quando Clarissa é lançada a seus pensamentos motivados pela morte de Septimus, depois de ter recebido a notícia de seu suicídio:

O relógio começou a bater. O jovem tinha se matado; mas ela não lamentava; com o relógio batendo as horas, uma, duas, três, ela não o lamentava, com tudo isso acontecendo (...) com tudo isso acontecendo, repetiu ela, e lhe chegavam as palavras: Não mais temas o calor do sol. Ela devia voltar para eles. Mas que noite extraordinária! Ela se sentia, de alguma maneira, muito como ele – o jovem que se matara. Sentia-se feliz por ele tê-la acabado; por tê-la jogado fora enquanto eles continuavam vivendo. O relógio estava batendo. Os círculos de chumbo se dissolviam no ar (WOOLF, 2013, p. 188).

²² It is not just that the declamatory power of Big Ben forces each of the characters into a homogenous stream of time (...) and sponsored by Rigby and Lowndes. (BOXALL, 2015, p. 105).

O tempo oficial ao qual os personagens estão submetidos não é apenas o tempo dos relógios, segundo Paul Ricoeur. Para o autor, tudo o que tem convivência – e por que não dizer conivência – com o tempo dos relógios pertence também ao tempo oficial. Ricoeur afirma que está em concordância com ele “tudo o que na narrativa evoca a história monumental, para falar como Nietzsche e, em primeiro lugar, o admirável cenário de mármore da capital imperial” (RICOEUR, 1995, p. 190). O conceito de história monumental em Nietzsche concebe que a história pode ser recebida e vivenciada a partir de grandes personagens históricos vistos como modelos diferenciados pela qualidade de suas ações, inspirando assim, a busca humana pela grandeza, mas também correndo o risco de deixar à parte as particularidades da contingência histórica, além de instaurar uma espécie de fanatismo e temeridade ante o passado capaz de paralisar as forças criativas individuais.

A partir do conceito nietzscheano de história monumental, Ricoeur denomina a espécie de tempo que se faz presente na obra de Virginia Woolf: o tempo monumental, cuja expressão audível é o tempo cronológico, ao qual “pertencem as figuras de Autoridade e de Poder” (RICOEUR, 1995, p. 190). Nesse sentido, o tempo monumental em *Mrs. Dalloway*, refere-se não apenas ao ressoar das horas do Big Ben que dita aos habitantes de Londres as normas temporais a que seus corpos estão sujeitos – funcionando, assim, como um dispositivo de controle temporal e comportamental –, mas também às figuras de Poder e Autoridade que reforçam a ideia de oficialidade do tempo.

Dentre essas figuras, encontram-se a realeza, em especial a rainha como símbolo durável do Estado; os médicos que “atormentam o infeliz Septimus” (RICOEUR, 1995, p. 190): Dr. William Bradshaw, para quem a loucura do jovem nada mais é do que a falta de senso de proporção (sendo justamente esse sentido de medida que o insere no tempo monumental) e Dr. Holmes, representante da natureza humana, que marginaliza aqueles que podem representar um risco para o fortalecimento da nação; Miss Kilman, a quem cabe o papel de representante da religião por sua devoção; e mesmo Richard Dalloway, marido de Clarissa. Segundo Ricoeur, “tempo dos relógios, tempo da história monumental, tempo das figuras de Autoridade” (RICOEUR, 1995, p. 190) são o mesmo tempo. Dessa forma, o som do Big Ben conduz ao tempo ordenado, aos protocolos de sanidade, de normalidade e de proporção.

Segundo Ricoeur, *Mrs. Dalloway* não apresenta uma simples contraposição entre tempo dos relógios e tempo interior, mas sua inventividade narrativa reside em explorar as mais variadas relações “entre a experiência temporal concreta dos diversos personagens e o tempo monumental” (RICOEUR, 1995, p. 193). Os polos extremos dessa gama de relações são a

concordância íntima com o tempo monumental, cujas figuras de Autoridade são suas máximas representantes; e o “terror da história” (citando Mircea Eliade), representado pela figura de Septimus. Entre esses dois extremos estão organizadas as relações temporais dos outros personagens, como Clarissa e Peter Walsh.

Tanto Septimus quanto Clarissa apresentam, na narrativa, uma experiência de recusa ao tempo monumental em maior ou menor grau, respectivamente. Septimus, tendo combatido na Primeira Guerra Mundial, carrega consigo os vestígios dessa experiência: fala sozinho, percebe as coisas de outra maneira, seu modo de existir mudou, seus pensamentos são agora desconexos e vive mergulhado nas lembranças dos campos de batalha e nas alucinações com a figura de Evans, morto durante a guerra. O personagem é tomado pela loucura e por isso não consegue encontrar no mundo um lugar para si, sua percepção de mundo é outra, sua singularidade é radicalmente inversa à ordem vigente. Para Septimus, que possui uma visão advinda como que de uma outra dimensão, a verdade das coisas está na beleza, mas numa beleza que só ele tem acesso por estar “fora” do tempo administrado pelas horas. As figuras de autoridade, para Septimus transformam o tempo em uma ameaça radical, “‘não há mais tempo, está na hora’, disse Rezia. A palavra ‘tempo’ partiu sua casca derramou seus tesouros sobre ele” (WOOLF, 2013, p. 71), tornando-se insuportável e culminando em seu suicídio.

Já Clarissa não se encontra no extremo oposto da gama de relações possíveis com o tempo monumental, afinal, em sua vida mundana ainda frequenta as figuras de autoridade, sendo, inclusive, casada com Richard – membro do Parlamento inglês, que, por sua vez, representa a Autoridade consonante com o tempo oficial. Ela própria é vista por outras pessoas como uma figura de autoridade. Até mesmo Peter Walsh a enxerga dessa forma, “um fragmento do Império Britânico” (RICOEUR, 1995, p. 196). Contudo, há uma busca por parte do narrador em revelar ao leitor o sentido de uma afinidade acentuada entre ela e Septimus. Segundo Ricoeur, o mesmo horror à história que acomete Septimus acomete também Clarissa, pois “ela temia o próprio tempo” (WOOLF, 2013, p. 32). Diferente do jovem, porém, Clarissa enfrenta esse medo do tempo ao optar pela continuação da vida, pois é apaixonada por ela e por sua beleza perecível. É por meio de suas lembranças que Clarissa recupera seu amor pela vida e recupera a si própria.

Dessa forma, a experiência temporal a que *Mrs. Dalloway* convida não é uma experiência unificada de tempo, na medida em que as visões de mundo e as lembranças dos personagens mantêm-se justapostos: cada personagem entrega-se ao tempo de maneira distinta. Mas Ricoeur salienta que, mesmo com essa justaposição de destinos, há também no romance

uma unidade da experiência temporal dada a constituição de uma “rede subterrânea” (RICOEUR, 1995, p. 199), proveniente da proximidade entre o interior de cada personagem. Virginia Woolf mesma reconhece o trabalho de conexão dessas interioridades: “como cavo belas galerias por detrás de meus personagens; penso que isso dá exatamente o que quero; humanidade, humor, profundidade. A ideia é que as galerias devem se conectar, e cada uma delas vem à luz do dia no momento presente” (WOOLF *apud* TADEU, 2013, p. 211). É nessa espécie de rede subterrânea, tomada em sua totalidade, onde a consciência de um personagem repercute na consciência do outro, que reside a experiência do tempo em *Mrs. Dalloway*.

3 WOOLF E A GUERRA

3.1 Os efeitos da guerra nos personagens de *Mrs. Dalloway*

A primeira publicação de *Mrs. Dalloway*, datada de 1925, insere-se em um contexto histórico de inúmeras transformações sociais, políticas e econômicas motivadas pelos rastros deixados pela Primeira Guerra Mundial, que durou de 1914 a 1918, e pela iminência da explosão de uma nova guerra poucos anos depois. De acordo com Erich Auerbach, trata-se de um momento histórico no qual o “violento ritmo das modificações causou uma confusão tanto maior quanto não era possível vê-las em conjunto” (AUERBACH, 1971, p. 482). Segundo o autor, o alargamento das experiências humanas, bem como dos conhecimentos, dos pensamentos e das possibilidades de vida, avançou ao longo do século XIX em ritmo crescente até alcançar, no início do século XX, um grau de aceleração tão violento que, na mesma medida em que esse crescimento “produz ensaios de interpretação sintético-objetivos” (AUERBACH, 1971, p. 482), também os derruba. As modificações causadas pelos movimentos do início do século não ocorreram, segundo o autor, de maneira uniforme ao redor do mundo, “de tal forma que as diferenças de nível entre as diferentes camadas de um mesmo povo e entre diferentes povos se tornaram, quando não maiores, pelo menos mais perceptíveis” (AUERBACH, 1971, p. 482).

Virginia Woolf, que viveu em um tempo de guerra, esteve atenta às modificações às quais Auerbach se refere, tendo produzido romances, contos e ensaios em que uma das principais temáticas abordadas, embora de maneira sutil, foi a guerra, assim como os efeitos que ela causou aos cidadãos ingleses dos mais diversos estratos sociais, embora tenha sido apontada como a-histórica, apolítica e de ter a ideia de fragilidade associada à sua imagem, tal como expõe Leonardo Woolf em sua autobiografia ao apontar que

Virginia was the least political animal that has lived since Aristotle invented the definition, though she was not a bit like the Virginia Woolf who appears in many books written by literary critics or autobiographers who did not know her, a frail invalidish lady living in an ivory tower in Bloomsbury and worshipped by a little clique of aesthetes (WOOLF, 1975, p. 27).²³

²³ “Virgínia foi o animal menos político que viveu desde que Aristóteles inventou a definição, embora não fosse nem um pouco parecida com a Virgínia Woolf que aparece em muitos livros escritos por críticos literários ou autobiógrafos que não a conheciam, uma frágil senhora inválida que vivia em uma torre de marfim em Bloomsbury e adorada por um pequeno grupo de estetas.”

A maneira com que Virginia Woolf compõe a estrutura narrativa de *Mrs. Dalloway*, no entanto, parece mostrar o contrário do que aponta Leonard Woolf, visto que os acontecimentos do romance sucedem cinco anos após o fim da Primeira Guerra Mundial em uma Londres marcada pelas consequências ambíguas decorrentes do conflito bélico, refletindo o momento histórico caracterizado, segundo Auerbach, pela confusão, pelo desconcertamento e pela decadência. Por essa razão é possível designarmos *Mrs. Dalloway* como um romance de guerra, tal como propõem as teóricas americanas Nancy Topping Bazin e Jane Hamovit Lauter.

De acordo com Juliana Attie, em *Mrs. Dalloway* são expressas basicamente duas reações, opostas entre si, aos efeitos da guerra. A primeira estaria relacionada aos personagens nobres e aristocratas, tomados pelo sentimento de orgulho da pátria e pelo desejo de fortalecimento da Inglaterra como nação; a segunda reação à guerra estaria relacionada, por sua vez, àqueles que foram profundamente atingidos pelo conflito – seja no âmbito físico, psicológico ou social – e que, por isso, carregam consigo as feridas do trauma. Compreenderemos aqui, o conceito de trauma a partir do que Jeanne-Marie Gagnebin expõe em ensaio intitulado *O rastro e a cicatriz: metáforas da memória*, no qual define-se trauma como uma “ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2006, p. 110). *Mrs. Dalloway* configura-se, portanto, como uma narrativa em que a memória traumática, apesar de tudo, tenta se dizer, tal como Gagnebin aponta em texto intitulado *Ensaio, memória, testemunho*, no qual comenta conceitos benjaminianos em relação às narrativas do período pós-guerra, em especial o conceito de fim da narração tradicional.

No romance, a primeira menção à guerra ocorre logo no início, enquanto Clarissa Dalloway caminha pelas ruas de Londres, e a voz narrativa expõe que era meados de junho e que a guerra tinha chegado ao fim, exceto para personagens como Sra. Foxcroft, que morre de desgosto na Embaixada ao saber que “aquele garoto maravilhoso” (WOOLF, 2013, p. 7) tinha sido morto; ou Lady Bexborough, que recebe um telegrama informando a morte de John, “seu preferido” (WOOLF, 2013, p. 7). A voz narrativa não explicita que espécie de relação as personagens tinham com aqueles que morreram na guerra, mas uma interpretação possível leva a crer que se tratava de uma relação entre mães e filhos. A presença das duas personagens traduz a situação de mulheres inglesas que, não podendo fazer nada além de esperar por seus filhos, maridos e amantes, foram confrontadas com suas mortes e continuaram vivendo com a tristeza e a dor do trauma.

Outra personagem feminina situada no espectro traumático da guerra é Srta. Doris Kilman, preceptora de Elizabeth Dalloway, filha de Clarissa. Trata-se de uma mulher com pouco estudo formal e pertencente a uma classe social menos privilegiada que aquela à qual pertencem os Dalloway. No romance, Clarissa tem a impressão de que o caráter de Kilman é marcado pela amargura, pela infelicidade e por uma “alma enferrujada com aquele ressentimento que se incrustava nela” (WOOLF, 2013, p. 14). O ressentimento que atinge a personagem tem sua razão de ser. A família de Srta. Kilman vinha de uma linhagem alemã (“no século dezoito, o sobrenome era grafado Kiehlman” (WOOLF, 2013, p. 125), e seu irmão havia sido morto em combate.

Essas foram as motivações que levaram a personagem a ter uma visão a respeito dos alemães distinta daquela compartilhada por personagens como Clarissa, qual seja a de que nem todos os alemães eram algozes, afinal Srta. Kilman tinha amigos alemães e “os únicos dias felizes de sua vida tinham sido passados na Alemanha” (WOOLF, 2013, p. 125). A ancestralidade germânica de Srta. Kilman chega a custar-lhe o emprego no momento em que a guerra tem início, sendo demitida da escola onde trabalhava porque a diretora, Srta. Dolby, “achava que ela seria mais feliz junto a pessoas que compartilhassem de seus pontos de vista sobre os alemães” (WOOLF, 2013, p. 125). É nesse momento que Richard Dalloway a convida para ser tutora de sua filha. Doris Kilman torna-se, então, subordinada aos Dalloway, e se abstém de compartilhar suas opiniões sobre a guerra abertamente. A verdade é que a imagem negativa que se constrói de Srta. Kilman provém do ponto de vista de Clarissa. Kilman é, na verdade, uma mulher “incrivelmente inteligente” (WOOLF, 2013, p. 132), com profundo conhecimento em História, interessada em questões sociais e de caráter feminista (pois acredita que todas as profissões estão abertas às mulheres da geração de Elizabeth). Segundo Maria Aparecida de Oliveira, Doris Kilman “representa a mulher oprimida pela guerra, uma *Quaker* radical e pacifista” (OLIVEIRA, 2013, p. 211). Tudo o que interessava a Srta. Kilman – a história, a coletividade, as mazelas da sociedade – aborrecia Clarissa Dalloway.

Mas a Srta. Kilman não odiava a Sra. Dalloway. Voltando os seus grandes olhos cor de groselha para Clarissa, observando o seu rosto pequeno e rosado, o seu corpo delicado, o seu ar fresco e elegante, a Srta. Kilman sentia: Tola! Simplória! A senhora que não conheceu sofrimento nem prazer; que desperdiçou a sua vida! (WOOLF, 2013, p. 126).

A relação entre ambas é marcada, ainda, por uma espécie de rivalidade na qual buscam alcançar o amor e a atenção de Elizabeth. Kilman, sendo responsável por parte da educação de Elizabeth, a leva para conhecer lojas do Exército e da Marinha e fala sobre a guerra com a jovem.

Afinal, havia pessoas que não achavam que os ingleses estivessem invariavelmente certos. Havia livros. Havia reuniões. Havia outros pontos de vista. Elizabeth gostaria de ir com ela ouvir a palestra de Fulano de Tal (um senhor de idade extraordinariamente bem conservado)? E depois a Srta. Kilman a levou a uma igreja em Kensington, onde tomaram chá com um religioso. Emprestava-lhe livros. Direito, medicina, política, todas as profissões estão abertas às mulheres de sua geração, dizia Srta. Kilman (WOOLF, 2013, p. 131).

A relação entre Kilman e Clarissa traduz o que Auerbach afirma sobre o fato de as diferenças sociais existentes nos países europeus estarem ainda mais evidentes e visíveis, visto que Kilman é compreendida como alguém “tão sem jeito e tão pobre” (WOOLF, 2013, p. 124), sem status social, tal como a maioria das feministas pacifistas da época, e Clarissa é notadamente membro de uma classe privilegiada. De acordo com Oliveira, Srta. Kilman representa as mulheres inglesas pertencentes a um dos dois grandes grupos formados no período da guerra: o de mulheres pacifistas “cuja voz representa a voz feminista da época, odiada não só por homens, mas por outras mulheres” (OLIVEIRA, 2013, p. 211), como Clarissa. O outro grupo a que Oliveira se refere é o de mulheres que trabalhavam cooperando com a guerra: enfermeiras, policiais, pilotos, operárias de fábricas, entre tantas outras.

A guerra como pano de fundo surge também nas percepções e impressões de Peter Walsh, antigo namorado de Clarissa, que volta de surpresa das Índias. Em um determinado momento da narrativa, Peter caminha pela Rua Whitehall e observa a estátua do Duque de Cambridge, resultando, segundo Attie, em um processo de identificação do personagem com a figura retratada na estátua:

Tinha sido mandado embora de Oxford – certo. Tinha sido um socialista; de alguma forma, um fracassado – certo. Contudo o futuro da civilização está, pensou, nas mãos de jovens assim; de jovens como ele tinha sido, trinta anos atrás; com a paixão que tinham por princípios abstratos; (...); jovens que liam ciência; que liam filosofia. O futuro está nas mãos de jovens assim, pensou. (WOOLF, 2013, p. 52).

A técnica narrativa utilizada por Woolf abre caminho para uma dupla interpretação a respeito do pensamento de Peter: estaria ele falando sobre si próprio ou sobre o Duque de Cambridge? A identificação do personagem com a figura histórica reside no fato de que ambos tiveram de abandonar seus estudos para servir à pátria: Peter deixou Oxford para servir nas Índias; já o Duque de Cambridge deixara a Universidade de Hanover para atuar como oficial do exército britânico, tendo participado da Guerra da Crimeia em 1853. Segundo Attie, o Duque de Cambridge

ficou conhecido por realizar promoções de acordo com as relações sociais e não com o mérito. Nesse sentido, a reforma do exército afetou seu status nas forças armadas com o *War Office Act* em 1870, que subordinava o comandante ao Secretário do Estado para Guerra. Em 1895, o duque foi obrigado a abandonar seu posto. Sua estátua se localiza,

ironicamente, em frente ao Escritório de Guerra ao qual ele resistiu fortemente. (OXFORD In ATTIE, 2015, p. 101-102).

Peter observa ainda uma outra estátua, a de Charles Gordon: “(...) do Gordon que, quando garoto, ele tinha idolatrado; Gordon, ali posto, solitário, com uma perna erguida e os braços cruzados – pobre Gordon, pensou” (WOOLF, 2013, p. 53). De acordo com Attie, Gordon foi um soldado que, embora tivesse defendido a nação britânica bravamente, “morreu esperando reforços que chegaram tarde devido à incompetência, ou mesmo a uma artimanha, de seus inimigos no parlamento” (ATTIE, 2015, p. 103). A figura de Gordon nesse contexto evidencia que uma guerra não está baseada apenas na ideia de defesa da pátria ou da nação, mas antes na defesa de interesses pessoais. Ainda de acordo com Attie, para Woolf, os monumentos militares presentes em Londres não são meras lembranças de um passado distante, mas alegorias que exercem a função de estimular os jovens a seguirem a carreira militar. O ponto de vista expresso por Virginia Woolf acerca desses monumentos e a presença deles no romance traduzem o pensamento de Walter Benjamin de que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1987, p. 225). A barbárie faz-se presente na medida em que o passado militar é evocado como salvação e ascensão da pátria atual. Não à toa, enquanto se detém às estátuas, Peter ainda observa uma marcha de meninos que brincam de treinamento para o exército:

Garotos em uniforme, armas nos ombros, marchavam com os olhos postos à frente, marchavam com os braços duros, estampando nas faces uma expressão que era como as letras uma inscrição ao redor do pedestal de uma estátua, enaltecendo o dever, a gratidão, a fidelidade, o amor para com a Inglaterra. (...) Mas não pareciam robustos. Eram, na maior parte, franzinos, garotos de dezesseis anos, que amanhã poderiam estar atrás de balcões, vendendo tigelas de sopa ou barras de sabão. (...) Tinham prestado o seu juramento. O tráfego demonstrava respeito. Os furgões tiveram que parar. (WOOLF, 2013, p. 52).

Apesar de admitir que esse seria um excelente treinamento para os meninos e de admirar a disciplina com que estes se colocam diante dos símbolos nacionais, Peter repara que os meninos submetidos a tal disciplina são novos, fracos e franzinos, meninos que “não compreendem suas próprias atitudes” (ATTIE, 2015, p. 104). Peter reflete que se esses meninos não estivessem na posição de treinamento, estariam, muito possivelmente, exercendo profissões sem nenhum prestígio social. O personagem observa ainda que esses meninos, ao passarem pelas ruas de Londres, causam a sensação de respeito àqueles que os observam, os transportes param para que eles passem. Mas as reflexões de Peter demonstram que esses meninos que marcham com passo firme, deixam para trás um mundo de experiências,

como se uma única vontade pusesse em movimento pernas e braços de maneira uniforme, e a vida, com as suas variedades, as suas irreticências, tivesse sido estendida

sob um calçamento povoado de monumentos e coroas e anestesiada até se converter, pela disciplina, num rígido cadáver, ainda que de olhos arregalados (p. 53).

Aqui, a narração do passado é guiada pelo princípio do Agora (*Jetztzeit* em termos benjaminianos) no qual são destacados não apenas os aspectos do passado compreendidos como relevantes para o presente, mas também a conexão entre o passado e o presente como algo carregado de um potencial revolucionário, na medida em que a reflexão de Peter traduz uma crítica aos efeitos do militarismo na vida desses meninos. Peter chega a compará-los com as estátuas que antes havia visto, “como se também eles tivessem feito a mesma renúncia (...), e adquirido, com o tempo um olhar de mármore” (WOOLF, 2013, p. 53), a espécie de olhar que o personagem admite não querer para si. Compreendemos, portanto, que em certa medida a voz de Peter Walsh representa o sentimento de negação da guerra e do militarismo expondo uma “apresentação materialista da história” (BENJAMIN, p. 513) na qual, de acordo com Benjamin, o passado coloca o presente em uma situação crítica. Dizemos que a voz de Peter Walsh representa esse sentimento de negação em certa medida porque o personagem, segundo Attie, não compreende que “em tempos de guerra, os ‘princípios abstratos’ não levaram ninguém a um futuro brilhante e formaram apenas uma geração perdida de jovens” (ATTIE, 2015, p.102), que esqueceram tais princípios ao serem enviados para combate. Mesmo tendo visto de perto a realidade do Imperialismo Britânico nas Índias, e de não ser um modelo de sucesso e carreira, Peter Walsh mantém-se vinculado a princípios abstratos que justificavam, segundo Attie, o domínio inglês sobre as Índias – cultural, político e econômico – revelando, dessa forma, o caráter ambíguo do personagem.

Na narrativa, personagens como Peter Walsh e Doris Kilman são um contraponto a outros como Lady Bruton, diferente de todas as outras personagens femininas que aparecem no romance. Lady Bruton, junto com William Bradshaw, Hugh Withbread e Richard Dalloway, integra o grupo de pessoas que enxergam a guerra como premissa para o crescimento da Inglaterra como nação. Trata-se de uma personagem cuja origem reside em uma linhagem de generais a qual reserva enorme admiração.

O certo é que existia uma saleta junto à sala de estar, e nessa saleta uma mesa, e sobre a mesa uma fotografia do General Sir. Talbot Moore, já falecido, que aí escrevera (numa noite dos anos oitenta), em presença de Lady Bruton, com seu conhecimento e talvez a seu conselho, um telegrama ordenando, num momento histórico o avanço das tropas britânicas. (Ela conservava a caneta e contava a história.) (WOOLF, 2013, p. 107).

Lady Bruton é uma defensora da guerra, do Estado e do Império Britânico, e sente orgulho de viver na sociedade em que vive (sendo esta profundamente marcada pelo patriarcado) e da posição social que ocupa. De acordo com Attie, personagens como Lady Bruton são

responsáveis pela promoção de marchas como a que Peter Walsh vê na rua, e por fortalecerem o espírito bélico da Inglaterra. Dessa forma, a personagem retrata os aspectos negativos da sociedade britânica, dentre eles o desejo de manutenção da tradição, representada por símbolos característicos ingleses responsáveis pelo atraso social. Segundo Attie, “o louvor de Bruton às formas ultrapassadas de combate, como a cavalaria, a luta sobre o lombo dos cavalos mostra o quanto suas ideias são arcaicas” (ATTIE, 2015, p. 105). A repetição desse tipo de pensamento e do comportamento opressor característico da personagem, fortalece a imagem de masculinidade que se produz a respeito da guerra e também a respeito do poder econômico e político, cujo espaço reservado às mulheres ao longo da história foi a margem. Lady Bruton é uma personagem ambígua, nesse sentido, já que é uma mulher que discute política e economia com os homens, mas, ao mesmo tempo, não inclui outras mulheres em suas conversas e reproduz o orgulho de uma sociedade militar.

Dentre os personagens que refletem o espectro do trauma da guerra, Septimus Warren Smith e Lucrezia Warren Smith são, sem dúvida, alguns dos mais emblemáticos do romance. Septimus é aquele que carrega uma experiência substancialmente diferente de todos os outros, pois trata-se do único personagem que vivenciou os horrores da guerra de perto tendo sua subjetividade e sua linguagem profundamente afetadas, de maneira que a comunicação estabelecida com outros personagens, tais como sua esposa, Lucrezia, e seus médicos, torna-se deficitária dado que a referencialidade da linguagem perde sua função nos devaneios do personagem.

Septimus saiu de casa ainda menino, motivado pelas mentiras que sua mãe contava, e porque não enxergava futuro para um poeta em Stroud (cidade onde residia com sua família). Sua única confidente era a irmã mais nova, para quem deixou um bilhete, descrito pela voz narrativa como “absurdo, como os escritos por grandes homens e lidos, depois, pelo mundo, quando a história de suas lutas se tornou famosa.” (WOOLF, 2013, p. 86). Ao mudar-se para Londres, Septimus vê-se diante de uma cidade que deu à luz inúmeros jovens que, como ele, tinham Smith como sobrenome, mas que não se deixava abalar por “nomes de batismo fantásticos” (WOOLF, 2013, p. 86), tal como o nome de Septimus, que carrega consigo o caráter trágico, dramático e poético do personagem. A mudança para o centro urbano inglês fez com que Septimus passasse por uma transformação: de um jovem com “rosto cheio, corado, inocente para um rosto fino, contraído, hostil” (WOOLF, 2013, p. 86).

A narrativa utiliza a analogia do processo de florescimento de uma flor para descrever o processo de encantamento de Septimus por sua professora de Literatura, Srta. Isabel Pole, que

o comparava a John Keats, poeta do século XIX a quem Woolf faz referência em alguns de seus importantes ensaios críticos, e lhe ensinava Shakespeare. Antes de participar da guerra, Septimus ocupava um cargo de confiança em um escritório cujo dirigente, Sr. Brewer, sentia que “algo estava no ar” (WOOLF, 2013, p. 87) e profetizava a Septimus que “em dez ou quinze anos, ele estaria sentado, como seu sucessor, na confortável cadeira de couro da sala do centro, em meio aos fichários de testamentos e sob a luz da claraboia, ‘desde que conservasse a saúde’” (WOOLF, 2013, p. 87). Ao que o narrador adiciona a seguinte impressão: “esse era o perigo – ele (Sr. Brewer) parecia débil” (WOOLF, 2013, p. 87). Preocupado com a saúde de Septimus, cujo aspecto físico era marcado pela fragilidade, Sr. Brewer sugere que ele comece a jogar futebol. Aqui, Sr. Brewer dá uma pequena amostra de que os prenúncios da guerra já se faziam presentes na Inglaterra e de que Septimus poderia até mesmo ocupar um cargo de chefia caso conservasse a saúde, isto é, já há nas palavras de Sr. Brewer uma espécie de previsão do que poderia acontecer com Septimus: a perda da saúde, e mais especificamente o que pode ser compreendido como a perda da saúde mental.

Sendo uns dos primeiros a se apresentar como voluntário, Septimus foi enviado para a França “para salvar uma Inglaterra que consistia quase que inteiramente das peças de Shakespeare” (WOOLF, 2013, p. 87). Septimus não demonstra saber exatamente o que faria estando em outro país, defendendo a nação inglesa. Segundo Attie, “jovens frágeis como Septimus eram atraídos pelo serviço militar por meio de uma publicidade que os envergonhava ao compará-los com homens fortes e viris que iriam proteger a nação, sua cultura e as mulheres” (ATTIE, 2015, p. 5). Uma das formas de atrair esses jovens para o serviço militar era o enaltecimento do esporte, em especial o futebol, visto que sugere a presença da união e da liderança para a sua realização, tal como Sr. Brewer havia lhe recomendado.

Na guerra, Septimus embrutece, fica mais forte, torna-se viril e sua atuação lhe rende uma promoção, o que chama a atenção de Evans, seu superior, com quem Septimus esboça uma relação homoafetiva. O caráter heroico do personagem chega ao fim, porém, com a morte de Evans, e Septimus não sendo capaz de demonstrar qualquer emoção, orgulha-se de ter reagido de maneira contida e racional à morte de seu grande amigo (ou companheiro). O sentimento da indiferença agora toma lugar na existência do personagem.

A Guerra tinha lhe dado uma lição. Foi sublime. Tinha passado pela experiência toda, amizade, Guerra Europeia, morte, tivera uma promoção, ainda não tinha trinta anos e estava destinado a sobreviver. Esteve bem no centro de tudo. As últimas granadas por pouco não o atingiram. Foi com indiferença que as viu explodirem. Quando veio a paz, estava em Milão, aquartelado numa pousada, com um pátio interno, flores em banheiras, pequenas mesas ao ar livre, as filhas do dono confeccionando chapéus, e com Lucrezia,

a mais nova das duas, firmou compromisso de casamento, numa noite que foi tomado de pânico – por não conseguir sentir nada (WOOLF, 2013, p. 88).

As transformações pela qual o personagem passa reflete as transformações do próprio combate, segundo F. G. Jünger citado por Walter Benjamin em *Teorias do fascismo alemão*. Nele, o autor aponta que tais mudanças tornam-se visíveis quando são observadas as fisionomias dos soldados que ingressaram no conflito em agosto de 1914, “rostos animados, leves, entusiasmados” (JÜNGER In BENJAMIN, 2009, p. 100), com as fisionomias daqueles que combateram até 1918, “cansadas de morte, esqueléticas, duramente tensas dos combates” (JÜNGER In BENJAMIN, 2009, p. 100). O autor ainda destaca as transformações de ordem psíquica a que combatentes de guerra, tal como Septimus, estiveram sujeitos e que resultaram no surgimento da apatia e da insensibilidade.

Por detrás do arco desse combate, que foi sendo retesado até o limite, para depois acabar por se partir, surgem, inesquecíveis, esses rostos, moldados e movidos por uma poderosa convulsão psíquica, percorrido que foi um calvário estação a estação, batalha a batalha, cada uma delas sinal hieroglífico de um violento e contínuo trabalho de destruição. Aí encontramos aquele tipo de soldado que foi sendo formado pela guerra mecânica, dura, insensível, sangrenta, incessante. A sua marca é a da dureza dos nervos de aço do combatente nato, a expressão da responsabilidade solitária e do abandono anímico (JÜNGER In BENJAMIN, 2009, p. 100).

Ao voltar da guerra, Septimus percebe “que os motivos que o levaram a se alistar não existem mais: a nação shakespeariana de que ele se orgulhava e queria defender, perde todo seu brilho após o contato cruel com a morte em campo de batalha” (ATTIE, 2015, p. 48). Septimus percebe agora que sua ida para o *front* esteve condicionada a disputas econômicas e políticas de uma Inglaterra que não reconhece o fato de seu desajuste mental ser fruto do trauma de ter visto inúmeras atrocidades realizadas por outros homens e por ele mesmo. Nas palavras de Gagnebin, aquele que volta da guerra com uma ferida não cicatrizada para o lugar ao qual chama de pátria, “não encontra palavras para narrar nem ouvintes dispostos a escutá-lo” (GAGNEBIN, 2006, p. 110).

O estresse pós-traumático decorrente da Guerra surge como um elemento de constituição do caráter do personagem, fazendo com que o estranhamento e o deslocamento do discurso de Septimus em relação aos discursos das outras pessoas sejam agora justificados. A incapacidade de se comunicar ganha nesse momento uma significação que é traduzida por Benjamin como uma espécie de pobreza da experiência comunicável que atingiu combatentes que retornavam dos campos de batalha:

está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham

voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. (BENJAMIN, 1987, p. 115).

Ao comentar sobre Auschwitz, Gagnebin aponta que, depois dele, “a mais nobre característica do homem, sua razão e sua linguagem, o logos, não pode (...) permanecer o mesmo, intacto em sua esplêndida autonomia” (GAGNEBIN, 2006, p. 77). O mesmo pode ser dito da experiência vivida por Septimus ao ter sobrevivido à Primeira Guerra Mundial. Por causa da experiência vivida, há em Septimus a necessidade de criação de uma nova gramática, isto é, de uma nova forma de comunicação entre si e os outros. Isso se dá porque o trauma vivido pelo personagem rompe-lhe o acesso ao simbólico, em especial à linguagem. A necessidade de uma nova maneira de se comunicar é o que aproxima o personagem dos próprios autores modernistas, tal como Woolf, dado que estes também se deparam com a necessidade de criar uma forma de narrar já que estavam diante de acontecimentos históricos que desintegraram as experiências subjetivas e coletivas da humanidade. No romance, Septimus caracteriza-se como uma espécie de portador de palavras para as quais os indivíduos comuns – aqueles que não foram para a guerra – não estão preparados. O que o aproxima, nesse sentido, à própria construção discursiva das narrativas modernistas, na medida em que elas também abrigam e comunicam abordagens temáticas e formais às quais nem a crítica da época, nem os leitores “comuns” e mesmo o narrador em terceira pessoa do realismo burguês do século XIX estavam habituados ou preparados, assumindo, em alguns casos, um posicionamento de resistência frente às obras que nasciam naquele momento, fruto de uma sociedade em cacos.

É possível compreendermos, portanto, Septimus como o personagem que traduz ou reflete as transformações pelas quais o gênero romance passou – atingindo o ponto máximo dessas mudanças discursivas no romance do início do século XX –, na medida em que a relação entre interioridade e exterioridade que compõe o discurso modernista, em especial o discurso de Woolf em seus escritos teórico-críticos, assemelha-se ao movimento realizado pelo personagem para dentro de si. Sendo possível estabelecer uma relação metaliterária entre personagem e construção literária na medida em que a narrativa moderna desloca o ponto focal das narrativas materialistas, fazendo com que a matéria da narração passasse a ser não mais ou apenas os fatos concretos, exteriores ao sujeito, mas antes aquilo que na interioridade fosse mobilizado por esses fatos. Auerbach pontua que no caso específico da constituição narrativa das obras de Virginia Woolf,

os acontecimentos exteriores perderam por completo o seu domínio; servem para deslanchar e interpretar os interiores, enquanto que, anteriormente, e em muitos casos ainda hoje, os movimentos internos serviam preponderantemente para a preparação e a

fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes. (AUERBACH, 2015, p. 485)

É característica comum entre as obras modernistas essa passagem da exterioridade para a interioridade do sujeito que passa a ser o ponto de interesse a partir do início do século XX. Mesmo Woolf chegou a apontar em alguns de seus ensaios críticos que a realidade das coisas estaria no interior do sujeito e não fora dele. Esse é também o ponto de interesse de Septimus: sua interioridade.

Septimus é caracterizado por Lucrezia como alguém que torna tudo terrível, afinal estar ao seu lado faz com que a personagem tenha contato com uma forma de enxergar o mundo à qual ela própria parece não estar preparada. O que Septimus vê e ouve traduz intensamente aquilo que ele carrega dentro de si, aquilo que não corresponde necessariamente a uma realidade comungada, inclusive com sua esposa. Isso para Lucrezia é terrível: relacionar-se e viver ao lado de alguém com quem não consegue estabelecer uma comunicação viável, alguém com quem não consegue compartilhar impressões acerca da realidade.

Por isso, Lucrezia é uma mulher solitária. Para ela, Septimus tornou-se um homem covarde, visto que no passado “tinha lutado; ele era corajoso; ele não era Septimus agora” (WOOLF, 2013, p. 25). Há aqui uma crise no reconhecimento da identidade do personagem: quem ele era antes? No que se transformou? Esse não-reconhecimento da identidade de Septimus após a guerra torna-o um “estrangeiro a si mesmo e a seus familiares, em seu próprio país” (GAGNEBIN, 2006, p. 110). Além de dizer “coisas duras, cruéis, terríveis, falando sozinho, falando com um homem morto” (WOOLF, 2013, p. 66), Septimus parece receber mensagens de alguma espécie de divindade: “Os homens não devem derrubar árvores. Existe um Deus. (...) Mudem o mundo. Ninguém mata por ódio. (...) Faça com que o saibam (WOOLF, 2013, p. 26). Septimus ouve pardais cantando em grego dizendo que não existe nenhum crime e nenhuma morte. O personagem também enxerga grades e, atrás delas, pessoas mortas, inclusive Evans. Septimus sabe que cometeu um crime contra a natureza humana, tendo agido contra a lei de não matar o próximo, pois era isso o que a guerra lhe exigia. Em um determinado momento da narrativa, Lucrezia convida Septimus para ir falar com Sir William Bradshaw (médico considerado uma espécie de psiquiatra) cheia de esperança de que seu marido fosse curado do que tinha, embora nem ela própria soubesse nomear as perturbações vividas por ele.

“O senhor serviu com grande distinção na Guerra?”

O paciente repetiu a palavra “guerra” interrogativamente.

Ele estava atribuindo às palavras significados que tinham uma implicação simbólica.

Um sintoma grave, a ser assinalado na ficha.

“A Guerra?”, perguntou o paciente. A Guerra Europeia – aquela coisa de escolares brincando com pólvora? Ele tinha servido com distinção? Ele realmente esquecera. Fracassara até na Guerra.

“Sim, serviu com a maior distinção”, Rezia assegurou ao doutor; “ele foi promovido.”
 “E eles têm o senhor na mais alta conta do escritório?”, murmurou Sir William, lançando um olhar à carta do Sr. Brewer, recheada de palavras elogiosas. “De modo que o senhor não tem nada que o preocupe, nenhum problema financeiro?, nada”
 Ele cometera um crime horrível e fora condenado à morte pela natureza humana.
 “Eu... eu”, começou, “eu cometi um crime...” (WOOLF, 2013, p. 97).

Repetidas vezes, ao longo da narrativa, Septimus afirma que foi condenado à morte por ter tirado a vida de pessoas com a autorização do Império Britânico, e é incapaz de esquecer o que aconteceu nas trincheiras. O estado psíquico de Septimus traduz o que Gagnebin afirma acerca da experiência traumática. Para a autora, é próprio dessa experiência a impossibilidade do esquecimento a insistência na repetição.

Septimus abomina as figuras de Sir. Bradshaw e de Dr. Holmes, médicos responsáveis por seu tratamento. Este, uma espécie de clínico geral, que orienta o ex-combatente a fortalecer sua virilidade sendo um marido atencioso, além de recomendar a Lucrezia que procurasse desviar a atenção do marido para coisas que o afastassem de suas preocupações, já que para ele – Dr. Holmes – o que Septimus tinha eram “sintomas nervosos, nada mais que isso” (WOOLF, 2013, p. 93). Já Sir William Bradshaw, descrito como um homem que possui fama por lidar com distúrbios como o de Septimus, “nunca se referia a isso como ‘loucura’; ele chamava de falta de senso de proporção” (WOOLF, 2013, p. 98), e sugere que o personagem passe uma temporada afastado de sua esposa, em uma casa de repouso. Septimus se revolta contra os médicos na medida em que percebe que ambos estão unidos na tentativa de fazê-lo encaixar-se em um padrão comportamental adequado e não necessariamente interessados em compreender o que ele tem a dizer. Pelo contrário, tentam fazer com que a memória de Septimus acerca da guerra seja apagada, de modo que o tratamento oferecido ao personagem e a outros indivíduos traumatizados, segundo Attie, “impede a recuperação individual e também social, pois eles perpetuam o pensamento que dizimou milhões de jovens na Guerra” (ATTIE, 2015, p. 51). Sir. William Bradshaw e Dr. Holmes pertencem ao grupo de pessoas que enxergam a guerra como caminho para o engrandecimento do Império Britânico, assim como Lady Bruton.

Embora a comunicação de Septimus com sua esposa e com os médicos seja ineficiente e o personagem não consiga expor de fato aquilo que o aflige, há um momento em que, ao fazer referência a Evans, Septimus murmura: “Comunicação é saúde; comunicação é felicidade.” (WOOLF, 2013, p. 95). Curiosamente, esse mesmo pensamento aparece em um ensaio de

Woolf no qual as palavras da autora são exatamente aquelas que Septimus ouve das vozes que ecoam em sua cabeça: é preciso fazer com que todos saibam:

Comunicação é saúde; comunicação é verdade; comunicação é felicidade. Compartilhar é nosso dever; mergulhar energicamente e trazer à luz aqueles pensamentos ocultos que são os mais mórbidos; não esconder nada; não fingir nada; se somos ignorantes, dizê-lo; se gostamos de nossos amigos, fazer com que o saibam (WOOLF, 2015, p. 12)

No momento em que Septimus observa um rio e anuncia “Agora vamos nos matar”, Lucrezia percebe em seu olhar a mesma expressão de quando passa um trem ou um ônibus e o segura pelo braço para que o ato não seja consumado. Logo depois, ao voltarem para casa, surpreende-se com a forma razoável com que Septimus se comporta, como se há poucos minutos ele nada tivesse anunciado, como se ele quase não tivesse se suicidado. Septimus sente um encantamento pela morte, considerava-se um profundo conhecedor das pessoas, sabia como elas eram diabólicas e podia vê-las inventando mentiras.

É na morte que Septimus encontra a sua expressão, como uma maneira de desprender-se das aflições e da condenação psíquica a que estava sujeito. O personagem suicida-se e seu suicídio representa uma espécie de “promessa de renascimento, criação, plenitude” (ATTIE, 2015, p. 53). A tragicidade que o acompanha ao longo de toda a narrativa está presente também no momento de sua morte. Septimus pede que Lucrezia queime todos os seus escritos e desenhos que retratam as atrocidades vivenciadas por ele na guerra, e mantém-se junto ao parapeito da janela de seu quarto até que Dr. Holmes, representante das autoridades inglesas, adentra o ambiente e Septimus professa pouco antes de se jogar: “Ofereço-a a vocês!” (WOOLF, 2013, p. 150), lançando sobre o médico e todos aqueles que representam o espectro de defesa do Império e da guerra a culpa de sua morte.

3.2 As mulheres devem chorar ou se unir contra a guerra em diálogo com a Teoria Crítica

Como vimos anteriormente, a temática da guerra permeia todo o romance de Woolf, privilegiando a multiplicidade de experiências e visões em relação a esse acontecimento histórico e social. Mas a produção woolfiana acerca do tema não esteve limitada à ficção, tendo a autora produzido ensaios com teor crítico-cultural nos quais expõe, de maneira contundente, sua visão – pacifista – em relação não apenas à Primeira Guerra Mundial, mas também à Segunda Guerra, além de, em alguns deles, tecer críticas ao Führer da Alemanha nazista.

Em um desses ensaios, intitulado *As mulheres devem chorar ou se unir contra a guerra*, publicado originalmente em 1938, no livro *Três Guinéus*, Woolf apresenta questionamentos e

reflexões acerca da relação entre a guerra e o patriarcalismo. O texto faz parte de uma série de ensaios críticos escritos pela autora em sua fase tardia, entre 1930 e 1941, cuja principal característica é o criticismo cultural, apontado por Alice Wood como uma atividade e não uma disciplina em si. Segundo Wood, o conceito de criticismo cultural pode abranger teoria e crítica literária e estética, pensamento filosófico, teorias e disciplinas interpretativas, tais como teorias psicanalíticas, marxistas, sociológicas e antropológicas, e diversos outros meios de conferir sentido à cultura e à sociedade moderna e contemporânea.

No ensaio aqui abordado, o criticismo cultural emerge do confronto proposto pela autora às ações e hábitos seguidos mecanicamente, como se fossem inatos a um ou a outro sexo; da análise que a autora faz dos impulsos patrióticos e imperialistas presentes na cultura britânica que levaram, repetidas vezes, ao envolvimento de seu país na guerra, e das relações de poder que permeiam o contexto social no qual a autora esteve inserida. A partir disso, nota-se que o criticismo cultural presente nos ensaios tardios de Woolf caracteriza-se de modo muito similar à Teoria Crítica, atribuída originalmente aos pensadores da Escola de Frankfurt, cujo objeto de estudo reside na humanidade como produtora de suas formas históricas de vida. Max Horkheimer apresenta o conceito de teoria crítica no texto *Filosofia e Teoria Crítica*, apontando que

As situações efetivas, nas quais a ciência se baseia, não é para ela uma coisa dada, cujo único problema estaria na mera constatação e previsão segundo as leis da probabilidade. O que é dado não depende apenas da natureza, mas também do poder do homem sobre ela. Os objetos e a espécie de percepção, a formulação de questões e o sentido da resposta dão provas da atividade humana e do grau de seu poder (HORKHEIMER, 1975, p. 163).

A narradora de *As mulheres devem chorar ou se unir contra a guerra* aponta que algum conhecimento de política, de relações internacionais e de economia ajudam a compreender as causas que levam à guerra, reconhecendo também a contribuição que a filosofia pode dar a essa compreensão. O ensaio expõe uma carta fictícia escrita por uma missivista em resposta a um advogado também fictício que lhe solicita a colaboração feminina na prevenção à guerra. São utilizadas ainda duas outras cartas na constituição da resposta que a narradora envia ao advogado: uma demandando auxílio financeiro para a reconstrução de uma faculdade para mulheres; outra solicitando ajuda para um grupo de apoiadoras da inserção de mulheres no mercado de trabalho. Ao comentar sobre o conteúdo dessas cartas a seu interlocutor, a narradora lança luz para a diferença com que os recursos financeiros da Inglaterra eram destinados à compra de munições e armamentos para a guerra e às melhorias da condição de vida das mulheres.

A perspectiva apresentada por Woolf no ensaio demonstra que “guerrear tem sido, desde sempre, hábito do homem, não da mulher” (WOOLF, 2019, p. 73) e que “raramente, no curso da história, um ser humano foi abatido pelo rifle de uma mulher” (WOOLF, 2019, p. 73). A participação direta nos conflitos armados estaria, então, reservada aos homens, enquanto às mulheres seria negada não apenas a participação ativa na guerra (exceto em casos de mulheres que atuam como enfermeiras, por exemplo, uma ocupação notadamente ligada ao cuidado e não à aniquilação), mas também a livre manifestação de sua opinião sobre os acontecimentos políticos. Em um outro ensaio publicado no ano de 1940, intitulado *Pensamentos sobre a paz durante um ataque aéreo*, Woolf pontua que

“As mulheres não têm nenhum direito à palavra na política!” Não há nenhuma mulher no ministério; nem em qualquer posição de responsabilidade. Todas as pessoas produtoras de ideias que estão em posição de fazer com que as ideias sejam eficazes são os homens (WOOLF, 2019, p. 124).

Em *Mrs. Dalloway*, por exemplo, nota-se que algumas das personagens femininas, incluindo Clarissa, acatam essa posição que lhes é imposta e não emitem suas opiniões sobre a guerra e as movimentações políticas e econômicas da Inglaterra naquele momento, convertendo-se em representantes perfeitas do que era compreendido como o ideal de feminilidade. Já aquelas personagens que ousam se manifestar ou que, de alguma forma, demonstram interesse pela situação sociopolítica da Inglaterra, como Doris Kilman e Lady Bruton, adquirem no romance características compreendidas comumente como masculinas.

Segundo a narradora de *As mulheres devem chorar ou se unir contra a guerra*, há uma espécie de satisfação por parte dos homens em guerrear, embora reconheça que essa afirmação não possa ser generalizada. Sua argumentação pauta-se em trechos da biografia de dois soldados, de um piloto de guerra e de um poeta. A biografia dos soldados, que eram irmãos gêmeos (Francis Octavius Grenfell e Riversdale Nonus Grenfell), expõe homens felizes por terem trabalhado em prol da pátria, exaltando sua função dentro do corpo de soldados que seguiram para a guerra contra os alemães.

Tive a mais feliz das vidas que se pode ter, e sempre trabalhei em prol da guerra, e agora entrei a maior de todas, na flor da idade, para um soldado... Graças a Deus, partimos dentro de uma hora. Que regimento magnífico! Que homens, que cavalos! Dentro de dez dias, espero, Francis e eu estaremos cavalgando lado a lado em direção aos alemães (BUCHAN In WOOLF, 2019, p. 73).

Já a biografia do piloto de guerra aponta que

se a paz permanente fosse alguma vez alcançada, os exércitos e as marinhas deixariam de existir, não haveria nenhum meio de vazão para as características viris que as batalhas desenvolveram, e a constituição humana e o caráter humano, acabariam por se deteriorar (WOOLF, 2019, p. 74).

Nota-se, portanto, que a guerra é, para esses homens, “uma profissão; uma fonte de felicidade e grandes emoções; e um meio de vazão das características viris, sem as quais os homens se deteriorariam” (WOOLF, 2019, p. 74). Em *Mrs. Dalloway*, a virilidade é destacada por personagens como Sir William Bradshaw, Dr. Holmes e Sr. Brewer como o objetivo que Septimus deve vislumbrar, antes e depois da guerra, visto que o personagem apresenta traços de sensibilidade aguda, o que torna sua trajetória muito similar à do poeta inglês Wilfred Owen, morto em combate.

Tive uma iluminação que nunca será absorvida pelo dogma de nenhuma igreja nacional: a saber, que um dos mandamentos essenciais de Cristo era: Passividade a qualquer preço! Padeça desonra e desgraça, mas nunca recorra a armas. Seja maltratado, ultrajado, deixe-se matar, mas nunca mate...Vê-se, assim, que o puro cristianismo nunca combinará com o puro patriotismo (WOOLF, 2019, p. 74).

Antes de ir para a guerra, Septimus fora comparado ao poeta John Keats por sua professora, além de ter sido um assíduo leitor de Shakespeare. Septimus tinha a sensibilidade de um poeta, assim como Owen. Após participarem do conflito, ambos são tomados por uma espécie de epifania que lhes revela o “crime contra a natureza humana” representado pela guerra e reconhecem que esta coloca em xeque alguns dos principais fundamentos cristãos, pregados por parte da população. Assim como o personagem, Owen viu-se pressionado a ir para a guerra por conta da publicidade feita na época e chegou a ostentar certo orgulho durante o período de treinamento, sentindo-se importante ao ser respeitado por trajar um uniforme. Semelhante ao respeito que os transeuntes demonstravam aos meninos em marcha observados por Peter Walsh. Contudo, quando precisou travar sua primeira batalha, Owen deu-se conta de quão desumana, insuportável, bestial e insensata a guerra pode ser. Walter Benjamin, no texto intitulado *Teorias do fascismo alemão*, também manifesta a metamorfose pela qual passaram os soldados que combateram nas trincheiras, afirmando que no começo da guerra o idealismo dos jovens combatentes era fornecido pelo Estado e pelo governo, contudo, com o passar do tempo, o heroísmo que os imbuía “foi se tornando cada vez mais sinistro, mortal, cinzento como o aço, cada vez mais distante e nebulosa a esfera de onde acenavam a glória e o ideal” (BENJAMIN, 2012, p. 99), endurecendo a postura daqueles que, segundo o autor, viam-se “menos como tropas de uma guerra mundial do que como executores do pós-guerra” (BENJAMIN, 2012, p. 99).

O estímulo à guerra e à violência seriam, portanto, marcas de uma opressão que atingiria não somente às mulheres, mas também aos homens, na medida em que alguns deles agiram em combate contra suas inclinações e valores, aniquilando vidas de outros homens e colocando a sua própria vida em risco em nome da pátria. Owen e Septimus seriam, então, representantes

da ideia de que a guerra não é, segundo Woolf, inata aos sexos, mas antes inerente a questões políticas e econômicas.

Para além das biografias apresentadas pela autora, é elencada ainda a possibilidade de existência de uma quarta e uma quinta: a do patriota e a da filha ou irmã de um patriota. Woolf questiona: o que significa patriotismo para essa filha ou irmã? Será que, assim como um patriota, ela teria razões para se orgulhar, amar e defender a Inglaterra? Estaria sendo ela “imensamente abençoada” na Inglaterra? A perspectiva assumida por Virginia Woolf em sua análise nos permite dizer que noção de pátria para as mulheres inglesas (ou para parte delas), dado o tratamento que a própria sociedade inglesa lhes dirigia, em muito difere da ideia de pátria para os homens.

Dessa forma, então, são elencados diferentes pontos de vista sobre a guerra e sobre o patriotismo: soldado, piloto de guerra, poeta, patriota e mulheres. Tal como a própria autora faz em *Mrs. Dalloway* ao explorar, por meio de seus personagens e das técnicas narrativas empregadas por ela, diferentes perspectivas sobre a guerra e seus efeitos na sociedade inglesa. A autora propõe que a “psicologia parece sugerir que a história não deixa de ter efeitos sobre a mente e o corpo” (WOOLF, 2019, p. 75). Assim também o patriotismo e aquilo que ele representa no campo simbólico assumem diferentes significados para os personagens de *Mrs. Dalloway*, tendo suas mentes e corpos atingidos pela história, no caso, pela guerra que se fez histórica.

A narradora de *As mulheres devem chorar ou se unir contra a guerra* ainda comenta em sua carta que próximo a ela encontram-se algumas fotografias de guerra, enviadas pelo governo espanhol. Trata-se, em grande maioria, de fotografias de cadáveres sobre os quais não se pode definir nem o gênero nem a idade, dado que estão completamente mutilados. A missivista comenta que, por maiores que sejam as diferenças entre ela e seu interlocutor no que diz respeito à educação e às tradições, ambos, muito possivelmente, chegariam à mesma conclusão diante das imagens: “A guerra é uma abominação, um barbarismo; a guerra deve ser interrompida” (WOOLF, 2019, p. 76), concordando que essas são imagens de horror e asco. Mas que, ao longo da escrita de sua carta, outra imagem se sobrepôs àquelas iniciais, surgindo em primeiro plano a figura de um homem, representante do próprio Homem e da virilidade, envolto em um uniforme, em cujo peitilho estão expostas insígnias e medalhas.

A narradora pontua que esse homem é chamado “de Fuhrer em alemão e de Duce em italiano” (WOOLF, 2019, p. 107) e de Tirano ou Ditador na língua inglesa; e que atrás desse homem, encontram-se casas estilhaçadas e cadáveres de homens, mulheres e crianças. Tanto a

missivista quanto seu interlocutor podem chegar ao consenso de que essa é uma imagem do mal, estando ambos determinados a fazerem o que puderem para destruí-lo, cada qual à sua maneira, e podem também chegar ao consenso de que há homens instruídos que compartilham dessa mesma visão. Para eles, a guerra

é desumana, horrível, nada natural, animalesca. O Ditador é um monstro. Suas ordens devem ser desobedecidas. O Estado não é supremo. O Estado é feito de seres humanos – de homens e mulheres livres, que devem pensar por sua própria conta.” (WOOLF, 2019, p. 108).

Contudo há ainda muitos homens que sustentam a opinião de que essa imagem é, antes, uma representação do bem e que a guerra, argumenta-se, “traz à tona as qualidades mais nobres da humanidade. O Ditador, alega-se, não é nem uma ameaça nem um monstro, mas pelo contrário, a consumação da masculinidade” (WOOLF, 2019, p. 107).

Além das questões expostas até aqui, uma em especial é abordada no ensaio como a principal quando se tem em vista dar cabo à guerra, que é a da educação. Que tipo de educação levará as jovens e os jovens a odiar a guerra? O que dever ensinado em uma faculdade voltada a uma educação contrária à guerra? A narradora aponta para o fato de que não devem ser ensinadas as artes de dominar outras pessoas, de mandar, de matar, de acumular capital e terra, mas antes as artes das relações humanas, da compreensão da vida e da mente de outros povos e a arte da conversação. Os objetivos dessa faculdade e da educação seriam, portanto, não a segregação e a especialização, mas a combinação e a cooperação. Aqui, a perspectiva de Woolf é similar ao que Walter Benjamin expõe em *O anjo da história*, ao questionar se a resolução não violenta de conflitos seria possível, ratificando a posição de Woolf diante da guerra:

O entendimento sem violência encontra-se por toda a parte onde a cultura do coração ofereceu às pessoas meios puros para se entenderem. Aos meios legais e ilegais de toda a espécie, todos eles expressão da violência, podem contrapor-se, como meios puros, os que renunciam à violência. Os seus pressupostos subjetivos são a delicadeza, a simpatia, o amor da paz, a confiança e outras qualidades que poderíamos acrescentar. Mas é a lei (...) que determina a sua manifestação objetiva, dizendo que meios puros nunca poderão servir para soluções diretas, mas apenas mediatizadas. Por isso eles nunca se relacionam diretamente com a resolução dos conflitos entre uma pessoa e outra, mas têm sempre de passar pelas coisas (BENJAMIN, 2012, p. 56).

Em *As mulheres devem chorar ou se unir contra a guerra* evidencia-se o posicionamento pacifista de Woolf diante da guerra, divergindo, segundo Attie, até mesmo do grupo Bloomsbury, do qual faziam parte diversos intelectuais da época e a própria autora, por apresentar um ponto de vista feminista em relação aos conflitos e por atacar, em certa medida, o racionalismo dos integrantes do grupo, que tratavam assuntos políticos ainda sob uma

perspectiva patriarcal. A perspectiva apresentada por Woolf pode, dessa forma, ser colocada em diálogo com o que Adorno e Horkheimer pontuam em *Dialética do esclarecimento*:

Enquanto nos abstrairmos de quem emprega a razão, ela terá tanta afinidade com a força quanto com a mediação; conforme a situação do indivíduo e dos grupos, ela faz com que a paz ou a guerra, a tolerância ou a repressão, apareçam como o melhor (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 86).

Comumente, ao longo da história da humanidade e, portanto, da filosofia, o emprego da razão esteve associado à figura masculina, apontada aqui por Virginia Woolf como a principal figura responsável pela realização de guerras, corroborando o que a escritora ucraniana Svetlana Aleksievitch afirma no título de seu livro, publicado no Brasil em 2016, de que a guerra não tem rosto de mulher.

3.3 A crítica materialista de Woolf em *A torre inclinada*

Dentre os ensaios críticos produzidos por Virginia Woolf em sua fase tardia, nos quais a autora expõe explicitamente críticas às guerras, às desigualdades sociais e ao patriarcado, *A torre inclinada* é um dos mais significativos. O texto é o resultado de uma palestra proferida por Woolf em abril de 1940 para a Associação Educacional dos Trabalhadores, em Brighton, e foi publicado nesse mesmo ano. No ensaio, Woolf examina de que forma a posição social dos escritores britânicos influenciou a produção literária da Inglaterra, de 1815 a 1940, além de identificar a Primeira Guerra Mundial como marco inicial de um processo de profundas transformações sociais e estéticas. De antemão, a autora explicita que sua intenção ao produzir o texto é discutir tendências que estão diretamente relacionadas ao seu próprio trabalho enquanto escritora de ficção, isto é, tendências modernas. Para tanto, Woolf pontua que, quando se fala sobre tendências ou movimentos literários, assume-se um comprometimento

com a crença de que existe uma força, uma influência, uma pressão externa que é forte o suficiente para estampar-se em todo um grupo de escritores diversos, de modo que tudo o que eles escrevem tem certa aparência comum (WOOLF, 2014, p. 429).

Woolf adverte ainda sobre a necessidade da existência de uma teoria que seja capaz de se relacionar com essa influência externa que torna as obras literárias de um determinado movimento comuns umas às outras. Cabe pensarmos aqui se, nesse caso, a Teoria Crítica poderia ser acertadamente reconhecida como aquela que respondesse à advertência feita pela autora na medida em que esta aborda a produção literária inglesa do século XIX e início do século XX à luz das relações de poder estabelecidas em tais contextos histórico-sociais com o olhar voltado especialmente para a situação socioeconômica dos autores desse período.

Woolf inicia sua análise expondo que em 1815 a Inglaterra estava em guerra, assim como estava no momento em que escreveu o artigo aqui abordado. Contudo, é levantada a questão de que “as guerras napoleônicas não tiveram nenhuma consequência sobre a grande maioria dos escritores da época” (WOOLF, 2014, p. 430). Segundo Alice Wood, as guerras imperiais em que a Inglaterra se envolveu ao longo do século XIX geraram um estado de estabilidade social e crescimento econômico que precipitou o surgimento da próspera classe média doméstica, pela qual a maioria dos escritores e intelectuais foram atraídos. Embora Jane Austen e Walter Scott, por exemplo, estivessem ligados à vida de sua época e tenham vivido e produzido durante o período das guerras napoleônicas, nenhum dos dois chegou a abordá-las em seus romances, demonstrando como “o modelo deles, sua visão da vida humana, não foi perturbado nem abalado nem modificado pela guerra” (WOOLF, 2014, p. 431).

Uma explicação possível para esse fenômeno é a de que as guerras mantinham-se longe desses escritores, “eram travadas por soldados e marinheiros, não por indivíduos comuns” (WOOLF, 2014, p. 431), e os resultados das batalhas demoravam para chegar à Inglaterra, em especial às cidades pequenas, visto que dependiam das diligências dos correios que, à época, eram demasiado ineficientes. Diferente da situação na qual estiveram situados os escritores modernos, inclusive Virginia Woolf. Ao comparar ambos os contextos sócio-políticos, a autora comenta:

Os disparos dos canhões, no canal da Mancha, hoje são ouvidos por nós. Basta ligar o rádio para ouvirmos um avião contando como nessa mesma tarde ele abateu um inimigo; seu avião pegou fogo; ele pulou no mar; a luz ficou verde, depois virou escuridão; ele voltou à tona e foi resgatado por um barco de pesca. Scott nunca viu os marinheiros que se afogavam em Trafalgar; Jane Austen nunca ouviu os canhões troando em Waterloo (WOOLF, 2014, p. 431).

Woolf pontua que essa “imunidade à guerra” presente na literatura inglesa se estendeu ao longo de todo o século XIX, embora a Inglaterra tenha estado frequentemente em guerra. Segundo a autora, “houve a guerra da Crimeia; o motim na Índia; as muitas escaramuças de fronteiras na Índia e, no final do século, a guerra dos bôeres” (WOOLF, 2014, p. 431). Alguns dos principais romancistas desse período²⁴, porém, não chegaram a mencioná-las em suas obras, com exceção de William Thackeray, que descreveu a batalha de Waterloo em *A feira das vaidades*, com a ressalva de tê-lo feito muitos anos depois de o conflito ser travado e tê-lo

²⁴ Keats, Shelley, Byron, Dickens, Thackeray, Carlyle, Ruskin, as irmãs Brontë, George Eliot, Trollope, o casal Browning.

utilizado apenas como uma ilustração para o romance, sem que a vida de seus personagens tenha sido afetada por ele.

Woolf questiona que se a guerra não afetou a vida nem a visão de mundo dos escritores do século XIX, visto que não chegam a mencioná-la em suas obras, teriam, em contrapartida, a paz e a prosperidade influenciado a escrita deles? Em sua análise crítica, Woolf relaciona a “alienação” desses escritores em relação à guerra com a posição social ocupada por eles. Woolf admite que esses escritores deixaram como legado para a Inglaterra um vasto conjunto de obras literárias – entre poemas, peças, romances, crítica, ensaios, história, tendo sido o século XIX, dessa forma, demasiado “prolífico, criativo, rico” (WOOLF, 2014, p. 433). A autora pontua, entretanto, que é fato que os escritores do século XIX pertenciam à classe média alta, eram educados em universidades de renome, tais como Oxford e Cambridge, e que “a obra feita por eles trouxe-lhes consideráveis fortunas” (WOOLF, 2014, p. 432).

A questão colocada pela autora, então, é se existe alguma conexão entre prosperidade material e criatividade intelectual, se uma teria levado à outra. A autora é categórica ao afirmar que pensa existir sim uma relação entre essas duas condições, na medida em que a visão da vida humana proposta pelos escritores do século XIX esteve pautada na divisão de classes. Segundo a autora, havia “a aristocracia; a classe dos proprietários rurais; a dos profissionais; a dos comerciantes; a classe trabalhadora; e além, como uma nódoa escura, essa classe numerosa que de modo abrangente e simples é rotulada de ‘os pobres’” (WOOLF, 2014, p. 433). Para Woolf, os escritores do século XIX, ao se depararem com tais divisões, não tentaram alterá-las, mas as aceitaram de maneira tão profunda que se tornaram inconscientes delas. A leitura de Woolf sobre seu próprio tempo permite que a aproximemos do pensamento de Walter Benjamin em *O narrador*, na medida em que o autor aborda as transformações do gênero romance e da postura do narrador como consequência das mudanças nas relações de trabalho, que partiram do aspecto artesanal para o aspecto industrial. Para o autor, a arte de narrar teria entrado em extinção pelo fato de as ações da experiência humana terem alcançado, na primeira metade do século XX, um patamar tão baixo.

Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais abaixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Ao analisar as transformações da postura adotada pela figura do narrador ao longo da história, Benjamin apoia-se na ideia de que a narrativa, em sua origem oralizada, esteve alicerçada em figuras arcaicas exemplificadas pelo camponês sedentário e pelo marinheiro

comerciante: o primeiro, representante daquele que ganhou a vida honestamente sem sair de seu país e que, por isso, conhece suas histórias e tradições; o segundo, representante daquele que viaja e tem muito a contar. Para Benjamin, o sistema que contribuiu para a aglutinação desses tipos arcaicos de narradores e, conseqüentemente, para uma das primeiras transformações da narrativa foi o sistema corporativo medieval, que proporcionou tanto aos camponeses sedentários quanto aos marinheiros a possibilidade de compartilharem o mesmo ambiente de trabalho, a mesma oficina, intercambiando entre si histórias e modos diferentes de narrar.

O autor propõe que a narrativa, durante muito tempo, esteve relacionada ao âmbito da artesanaria, sendo ela própria “uma forma artesanal de comunicação” (BENJAMIN, 1994, p. 205), onde é impressa a marca do narrador – que é tomado por aquilo que está narrando – tal qual “a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994, p. 205). É com o surgimento do romance e seu processo de difusão influenciado pela invenção da imprensa, porém, que, segundo o autor, esse caráter artesanal da narrativa entra em declínio pois enquanto o narrador benjaminiano retira da experiência o que está sendo narrado e “incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201), o romancista é aquele que está segregado, isolado, “que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Essa última imagem proposta por Benjamin assemelha-se à imagem proposta por Virginia Woolf para se referir aos romancistas do século XIX e das duas primeiras décadas do século XX, qual seja a de um indivíduo isolado no alto de uma torre, observando o mundo de longe e fazendo com que o narrador, como aponta Benjamin, não esteja entre nós, mas distante de nós.

O florescimento da burguesia e do mundo industrial, para Benjamin, caracteriza-se como o momento no qual a forma romanesca ganha força para se desenvolver, tornando arcaica a narrativa (tal como compreendida pelo autor) que se vê compelida a se apropriar das novas formas e do novo conteúdo exigido pelo romance. Porém, Benjamin destaca que, mesmo os moldes do romance passaram por transformações, balizadas pelo fortalecimento da imprensa, do capitalismo e da sociedade industrial, que guiaram o gênero à sua própria crise, impelindo-o, portanto, a assumir novos formatos e uma nova linguagem que se distancie da mera informação, cuja característica primordial, segundo o autor, é a busca por explicar o mundo, quando “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1994, p. 203).

Ambos os autores, Benjamin e Woolf, aparentam, portanto, apresentar discursos alinhados à ideia de que as transformações sociais – sejam elas sob o prisma das relações de

trabalho ou sob o prisma da guerra – foram e são, em certa medida, motivadoras das mudanças formais e temáticas à quais o romance e a narração estiveram submetidos. Em *A torre inclinada*, Woolf propõe, por exemplo, a teoria de que “a paz e a prosperidade foram influências que deram aos escritores do século XIX uma aparência familiar” (WOOLF, 2014, p. 436), apontando que as condições para essa aparência familiar estiveram pautadas no fato de esses escritores terem tido tempo livre e a segurança de que suas vidas não passariam por mudanças. A autora expõe que tais condições perduraram até o ano de 1914:

Ainda em 1914 podemos ver o escritor sentado, como se sentou ao longo do século XIX, a olhar para a vida humana; a vida humana continua dividida em classes; e ele, com toda a atenção possível, ainda olha para a classe da qual ele mesmo provém; as classes permanecem tão consolidadas que ele já quase se esqueceu de que existem; e permanece tão seguro de si que já está quase inconsciente de sua própria situação e segurança. Ele acredita estar olhando para a totalidade da vida; e sempre olhará assim para ela (WOOLF, 2014, p. 436).

Essa relação entre poder material, produção intelectual e distanciamento da vida humana é expressa por Woolf a partir de duas imagens. A primeira delas faz referência à cadeira do escritor, “que define sua atitude em relação ao modelo; que afeta profundamente seu poder de nos dizer o que ele vê” (WOOLF, 2014, p. 438). Segundo a autora, os escritores do século XIX, de origem majoritariamente abastada, sentaram-se em cadeiras de uma mesma variedade: alta e em relevo. A segunda imagem proposta pela autora é a de uma torre de estuque e ouro, para demonstrar que tais escritores foram criados e educados acima do povo comum.

O escritor senta-se numa torre erguida acima do restante de nós; uma torre que se construiu com base na condição social de seus pais, primeiro, e depois na riqueza da família. E é uma torre da mais profunda importância; ela determina seu ângulo de visão; ela afeta seu poder de comunicação (WOOLF, 2014, p. 438).

A torre é, no sentido imagético, o espaço privilegiado de onde os escritores do século XIX construía seus pontos de vista sobre a realidade e tornavam-se carregados da inconsciência “de estar lidando apenas com um tipo; o tipo constituído pela classe na qual ele nasceu e com a qual se acha mais familiarizado” (WOOLF, 2014, p. 435). Essa inconsciência foi, segundo Woolf, uma enorme vantagem estética para tais escritores, que se mantiveram, metaforicamente, imersos nessa sólida construção arquitetônica e, conseqüentemente, distanciados de relações humanas coletivas e diversas.

Em agosto de 1914 essa situação se reconfigura pois “bruscamente, como enorme fenda numa estrada lisa, veio a guerra” (WOOLF, 2014, p. 437), e a torre que se manteve sólida até então passa a sofrer seus primeiros abalos. Os jovens escritores que seriam os mais representativos de sua época – a partir de 1914 – tiveram suas vidas penetradas pelo conflito,

porém, ainda guardavam a lembrança de uma Inglaterra segura e estável, o que os levava a escrever como se a torre à qual pertenciam ainda permanecesse sólida. Esses autores, pontua Woolf, demonstravam simpatia pela classe trabalhadora e queriam contribuir para que esta dispusesse das vantagens da classe da torre, entretanto, não se dispuseram nem a destruí-la nem a descer dela. Eram, portanto, “herdeiros inconscientes de uma grande tradição” (WOOLF, 2014, p. 441). Nas palavras de Benjamin, esse interesse dos autores pela classe trabalhadora sem que de fato destruíssem as estruturas que mantinham a divisão de classes, representa

a quintessência da falsa consciência cujo agente infatigável é a moda. Essa aparência do novo se reflete, como um espelho no outro, na aparência da repetição do sempre igual. O produto dessa reflexão é a fantasmagoria da “história cultural”, em que a burguesia saboreia sua falsa consciência (BENJAMIN, 2009, p. 48).

A torre, que antes assegurava ao romancista o lugar de estabilidade e solidez que servira de base para a constituição das narrativas até então, agora encontra-se inclinada como representação de um momento no qual as relações sociais, econômicas, políticas e humanas passavam por profundas transformações que afetaram as narrativas produzidas, segundo Woolf, principalmente entre os anos de 1925 e 1939. Embora, os escritores desse período ainda fossem oriundos de famílias abastadas e sentados no alto de uma torre, os efeitos da guerra (aqui, não somente da Primeira, mas também da Segunda Guerra Mundial) modificaram completamente os modelos de vida humana aos quais eles tinham acesso.

Mas que diferença surgiu na própria torre, naquilo que de lá eles viam! E, ao olharem para a vida humana, o que viram então? Mudanças por toda parte; revoluções por toda parte. Na Alemanha, na Rússia, na Itália, na Espanha, todas as velhas cercas estavam sendo arrancadas; todas as velhas torres estavam sendo postas no chão. Outras cercas eram feitas; outras torres eram erguidas. Num país havia o comunismo; em outro, o fascismo. A civilização, a sociedade, se modificava em seu todo (WOOLF, 2014, p. 442).

Segundo Eric Auerbach, esse foi um momento no qual a consciência dos diversos níveis de vida e de visão de mundo foi aguçada e em todos os cantos do mundo surgiram crises de adaptação das mais diferentes ordens. As visões filosóficas, religiosas, morais e econômicas “que pertenciam a antiga herança” (AUERBACH, 1971, p. 483), e que, apesar de agitações anteriores ainda conservaram certa autoridade, tornaram-se nesse momento vacilantes, tal como a torre de estuque, inclinada.

Woolf ainda atesta que, no momento histórico em que suas obras foram produzidas, “os livros foram escritos sob a influência das mudanças, sob a ameaça de guerra” (WOOLF, 2014, p. 443). Nesse momento, ao dar-se conta da inclinação da torre em que se encontram, os escritores tornam-se também conscientes da posição que ocupam, não olhando “para nenhuma

classe diretamente no rosto; ou bem olham para cima, ou bem para baixo ou para um lado” (WOOLF, 2014, p. 444). A inclinação da torre, isto é, os efeitos causados pela guerra, também teve seu reflexo na produção literária desse período, traduzindo como tendência dos escritores modernos o mal-estar, a autocomiseração e a raiva da sociedade. Nesse momento, os escritores deram-se conta, segundo Woolf, de que a torre onde se encontravam esteve sempre assentada na tirania, na injustiça e, por que não, na barbárie, inserida no próprio conceito de cultura, segundo Benjamin, como um “tesouro de valores considerado de forma independente, não do processo de produção no qual nasceram os valores, mas do processo no qual eles sobrevivem” (BENJAMIN, 2009, p. 509). Essa consciência forçou os autores desse período, e em especial aqueles que produziram a partir de 1930, a serem políticos, a terem “consciência de si mesmos, consciência de classe, consciência das coisas em mudança, das coisas que ruíam, e da morte talvez já a caminho” (WOOLF, 2014, p. 454).

Woolf argumenta que sempre haverá uma nova geração de escritores, independentemente da guerra e de seus efeitos. E questiona se chegará o dia em que não existirão mais torres nem classes. Para a autora, o romance produzido em uma sociedade sem classes e sem torres deveria ser, em princípio, melhor que o romance antigo, pois o romancista poderá descrever pessoas mais interessantes, que têm a oportunidade de desenvolver seu humor, seus dons e seus gostos, “pessoas reais, não pessoas comprimidas e esmagadas por cercas em massas sem feições definidas” (WOOLF, 2014, p. 459). Aqui, Woolf, em certa medida, dialoga com o que Benjamin propõe acerca do vislumbre de uma época em relação à época seguinte, dado que esta “aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes” (BENJAMIN, 2009, p. 41).

Virginia Woolf possuía claramente uma visão utópica e esperançosa de que a sociedade extingiria suas classes e suas torres, e que a literatura, por conseguinte, se tornaria variada. A autora enxergava a literatura não como terreno particular de alguém, mas como terreno comum a todos, que não foi separada em nações e onde não há guerras.

Além disso, a autora ainda propõe que a única forma de fazer a literatura inglesa sobreviver ao abismo social que marca sua produção, naquele período, seria “se os plebeus e intrusos como nós fizermos deste país a nossa terra, se nos ensinarmos a ler e a escrever, a preservar e a criar” (WOOLF, 2014, p. 463). Segundo Angeliki Spiropoulou, a visão de Woolf de uma sociedade sem classes assemelha-se à visão de Benjamin, na medida em que ambos convocam o resgate das vozes dos forasteiros, em especial das mulheres e das classes

trabalhadoras, como agentes da história e portadores do “novo” no século XX. Ambos propõem, então, que os *outsiders* históricos transformem-se em porta-vozes da era moderna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa apresentada nesta dissertação buscou debruçar-se sobre a produção literária e teórica de Virginia Woolf de modo que fosse possível o estabelecimento de diálogos entre os ensaios selecionados para compor o *corpus* do texto e o romance *Mrs. Dalloway*. Situando a produção desses textos em um contexto marcado pela guerra, pela destruição e pelas transformações que atingiram a humanidade moderna, foi possível compreender que Virginia Woolf – tanto na literatura quanto na teoria – esteve atenta a tais movimentações, explicando seu próprio tempo e refletindo sobre ele, sendo a própria autora contemporânea a seu tempo, numa espécie de retrato do que Agambem compreende como contemporâneo: “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEM, 2009, p. 61).

Ao longo da pesquisa, buscou-se também propor diálogos e pontos de convergência entre a produção teórica de Virginia Woolf e filósofos da Teoria Crítica, a fim de que os ensaios nos quais Woolf apresenta o que podemos denominar como crítica cultural pudessem ser reconhecidos como importantes contribuições filosóficas para o debate acerca das transformações que atingiram as narrativas literárias da primeira metade do século XX. A escolha dos ensaios apresentados nesta pesquisa levou em consideração aspectos relacionados à discussão formal do romance moderno, tais como inovações narrativas, construções espaço-temporais até então inéditas, reposicionamento da figura do narrador, constituição de personagens, entre outros; e aqueles relacionados a discussões de caráter social e político, mostrando que, apesar de Woolf ter sido considerada apolítica por alguns, manteve-se, na verdade, consciente das mudanças que a guerra traria para Europa naquele momento, assim como esteve consciente da situação de subjugo das mulheres na sociedade e da situação na qual viva a classe de trabalhadores, para quem a autora chegou a realizar algumas palestras.

O projeto literário de Woolf, tendo como base a obra *Mrs. Dalloway*, configura-se, nesta pesquisa, como um caminho possível de investigação de seu projeto teórico, de modo que se possa estabelecer entre ambos uma relação de coerência, visto que a produção literária de Woolf nos oferece respostas a algumas das questões apresentadas pela autora em seus ensaios, em especial aqueles que mencionam a guerra. Essa coerência entre literatura e teoria na produção de Woolf demonstra que, apesar de *Mrs. Dalloway* inserir-se no *hall* de romances modernos marcados pela forte valorização da subjetividade, ainda assim traz à tona uma realidade que é tremendamente material. Segundo Allan Pauls, “se há uma coisa que não falta em *Mrs. Dalloway*, é ‘realidade’” (PAULS In WOOLF, 2012, p. 205-206). Para o autor

Londres (...) é a protagonista impessoal do romance: a Londres dos anos 1920, dos pós-guerra, com suas ruas, seus comércios, seus relógios públicos, suas interrupções de trânsito, suas mendigas cegas cantando nos parques, seus aviões que escrevem no céu. Não é uma cidade abstrata nem mítica; nenhuma estilização a embeleza (PAULS in WOOLF, 2012, p. 205-206).

Além disso, buscou-se compreender ao longo da pesquisa de que maneira o personagem de Septimus Warren Smith representa a radicalização da problemática do discurso que atinge justamente os escritores modernistas desse período. A figura de Septimus, atingida pela catástrofe da guerra, emudece assim como o próprio romance convencional foi emudecido por não comportar as inovações narrativas propostas e desenvolvidas por escritores como Virginia Woolf. Assim, Virginia Woolf, como integrante do círculo de escritores modernistas e, portanto, adepta das inovações narrativas que possibilitaram uma espécie de reconfiguração do real, mantinha um posicionamento coerente entre suas produções literária e crítica, na medida em que a autora reconhecia no próprio fazer literário a influência sofrida pelas transformações sociais de sua época. Portanto, as investigações empreendidas neste estudo buscaram elucidar os diversos modos pelos quais Woolf, por meio do trabalho com a voz narrativa, tempo e espaço, traz à tona a dinâmica de forças que estruturam os romances da primeira metade do século XX: a vida e a guerra.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Denise Borille de. The War That Challenged Gender Roles: English Women War Narratives Of The First World War. **Literatura e Autoritarismo**. Santa Maria, n. 17, nov. 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.5902/1679849X25175>>. Acesso em: 20 ago. 2019.
- ADORNO, Theodor. A posição do narrador contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ATTIE, Juliana Pimenta. **Vida e morte em diálogo com a voz narrativa, o tempo e o espaço em Mrs. Dalloway, To the lighthouse e Between the acts de Virginia Woolf**. 2015, 150 f. Tese de doutorado (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2015.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BANFIELD, Ann. Mrs. Dalloway. In: MORETTI, Franco (org.). **O romance**, 1: A cultura do romance. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BAZIN, Nancy Topping. LAUTER, Jane Hamovit. Virginia Woolf’s keen sensitivity to war. In: HUSSEY, Mark (ed.). **Virginia Woolf and War: Fiction, Reality and Myth**. New York: Syracuse UP, 1991.
- BELL, Quentin. **Virginia Woolf, a biography**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

- BENNET, Arnold. Is the novel decaying? In: MAJUMDAR, Robin and MCLAURIN, Allen (orgs.). **Virginia Woolf – The critical heritage**. Routledge, 1975. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=-Rq0z8PYxBkC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 04 mar. 2019.
- BOXALL, Peter. **The value of the novel**. New York: Cambridge University Press, 2018.
- COHN, Dorrit. **Transparent Minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction**. New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- CONNER, Leslie. **Post War Trauma in Mrs. Dalloway**. 2015, 27 f. Research Paper (Master of Arts) - Southern Illinois University, Carbondale, 2015. Disponível em: <https://opensiuc.lib.siu.edu/g_s_rp/589/>. Acesso em: 17 out. 2019.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GAY, Peter. **Modernismo – O fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GENTIL, Helio Salles. **Para uma poética da modernidade: uma aproximação à arte do romance em Temps et Récit de Paul Ricoeur**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência** (um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros). Trad. Gert Meyer. São Paulo: Mc Graw-Hill, 1976.
- LEVENBACK, Karen L. Virginia Woolf and Returning Soldiers: The Great War and the Reality of Survival in "Mrs. Dalloway" and "The Years". **Woolf Studies Annual**. vol. 2, 71-88, 1996. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i24906386>>. Acesso em: 14 abr. 2019.
- MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco. **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MORETTI, Franco. **O século sério**. Novos Estudos – CEBRAP, São Paulo, n. 65, mar. 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

OLIVEIRA, Maria Aparecida. **A representação feminina na obra de Virginia Woolf: Um diálogo entre o projeto político e o estético.** 2013, 253 f. Tese de doutorado (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2013.

PARSONS, Deborah. **Theorists of the Modernist Novel: James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf.** Londres: Routledge, 2007.

PAULS, Alan. Prefácio. In: WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway.** Trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. A morte de Prue Ramsay. In: _____. **O fio perdido** – Ensaios sobre a ficção moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RODRIGUES, Isadora Meneses. New forms for our new sensations: a convergência de novos sons e imagens na modernidade e o seu reflexo na literatura de Virginia Woolf. **Cadernos Benjaminianos**, Belo Horizonte, v. 8, 02-16, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.17851/2179-8478.1.8.2-16>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

_____. REINALDO, Gabriela Frota. Mrs. Dalloway: a tradução do pensamento na literatura. **Revista Entrelaces**, Ano III, n. 3, 91-106, nov. 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/issue/view/366>>. Acesso em: 08 ago. 2019.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto I.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCARAMUZZA FILHO, Mauro. **Evocação poético-visual na literatura performática de Virginia Woolf, em Mrs. Dalloway e Kew Gardens.** 2017, 240 f. Tese de doutorado (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

SCHÖNPFLUG, Daniel. **A era do cometa: o fim da Primeira Guerra e o limiar de um novo mundo.** São Paulo: Todavia, 2018.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano.** Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SPIROPOULOU, Angeliki. **Virginia Woolf, Modernity and History: Constellations with Walter Benjamin.** Londres, Palgrave MacMillan, 2010.

TADEU, Tomaz. Mrs. Dalloway e Mrs. Brown: a arte de Virginia. In: WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

TATE, Trudi. **Modernism, history and the First World War**. Manchester: Manchester University Press, 1998.

VAN WERT, Kathryn. The Early Life of Septimus Smith. **Journal of Modern Literature**, v. 36, n. 1, 71-89, 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.2979/jmodelite.36.1.71>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

WATT, Ian. O realismo e a forma do romance. In: _____. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOOD, Alice. **The Development of Virginia Woolf's Late Cultural Criticism, 1930-1941**. PhD thesis, Montfort University, Leicester, 2010. Disponível em: <<https://dora.dmu.ac.uk/handle/2086/4806>>. Acesso em: 27 jan. 2020.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

WOOLF, Leonard. **Downhill All The Way: An Autobiography Of The Years 1919-1939**. Londres: The Hogarth Press, 1975.

WOOLF, Virginia. A torre inclinada. In: _____. **O valor do riso e outros ensaios**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

_____. Ficção moderna. In: _____. **O valor do riso e outros ensaios**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. Flanando por Londres. In: _____. **O sol e o peixe**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. Montaigne. In: _____. **O sol e o peixe**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **Mr. Bennett and Mrs. Brown**. Disponível em: <<http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2018.

_____. **Mrs. Dalloway**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. Poesia, ficção e o futuro. In: _____. **O valor do riso e outros ensaios**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.