

1 INTRODUÇÃO: VIRGÍNIA, LAURA, CLARISSA – O CAMINHO DAS HORAS

Quando vi o filme *As Horas* pela décima vez – eu já havia ido ao cinema muitas vezes até aquele dia e ainda iria estar lá naquela sala escura em muitas outras ocasiões – senti-me como uma daquelas mulheres: algo se apoderava de mim. A cena que mais me comovia era a do despertar de cada uma das personagens com suas angústias estampadas no olhar. Virgínia, na Inglaterra suburbana do século XIX ouvindo as badaladas de um relógio; Laura, na Califórnia, na década de 1940, despertando pesarosamente grávida para mais um dia; Clarissa, na Nova York do século XXI, acordando para mais um dia da sua vida atribulada e inescapável. O filme *As Horas* do diretor Stephen Daldry, adaptação do livro *As Horas* de Michael Cunningham, retrata um dia na vida de cada uma delas, em épocas diferentes, e ao mesmo tempo apresenta um sentimento comum a todas: a angústia de viver.

A sensação que eu experimentava a cada vez que voltava a ver o filme era diferente, mas sempre intensa e em um determinado momento percebi que gostaria de me aprofundar e melhor conhecer o universo de Virgínia Woolf, já que havia sido tão afetada pela sua história. Por isso, decidi ler *Mrs. Dalloway*, que em última análise, representava o elo entre as três histórias: a de Virgínia que escrevia o livro, de Laura que o lê e de Clarissa, que é quem encarna a personagem principal. A trama era tão rica e parecia ser um solo fértil para um estudo fílmico, que tivesse fôlego e profundidade suficientes para congregar uma análise literária tendo como platô de sustentação a resignificação do texto/imagem e a repercussão daquelas novas ressonâncias, que sem dúvida, podem produzir novas formas de subjetivação.

Ao me defrontar com as situações imagéticas do filme e a sensação que a leitura me provocava, considerei que o caminho para o desenvolvimento deste trabalho talvez fosse o estabelecimento de uma relação entre a literatura e o cinema. A construção dessa perspectiva começa a tomar corpo a partir do encontro com a teoria da Memória Social iluminada principalmente pelo texto “A Tarefa do Tradutor” (1923), no qual Walter Benjamin prefaciando a tradução de Baudelaire do *Tableaux Parisiense* dissertava sobre a teoria da linguagem como um produto de rememoração (*Andenken*).

O estudo começa com a vida e obra de Virgínia Woolf e se estende até a análise do filme e o que se pretende aqui é focar o processo de tradução, da

escrita do livro para a obra cinematográfica, tendo como amálgama a criação de uma memória. Na verdade, o filme é uma adaptação do livro *As Horas* de Michael Cunningham. Contudo, este autor fez este filme a partir de uma leitura do livro de Virgínia Woolf. A decisão de trabalhar com o livro que deu origem é, sem dúvida, almejando uma leitura mais consistente e interessante. Entretanto, serão citadas algumas passagens do livro de Cunningham, ao longo deste trabalho, em virtude deste ser uma adaptação fidedigna do filme e esclarecer melhor determinadas passagens para o leitor.

Num primeiro momento fiz um levantamento sobre a vida e obra de Virgínia Woolf, pois senti ser necessário mergulhar no *vivido* da autora para melhor compreendê-la antes de descrevê-la. O próprio processo de feitura do trabalho, a escolha do delineamento das formas de expressão da arte – tanto do livro como do filme –, as transparências, as sombras e as reentrâncias, que ora se autocompletavam e ora se distanciavam, provocaram em mim um sentimento de cumplicidade. É nesta *hora* que se concretiza o meu objeto. É a minha *hora*. Mesmo tendo sido tremendamente cuidadosa e rigorosa nas escolhas feitas para dar conta da complexidade da questão proposta, sou atravessada pelo meu tema. Assim, Walter Benjamin torna-se meu parceiro, me possibilitando articular áreas do conhecimento que seriam, num raso primeiro olhar, apenas relativamente próximas e que, com um pouco mais de delicadeza e argúcia, puderam se interligar profundamente de forma a tornar possível este trabalho. Cinema, literatura e memória se emaranham até se fundirem num caleidoscópio de cores, nuances, lembranças e sentimentos. E *horas*, muitas *horas*.

O trabalho apresenta-se então em duas partes: na primeira, exprime considerações gerais, que levam em conta a obra de arte literária e o seu autor e, finalmente, a análise do grande discurso que é *Mrs. Dalloway* perfazendo assim o primeiro capítulo. Houve um extenso trabalho de pesquisa bibliográfica para a preparação deste tópico e é importante ressaltar o alto grau de dificuldade em realizá-lo, já que quase não existem trabalhos acerca da vida e da obra da autora em língua portuguesa. A questão fundamental sobre a qual nos debruçamos era a de selecionar o material com o qual iríamos trabalhar, já que havia uma gama considerável de opções: material autobiográfico (diários e cartas pessoais), os seus próprios livros e alguns comentadores de sua obra em língua inglesa. Depois desta primeira triagem, uma outra questão se apresentou: identificar em suas obras o que

era de ordem pessoal ou o que era ficcional, já que uma das qualidades da autora é vivificar seus personagens a partir de suas próprias experiências de vida.

Na primeira parte deste trabalho, onde é mostrada a vida e obra da escritora não foi feito o uso de notas de rodapé, exceto em alguns casos, que estão devidamente referenciados ao longo do texto.

Benjamin foi meu único interlocutor no que se refere à teoria de memória. Embora o filósofo nunca tenha se ocupado em construir uma teoria de memória, sua idéia a respeito da teoria da linguagem aponta que o ofício do tradutor – que se constitui através de um processo de rememoração – é voltar ao original e a partir daí reescrevê-lo. Ou seja, todo esforço de reescrita textual é de natureza (re)memorativa e, portanto, criativa. Estive também cercada ao longo desta jornada, de outras contribuições interessantes, tais como: Erich Auerbach, Bell Quentin, Rachel Bowlby, John Donne, entre outros.

O segundo capítulo foi dedicado ao estudo da teoria da tradução como ressignificação de um texto/imagem num novo significado, que não é fidedigno ao original, mas apenas contém germes deste. Essa conceituação me foi inspirada pela disciplina ministrada pelo professor Dr. Wolfgang Bock, do programa PPGMS.

Depois será feita a análise do filme *As Horas*, que assim como no romance em que foi baseado, há uma clara referência ao universo feminino, este permeado por angústia e solidão. Através da narrativa de Virgínia Woolf, de seu drama pessoal e desta obra que analisaremos, o diretor Stephen Daldry dirige as três histórias dos personagens, onde o que está em cheque são os sentimentos vivenciados por cada uma delas e por onde devemos passar em alguns momentos desse trabalho.

A análise teórico-crítica foi escolhida como metodologia pelo caráter do objeto de pesquisa, que é um universo abstrato, que só está materializado através de obras literárias e cinematográficas e em biografias de escritores. A interpretação dos dados será embasada nos referenciais teóricos citados nesta introdução e ao longo do próprio texto.

A relevância desta pesquisa caracteriza-se por sugerir uma dimensão estética/existencial. Aqui empreenderemos um mergulho no universo feminino pelo viés do olhar cinematográfico utilizando a teoria da memória social como facilitadora e mediadora no campo da estética e da linguagem numa perspectiva de ressignificação e criação. A memória servirá como um meio de aproximação entre essas duas formas de arte – literatura e cinema – buscando nessa miscigenação,

vias de compreensão que as obras de arte não respondem, mas insinuam e ilustram de maneira bastante legítima. Justifica-se, desta forma, este trabalho também pela sua importância em revelar, analisar e desvelar questões e sentimentos do cotidiano que se transformaram hoje, em objetos de estudos na arena de debates na Academia, tais como: a solidão, a angústia, o medo da vida e da morte, e o isolamento feminino.

Deste modo, o fio condutor do trabalho é uma lembrança da escrita de Virgínia Woolf desvelado pelo olhar cinematográfico de uma câmera, que persegue o caminho traçado pelos enfoques existenciais e que a arte generosamente nos convida a percorrer com suas dores e alegrias, espantos e acolhimentos. Trata-se, portanto, de uma peregrinação aos labirintos da vida, que iluminada por uma minúscula lanterna, terá início a seguir.

2 UMAS HORAS COM *MRS. DALLOWAY*

2.1 A vida antes de ser Virgínia Woolf

Virgínia Woolf (1882-1924) foi romancista e crítica literária. Sua técnica de *fluxo de consciência*¹ e estilo poético contribuíram de forma decisiva para a ficção modernista. Devido à abrangência do *corpus* de sua obra e a publicação de seus escritos autobiográficos em anos recentes, sua fortuna crítica vem-se expandindo por diversas áreas de estudos transdisciplinares. O intuito deste breve levantamento é informativo e seu principal objetivo consiste em proporcionar uma visão geral da extensão do universo woolfiano, que inclui 9 romances e 40 contos, 2 biografias ficcionais e uma verdadeira, aproximadamente 500 ensaios, 4.000 cartas e quase 50 anos de diários. Além disso, ela visa a situar seu quinto romance, intitulado *To The Lighthouse*, publicado em 1927 traduzido para o português por *Passeio ao Farol*, dentro do conjunto da obra ficcional da autora. Ao final do texto, encontra-se uma lista com os títulos e as principais datas das publicações das obras da autora.

Virgínia Stephen percorreu intensa, mas velozmente, a evolução das formas escritas que se consolidaram e se tornaram convenções na história da Literatura de seus país. Ela as absorveu e incorporou para depois transmutá-las.

Virgínia Woolf (ver ANEXO 1) nasceu Adelaine Virgínia Stephen, em Londres, em 1882. Começou sua carreira literária aos vinte e dois anos, em 1904, escrevendo resenhas e ensaios para o jornal *The Guardian* e depois para o suplemento literário do *The Times*.

Sua educação inortodoxa, ministrada em casa, era comum em moças vitorianas de classe-média alta que não freqüentavam a escola e, menos ainda, a universidade. Com Virgínia não foi diferente, teve aulas informais de História, Literatura e Filosofia com seu pai e também primeiro mentor intelectual, *Sir. Leslie Stephen*. Este lhe conferiu livre acesso à sua extensa biblioteca. As leituras da jovem Virgínia se concentravam predominantemente nos clássicos da Literatura inglesa, que ela ferozmente os devorava.

¹ Em Literatura, o fluxo de consciência consiste em gravar os pensamentos e sentimentos multifários das personagens, sem preocupação com seqüências ou argumentação lógica da narrativa. O conceito é proveniente da psicologia, apropriado depois pela literatura. Este tema será analisado posteriormente.

A genealogia que Virgínia monta (BELL, 1974) nesta época em que freqüenta a biblioteca do pai, servirá como referência para toda a vida e é importante marcar este fato, pois alguns críticos de sua obra – enquanto autora de estilo modernista – tendiam a ignorar ou até mesmo rejeitar seu vínculo com o passado. Trata-se de uma atitude que ela mesma difundia em seus ensaios mais radicais, mas que não pode ser tomada fora de seu contexto, pois entre romancista e a ensaísta Virgínia Woolf há algumas discrepâncias.

Havia, contudo, um detalhe que poderia passar facilmente despercebido dentro da pedagogia generosa de *Sir* Leslie. É preciso que se observe que a biblioteca era do pai de Virgínia, ou seja, já era um conjunto-universo de suas leituras e daquilo que lhe interessava. Desta maneira, ela teve que moldar seu gosto a partir do dele.

A biblioteca de *Sir* Leslie Stephen, na virada do século, era composta principalmente de livros velhos, se considerarmos por novos aqueles que tratem de temas da atualidade. Grande parte dos títulos que Virgínia Woolf relata e seus diários da época consistiam de livros de História escritos até a metade do século XIX. Em termos de Literatura, havia o que hoje identificamos por clássicos de uma literatura nacional, e que incluíam autores ingleses do início do século XIX e do século XVIII. Além deles, havia algumas poucas traduções de obras não-inglesas, principalmente Gregos e Latinos. Desta maneira, Virgínia lia Coleridge, Carlyle e Pope, mas sabia muito pouco sobre Oscar Wilde, que vivia em Londres na mesma época, ou os poetas simbolistas que também viviam naquele fim de século, mas em Paris.

Virgínia tecia sua rede na biblioteca doméstica do seu pai. Lá ela havia encontrado uma plataforma de estabilidade, em meio as estantes repletas de livros. As longas conversas com o pai, que depois da leitura de algum poeta lhe pedia que expusesse, com as próprias palavras, o que ela havia entendido, e em suas aulas informais, nas quais lhe explicava os conceitos de sensação, percepção ou imaginação em Hume, a reconfortavam e forneciam recursos e ferramentas valiosas.

A autora, portanto, herdou do pai o gosto e o entusiasmo pela História e pela biografia e estes certamente foram os textos mais acessíveis para a sua leitura solitária. O gosto pela poesia seria adquirido com o tempo e também pela influência do pai, que costumava recitar em voz alta. O mesmo se aplica à Filosofia. Esta assim como a História e a Literatura – chega à vida de Virgínia Stephen, como uma

caixa de ferramentas úteis. Estas lhe ajudam a ocupar a mente com questões como a da natureza da realidade ou da percepção, que instigam sua perplexidade e refinam sua capacidade de expressão. Ela percebe assim a Filosofia com gratidão

Na verdade, a presença de *Sir*. Leslie é crucial na sua formação literária. Através do convívio com o trabalho de historiador do pai, ela entra, desde cedo, em contato com as convenções e os bastidores do relato histórico e sua crítica. *Sir* Leslie é um dos frutos amadurecidos do historicismo do século XIX e é hoje considerado um dos precursores da chamada *História de idéias*. Virgínia, em função disso, se sentia privilegiada, graças à boa-vontade de seu pai, que lhe ensinava alguns rudimentos dos saberes que ele mesmo havia aprendido em Cambridge, e seu tempo de juventude e quando lá lecionava. Desta maneira era como se ele a levasse a visitar algumas áreas de acesso a visitantes especiais, onde se ensinavam aprendiam alguns ritos e ferramentas valiosas, como antigos segredos de iniciados que se tornavam divulgados, ainda que para um público restrito. Virgínia valorizou muito os ensinamentos de seu pai e jamais se atreveu a dar um passo, além daquele saguão permitido aos visitantes. Assim, seu pai, o velho guardião de Cambridge, comovido com a aplicação de sua filhas as leituras de verdadeiros livros sagrados do Templo do Saber (ela lê Platão e Aristóteles), passa a lhe conferir acesso também a certas salas, até então raramente visitadas por mulheres.

Sir Leslie foi contemporâneo de Dilthey e de Marx, que também vivia em Londres em sua época. Eagleton (1993), por outro lado, nos fala da instauração da própria Literatura Inglesa, como um substituto da religião, durante a era vitoriana. Neste sentido, contudo, ela parecia atuar mais como um agente de coesão social e cimentador das fendas entre classes sociais do que uma prática generalizada de consolo. Ainda assim, nos parece, que a Literatura Inglesa se configurava como uma importante fonte de conforto para as classes mais privilegiadas e cultas, que dispunham de tempo e recursos. É principalmente na leitura de seus clássicos – elizabetanos, que os cultos vitorianos encontraram algum consolo verbalizado, mais pessoal e privado, para a dor causada pela morte de um ser querido. Afinal, nem Filosofia, nem as interações sociais tem muito a oferecer, menos ainda a ciência. Isso se aplica até às novas ciências, as chamadas *ciências da alma*, que quer dizer, as psiquiatrias e psicologias nascentes, que ainda não reconheciam os efeitos da morte de outrem sobre o sujeito como objeto de estudo. E isso não ocorre somente a Inglaterra vitoriana, as também na Europa continental. Lembremos que Freud, o

grande nome da vanguarda nas *ciências da alma*, só publicará seu artigo *Luto e Melancolia* vinte e dois anos depois da morte da mãe de Virgínia, em 1917.

2.2 A Literatura na Inglaterra vitoriana

É importante lembrar que durante a era vitoriana (1837 – 1901), o Estado nacional inglês alcançou um poderio econômico e uma estabilidade social interna, inigualáveis na época. O império onde o sol nunca se põe era assim chamado por se estender através de todos os continentes do globo. Além disso, devido à proximidade lingüística, a Inglaterra ainda estendia sua influência cultural para dentro dos Estados Unidos.

As classes dirigentes responsáveis por tal sucesso – e principais beneficiários dele – eram compostas, predominantemente, por novos-ricos que haviam feito fortuna com o comércio colonial ou com as novas indústrias. Os chamados vitorianos atribuíam a primazia econômica do Estado inglês à aplicação de seus valores pragmáticos e puritanos a todos os aspectos da vida pública e consideravam-nos o espírito nacional inglês.

Quando o Império Britânico (WORDSWORTH, 1947) começou a perder sua primazia econômica absoluta sobre seus antigos domínios, logo no início do século XX, o estudo do Grego ou do Latim deixou de ser obrigatório nas escolas secundárias. Nas Universidades de Oxford e Cambridge, o racionalismo de Kant e de Hegel passaram a ser preteridos, em favor da chamada Filosofia Analítica de G.E. Moore e Bertrand Russell, que pretendia resgatar a tradição empirista da filosofia inglesa. Esta remontava a Locke e Hume no século XVIII e John Stuart Mill e Herbert Spencer no século XIX. A reforma se inseria dentro de um projeto maior de reforço das tendências nacionalistas.

Além disso, os modelos pedagógicos clássicos tradicionalmente importados da França e Alemanha precisavam ser substituídos por interesses mais úteis ao Império. Mais do que produzir pensadores ou artistas aptos a intercambiar idéias ou a dialogar com intelectuais e artistas atuantes na França, Prússia ou Espanha, as classes dirigentes britânicas queriam garantir que os indianos ou os chineses de Hong Kong falassem inglês e adotassem seus costumes, para continuarem a comprar seus produtos. Ou seja, o principal interesse da educação das classes dirigentes passou a ser o de criar uma elite capaz de manter a hegemonia

econômica do Império, através de uma unidade ideológica e linguística.

A conseqüência disso, em nível das idéias circulantes, é que as idéias estrangeiras passaram a ser recebidas com resistência na Inglaterra, pois não encontravam solo fértil para sua recepção. Inversamente, as idéias produzidas na Inglaterra se tornaram bastante estranhas na Europa – e no Brasil. Esta concepção pragmática e cultural, de certa maneira se verifica até hoje, ao nível das idéias, não só na Inglaterra, mas ao longo do mundo anglófono. Na vida social cotidiana, ela encontra uma correspondência sinistra nas práticas de segregação entre sexos, idades, classes e etnias, e mais benéfica, no respeito à liberdade de opinião.

Apesar disso, tanto ao final da era vitoriana quanto no início do século XX, existia uma *intelligentsia* bastante atuante, principalmente em Londres, e esta se dividia, grosso modo, entre radicais e moderados. Os radicais eram intelectuais ou artistas cosmopolitas, que simpatizavam ou aderiam aos questionamentos e tendências que também circulavam no continente, como Oscar Wilde e Henry James, ou pensadores socialistas preocupados com as condições das classes operárias. Os moderados mantinham uma atitude conciliadora, de meio-termo entre os radicais e os vitorianos, adotando uma atitude liberal. É importante lembrar que Londres foi a primeira grande metrópole da era do capitalismo industrial e, por este motivo, já convergia as contradições que encontramos hoje nas grandes cidades de nosso tempo. Dentre elas e fazendo parte do espírito inglês, encontrava-se uma certa tolerância, mais próxima à indiferença, que propiciava a produção intelectual: não foi à toa que Marx produziu lá suas maiores obras.

O isolamento britânico permaneceu (COHEN, 1956), mesmo depois que o Império perdeu sua hegemonia econômica e industrial. É verdade que entre os anos 20 e 30 houve uma abertura maior, em virtude do período pós-guerra, da própria efervescência das idéias circulantes e da expansão dos meios de comunicação. Proust e Bergson eram lidos por alguns membros de Bloomsbury, os pintores pós-impressionistas franceses eram expostos em galerias de Londres, Freud era traduzido, mas não se falava em Saussure, Bachelard ou Heidegger, que também estavam em plena atividade na época.

Até os anos 1920 a Literatura Inglesa não era considerada uma área de estudos acadêmicos dentro das principais universidades inglesas. Durante a era vitoriana, o romance alcançou o auge de sua produção, mas sua leitura era considerada uma atividade de lazer e destinava-se principalmente a moças, que, por

sua vez, encontravam na escrita deles uma das poucas atividades remuneradas aceitáveis na época. Isso não significa que não houvesse uma crítica literária séria: ao contrário, o século XIX testemunhou uma proliferação de resenhas e críticas em jornais, periódicos e livros, muitas das quais eram de alta qualidade, devido ao nível de exigência de certos círculos leitores. Esta produção alcança excelência e vigor em nomes como Coleridge, Carlyle e Ruskin, no chamado período romântico e Mathew Arnold, Walter Pater, o próprio *Sir* Leslie Stephen, pai de Virginia Woolf, e Richard Saintsbury, para citar apenas poucos.

Contudo, assim como acontecia nos séculos XVII e XVIII, a crítica dos chamados períodos romântico (1780 – 1840), vitoriano (1840 – 1901) e eduardino (1901 – 1910) se faz em obras isoladas e não constitui um corpus academicamente estabelecido. Foi seguindo esta tradição jornalística que a própria Virginia Woolf começou a escrever suas primeiras resenhas e ensaios em 1904. Seu público-alvo era *common reader*, isto é, o leitor comum de classe média, o pequeno comerciante, a dona-de-casa, o médico local, que cultivavam na época o hábito da leitura de ficção, como hoje cultivamos o hábito do cinema, mas também uma elite mais culta. Ela não tinha pretensões, contudo, de se dirigir à restrita elite acadêmica, já que a Literatura não era nobre o suficiente para ultrapassar os muros de Oxford e Cambridge.

O pensador marxista Terry Eagleton, em seu livro polêmico, mas brilhante *A Teoria da Literatura: uma introdução* considera uma manobra ideológica a ascensão do *English* – isto é, a área de estudos que hoje identificamos por Língua e Literatura Inglesa – aos “bastiões do poder da classe governante em Oxford e Cambridge” (EAGLETON, 1993, p. 32). Seu objetivo seria recuperar parte do prestígio do Império Britânico, que havia sido abalado pelos resultados da I Guerra Mundial.

Até então, a literatura inglesa era considerada – segundo um depoente da Comissão Real em 1877, citado por Eagleton – “uma matéria adequada para ‘mulheres’ – e os homens de segunda e terceira classes que [...] vão ser professores” (EAGLETON, 1993, p. 30). Ainda no mesmo texto Eagleton (1993) afirma que a ascensão do *English* no século XX, como disciplina escolar e acadêmica nas universidades menores, é contemporânea “à admissão lenta e relutante das mulheres às instituições de educação superior” (EAGLETON, 1993, p. 31). Na verdade, o prestígio do inglês havia começado a subir, ao longo do século XX, à medida que o imperialismo inglês se expandia e fazia-se necessário um

veículo de difusão dos valores burgueses para as classes operárias e para as colônias. Segundo este autor.

A era do estabelecimento acadêmico do inglês é também a era do grande imperialismo na Inglaterra. O que estava em jogo, nos estudos de inglês, era menos a literatura inglesa, do que a literatura inglesa. Chris Baldick chamou a atenção para a importância da inclusão da literatura inglesa no exame para ingresso no serviço público vitoriano (EAGLETON, 1993, p. 32).

A classificação pouco favorável da obra de Virginia Woolf pelos fundadores da cátedra de Literatura Inglesa na Universidade de Cambridge não produziu efeitos imediatamente. Afinal, durante os 20 e 30, a leitura do romance na Inglaterra ainda era tida como uma atividade de lazer e Virginia tinha grandes admiradores entre seus *common readers*. Além disso, em sua atividade de resenhista e crítica literária, ela lançava, como outros escritores não-acadêmicos, suas próprias teorias sobre o romance moderno em jornais e revistas. No entanto, à medida que a II Guerra Mundial se aproximava e os ânimos nacionalistas se exaltavam, as tendências valorizadas por Leavis passavam a ter maior receptividade. A educação universitária, sempre prestigiada, passava também a se tornar mais acessível e com isso as práticas de leitura influenciadas pela crítica de Cambridge se difundiam mais, através dos artigos que começam a circular nos meios leigos. A médio prazo, portanto, os efeitos da Crítica de Cambridge começaram a se fazer sentir.

A obra de Virginia Woolf, vista pelos critérios de Leavis, parecia obscura e impressionista, mas a crítica de Leavis não pregava, contudo, o engajamento político explícito. A crítica mais severa viria da nova geração de poetas e romancistas que cobravam de Virgínia uma atitude partidária ante a ascensão do fascismo. Num ensaio datado desta época, Wyndgham Lewis – um frequentador da segunda geração de Bloomsbury – escreve o quanto Virginia e o feminismo haviam-se tornado “irrelevantes e reduzidos a discussões acadêmicas”:

A resposta de Virginia Woolf a eles foi o romance *The Years* (publicado em 1937). O problema com a crítica de Cambridge é que ela continuou a exercer sua influência fundadora e dogmática nas cátedras de Literatura Inglesa por muito tempo, mesmo depois do fim da guerra. A revista *Scrutinity* só deixa de ser publicada em 1953, Leavis se aposenta em 1962, mas continua ministrando conferências até finais dos anos 60, e chega a ser condecorado em 1978, ano de sua morte. Em anos recentes, a publicação de O Cânone Ocidental de Harold

Bloom, nos deixa entrever uma ressurreição destas idéias.

A singularidade da cultura inglesa a que me referi no início deste capítulo, não facilitou, tampouco, o ingresso na Grã-Bretanha de outras correntes textuais que circulavam na época, como o estruturalismo, a estilística ou o formalismo russo. O quadro é similar nos Estados Unidos, mas um pouco menos radical, em função da imigração de intelectuais europeus durante a guerra. Ainda assim, a Crítica de Cambridge é exportada por I. A. Richards e Empson, que fundam o New Criticism, no qual aplicam os princípios de close reading de Leavis à poesia e o associam a uma “psicologia científica”. Através deles, obra de Virginia se vê dissecada e apreciada, segundo critérios de excelência formal.

Relegada a uma posição secundária dentro da academia de maior prestígio de seu país, com o passar das décadas, a obra de Virginia Woolf também foi-se separando de seu contexto formador e se tornando cada vez mais difícil para o *common reader* inglês. Este, capturado pelas malhas da cultura de massa depois da II Guerra Mundial, passa a dedicar menos tempo à leitura e mais atenção a novas “atividades de lazer”, como o cinema de Hollywood ou o *rock’n’roll*. O nome *Virginia Woolf* aparece nos compêndios escolares como um dos principais representantes do modernismo e associado à narrativa do fluxo de consciência. Entretanto, sua obra não desperta grandes entusiasmos entre as gerações desses leitores mais jovens, que só lêem por obrigação escolar.

Paradoxalmente, a obra de Virgínia Woolf viria a ter mais sorte fora da Inglaterra e do mundo anglófono, neste mesmo período.

2.3 Virgínia e seu estilo: vida, lirismo e caos

Em 1946, Erich Auerbach dedica um capítulo inteiro de *Mimesis*, um estudo da representação da realidade na Literatura ocidental, a uma passagem de *To the Lighthouse*. Auerbach (1987) analisa o emprego original que Virgínia Woolf faz do discurso indireto livre e do fluxo da consciência. Faz menção à abolição do narrador onisciente, a favor de uma multiplicidade de vozes narradoras, a que se refere como representação pluripessoal da consciência, como uma estratégia de representação da realidade extremamente eficaz. Numa passagem clássica a esse respeito ele afirma que:

Essencial para o processo e para o estilo de Virginia Woolf, é que não se trata apenas de um sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúdes cambiantes. ... A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando. Diferencia-se nisto fundamentalmente do subjetivismo unipessoal, que só permite que fale um único ser, geralmente muito peculiar e que só considera válida sua visão da realidade (AUERBACH, 1987, p. 483).

Nesse mesmo texto ele se dedica ao tratamento do tempo e sua correlação com correntes filosóficas à comparação de Virginia Woolf com Proust e Joyce e à influência do cinema sobre sua escrita.

Na França, onde a tradição crítica também se vincula a uma formação filosófica racionalista, Virginia recebeu uma apreciação bastante favorável, ainda que na academia ela tenha sido tratada principalmente como produto da influência dos simbolistas, de Bergson e de Proust. Contudo, as compilações de seus diários e ensaios por Leonard Woolf (1967) começavam a criar as bases para uma crítica mais sensível às complexidades da obra woolfiana. Por exemplo, data de 1953 – o mesmo ano em que é publicado *A Writer's Diary*, a compilação dos diários por Leonard Woolf –, um texto de Monique Nathan, que detecta mais a influência dos empiristas ingleses e de Berkeley, do que a de Bergson ou de Proust, na concepção original do tempo em Virginia. Contudo, Nathan (1989) pinta com tons sombrios a atuação do empirismo inglês, como se a concepção de tempo que dele deriva fosse cética, desesperada ou nihilista. Vejamos em suas palavras:

Proust lia no tempo a revelação de um destino, Virginia Woolf o sentia como uma empresa de destruição que tritura nossa vida cotidiana, separa-nos, fragmenta-nos. É uma corrente descontínua, cheia de encontroões e abalos, que nos faz saltar dolorosamente de uma pedra a outra. É difícil falar em Virgínia Woolf, como igualmente em Proust, de um tempo bergsonianos onde canta a melodia ininterrupta de nossa vida interior (NATHAN, 1989, p. 120).

Duas páginas mais adiante ela acrescenta que “compreende-se então como, considerada bergsonianos por alguns, Virginia Woolf pareceu a outros uma herdeira de Hume e Berkeley” (NATHAN, 1989, p. 123).

Curiosamente, neste mesmo ano de 1953, Roland Barthes em *O Grau Zero da Escritura*, inicia todo um questionamento sobre o conceito de escritura que fermentará o futuro movimento pós-estruturalista. Em seu estudo sobre a relação da Literatura com a História, Barthes detecta nas convenções do romance burguês uma

metafísica. “Não existe Literatura sem uma Moral da Linguagem” (NATHAN, 1989, p. 120). Barthes se apóia nos simbolistas e refere-se à escrita como ato intransitivo. Define a escritura como algo entre a língua e o estilo e afirma que a escritura cria laços entre escritores de épocas diferentes. E ao se referir à História da escritura afirma:

É sob a pressão da História e da Tradição que se estabelecem as escrituras possíveis de um determinado escritor: existe uma História da Escritura; mas essa História é dupla: no exato momento em que História geral propõe – ou impõe – uma nova problemática da linguagem literária, a escritura continua ainda cheia da lembrança de seus usos anteriores, porque a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosa em meio às significações novas. A escritura é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança [...] (NATHAN, 1989, p. 125).

Como se evidenciará ao longo do estudo, é surpreendente a afinidade entre o pensamento de Barthes e o de Virginia Woolf, como se ambos compartilhassem de escrituras muito próximas, quase irmãs, usando a terminologia barthesiana. E, de fato, Barthes nos anos 50 – e outros pensadores franceses, com quem ele se agenciaria – se debruçava sobre questões similares às que Virginia havia-se dedicado nos anos 20. a principal questão em comum é aquela da desarticulação (ou desconstrução, se preferirmos um termo derridiano) das convenções do romance burguês, com intuítos de desmontar uma engrenagem que travava a expressão livre do pensamento. É por tal motivo que o chamado pós-estruturalismo, como será mais tarde classificada a corrente teórica associada ao nome de Barthes, se revelará como uma das fontes de instrumentais teóricos mais aptas a lidar com os questionamentos dos chamados modernistas. Como bem observa o próprio EAGLETON (1993):

Algumas das obras posteriores de Barthes e Derrida são, em si mesmas, textos literários modernistas, experimentais, enigmáticos, e de uma rica ambiguidade. No pós-estruturalismo não há uma divisão clara entre “crítica” e “criação”. Ambos os modos estão compreendidos na “escrita” como tal (EAGLETON, 1993, p. 150).

No entanto, não tenho conhecimento de nenhum escrito de Roland Barthes sobre Virginia Woolf. Ao que parece aquele pensador só se dedicou a autores franceses. Contudo, segundo Monique Nathan, Maurice Blanchot, da mesma geração de Barthes, deixou comentários sobre a obra de Virginia Woolf era lida e apreciada na França dos anos 50.

Este convívio incute na autora, não somente uma consciência histórica peculiar, mas também uma percepção do caráter *construcionista* do relato historiográfico, isto é, da tênue entre história e estória. Isso fez com que não demorasse muito para ela mesma perceber, através de suas leituras, a relação da aproximação entre poder e literatura, ao longo da História Oficial Inglesa. Ao mesmo tempo, ela também pode logo notar o surgimento de focos marginais ao longo dessa história, que ela chamaria mais tarde de *voz masculina e voz feminina na História*. Isso já se manifesta em seus primeiros trabalhos de juventude, suas primeiras novelas históricas, a maioria das quais infelizmente não sobreviveu. Virgínia experimenta a pintura, a música e a fotografia (BELL, 1974) e chega a duvidar seriamente da escrita, afinal este pensamento é muito veloz e se expressa por imagens prontas, segundo mostram os diários e as confirmações de Virgínia Woolf em sua *memoir* final. Apesar disso, ela insiste na escrita, encontra dificuldades de expressão, mas a jovem pensadora se decide cedo por uma linguagem estritamente literária, que implicava uma adesão ao realismo, por meio de uma qualidade singular, híbrida e flutuante, hesitante e oscilante, entre o rigor argumentativo da Filosofia e a expansão lúdica das narrativas literárias. Além disso, ela injeta afetos musicais, paisagens e imagens. Até a morte de *Sir Leslie*, em 1904, ela só lhe mostraria um ensaio, aquele sobre os viajantes da era elizabetana.

Em 1925, Virgínia é motivada a escrever uma autobiografia ficcionalizada. Trata-se de *To The Lighthouse* (1977), traduzido para o português como “Passeio ao farol ou Ao Farol”.

Na versão final do romance – ou melhor, da *elegia* como ela mesma se refere a esta obra, a cena reaparece nos últimos parágrafos da primeira das três partes, mas sem a presença da filha. Nela, Virgínia trata da sensualidade velada que imagina se dar entre seus pais, nos poucos momentos de intimidade que possuíam, quando conseguiam ficar a sós.

A idéia inicial de *To The Lighthouse* é relativamente simples e os primeiros parágrafos já enunciam o padrão temático-afetivo que se repetirá ao longo de todo o texto. A obra é dividida em três partes. Neste texto, apenas como ilustração, pouca coisa acontece externamente: o dia transcorre e meio a banalidades de férias de verão em família, até o anoitecer, quando todos se reúnem ao redor da mesa para o jantar. São crianças correndo, caminhadas pelo jardim, passeios pela praia, semelhante ao cenário de *Mrs. Daloway*, que iremos aprofundar posteriormente.

O extenso é substituído pelo intenso. Com isso, nos referimos ao ritmo dos acontecimentos externos, desacelerado e pouco investido. Ao invés dele, a narrativa se desvia para as intensidades dos estados mentais e acontecimentos internos, procurando abarca-lo num máximo de dilatação temporal-afetiva. A voz narradora penetra no fluxo da consciência dos personagens, e vai-nos informando sobre o que se passa ali, sem qualquer interdito, livre. E assim várias vozes, verdadeiros fios narrativos e condutores, se entremeiam e também se perdem, nesta configuração. Poucas tecerão um motivo consciente, um desenho encadeado logicamente, pois a autora as privilegia em planos, como num verdadeiro quadro, e assim segue a narrativa deste livro, bastante parecida com a que vamos nos deparar em *Mrs. Dalloway*:

Noite após noite, inverno e verão, o tormento das tempestades, a quietude do tempo bom, se mantiveram firmes, sem interferências. Ouvindo (caso houvesse alguém para ouvir) dos quartos mais altos da casa vazia, apenas o caos gigantesco, cortado por raios, podiam ser ouvidos caindo e rolando, enquanto as ondas e os ventos se divertiam como as formas amorfas dos leviatãs, cujas frentes não recebem luz ou razão e montadas umas sobre as outras, jogadas e mergulhadas na escuridão ou na luz do dia (por que noite e dia, mês e ano, seguiam juntos, sem forma.) em jogos idiotas, até que parecesse que o universo estava lutando e rolando, na bruta confusão do desejo por si só (WOOLF, 1978, p. 134-135)².

É quando o caos toma conta de sua casa, desordenando seu mundo conhecido, que o pensamento de Virgínia Woolf se desperta, sobressaltando e deparando com a natureza caótica e fluida do universo e da vida. Nada dura, tudo padece, se desfaz, se transforma, é provisório.

Além disso, a natureza nos apresenta as coisas dispersas, desconexas, surgindo e desaparecendo como cintilâncias no vazio. Qualquer solidez é, portanto, um triunfo por conseguir reunir coisas dispersas, por fazer permanecer algo por mais que um instante. Esse é o triunfo da vida e da arte: reunir o disperso e dar-lhe alguma coesão, consolidar o fugaz, fazê-lo durar. Matérias, crenças, memórias: tudo

² Night after night, summer and winter, the torment of storms, the arrow-like stillness of fine weather, held their court without interference. Listening (had there been any one to listen) from the upper rooms of the empty house only gigantic chaos streaked with lightning could have been hard tumbling and tossing, as the winds and waves disported themselves like the amorphous bulks of leviathans whose brows are pierced by no light of reason and mounted one on top of another, and lunged and plunged in the darkness or the daylight (for night and day, month and year ran shapelessly together) in idiot games, until it seemed as if the universe were battling and tumbling, in brute confusion and went on lust aimlessly by itself.

isso é triunfo e digno de reverência. A arte, portanto, funciona da mesma maneira que a vida, pois ela é a capacidade de juntar o disperso e criar um *corpo* que dura, que preserva.

O caos (DELEUZE; GUATTARI, 1992) pode ser visto como o eterno transmutar da matéria em energia e da energia em matéria na qual a energia também pode ser pensada como luz pura. O caos também preenche o espaço, o vazio, com contrações e expansões, altas velocidades se chocando contra baixas velocidades, luz pura se condensando, se transformando em corpos.

Trata-se do eterno devir que nos circunda O caos é fluido, se propaga por meio de fluxos, ondas, emanações, em altíssimas velocidades, que determinam configurações sempre mutáveis, sempre instáveis. O caos se define menos pelo acaso de suas determinações do que pela velocidade com que elas se transformam. A respeito disso, Deleuze e Guattari (1992) afirmam que:

O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinação que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se propagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma parece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 59).

Ou seja, conforto e desespero vem do mesmo fundo, pois a vida se dá no caos, somos *seres-de-caos*. Entretanto, a vida só pode se dar a velocidades relativamente baixas, pois precisa da matéria para se manifestar. A matéria se configura assim como uma condensação e um confinamento de altas velocidades, que produzem um anteparo dentro do caos.

A vida se dá, portanto, por meio de processos complexos de entrelaçamentos de fluxos. Chamemos tais entrelaçamentos de *redes*. É certo que este termo se tornou comum atualmente, mas tal não ocorria na época de Virgínia Woolf e, de fato, sua escrita é uma das responsáveis pela difusão desta imagem conceitual na modernidade. Ou seja, as redes, entendidas aqui como trançados de fios ou de fluxos (MCLAURIN, 1973; WOOLF, 1967; LOBO, 1984), serão evocadas como recusa para se manter o caos sob alguma forma de controle, ou seja, como formas de crivar o caos, filtrar dele apenas alguns fluxos. Desta maneira, tudo o que consegue se sobressair ao caos, se dá por meio de alguma espécie de rede ou

tecido: os objetos sólidos do cotidiano são enredados por fluxos cristalizados, as palavras são redes de fluxos fluidos, os afetos são redes de fluxos puros.

Novamente, insistimos que a palavra *rede* pode ser equívoca, por não evocar, necessariamente, todas as dimensões da idéia de *trançado ou entrelaçado*. Por outro lado, devido à sua difusão em nossa época, ela é operacionalmente muito prática e útil. O conceito pós-woolfiano de rede, que aqui defino, se aproxima muito da noção utilizada no senso comum de nossa era cibernética. A estes redes e fluxos que precedem nossas subjetividades, chamamos de *herança*.

A herança, ou as heranças são as redes prévias que nos precedem e lançam os fundamentos para que soergamos nossas subjetividades. Apesar de estarem elas mesmas em pleno processo caótico e de transmutação entre seus fluxos, recebemo-las como consolidações. São nossas redes fundadoras. Como se fossem sólidas e firmes, quando nascemos e durante nossa infância, isto é, quando os fluxos que irão eventualmente compor o *espírito* de nossas subjetividades se despertam dentro de um invólucro orgânico, um pequeno corpo, frágil, extremamente limitado.

Sem mobilidade própria, sem autonomia, sem possibilidade de intervenção e confinados a este corpo tão desfavorável, os fluxos enlouquecem, desatinam: por isso os bebês choram desesperadamente. Os fluxos estão presos, mas expostos ao caos puro. A cada instante deparam se deparam com novas cintilâncias, mudanças, repentinas de configuração, velocidades rasantes, imagens aleatórias, sem poder escolher, interagir, intervir, confinado à pura receptividade. Não tem como diferenciar uma miragem de uma imagem proveniente de um sólido, já que não tem meios de se deslocar para verificar a tangibilidade, a concretude dos materiais fora de seu alcance mais imediato. Se a subjetividade devém aquilo que contempla, mas filtrado pelo seu espírito, neste caso, não há subjetividade, porque não há possibilidade de filtro. O pequeno corpo não passa de um pequeno caos, confinado, onde fluxos se debatem desesperadamente uns contra os outros.

Entretanto, ele se encontra cercado por forças externas que agem sobre ele, filtrando imagens, fixando umas e banindo outras, insistindo sobre algumas, até que suas percepções se educam, inculcando-se com essas crenças de estabilidade. O pequeno corpo começa então a fazer pequenas retenções, a acreditar que algumas imagens, em meio às cintilâncias caóticas, se conservam, se repetem, se sucedem de maneira uniforme, isto é, não desaparecem ou se transformam se parar em outra

coisa.

Os sólidos começam então a ganhar consistência, credibilidade e o pequeno corpo começa a interagir com seu entorno, pois está amparado por crivos, redes que filtram o caos e permitem que as formas se consolidem. Esta crença, esta certeza de que o solo é firme e podemos pisar nele e de que o céu não desabará sobre nossas pequenas cabeças, é fornecida por nossas redes fundadoras. Por isso, também me refiro a elas como redes de sustentação. É através delas que hábitos e crenças são fixados, isto é, sucessões aleatórias de imagens são ordenadas e nos permitem acreditar e confiar na permanência dos sólidos na duração da matéria, na visibilidade. Aprendemos a enxergar o mundo, os sólidos, os corpos, a partir dessas primeiras redes de sustentação; elas nos amparam e suportam, nos garantem a existência de um mundo sólido, para além do alcance de nossos pequenos corpos, e é a partir delas que partimos para descobrir este mundo que nos cerca.

A, *A Sketch of the Past* (1978), Virgínia fornece uma belíssima imagem de uma de suas primeiras lembranças, aquela que considera a base de sua vida. Deitada no berçário de St. Ives, onde a família tinha uma casa de veraneio, ela escuta o som das ondas através do filtro das persianas ensolaradas e sente um verdadeiro êxtase. Vejamos em suas palavras:

Se a vida tem uma base onde se apóia, se é uma tigela que a pessoa enche e enche e enche - então a minha tigela, sem sombra de dúvida, se apóia nessa lembrança. É a lembrança de estar deitada, meio dormindo, meio acordada, na cama no berçário de St. Ives. É a lembrança de escutar as ondas batendo, um, dois, um, dois, jogando respingos de água para a praia; e depois quebrando, um, dois, um, dois, atrás de uma persiana amarela. É a lembrança de escutar a persiana desenhando suas pequenas bolas no chão, à medida que o vento empurrava a persiana para fora. É a lembrança de ouvir esse barulho e ver essa luz e de sentir, é quase impossível que eu estivesse aqui; de sentir o êxtase mais puro que posso imaginar. (WOOLF, 1978, p. 75)³

Virgínia Woolf (BOMBY, 1992a) nos chama atenção para o fato de que muitas dessas técnicas de tecelagem, fiação e entrelaçamento de fios, em geral, forma tradicionalmente mantidas por mulheres e passadas de mãe para filha,

³ If life has a base that it stands upon, if it is a bowl that one fill and fill and fill – then my bowl without a doubt stands upon this memory. It is of lying half asleep, half awake, in bed in the nursely at St. Ives. It is of hearing the waves breaking, one, two, one, two, and sending a splash of water over the beach; and then breaking, one, two, one, two, behind a yellow blind. It is of hearing the blind draw its little acorn across the floor as the wind blew the blind out. It is of lying and hearing this splash and seeing this light, and feeling, it is almost impossible that I should be here; of feeling the purest ecstasy I can conceive.

produzindo um saber e uma História não reconhecidos pelas narrativas historiográficas oficiais. Ela sempre se fascinou por este lado à sombra da História, isto é, pelas histórias que a História não contou, pelos cotidianos daquilo que ela chamava a vida dos obscuros, *the life of the obscure*. Desta maneira, ela se referia às vidas das pessoas comuns, não-famosas. Particularmente, ela se interessava pelas atividades femininas, a mulher obscura no trabalho doméstico, limpando e conservando a casa, mantendo o caos do lado de fora - *woman keeping chaos at bay* - mesmo enquanto os homens se digladiavam nas guerras.

As nas narrativas – estórias ou Histórias - são modos de tessitura que se agregam aos nossos, são como repertórios de pontos, de tramas, de malhas que se agregam à nossa subjetividade que ela se expanda em estilos variados de agenciamento. A esse repertório herdado de modos de trancamento, podemos nomear de *memória herdada*.

A memória herdada vincula nossas primeiras redes de sustentação mais imediatas a outras redes de fundo, que também são de sustentação, pois são repertórios de recursos que permitem criações de subjetividade.

Todas essas redes que herdamos consolidadas, isto é, como se fossem sólidos constituídos e permanentes, estão, contudo, conforme já apontei, em mutação constante. São mutantes, móveis, flexíveis, provisórias, vulneráveis, efêmeras, não eternas. No entanto, quanto mais firmes ou mais consolidadas elas se apresentam, mais seguros nos sentimos, enquanto crianças, pois elas constituem o solo em que nos apoiamos para explorar o mundo entorno e, ao mesmo tempo, o leito em que nos recostamos, quando precisamos descansar nossos corpos, ainda habitados por fluxos selvagens.

A questão de Virgínia Woolf, aquela que faz seu pensamento de despertar sobressaltado no início adolescente, é a do colapso desta rede fundadora, que ocorre com a morte súbita de sua mãe.

O que acontece, então, quando um ser *amado*, um componente essencial de nossas redes fundadoras morre, numa fase em que ainda precisamos do amparo de suas consolidações? Não será isso que desarticula por completo nosso “mundo”, isto é, o mundo tal como o vemos, a partir do amparo de tal rede? Não serão as sensações de *naufrágio* ou de *desastre* bem adequadas para expressar a queda no vazio produzida por esta ruptura em nosso próprio tecido, em nossa própria consistência?

E, no entanto, as mortes estão sempre acontecendo, a cada instante, nas mudanças da configuração do caos: vivemos a todo minuto mortes em nossos corpos, em nossas células, em nossas redes, para que novas configurações se formem.

A autora nos conta dois tipos de experiência de morte. Quando seu pai morreu, ela tinha apenas 22 anos e foi profundamente afetada por esta perda. Porém, com o tempo reconheceria aquela perda como necessária, uma espécie de muda que permitiu sua subjetividade mudar de pele e saltar para outras formas de agenciamento, que teriam sido impossíveis, caso seu pai tivesse continuado a viver. Referindo-se a isso, aos 45 anos, no dia do aniversário dele, ela diz o seguinte:

Aniversário do Papai. Ele faria 96 anos, sim, hoje; e poderia ter 96 anos, como outras pessoas que conhecemos; mas misericordiosamente, não fez. Sua vida teria acabado completamente com a minha. O quê teria acontecido? Nada de escrever, nada de livros; inconcebível (SCHULKIND, 1978, p. 79)⁴.

Contudo, a morte de sua mãe, quando Virgínia Woolf só contava 13 anos de idade, havia sido uma experiência de outra natureza. Até o fim de sua vida, ela se referia à esta perda como tendo sido um dano irreparável. Em *A Sketch of the Past*, ela assim se refere:

Encolho-me ao pensar nos anos 1897 a 1904 - os sete anos infelizes [...] a morte de Mamãe: a morte de Stella. Estou pensando no estrago estúpido que suas mortes causaram (WOOLF, 1978, p. 85)⁵.

Virgínia se refere às suas primeiras *redes de sustentação* como tendo sido a de sua família nuclear, como costuma. Sua primeiríssima rede, isto é, aquela da infância, se compunha pela figura dos pais e dos irmãos. Poderia chamar esta rede de *rede materna*, pois, de fato, a figura de sua mãe era central. Entretanto, preferimos evitar tal expressão, pois ela pode trazer conotações psicanalíticas que cortariam por complexo o fluxo do que pretendemos apresentar.

Como a própria Virgínia admite, esta rede, na qual a mãe exercia o papel de uma figura central presidindo ou comandando um grande tear da vida em movimento, só se dava de tal maneira, porque também o pai era uma figura muito

⁴ Father's birthday. He would have been 96, yes, today; & could have been 96, like other people one has known; but mercifully was not. His life would have entirely ended mine. What would have happened? No writing, no books; - inconceivable.

⁵ I shrink from the years 1897-1904 - the seven unhappy years...Mother's death: Stella's death. I am not thinking of them. I am thinking of the stupid damage that their deaths inflicted

presente. Ambos, mãe e pai, forneciam assim, os fios que se entrelaçavam naquele tear familiar que tecia uma rede sólida, ou melhor, um tecido grosso, uma lona resistente, como a das telas de pintores. Este era o solo firme de sua infância. A esta sua rede primária de da-se o nome de rede *primária elizabetana* ou simplesmente *rede elizabetana*. Depois da morte de sua mãe, a rede familiar teve que se reconfigurar por completo, pois o entrelaçado quebrou, com a ruptura de uma das direções de fios. Uma nova rede se compôs, menos firme, menos confiável, com falhas e esgarçamentos visíveis. A esta rede darei o nome de rede *primária jacobina* ou *rede jacobina*

Estes dois nomes fazem um paralelo entre o reinado da mãe de Virgínia e o da Rainha Elizabeth I (1558-1603), considerado um período de grande prosperidade social e cultural no qual teve início a chamada *Renascença Inglesa* e a literatura Inglesa Moderna. De fato, foi nele que floresceram os grandes fundadores deste literatura, aos quais os nomes de Shakespeare e Marlowe estão associados, na dramaturgia e na poesia. A Rainha é homenageada nos versos do grande poeta Edmund Spenser (1552-1599), *The Fary Queene*, cujos primeiros versos se iniciam, por:

1 Lo I the man, whose Muse whilome did maske,
 2 As time her taught in lowly Shepherds weeds,
 3 Am now enforst far vnfiter taske,
 4 For trumpets sterne to chause mine Oaten reeds,
 5 And sing of Knight and Ladies gentle deeds;
 6 Whose praises hauting slept in silence long,
 7 Me, all too meane, the sacred Muse areeds
 8 To blazon broad emongst her leraned through:
 9 Fierce warres and Faithfull loues shall moralize my song.

De modo similar, ao final da primeira parte de *To The Lighthouse*, o poeta Carmichael canta os versos de um poeta inédito, *Luriana Lurilee*⁶ com o qual homenagea sua anfitriã:

Come out and climb the Garden path

⁶ Poema inédito de Charles Elton (1839 – 1900), ao qual Virgínia Woolf teve acesso por intermédio de Lytton Stratchey, sobrinho do poeta.

Luriana Lurilee.
 The China rose is all abloom
 And buzzing with the yellow bee.
 We`ll swing you on the cedar bough,
 Luriana Lurilee.

O paralelo, contudo, não termina aí, pois o reinado doméstico que se sucede ao da mãe também em muito se assemelha ao reinado do sucessor de Elizabeth I.

Após o reinado de Elizabeth I (ALVES JÚNIOR, 1998), se sucedeu o reinado do primeiro monarca da dinastia Stuart, James I (1603-1625), a qual se dá o nome de *período jacobino*. Este é considerado sombrio, e contrasta com a era anterior, e se associa a uma arte contorcida, angustiada e marcada pelos grandes conflitos religiosos entre católicos e protestantes. No continente, corresponde à época do barroco, um fenômeno essencialmente católico, mas que afetou a Inglaterra, porque James I era católico. Nas letras, as conturbações religiosas incitaram a produção de um teatro caracterizado por intrigas, traições, humilhações e obsessões excessivas pela morte, a que se refere por *drama jacobino*. São as *tragédias de Estado*, os *dramas de tirano* e os *martírios*, cujas convenções incluem o luto encenado e o personagem do tirano martirizado. Na Alemanha, encontram correspondência com o drama barroco alemão, brilhantemente estudado por Walter Benjamin em sua tese *A Origem do Drama Barroco Alemão*.

2.4 Virgínia e a percepção do trágico

A tese de Benjamin aponta, dentre várias questões, para a pouca consistência da aproximação, ainda sustentada nos anos 1920, entre o drama barroco e a *tragédia ática*, representada pelas obras de Sófocles, Ésquilo e Eurípedes. Benjamin mostra o quanto a tragédia grega se sustenta em fundamentos completamente alheios à modernidade e dos quais o drama barroco tenta se aproximar grosseiramente. Por esse motivo, tal teatro não pode ser considerado *trágico*, no sentido clássico do termo. Nesse sentido, os autores mais próximos ao *trágico grego* do início da modernidade européia teriam sido Shakespeare e Calderón de La Barca. *Hamlet* e *La Vida es suenõ* são consideradas por Benjamin duas dentre as mais bem resolvidas tragédias modernas.

A época em que Virgínia Woolf começa a escrever *To The Lighthouse* coincide com àquela em que Benjamin defende sua tese, isto é, por volta de 1924-1925. Ela compartilha de uma visão parecida aquela do pensador alemão, quando se empenha na construção do personagem *Mr.Ramsay*, que não será objeto de nosso estudo. Entretanto, Virgínia Woolf tentará resgatar o genuíno sentimento trágico nessa personagem.

Nos dois romances seguintes, *Orlando* e *The Waves*, a questão ainda retomará. Monique Nathan (1989) chama atenção para a luta de Virgínia Woolf contra o espectro da morte, ao mencionar a alegoria final de *The Waves*, a Morte contra a qual a personagem Bernard se lança como um guerreiro, num grito de desafio, *oh, death!*. Ela reforça o papel de exorcismo desse grito, mostrando que o que domina é o tema do esforço e não o da resignação. Trata-se de uma bela passagem, onde Nathan (1989) também relembra a presença de Calderón e *La Vida es sueño*, em *Orlando*. Em suas palavras:

O livro acaba com este grito de desafio. Por uma brutal reviravolta, a morte, ainda há pouco acolhedora, torna-se uma poderosa inimiga que é preciso exorcizar. Virgínia Woolf atribuía às últimas linhas de *As ondas* uma importância capital, querendo demonstrar que em sua obra o que domina é o tema do esforço, não o da resignação. *Orlando*, lembrando-se de Calderón, reconhecia que “a vida é um sonho; o que nos mata é o despertar”. Mas ela logo acrescentou: “quem rouba nosso sonho rouba nossa vida”. Por um esforço de vontade e de energia, Virginia Woolf se lançava contra o seqüestrador de sonhos (NATHAN, 1989, p. 115).

Desta maneira, Monique Nathan, abandona a abordagem estritamente melancólica que eu havia mencionado linhas atrás, para reconhecer o esforço do resgate do sentimento trágico em Virgínia Woolf.

Durante a adolescência e toda a juventude, Virgínia Woolf iria sentir, profundamente, as conseqüências da morte de sua mãe e da perda de sua *rede primária* de esplendor *elizabetana*. Uma dessas conseqüências, segundo ela nos conta, foi o despertar precoce de seu *pensamento*. Foi isso que permitiu, num primeiro momento, sobreviver a um naufrágio e enfrentar outros desabamentos, criando, ao invés de naufragar por completo.

Memória seria um mecanismo ou uma faculdade de preservar. Pomian (2000), um dos teóricos da Memória Social, nos afirma que a memória da espécie, em todos os seres vivos existe graças à estrutura do material genético em que está inscrita e isto é o que garante que a forma primeva seja replicada e, por conseguinte,

se reproduza. O autor afirma que:

Toda a memória é em primeiro lugar uma faculdade de conservar os vestígios do que pertence já em si a uma época passada. Trata-se, tanto nos animais como no homem, de estados do sistema nervoso provocados pelo contato com seres, objetos ou acontecimentos, que subsistem ainda quando o elemento que os originou desapareceu. (POMIAN, 2000, p. 4)

A memória não preserva a rede desfeita pela morte, pois é impossível: a *rede viva* depende do vivo, enquanto singularidade, só ele tem tal potência, pois é o estilo de seu modo de tecer o que o individualiza. Contudo, na memória pessoal dos outros vivos com quem interagiu, preservam-se rastros, laços, pontos, malhas desfiadas, mas que mantêm abertas algumas vias pelas quais alguns fluxos continuam a passar. Seriam como marcações vivas de uma rede virtual, diferente da rede real que existiu.

No entanto, esta memória pessoal também tende a desaparecer, pois as subjetividades que as mantêm, também morrem, tornando cada vez mais difícil preservar rastros de redes vivas, até que as redes originais se dissipam por completo. Delas não se retém mais nada, como pegadas sobre a areia, dissolvidas pelo vento.

Isso se aplica a tudo o que está submetido às forças do tempo: seres vivos, idéias, grupos sociais, etc. Num dado momento do tempo empírico, numa certa data do calendário, se pudéssemos tirar uma fotografia, fazer um fotograma instantâneo das redes em atuação dentro de um sistema caótico, teríamos uma imagem que, no instante seguinte, já não teria correspondência.

O que fazer então para preservar?

Arte: só a arte preserva. A arte é uma grafia que deixa suas marcas sobre um suporte mais resistente às forças do tempo do que o arenoso meio que constituem as memórias pessoais, coletivas e orais.

O que a arte preserva?

Afectos: a arte preserva afectos, isto é, processos de transmutação, *devires*, *modos de devir*.

Mas para que preservar?

A vida sem memória seria insuportável, aterrorizante. A cada instante, a massa amorfa que nos circunda, o caos, assume uma configuração diferente. Não saberíamos com o que contar, não teríamos certeza de nada, não poderíamos

confiar em nada: enfim, não poderíamos constituir crenças ou hábitos.

Preservar a memória talvez não seja a expressão mais feliz. Mais exato talvez seja falar em criar a memória, pois a memória, a que nos referimos, é uma criação, uma construção. Ou seja, trata-se de uma estratégia de fortalecimento, de potencialização da vida, esta criação de instrumentos, de ferramentas que, como tentáculos adicionais a nossos cérebros, aumentam o alcance de nossos corpos. Nossas redes se amplificam, nossa vida sai do estritamente pessoal, individual e subjetivo, do banal, e se expande, fazendo-nos conectar com outras redes, ou melhor, com rastros de outras redes preexistentes, oferecendo-nos a possibilidade de *escolher* o que reter delas, criando novas possibilidades de vida.

Entretanto, nada é dado ou permanece fixo por muito tempo. Os processos de construção criativa da própria vida se dão no dia-a-dia. A invenção ou reinvenção do passado e do futuro da subjetividade requerem trabalho constante, diário: esse se torna, de fato, o propósito assumido dos diários de Virgínia Woolf na maturidade. Entretanto, isso já havia se configurado desta maneira na adolescência. Virgínia Woolf escreve seus romances consultando este material antigo, estes primeiros registros de Virginia Stephen. Eles atuam como fios de memória, vida cotidiana fiada, e fornecem um suporte adicional à sua memória, que sozinha não teria condições de armazenar tantos dados.

Cada época, cada sociedade, cada cultura tem um repertório de estilos possíveis de tecitura de redes. O contato com redes diferentes daquelas em que estamos naturalmente vinculados ou inseridos, devido às circunstâncias de nossa materialidade, aumentam nossa flexibilidade. Esse contato, essa expansão é um trabalho ativo, constitui um estilo em si mesmo. Ele envolve a criação ativa de genealogias, isto é, daquilo que nos precede, daquilo que escolhemos como nossos ancestrais, nossos mestres, nossos fundadores. O contato com outros pensamentos, de outras épocas ou mesmo da nossa, nos permite experimentar outro *modus operandis*, alarga nossa experiência de vida, aumenta nossos tentáculos e torna nossa vida mais rica e virtualmente mais longa, pois ela deixa de ser pessoal.

Afinal, mesmo que a ciência de nossos dias a cada dia aumente as possibilidades de nossa longevidade – a vida saudável já pode chegar a quase 100 anos – ainda assim, a vida pessoal será sempre muito breve.

2.5 Mrs. Dalloway

Através de diversas pesquisas em bibliotecas, descobre-se que na ficção de Virgínia Woolf é evidente a predominância da solidão, da antevisão da morte e da angústia, uma falta de adequação a vida. Apesar disso, a maestria artesanal salva do excesso e permite mesmo certa justeza clássica à obra que reinventa a realidade por meio de um acronológico lirismo onde a intriga quase inexiste.

No texto a indexação prestigiada garante a relação com o plausível e a verossimilhança, pois “a ficção é como uma teia de aranha, presa, levemente talvez, mas ainda assim, presa à vida pelos quatro cantos” (EAGLETON, 1983, p. 32)⁷. É a partir do real que seu discurso opera e tece variações sobre ressonâncias e recorrências, e que demonstra preocupação estética, entre outros pontos, na utilização particular das categorias tempo e espaço.

De forma geral, os livros de Virgínia Woolf enquadram-se no ideário geral dos séculos XIX e XX, mas todos os dados porventura aproveitados na sua composição estão transportados para escala artística e, portanto, disfarçados. São antes de tudo obras resultados de imaginação poética que transfigura realidade e detêm, por isso, características densas nos dois sentidos do termo. A primeira delas, por suas linguagem que carrega imagens difusas, som e ritmo propositalmente utilizados para criar uma atmosfera um ambiente de sugestão, uma vez que a autora acredita no poder de sugerir e recriar. Paradoxalmente, a densidade que os envolve aprofunda e catalisa para o desenho final uma clareza que impulsiona movimento e perspectivismo. Ao final, como os pássaros inclinando sobre os verdes, os amarelos e os vermelhos, o livro foge para completar-se na imaginação do leitor. É ali que, como no quadro de Van Gogh, a multiplicidade dos focos de tempo, espaço, luz enforma a natural polivalência da percepção e da inteligência humanas.

Uma obra de arte desta estirpe traz algo diferente, de inusitado, fato de que Virgínia Woolf, corajosa a ponto de matar o *Angel of the house* e de jurar fidelidade à intuição, tem perfeita consciência. Os personagens de sua criação apreendem a realidade e a registram, tentando decifra-la a partir do grau de inocência de que se investem as suas mentes individuais. O seu mundo é, pó conseguinte, um mundo problemático, o mundo do constante processar-se.

⁷fiction is like a spider's web, attached ever so lightly perhaps, but still attached to life at four corners.

Sua atividade crítica exercida durante anos lhe proporciona consciente manejo da literatura, e influi obviamente em seu aprumo técnico. Entretanto, é sua intenção apoderar-se sobretudo do instante fugitivo, motivo do clima de indefinição e de abertura encontrado em toda a sua obra, mais sujeita à relatividade e à intuição sensível do que à organização rígida das seqüências de causa e efeito. A indefinição, porém, comporta um sentido de partilha, de indefinição com o universal. É então que Virgínia Woolf toma consciência de sua irremediável existência e, mergulha-se em profundezas da alma humana, que poucos se arriscam. Ela chega a apreender a vida de modo quase tátil, quando afirma,

[...] era como se uma fibra, muito fina e pura, da imensa energia do mundo tivesse sido jogada dentro do corpo minúsculo e frágil. Sempre que ele atravessava o vidro, eu podia perceber que uma linha vital de luz se tornava visível. Ele era pouco ou nada além de vida (WOOLF, 1978, p. 88).⁸

É pois o mínimo, o detalhe, a miniatura, o que lhe dá a intuição da vida universal, e apenas o seu humor natural, o seu temperamento irônico previnem-se contra a feitura de prosa sentimental. Nada impede, porém que a sua narrativa essencialmente móvel e geradora, imbuída do sentido de renovação sofra momentos de insegurança ou mesmo falha estrutural. Entretanto, se a linguagem eminentemente lírica impõe um disfarce à realidade circunstancial e ao comportamento dos agentes nos livros de Virgínia Woolf, a sua escritura preserva o valor narrativo, pois o gosto e prazer de contar a coisa imaginada ou sentida está presente em qualquer dos seus romances, com alegria que não raro alcança momentos de revelação. A capacidade de espantar-se diante do mundo é evidente na infância que perdura e entretém a sua alma e, por extensão, a de seus personagens, concorrendo para a autonomia da obra onde se cruzam as pertinências infantis do desejo incontido de espiar, de participar, de relatar.

A técnica impressionista (POOL, 1985) utilizada pela autora depende, por conseguinte, da compulsão da pergunta e da definição, e mais dos terrores inusitados, dos sustos guardados em estado latejantes, e prontos a entreabrirem-se em neuroses as mais diversas. Os recursos estilísticos reconhecidos como impressionistas compreendem uma gama de variáveis que, para melhor

⁸[...] it seemed as if a fibre, very thin and pure, of the enormous energy of the world had been thrust into the frail and diminutive body. As often as he crossed the pane, I could fancy that a thread of vital light became visible. He was little or nothing but life

entendimento, foram agrupadas em categorias complementares e interligadas. Os utilizados por Virgínia Woolf são com o objetivo de transpor para o texto a atmosfera da pintura e da música: as descrições de cunho pictórico com riquezas de minúcias; o uso de adjetivos, especialmente os referentes às cores; a presença de imagens recorrentes: o aproveitamento da sonoridade das palavras; o uso de Leitmotiv, isto é de repetições e ressonâncias. Culminando na criação de uma prosa poética

A caracterização das personagens muito se assemelha à das telas impressionistas: o delinear é impreciso, os traços são pouco nítidos, estabelecendo uma atmosfera fluida e uma visão fragmentada da obra, que permite ao leitor maior liberdade de interpretação.

Virgínia Woolf utiliza em seus romances diversas técnicas narrativas, que vão desde as descrições ao monólogo interior; da presença do narrador às intromissões da autora como sujeito de enunciação, explicando ou comentando as cenas; da inserção de diálogos eventuais.

Ao atentar para as técnicas narrativas utilizadas por Virginia nos romances desta fase, o leitor se depara com uma multiplicidade de recursos, com mudanças frequentes de um para outro, o que retira da obra solidez e empresta-lhe diferentes matizes, à semelhança das telas impressionistas.

Estas técnicas narrativas, se consideradas de maneira isolada, antecedem o século XX. No entanto, a conjugação de técnicas para retratar o fluxo da consciência, o rompimento das limitações de tempo e espaço e a introdução de uma nova dimensão na narrativa, caracterizam e são peculiares aos autores da modernidade (ANTELO, 1980).

Embora se possa afirmar que a técnica predominante nos romances de Virginia deste período é o monólogo interior, a autora recorre a outras com igual maestria, objetivando manter a flutuação da narrativa. São elas a descrição, o solilóquio e a montagem, para dar conta de um novo conceito de espaço e tempo.

É claro que as técnicas acima relacionadas não esgotam o repertório utilizado por Virgínia. Muitas vezes se observa a presença mais nítida do narrador, ou a intromissão direta da autora comentando a cena ou apontando para o que está fazendo, além de eventuais diálogos e associações de idéias; porém optou-se, neste trabalho, por discutir apenas aquelas técnicas que melhor ilustram as características do impressionismo de Virginia Woolf.

2.5.1 Monólogo interior

O monólogo interior é a técnica predominante nestes romances da fase impressionista. Virginia apresenta os monólogos de quase todas as personagens e não apenas os dos protagonistas, isto porque uma das tônicas de seu estilo narrativo é justamente o emprego de diversos monólogos interiores para propiciar ao leitor uma visão múltipla das personagens, bem como as diversas imagens ou facetas de suas personalidades.

A introdução dos monólogos interiores começa a adquirir contornos em *Jacob's Room*, embora os monólogos interiores neste romance sejam menos freqüentes que nos demais aqui tratados.

Os monólogos interiores ocorrem com mais freqüência em *Mrs. Dalloway*. Quando Peter a visita na manhã de sua festa, Clarissa pensa:

Exatamente igual, pensou Clarissa; o mesmo olhar estranho; o mesmo terno quadriculado; seu rosto é um pouco torto, um pouco mais magro, seco talvez, mas ele parece estar muito bem e exatamente igual (WOOLF, 1968, p. 37-38).⁹

Ao seguir uma mulher jovem que atravessa Trafalgar Square, neste mesmo dia que visitara Clarissa, Peter imagina:

Mas ela não é casada: é jovem, bem jovem, pensou Peter, o cravo vermelho que ele a havia visto usar quando ela atravessava Trafalgar Square queimando de novo em seus olhos e tornando seus lábios vermelhos. Mas ela esperava na curva. Havia um ar de dignidade nela. Ela não era sofisticada como Clarissa; não era rica, como Clarissa. Será que ela era, pensava ele enquanto ela se movia, respeitável? Inteligente, com a língua agitada de um lagarto, ele pensou (pois é preciso inventar, permitir-se um pouco de diversão), uma inteligência calma, uma inteligência ágil; silenciosa (WOOLF, 1968, p. 48-49).¹⁰

Recordando as palavras vazias do Dr. Holmes, que tão pouco sabia ou estava interessado em saber sobre ele, Septimus o vê personificando a

⁹ Exactly the same, thought Clarissa; the same queer look; the same check suit; a little out of the straight his face is, a little thinner, dryer, perhaps, but he looks awfully well, and just the same.

¹⁰ But she's not married: she's young; quite young, thought Peter, the red carnation he had seen her wear as she came across Trafalgar Square burning again in his eyes and making her lips red. But she waited at the kerbstone. There was a dignity about her. She was not wordly, like Clarissa; not rich, like Clarissa. Was she, he wondered as she moved, respectable? Witty, with a lizard's flickering tongue, he thought (for one must invent, must allow oneself a little diversion), a cool waiting wit, a darting wit; not noisy.

mesquinha da natureza humana:

Resumindo, a natureza humana, estava nele - o bruto repulsivo com narinas vermelhas. Holmes estava nele. O Dr. Holmes vinha regularmente, todos os dias. Uma vez que você tropeça, Septimus escreveu nas costas de um cartão postal, a natureza humana está em você. Sua única chance era de escapar, sem deixar que Holmes soubesse; para a Itália - para qualquer lugar, qualquer lugar para longe do Dr. Holmes (WOOLF, 1968, p. 75).¹¹

Por desconhecer os conflitos neuróticos de Septimus, Lucrezia, a princípio, não os compreende e por isso vê a depressão do marido como uma atitude falsa, egoísta:

E era covardia um homem dizer que ia se matar, mas Septimus havia lutado; ele era corajoso; ele não era Septimus agora. Ela vestiu sua gola de renda. Vestiu seu chapéu novo e ele nem notou; e ele estava feliz sem ela. Nada poderia deixá-la feliz sem ele! Nada! Ele era egoísta. Os homens são assim. Pois ele não estava doente. O Dr. Holmes disse que não havia nada errado com ele. Ela abriu a mão diante de si. Olhe! Sua aliança caiu - ela havia emagrecido tanto. Era ela quem sofria - mas ela não tinha para quem contar (WOOLF, 1968, p. 22).¹²

Os monólogos em 1ª. pessoa também aparecem, eventualmente, em *Mrs. Dalloway*. Enquanto Clarissa, perdida em seus pensamentos, costura o vestido para a festa, ele invade o monólogo em 3ª pessoa e com ele se confunde:

Esse era um dos vestidos favoritos, era um Sally Parker, um dos últimos que ela fez, infelizmente, pois agora Sally estava aposentada, morando em Ealing, e, se por acaso eu tiver uma folga, pensou Clarissa (mas ela nunca mais teria uma folga), irei até Ealing para vê-la. Pois ela era uma figura, pensou Clarissa, uma verdadeira artista. (WOOLF, 1968, p. 36).¹³

Os monólogos interiores são mais trabalhados em *To the Lighthouse* pois, além dos monólogos individuais, Virginia desenvolve monólogos paralelos das

¹¹ Human nature, in short, was on him – the repulsive brute, with blood red-nostrils. Holmes was on him. Dr Holmes came quite regularly every day. Once you stumble, Septimus wrote on the back of a postcard, human nature is on you. Holmes is on you. Their only chance was to escape, without letting Holmes know; to Italy – anywhere, anywhere, away from Dr Holmes.

¹² And it was cowardly for a man to say he would kill himself, but Septimus had fought; he was brave; he was not Septimus now. She put on her lace collar. She put on her new hat and he never noticed; and he was happy without her. Nothing, could make her happy without him! Nothing! He was selfish. So men are. For he was not ill. Dr Holmes said there was nothing the matter with him. She spread her hand before her. Look! Her wedding ring slipped – she had grown so thin. It was she who suffered – but she had nobody to tell.

¹³ This was a favourite dress, one of Sally Parker's, the last almost she ever made, alas, for Sally had now retired, lived at Ealing, and if ever I have a moment, thought Clarissa (but never would she have a moment any more), I shall go and see her at Ealing. For she was a character, thought Clarissa, a real artist.

personagens.

No primeiro capítulo, *The Window*. Mrs. Ramsay tricota a meia marrom que seria levada ao farol. A atmosfera é um pouco tensa de vez que Mr Ramsay já havia afirmado que o tempo não estaria bom, decepcionando o pequeno James – Mrs. Ramsay procura consolar o filho e em seguida mergulha em reflexões sobre a vida no farol; o monólogo inicia na 3ª pessoa do singular. Depois o retorno ao presente, conforme explica o narrador: “Jacob não tinha nada a esconder de sua mãe. Só que nem ele conseguia entender seu entusiasmo extraordinário, quanto ao fato de escrever sobre ele [...]” (WOOLF, 1976, p. 127).¹⁴

Virgínia ainda tateia em suas experiências relativas ao uso de diversos níveis de tempo / *time montage*; em *Jacob's Room* ela ensaia a técnica com a inclusão, nos monólogos, de cenas que aconteceriam no futuro, procurando fugir às barreiras do tempo cronológico.

Em Mrs. Dalloway, Virginia demonstra perfeito domínio, movimentando-se com facilidade ao lidar simultaneamente com várias camadas de tempo – um dia com menos de 24 horas abrangerá mais de 30 anos da vida de Clarissa, Peter e Richard.

O fluir do tempo é um elemento fundamental em Mrs. Dalloway, sobretudo se for levado em conta que Virginia pretendia denominar o romance de *The Hours*.

Sua preocupação com o tempo está presente na reflexão de Clarissa Dalloway ao saber que Richard fora almoçar com Lady Bruton:

Nenhum ciúme tolo podia separá-la de Richard. Mas ela temia o tempo, e lia no rosto de Lady Bruton, como se tivesse sido esculpido em pedra, o definhamento da vida; como, ano após ano, sua parcela ia sendo cortada; como se o pouco que restava não fosse mais capaz de se esticar, de absorver, como na juventude, as cores, o tempero, os tons de uma vida, de forma que ela preenchesse o espaço do aposento em que entrasse e sentia frequentemente, enquanto ela parava um instante, hesitante, na entrada da sua sala de visitas, um suspense intenso, como talvez sinta o mergulhador antes de mergulhar enquanto o mar escurece e clareia embaixo dele, e as ondas que ameaçam quebrar, mas simplesmente abrem sua superfície, rolam e escondem e se cobrem, à medida em que remexem as algas com seu perolado (WOOLF, 1968, p. 28-29).¹⁵

¹⁴ Jacob had nothing to hide from his mother. It was only that he could make no sense himself of his extraordinary excitement, and as for writing it down.

¹⁵ No vulgar jealousy could separate her from Richard. But she feared time itself, and read on Lady Bruton's face, as if it had been a dial cut in impassive stone, the dwindling of life; how year by year her share was sliced; how little the margin that remained was capable any longer of stretching, of absorbing, as in the youthful years, the colours, salts, tones of existence, so that she filled the room

Ou na de Septimus, em Regent's Park antes da consulta com *Sir William Bradshaw*:

A palavra "tempo" rachou sua casca; derramou suas riquezas sobre ele; e caíram de seus lábios como conchas, como aparas de uma plaina, sem que ele as tivesse feito, palavras duras, brancas, resistentes, e voaram para se prender nos seus lugares, em uma ode ao Tempo; uma ode imortal ao Tempo (WOOLF, 1968, p. 63).¹⁶

O tempo real é o presente, geralmente assinalado pelas batidas do Big Ben, com o qual contrasta o tempo interior das personagens, que inclui vários níveis desde lembranças do passado até antevisões do futuro; estes momentos se imiscuem e se entrecruzam nos monólogos e solilóquios das personagens.

No início da narrativa Clarissa se prepara para sair e comprar flores para a sua festa. Ao constatar a beleza da manhã a mente voa e se remete à adolescência em Bourton – é o primeiro exemplo da montagem de tempo:

Que piada! Que mergulho! Pois sempre lhe parecera que quando, com um pequeno chiado das dobradiças, que ela estava ouvindo agora, ela se via em Bourton, ao ar livre. Como o ar da manhã era fresco, calmo, mais tranquilo do que isso, é claro; como o bater da onda, o beijo de uma onda; frio, afiado e molhado (para uma menina de dezoito anos, como ela tinha na época) solene, sentindo como ela sentia, de pé, diante da janela aberta, que algo terrível estava para acontecer (WOOLF, 1968, p. 5).¹⁷

O monólogo prossegue, Clarissa pensa em Peter Walsh; a caminho da florista, ela encontra Hugh Whitbread, seu amigo de infância – novamente há um deslocamento no tempo – e mais uma vez Clarissa retorna a Bourton:

Ela lembrava de cena após cena em Bourton - Peter furioso; Hugh não era um adversário do mesmo nível, é claro, mas mesmo assim, não era um completo imbecil, como Peter dizia; não era um mero amolador de barbeiro. Quando sua velha mãe quis que ele desistisse de caçar ou que ele a levasse até Bath, ele o fez, sem reclamar; ele era realmente altruísta, quanto a dizerem, como Peter dizia, que ele

she entered, and felt often, as she stood hesitating one moment on the threshold of her drawing-room, as exquisite suspense, such as might stay a diver before plunging while the sea darkens and brightens beneath him, and the waves which threaten to break, but only gently split their surface, roll and conceal and encrust as they just turn over the weeds with pearl.

¹⁶ The word "time" split its husk; poured its riches over him; and from his lips fell like shells, like shavings from a plane, without his making them, hard, white, imperishable, words, and flew to attach themselves to their places in an ode to Time; an immortal ode to Time.

¹⁷ What a lark! What a plunge! For it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and wet (for a girl of eightenn as she then was) solemn, feeling as shedid, standing there at the open window, that something awful was about to happen.

não tinha coração, nem cérebro, nada além dos modos e da educação de um cavalheiro Inglês, ele era apenas seu querido Peter nos seus piores momentos; e ele podia ser insuportável, ele podia ser impossível; mas era adorável como companhia para se andar em uma manhã como essa (WOOLF, 1968, p. 8).¹⁸

A última frase a traz de volta ao presente.

Esse mesmo tempo que volta à memória de Clarissa aparece na combinação de solilóquio e do monólogo interior de Peter Walsh, um pouco mais adiante, quando, na mesma manhã, ele a visita e ela se refere ao passado em Bourton: “Claro que K fez, pensou; e foi dominado pelo seu próprio sofrimento, que surgia como a lua vista de um terraço, pálida, bonita pela luz do dia que se foi. Eu estava mais infeliz do que nunca, ele pensou (WOOLF, 1968, p. 39)”.¹⁹

Tanto Peter quanto Clarissa revivem eventos do passado – mas Clarissa pensa na sua vida atual, em Elizabeth, em Richard, enquanto Peter titubeia antes de revelar que está apaixonado por uma mulher, na Índia: são as duas reflexões paralelas que trazem o tempo de volta ao presente.

A referência a outro momento em Bourton ressurgiu quando Peter pára para descansar e adormece em Regent’s Park:

Foi em Burton, naquele verão nos anos noventa, quando ele estava absolutamente apaixonado por Clarissa. Havia muitas pessoas lá, rindo e falando, sentadas à mesa, depois do chá e a sala estava banhada por uma luz amarela e cheia de fumaça de cigarro. (WOOLF, 1968, p. 53-54).²⁰

A montagem de tempo é perfeita em Mrs. Dalloway; há um trecho num monólogo de Peter onde presente, passado e futuro se entrecruzam, evidenciando o domínio técnico da autora.

A passagem do passado para o presente e para o futuro ocorre no interior do parágrafo e é preciso que o leitor esteja atento para percebê-la:

[Em vão, a adorável menina escura e bonita corria para o final do

¹⁸ She could remember scene after scene at Bourton – Peter furious; Hugh not, of course, his match in any way but still not a positive imbecile as Peter made out; not a mere barber’s block. When his old mother wanted him to give up shooting or to take her to Bath he did it, without a word; he was really unselfish, and as for saying, as Peter did, that he had no heart, no brain, nothing but the manners and breeding of a English gentleman, that was only her dear Peter at his worst; and he could be intolerable; he could be impossible; but adorable to walk with on a morning like this.

¹⁹ Of course k did, thought; and was overcome with his own grief, which rose like a moon looked at from a terrace, ghastly beautiful with light from the sunken day. I was more unhappy than I’ve ever been since, he thought.

²⁰ It was at Bourton that summer, early in the “nineties”, when he was so passionately in love with Clarissa. There were a great many people, there, laughing and talking, sitting round a table after tea, and the room was bathed in yellow light and full of cigarette smoke.

terraço; acenava em vão; chorava dizendo que pouco importava o que as pessoas falavam. Lá estava ele, o homem que ela admirava, o cavalheiro perfeito, o fascinante, distinto (e sua idade não fazia a menor diferença para ela), [passando o tempo em um hotel e Bloomsbury, fazendo a barba, se lavando, continuando, à medida que pegava latas, largava lâminas de barbear], [para bisbilhotar na Biblioteca Bodley, e descobrir a verdade sobre alguns assuntos que lhe interessavam. E ele conversaria com quem quer que fosse, acabando por desconsiderar a necessidade de um horário mais exato para almoçar, e perderia seus compromissos; e quando a Daisy pedisse, como ela fazia, um beijo, uma cena, ele não conseguiria (mesmo sendo verdadeiramente fiel à ela)] - [resumindo, poderia ser melhor, como a Sra. Burgess dizia, que ela o esquecesse, ou simplesmente se lembrasse dele como ele era em agosto de 1922, como uma silhueta, de pé na encruzilhada, ao anoitecer, que vai se tornando cada vez mais distante, à medida que a charrete se afasta, levando-a, em segurança, no banco de trás, apesar de seus braços estarem estendidos; a enquanto ela vê a silhueta diminuindo e desaparecendo, mesmo assim ela grita como ela faria para qualquer coisa no mundo, qualquer coisa, qualquer coisa...] (WOOLF, 1968, p. 140).²¹

A festa de Clarissa representa o clímax onde todas as personagens estão presentes – mesmo, indiretamente, Septimus e Lucrezia que são mencionados pelos Bradshaws. Há um jogo permanente de tempo nos vários monólogos, que evidencia a capacidade de Virginia de captar o fluxo da consciência de suas personagens.

Morando em Westminster - há quantos anos mesmo? Mais de vinte - Clarissa tinha certeza que a pessoa sente, mesmo no meio do tráfego, ou andando à noite, um ar solene, um silêncio especial; uma pausa indescritível; um suspense (mas isso pode ser seu coração, afetado, ou então a hora, irrevogável. Os círculos melancólicos dissolvidos no ar. Como somos tolos, ela pensou, enquanto atravessava Victoria Street (WOOLF, 1968, p. 6).²²

Mais adiante, Clarissa conversa com Peter Walsh quando surge a filha,

²¹ [Vainly the dark, adorably pretty girl ran to the end of the terrace; vainly waved her hand; winly cried she didn't care a straw what people said. There he was, the man she thought the world of, the perfect gentleman, the fascinating, the distinguished (and his age made not the least difference to her)], [padding about in an hotel in Bloomsbury, shaving, washing, continuing, as he took up cans, put down razors] , [to poke about in the Bodleian, and get at the truth about one or two little matters that interested him. And he would have a chat with whoever it might be, and so come to disregard more precise hours for lunch, and miss engagements; and when Daisy asked him, as she would, for a kiss, a scene, fail to come up to the scratch (though he was genuinely devoted to her)] – [in short, it might be happier, as Mrs. Burgess said, that she should forget him, or merely remember him as he was in August 1922, like a figure standing at the cross roads at dusk, which grows more and more remote as the dog-cart spins away, carrying her securely fastened to the back seat, though her arms are outstretched; and as she sees the figure dwindle and disappear, still she cries out how she would do anything in the world, anything, anything, anything...]

²² For having lived in Westminster – how many years now? Over twenty, - one feels even in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive, a particular hush or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air. Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street.

Elizabeth:

“Como vai?” disse Elizabeth, se aproximando. O som do Big Ben marcando a meia hora se colocava entre eles com extraordinário vigor, como se um jovem forte, indiferente, sem consideração, estivesse agitando halteres para todos os lados (WOOLF, 1968, p. 44).²³

Peter caminha em direção ao seu hotel e compara os sinos de St. Margareth com Clarissa:

Então, enquanto o som dos sinos da St. Margaret diminuía, ele pensou, ela esteve doente, e o som mostrava abatimento e sofrimento. Era seu coração, ele lembrava; e a intensidade repentina da badalada final, tocava pela morte que a surpreendia no meio da vida, Clarissa caindo onde estava, na sua sala de visitas. Não! Não! Ele gritou. Ela não está morta! (WOOLF, 1968, p. 46).²⁴

Posteriormente o narrador assinala a batida de meio-dia que servirá de elemento de ligação entre Clarissa e Septimus:

Eram exatamente doze horas; doze, de acordo com o Big Ben; cujas badaladas flutuavam ao Norte de Londres; combinado com as badaladas de outros relógio, misturadas de modo etéreo com as nuvens e rolos de fumaça e que morriam lá em cima, entre gaiotas - o relógio marcou doze horas, enquanto Clarissa Dalloway colocava seu vestido verde em cima da cama, e os Warren Smiths andavam por Harley Street. Doze horas era a hora do encontro deles (WOOLF, 1968, p. 84).²⁵

E assim se sucedem os momentos, marcados pelos relógios, que, estruturalmente, liga os conscientes de todas as personagens, até que no final da festa Clarissa constata:

Ela se sentia de certa forma, bem parecida com ele - o jovem rapaz que havia se matado. Ela estava feliz por ele tê-lo feito; jogado tudo fora, enquanto eles continuavam a viver. O relógio estava marcando as horas. Os círculos cinzentos se dissolviam no ar. Mas ela precisa voltar. Ela precisa reagrupar-se. Ela precisa encontrar Sally e Peter.

²³ “How do you do?” said Elizabeth coming forward. The sound of the Big Ben striking the half-hour struck out between them with extraordinary vigour, as if a young man, strong, indifferent, inconsiderate, were swinging dumb-bells this way and that.

²⁴ Then, as the sound of St. Margaret’s languished, he thought, she has been ill, and the sound expressed languor and suffering. It was her heart, he remembered; and the sudden loudness of the final stroke tolled for death that surprised in the midst of life, Clarissa falling where she stood, in her drawing-room. No! No! He cried. She is not dead!

²⁵ It was precisely twelve o’clock; twelve by Big Ben; whose stroke was wafted over the northern part of London; blent with that of other clocks, mixed in a thin ethereal way with the clouds and wisps of smoke and died up there among the seagulls – twelve o’clock struck as Clarissa Dalloway laid her green dress on her bed, and the Warren Smiths walked down Harley Street. Twelve was the hour of their appointment.

ela entrou pelo quarto pequeno (WOOLF, 1968, p. 165).²⁶

Dessa forma o relógio faz Clarissa retornar ao presente, à realidade, após ter tido a sua visão.

À época do livro *Mrs. Dalloway*, a autora estava muito interessada na leitura de poesia (WOOLF, 1953, p. 70), o que certamente explica o fato do romance ser mais baseado na intuição do que em armações narrativas lógicas.

[...] Estarei escrevendo “The Hours” a partir da pura emoção? Claro que a parte louca me cansa tanto, faz meu pensamento jorrar tão intensamente, que mal posso me imaginar aguentando as próximas semanas assim (WOOLF, 1963, p. 66).²⁷

Contudo, a subjetividade não lhe submete o lirismo a qualquer forma surrealista, ao realismo mágico ou ao misticismo, já que sua visão de mundo, certamente ímpar e dolorida, partida da fantasia e de inferências centradas em evidências mínimas, é também coerente. A preocupação com o desenho lógico leva-a mesmo a referir-se ao trabalho “para descobrir o que chamo de meu processo de escavação, através do qual conto tudo em prestações” (WOOLF, 1963, p. 63).²⁸

Sua capacidade de perceber tanto a unidade quanto a pluralidade, a sensibilidade particularmente subjetiva e a compreensão da mobilidade do objeto aparentemente inerte dão-lhe à escritura um clima de mágica que sugere não apenas a essência tangível das coisas, mas também a sua essência escondida e intangível. Em sua escritura podemos perceber conteúdos de surpresa e de adivinhação, de processo e de fenômeno; há ali uma atmosfera de expectativa, de antecipação, da comunhão que envolve valores físicos e emocionais, pois o milagre da palavra traduz a realidade mista, podendo esta ser íntima ou exterior, tanto sujeito quanto objeto.

Nesse sentido, a ficção de Virgínia Woolf é essencialmente poética, pois transfigura a realidade, empresta afetividade ao mundo objetivo e, através da subjetividade, faz cada objeto mover-se de fora para dentro e inversamente.

É bastante comum descobrir na autora de *Mrs. Dalloway* traços críticos e

²⁶ She felt somehow very like him – the young man who had kelled himself. She felt glad that he had done it; thrown if away while they went on living. The clock was striking. The leaden circles dissolved in the air. But she must go back. She must assemble. She must find Sally and Peter. And she came in from the little room.

²⁷ [...] Am I writing “The Hours” from deep emotion? Of course the mad part tries me so much, makes my mind squirt so badly that I can hardly face spending the next weeks at it.

²⁸ to discover what I call my tunnelling process, by which I tell the part by instalment.

mesmo satíricos. Entretanto, o que lhe marca a sensibilidade é o hábito de estar alerta e sempre atenta à indagação. Tomados na acepção que a crítica literária tradicionalmente os considera, os adjetivos realistas e satíricos não a descrevem, que de frieza crítica ela está isenta. O que a caracteriza é um permanente romantismo imbuído de androgenia num sentido platônico, isto é o do ser que procura o seu oposto não como a parte diferente, mas como o constituinte obrigatório de sua unidade, espécie de insônia que marca a autora e a sua consciência da ambigüidade que a tudo envolve. Sobre este ponto de vista, ela mesma nos declara que “um sexo tão diferente do outro é um esforço. Interfere com a unidade da sua mente” (WOOLF, 1968, p. 66).²⁹

A realidade conforme divisada pela intuição de Virgínia Woolf é, pois, andrógina, isto é, compacta, unificada e múltipla, o que não significa fantasia meramente sexual. O termo “androgenia” é aqui usado como tradutor de variações e ambigüidades de aspectos, de tempos, de idéias, de espaço, de crenças, de atmosferas e de vivências gerais e particulares.

O pequeno trecho que se segue, retirado de *Mrs. Dalloway*, explica tais informações:

O carro havia partido, mas deixou um leve balanço que se espalhava pelas lojas de luvas e chapéus que ficavam nos dois lados de Bond Street. Durante trinta segundos, todas as cabeças estavam viradas na mesma direção - para a janela. Escolhendo um par de luvas - deveriam ser as que iam até o cotovelo ou acima dele, cor de limão ou cinza claro? - as senhoras paravam; quando a frase terminou, algo havia acontecido. Algo tão insignificante em momentos isolados, que nenhum instrumento matemático, apesar de ser capaz de registrar choques na China, conseguiu registrar sua vibração; pois em todas as chapelarias e alfaiatarias, estranhos se entreolhavam e pensavam nos mortos; pensavam na bandeira; no Império. Em uma taberna numa rua de trás, um colono insultou a Casa de Windsor, que levou à discussões, garrafas de cerveja quebradas e um tumulto generalizado, que ecoou estranhamente pelo caminho, até os ouvidos das meninas que compravam roupas de baixo brancas, costuradas com fitas brancas, para seus casamentos. Para a agitação superficial dos carros passando enquanto afundava arranhando algo profundamente (WOOLF, 1968, p. 21).³⁰

²⁹ one sex as distinct from the other is an effort. It interferes with the unit of her mind.

³⁰ The car had gone, but it left a slight ripple which flowed through glove shops and hat shops on both sides of Bond Street. For thirty seconds all heads were inclined the same way – to the window. Choosing a pair of gloves – should they be to the elbow or above it, lemon or pale grey? – ladies stopped; when the sentences was finished something had happened. Something so trifling in single instances that no mathematical instrument, though capable of transmitting shocks in China, could register the vibration; yet, in its fullness rather formidable and its common appeal emotional; for in all the hat shops and tailors' shops strangers looked at each other and thought of the dead; of the flag; of

O carro misterioso, envólucro da tradição, do ritual, da autoridade comove, inexplicavelmente, mas completamente, os indivíduos que o avistam. É uma comoção imperceptível, quase uma latência que mesmo aparelhos sensibílimos seriam incapazes de distinguir. Entretanto, existe; está presente com a força da vida que mantém de pé gente ou animais, embora ninguém possa percebê-la. Flui diante de todos, disfarçada, enquanto se ocupam de ações pormenores como as de comprar luvas ou roupas.

Conteúdo de ciência, de história, política e de geografia estão, entre outros, dispostos no texto; realidade múltipla, a um tempo plural e única está implícita no sentimento de patriotismo, nas características do colonialismo inglês, nos motivos vitorianos por excelência, todos expressos através dos signos “um colono insultou a Casa dos Windsor”, “da bandeira”, “do Império” e em diversos outros momentos do livro. Também a emoção está clara em “em seu apelo emocional comum”. A divisão entre os valores de superfície e os disfarçados está clara em “trivial em aspectos singulares” e em “enquanto mergulhava roçado por algo muito profundo”. A noção de unidade contraposta ao individual, o senso de participação se incluem em “por trinta segundos todas as cabeças se inclinaram da mesma maneira” e em “estranhos se entreolharam e pensaram nos mortos” (WOOLF, 1968, p. 21). Neste ponto estão também anotadas a vida que se reflete na morte e a morte que se infiltra na vida. Mesmo a puritana moral vitoriana se divide em “garotas comprando roupas íntimas brancas bordadas com as fitas mais alvas para seus casamentos”. Note-se ainda a notação sensorial direta, explícita em “leve”, “murmúrio”, “fluía”, “ambos os lados”, “cabeças se inclinaram”, “até o cotovelo ou acima”, “limão ou cinza claro”, “transmitir choques”, “vibração”, “completude”, “ecoou”, “mergulhou”, etc. Algo se retém no ar, permanece indeciso embora esteja prenhe de significação.

Apesar de tudo, a ficção de Virgínia Woolf não precisa de manifestações das capacidades de raciocínio e de percepção, pois, embora instituindo no texto a espacialização e a temporalidade essencial que inevitavelmente delimitam a vida humana. Como tal, entre outros fatores, são responsáveis pela atuação de forças temáticas diversas, de onde partem atos aparentemente concretos, mas de natureza

Empire. In a public-house in a back street a Colonial insulted the House of Windsor, which led to words, broken beer glasses, and a general shindy, which echoed strangely across the way in the ears of girls buying white underlinen threaded with pure white ribbon for their weddings. For the surfaces agitation of the passing cars as it sunk grazed something very profound.

metafísica, tais como sejam os ligados ao patriotismo, aos conteúdos estéticos, políticos e sociais, ao anseio de participação, de realidade e de compreensão, ao temas da morte, à noção do estar vivo, à percepção da vida individual e solitária em relação ao coletivo, à percepção de desvelar o dado aparentemente indecifrável.

Toda a ficção dela está firmada sobre o sentido do processo. Entretanto, o desejo de classificar e valorizar cada átomo da natureza ou do espírito está também ali presente. A pesquisa não é fria, racional ou meramente lógica, mas liga-se sobretudo à idéia do paradoxo de difícil explicação

Num outro momento deste trabalho, referimo-nos à analogia entre a narrativa de Virgínia Woolf e a técnica cinematográfica moderna. O pequeno trecho mostra o virtuosismo na utilização da montagem para exprimir a mobilidade do real e a tessitura intrincada de sua consistência. A técnica está impregnada de uma visão do mundo particularmente impressionista, no sentido que o termo adquire quando considera os pintores do final do século XIX. É que, na descrição do real, Virgínia Woolf propõe uma iluminação difusa e incidente sobre áreas mais extensas do que as que marcam contornos e fronteiras definidas. As separações entre as cenas e os objetos descritos são sugestivos e indecisos em sua escritura. A determinação dos limites excludentes não a distingue, e a descrição ascende à emoção momentânea, por sua vez responsável pela mobilidade do quadro.

Como é fácil deduzir da passagem citada, em *Mrs. Dalloway*, tomado aqui como modelo, a carga subjetiva das palavras expõe vários acidentes, idéias, propostas e tensões simultâneas, e a nenhuma delas o impressionismo técnico permite espacialização ou temporalização definitivas. Em todo caso, para regular e manter em equilíbrio a obra, livrando-a do que poderia ser considerado o seu dinamismo desagregador, a intuição faz o papel de elemento catalizador.

A permanência luminosa característica da difusão é, pois, obediente à trilha interior demarcada pelo fluxo vital. O universal e o individual se coordenam sob o mesmo halo, desfazendo o puntilhismo por acaso percebido à primeira vista.

De um modo geral, pode-se dizer que o caráter de natureza centralizadora este presente no romance *Mrs. Dalloway*. Há nele como que a regência de um princípio redutivo, simplificador, centralizante, que restringe esse romance, de arquitetura clássica, às regras em que as unidades são fortes e firmemente resguardadas: tempo, lugar e ação obedecem a severo controle, enquanto partes do mundo exterior. A mesma tendência se observa quanto ao método de caracterização

das personagens. Em *Mrs. Dalloway*, a câmara se aproxima em close-up, o palco se ilumina, e com absoluta nitidez, aparece Clarissa “pois ali estava ela” (WOOLF, 1968, p. 172).

No que diz respeito ao aspecto inovador da arte ficcionista, *Mrs..Dalloway* alia a tradição das unidades clássicas às exigências da originalidade de uma composição que, bifurcada em vários dos seus elementos- estrutura, tema, enredo, personagens atinge, uma unidade estética, dentro de cada um deles, através do engenho da tessitura. O interesse de Virgínia, aguçado pelo aspecto notável e singular desse romance, é registrado mais uma vez no seu diário:

Eu prevejo para retornar a *The Hours*, que isso será uma luta infernal. O projeto é tão esquisito e magistral, que estou sempre espremer a minha essência para acomodá-lo. O projeto é certamente original e me interessa sobremaneira (WOOLF, 1963, p. 57).³¹

Escreve ela, em junho de 1923. Mais adiante, em 30 de agosto, fala do que considera sua descoberta:

Tenho muito a dizer sobre *The Hours* e a minha descoberta: como me saí com as belas cavernas por trás dos meus personagens: acho que me dá exatamente o que eu quero; humanidade, humor e profundidade. A idéia é que as cavernas se conectem e que cada uma amanheça na hora certa (WOOLF, 1953, p. 59).³²

Em outubro, em meio à redação da cena de loucura de Septimus, em Regent’s Park, novamente expressa a sua opinião sobre o *design* do livro, e explicita melhor a sua inovação que batiza de *tunnelling process* – processo de escavação.

Acho que o projeto do livro é mais extraordinário do que qualquer outro dos meus livros [...]. Os pontos duvidosos, eu acho, o personagem de Sra. Dalloway. Ele pode ser muito rígido, muito brilhante e barato. Claro, estou apenas pesquisando, buscando o caminho, pelo menos até agosto. Passei um ano procurando até encontrar o que chamo de meu processo de escavação, através do qual conto o passado em prestações, à medida que vou precisando. Essa é a minha principal descoberta até agora (WOOLF, 1963, p. 59-60).³³

³¹ I foresse, to return to *The Hours*, that this is going to be the devil of a struggle. The design is so queer and so masterful. I am always having to wrench my substance to fit it. The design is certainly original and interests me hugely.

³² I should say a good deal about *The Hours* and my discovery: how I did out beautiful caves behind my characters: I think that gives exactly what I want; humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect and each comes to daylight at the present moment.

³³ I think the design is more remarkable than in any of my books./.../The doubtfull points is , I think, the character of Mrs.Dalloway. It may be too stiff, too glittering and tinselly. Of course, I’ve only been feeling my way into it – up till last August anyhow. It took me a year’s groping to discover what I call my tunneling process, by which I tell the past by instalments, as I have need of it. This is my prime discovery so far.

Por esse novo processo – túneis que penetram no passado das personagens, túneis que se conectam e, pouco a pouco, revelam o passado, enriquecido pelo ponto de vista pessoal de cada um deles – é destinada ao leitor uma visão global dos acontecimentos e uma melhor avaliação das personagens, das suas complexidades, fraquezas e virtudes, cada um servindo de espelho à outra, observando e sendo observada, como é o caso de Clarissa e Peter, em suas divagações sobre cenas que haviam ocorrido em Bourton, quando jovens. Mas as conexões entre as personagens não se limitam a esse processo, nem se estabelecem apenas no interior do mesmo segmento da trama. Há todo um sistema de correspondências que se faz presente por meio de imagens, motivos ecos literários, construções lingüísticas, fluxo de consciência, entrelaçando as personagens dessa trama binária – Clarissa e Septimus, por exemplo. Ao mesmo tempo, pela disposição alternada e justaposta das cenas das duas estórias, as próprias cenas ressaltam aspectos reveladores de contraste ou similaridades bastante significativos. As demandas da estrutura, paralelamente ao seu efeito controlador, abrem novas possibilidades ao entrosamento das complexidades desse romance.

Ao escrever esse romance e outros mais (*To the Lighthouse* e *Jacob's Room*), Virgínia procura um método que objetive características gerais comuns, não obstante as marcantes diferenças de estrutura e do *design*, ditadas pelo tema e pela visão que cada um deles representa, evidenciadas em seu diário, ao comentar *Mrs. Dalloway*:

Me ocorreu que nesse livro eu exercito a escrita; determino meus parâmetros; sim, e trabalho em certos efeitos. Ouso dizer. Experimentei o Jacob aqui; e também a Sra. D/ Sra. Dalloway/ e inventarei meu próximo livro aqui. (WOOLF, 1963, p. 59-60).³⁴

Essas são palavras de júbilo, ao término de *Mrs. Dalloway*. Dois anos depois, em setembro de 1936, acabando *To The Lighthouse*, está consciente de que conseguiu atingir o máximo em seu método, e confessa: "Se minha sensação está correta, esse é o melhor trecho no qual já apliquei meu método, e creio que está" (WOOLF, 1963, p. 99). Comparando esses três romances, fala ainda uma vez sobre

³⁴ It strikes me that in this book I practice writing; do my scales; yes and work at certain effects. I daresay. I practiced Jacob here; and Mrs. D. / Mrs Dalloway/ and shall invent my next book here.

essa busca e o medo de que, ao alcançar a perfeição de seu método, esgotando-o, não haja mais inspiração que a instigue a uma nova obra de ficção:

A minha opinião no momento é que *To the Lighthouse* é tranquilamente o melhor dos meus livros: mais completo que *J'R/ Jacob's Room/* e menos irregular, ocupado com coisas interessantes do que *Mrs. D/ Mrs, Dalloway*, e não é complicado com todo aquele acompanhamento da loucura desesperado. Ele é mais livre e sutil, eu acho. No entanto, ainda não tenho a menor idéia de outro que possa segui-lo: o que quer dizer que aperfeiçoei o meu método e agora ele ficará assim, e servirá para que eu o utilize como bem entender. (WOOLF, 1963, p. 101).³⁵

O medo não se justifica, como vemos. Ela já não se contenta em minimizar a importância dos fatos e do tempo, na ficção. Almeja agora praticamente eliminá-los e, para isso, as idéias de um novo livro, *The Waves* (1931) – “o trabalho poético muito sério, místico” (WOOLF, 1963, p. 104)³⁶ – já começam a borbulhar em sua mente.

Segundo ainda Virgínia Woolf, em *Mrs Dalloway* a autora tenciona desenvolver “um estudo sobre a insanidade e o suicídio; o mundo visto pelos sanos e insanos, lado a lado” (WOOLF, 1963, p.51), decidida a colocar-se mais próxima aos fatos do que em *Jacob's Room*. Talvez a movam a tomar essa decisão as críticas que já pode prever a esse romance (uma rapsódia desconectada) (WOOLF, 1963, p.45)

Embora ainda não liberado ao público é lido e comentado por Leonard, como de hábito, quando terminado, assim como por amigos íntimos, pouco antes do seu lançamento; dentre eles, Lytton profetiza “imortalidade para si como poesia” (WOOLF, 1963, p. 51). As observações de Leonard, anotadas no diário, em 26 de julho de 1922, ao que parece, foram acatadas por Virgínia no seu projeto do novo romance, ou tiveram influência na sua decisão de ficar mais próxima aos fatos, como a própria Virgínia o revela:

seu primeiro comentário foi que estava surpreendentemente bem escrito. Discutimos sobre isso. Ele chama o trabalho de genial; ele acha que é diferente de qualquer outro romance; ele diz que as

³⁵ My present opinion is that it/ *To the Lighthouse/* is easily the besto f my books: fuller than *J'R./ Jacob's Room/*and less spasmodic, occupied with more interesting things than *Mrs.. D. / Mrs. Dalloway/*, and not complicated with all that desperate accompaniment of madness. It is freer and subtler, I think. Yet I have no idea yet of any other to follow it: which may mean that I have made my method perfect and it will now stay like this and serve whatever use I wish to put it to. Before, some development of method brought fresh subjects in view, because I saew the chance of being able to say them. Yet I am now and then haunted by some semi-mystic very profound life of a women, which shall be told on one occasion; and time shall be utterly obliterated.

³⁶ the very serious , mystical poetical work.

peças são fantasmas; ele diz que é muito estranho: não tenho uma filosofia de vida, diz ele; minhas peças são marionetes, movidas para cá e para lá pelo destino. Ele não concorda que o destino funcione assim. Acha que eu deveria usar meu “método” em um ou dois personagens, da próxima vez (WOOLF, 1963, p. 45-46).³⁷

É lúcida e precisa a crítica de Leonard. Como Lytton, que percebe as qualidades poéticas de *Jacob's Room*, Leonard elogia a excelência do texto e reconhece a originalidade do método de Virgínia, diferente do usado em qualquer outro romance, negando, portanto, quaisquer ligações de derivação ou inspiração com o estilo de Joyce ou de Dorothy Richardson, como, algumas vezes, a crítica, desavisadamente, o aponta. Essa opinião de Leonard é reiterada quarenta anos depois, em *Downhill All The Way* (1967), quando, com certa irritação, comenta: “ Foi dito por alguns críticos que Virgínia Woolf derivou seu método, que chamam de fluxo de consciência, a partir de Joyce e de Dorothy Richardson (WOOLF, 1967, p. 59). Discordando totalmente dessa afirmação, dá provas cabais da impossibilidade de tal fato e assegura, de modo veemente, a individualidade marcante do estilo de Virgínia. A observação de Leonard aponta com certa ironia a cegueira da crítica, ao atribuir ao método de Virgínia, que eles denominam fluxo de consciência, características exclusivas ou primordialmente ligadas à expressão do fluxo de consciência. Eram estas a tendência e o interesse gerais da época, comuns a vários campos do conhecimento e da arte, não pertencendo com exclusividade a esse ou aquele escritor, e presentes, não só na prosa ficcionista – a Proust, de Joyce ou Richardson – como também na poesia, a de T.S Eliot, por exemplo, em detrimento de outras características que marcam o aspecto singular do método de Virgínia.

O tema de *Mrs. Dalloway* permite a Virgínia um outro tratamento, diferente do usado em *Jacob's Room*, por ter recorrido as suas próprias vivências. O livro é mostrado em sua realidade interior, nas divagações do seu pensamento, sonhos, reflexões. O narrador agora, penetra fundo na personagem. Acompanhamos Clarissa e Peter Walsh pelas ruas de Londres, a relembrar o passado, a revelar as suas paixões, aspirações, angústias e medo, a refletir sobre a vida, assim como Septimus Smith e Rezia o fazem em relação às alucinações e ao medo aterrador

³⁷ [...] his first remark was that it was amazingly well written. We argued about it. He calls it a work of genius; he thinks it unlike any other novel; he says that people are ghosts; he says it is very strange: I have no philosophy of life he says; my people are puppets, moved hither and thither by fate. He doesn't agree that fate works in this way. Thinks I should use my “method” on one or two characters next time.

dele, acometido pela loucura, ou ao desânimo e ao desalento dela. O narrador nos transporta, com naturalidade, de uma personagem a outra, evidenciando maior intimidade com o monólogo interior e maior frequência no seu uso do que o observado em outros romances da autora. Virgínia tece comentários de caráter geral, ou interfere rápida e brevemente aqui e ali, dando uma pincelada de ironia. A fala direta das personagens é evitada, os diálogos são praticamente inexistentes, as conversas reproduzidas de modo econômico pelo narrador. Não percebemos mudanças radicais no estilo dos romances de Virgínia Woolf. O que se nota é um processo tornado mais hábil, mais fluente e sutil, uma intensificação ou evolução do método iniciado em *Jacob`s Room*. Percebe-se maior penetração e perspicácia no manejo do monólogo interior indireto, cabendo também ao narrador- particularidades igualmente observada na obra acima.

Por outro lado existem os fatos que funcionam como pontos de apoios sobre os quais se assenta a engenharia arquitetônica da obra. Para exemplificar destacamos em *Mrs. Dalloway* três desses fatos: as badaladas do Big Ben, o avião em vôo e a presença do carro oficial, que caracterizam o critério seletivo de escolha e sua funcionalidade. As batidas do Big Ben, ecoando através do livro, a marcar a sucessão **das horas** (nome do filme), importantes a ponto de se constituírem no título provisório desse romance, sugerem, no monólogo interior de Clarissa (WOOLF, 1968, p. 6), tanto o pulsar da vida como o irrevogável da morte, Além desses significados simbólicos, o bater das horas induz o leitor a estabelecer uma conexão de simultaneidade entre os eventos que ocorrem de um lado e outro das duas linhas da trama, num efeito da técnica de *space montage*. Serve, por seguinte, como elemento de unidade estrutural ao interligar os fluxos de consciência das diversas personagens. Esta mesma particularidade ocorre na marcação indireta do tempo por meio da presença do carro ou do avião que sobrevoa Londres. Pelo relevante, mas funesto papel do avião na Primeira Guerra Mundial, no período pós-guerra, sua simples presença é suficiente para que seja, implicitamente, relacionado por algumas personagens e pelo próprio leitor com lembranças de destruição e morte, por mais inofensivas que sejam as manobras aéreas que desenham letras de fumaça. O avião, como o Big Ben, entrelaça potencialmente idéias de vida e morte, presentes em toda a obra, como percebemos também em *Jacob*. Enquanto exhibe as suas evoluções, o avião é alvo da curiosidade e do comentário de várias personagens circunstanciais, provendo, desse modo, o tempo necessário à

locomoção de Septimus e Rezia que tem a sua atenção voltada também para ele, ao chegarem a Regent`s Park. O mesmo acontece a Clarissa que, também nesse meio tempo, chega em casa. “O que eles estão olhando” (WOOLF, 1968, p. 27), pergunta à empregada, dando início à terceira seção do romance, enquanto a segunda havia sucedido à primeira, através da conexão da súbita “ explosão” do carro, que fizera Clarissa estremecer de susto. Esses fatos são elementos úteis à ordenação do discurso do fluxo de consciência, caótico e incoerente por natureza. São igualmente pontos de referência ao tempo presente da estória, cujas personagens jogam livremente, em suas mentes, com o passado, o presente e o futuro, além de terem importância vital como elementos estruturais de agregação e de ordenação.

Deve-se considerar ainda que, no que diz respeito às personagens principais, vai-se, aos poucos, estabelecendo um outro sistema de correspondências, no plano emocional, que prepara o leitor para o entendimento de Septimus como duplo de Clarissa, não obstante as evidentes e acentuadas diferenças individuais, de meio social, de sanidade ou insanidade. Prepara também para a aceitação da identificação de Clarissa à morte de Septimus, um pobre e infeliz desconhecido, relatada em meio da sua festa, no final do romance.

Para Leonard, conforme anotado no diário por Virginia, *Mrs.Dalloway*, apesar de ter mais continuidade que *Jacob`s Room*, “é difícil devido à falta de ligação visível entre os dois temas” (WOOLF, 1967, p. 70).³⁸ Em se tratando das duas linhas paralelas do enredo, há pontos de contato com paravelmente mais visíveis, em termos de aproximação, no tempo e no espaço, que parecem casuais ou acidentais. Clarissa está próxima de Septimus, no episódio do carro, embora nunca o encontre (WOOLF, 1968, p. 15); Peter - “o homem de cinza” - dos Warren Smiths, em Regent`s Park (WOOLF, 1968, p. 59, 63-64), no cruzamento da rua onde se encontrava a velha mendiga (WOOLF, 1968, p. 72-75); ou ainda quando Peter observa a existência que conduzia o corpo de Septimus, embora também ele ignore a existência dos Warren Smiths. Esses contatos entre as duas estórias revelam-se intencionais, por sua regularidade, freqüência e funcionalidade, pois já preparam ou antecipam a fusão final dos dois fios da trama, com a notícia do suicídio de Septimus, dada na festa de Clarissa (WOOLF, 1968, p. 162-165).

A conexão temática – vida-morte, sanidade-insanidade não é visível, porque

³⁸ “is difficult owing to the lack of connection, visible, between the two themes”.

bem mais sutil e complexa. No entanto, é passível de ser identificada. A princípio, poderíamos estabelecer uma relação, aparentemente óbvia, em que Clarissa se poria de um lado, representante da vida e da sanidade, enquanto Septimus se colocaria do outro, carregando para si a morte e a insanidade. Essa colocação pecaria, entretanto, por excesso de simplicidade, em razão do amálgama (mistura) que se produz na concepção de idéias de vida e morte e também de lucidez e loucura, confundindo as barreiras que separam conceitos tão antitéticos, fundindo-os, por fim, à maneira do que acontece aos fios da trama ou às personagens, no sentimento explícito de identificação de Clarissa e Septimus. As bifurcações dos temas, do enredo e das personagens, enfim, se desfazem e se juntam em uma unidade estética indivisível que as engloba.

Tomando-se ainda o episódio do carro oficial, em Bond Street, como ponto de referência, ao se proceder a uma comparação entre as reações das personagens, podemos inicialmente estabelecer com nitidez as diferenças entre Clarissa e Septimus, representantes desses dois temas. Observamos que o estampido do carro - para a florista, meramente um pneu que estoura, causa sobressalto a Clarissa, que associa o barulho a um tiro de pistola. Pelo susto provocado por essa associação, inconsciente e instantânea, pode-se detectar a presença do medo. Medos à violência ou à arma de fogo, e provavelmente, presumiram, reflexo, em última instância, de experiências traumáticas, compreensível, normal, comum a todos quantos vivenciaram a guerra recente que havia arrasado a Europa e, em minutos, deixara fundas cicatrizes. É o caso de Septimus. Rumores espalham-se imediatamente ao longo da rua, o povo faz conjecturas sobre a identidade da misteriosa autoridade do governo, que se mantém no carro, com cortinas abaixadas. Septimus, porém, ao ouvir alguém gritar que se tratava do Primeiro Ministro, imediatamente pensa algo que parece inconseqüente: "O mundo levantou seu chicote; onde será que ele descerá?" (WOOLF, 1968, p. 15).³⁹ Se Clarissa se assustara por motivo plausível, a atitude de Septimus revela, a partir da imagem projetada por sua mente, o seu terror, o fato é suficiente para estabelecer diferenças entre as duas personagens, em termos de quantidade e gradação, das suas reações emocionais, importantes para o reconhecimento ou identificação de traços relativos a sanidade ou insanidade.

³⁹ "The world has raised its whip; where will it descend?"

A Sra. Dalloway, vindo em direção à janela com os braços cheios de doces mares, olhou para fora com seu rosto rosa franzido numa pergunta. Todos olharam para o carro. Septimus olhou. Meninos de bicicleta saíram correndo. O trânsito engarrafou. E lá estava o carro, com persianas e sobre elas, um desenho de uma árvore, Septimus pensou e essa junção gradual de tudo, centralizado diante de seus olhos, como se algum horror tivesse vindo quase que até a superfície e estava a ponto de explodir em chamas, o apavorava. O mundo se agitava, estremecia e ameaçava explodir em chamas (WOOLF, 1968, p. 15).⁴⁰

Neste trecho o contato entre os dois segmentos do enredo é evidente. Ao olhar o carro, Clarissa e Septimus estão unidos na mesma situação. Subliminarmente, entretanto, o texto fornece também elementos para uma conexão bem mais profunda entre eles, envolvendo o desenvolvimento temático, se comparado a passagens anteriores a esta.

O desequilíbrio e o medo exacerbado de Septimus, que pensa estar o mundo prestes a explodir em chamas, refletem, em grau maior, um medo que se instala no mais íntimo de Clarissa, identificável até na simples associação do estouro do pneu ao tiro de pistola. Esta sensação de medo já fora por ela experimentada, conforme assinalado no início do livro, quando recorda o sentimento que então a dominara, de que “algo terrível estava prestes a acontecer” (WOOLF, 1968, p. 5). Observe-se a similaridades, também em nível lingüístico, entre o pensamento de Septimus, sublinhado no texto, “como se algum terror [...] estivesse prestes a irromper em chamas” (WOOLF, 1968, p. 15) e o de Clarissa, “algo medonho estava prestes a acontecer” (WOOLF, 1968, p. 5), reiterada em outro monólogo interior de Septimus, “something tremendous about to happen” (WOOLF, 1968, p. 62). Em outras passagens, também anteriores ao primeiro aparecimento de Septimus, que se dá no episódio do carro, há elementos que suscitam laços de correspondência entre Septimus e Clarissa, como, por exemplo, nas imagens alucinatórias dessa última, em referência a Miss Kilman. Note-se o valor da sugestão conotativa do significante “Kilman”. Ainda a caminho da florista, Clarissa reflete sobre o seu ódio ao que essa pessoa representa. Miss Kilman torna-se para ela “um desses fantasmas com os

⁴⁰ Mrs. Dalloway, coming to the window with her arms full of sweet seas, looked out with her Pink face pursed in inquiry. Everyone looked at the motor car. Septimus looked. Boys on bicycles sprang off. Traffic accumulated. And there the motor car stood, with draw blinds, and upon them a curious pattern like a tree, Septimus thought, and this gradual drawing together of every thing to one centre before his eyes, as if some horror had come almost to the surface and was about to burst into flame, terrified him. The world wavered and quivered and threatened to burst into flames. [grifo nosso]

quais lutamos na noite; um desses fantasmas que ficam montados em nós e sugam metade do nosso sangue, dominadores e tiranos” (WOOLF, 1968, p. 13)⁴¹. Como se vê, qualitativamente estas imagens equiparam-se às de Septimus e, destacadas do seu contexto, não oferecem distinção entre o que se julga normal ou anormal, em termos absolutos. Septimus reage ao nome do Primeiro Ministro, à multidão que se aglomera ao redor do carro, de modo semelhante à reação de Clarissa a Miss Kilman, apresentada pouco antes - em ambos, o horror à tirania e à violência se revela em distorções dos fatos por imagens que atingem o nível do fantástico. Clarissa sente o ódio despertar dentro dela um “monstro brutal” (WOOLF, 1968, p. 13)⁴² que ameaça a estabilidade de sua vida, em geral amena e prazerosa. Criam-se, no romance, situações, imagens e formas lingüísticas que permitem um questionamento sobre o ponto exato em que se separa a sanidade da insanidade, evidenciado a fragilidade da distinção entre uma e outra, que, quase indistintamente, se tocam, como o evidencia o questionamento que Clarissa faz sobre seu ódio.

[...] nunca se sente seguro ou satisfeito o bastante, pois a qualquer momento, o bruto acordaria, seu ódio, que especialmente desde a sua doença, tinha o poder de fazê-la sentir-se arranhada, machucava sua espinha, dava-lhe uma dor física e tornava todo prazer da beleza, da amizade, de bem estar, de sentir-se amada e de tornar sua casa prazerosa, balançar, tremer e se dobrar, como se todo o nosso arsenal de conteúdo nada mais fosse do que amor próprio! Esse ódio! (WOOLF, 1968, p. 13)⁴³

O mundo de Clarissa, aparentemente tão doméstico, simples, tão normal e estável, estremece, oscila, curva-se e se desequilibra, como o de Septimus. Compare-se esta passagem à de Septimus, também citada anteriormente: “O mundo cambaleava e estremece e ameaçava irromper em chamas” (WOOLF, 1968, p. 15). Medo e terror são comuns a ambos. Na festa, ela pensa: “nas profundezas dela havia um medo terrível [...]. Ela havia escapado. Mas aquele homem havia se matado” (WOOLF, 1968, p. 164).

O desajuste de Clarissa resulta do reconhecimento de que a atitude de Miss Kilman coloca em xeque e faz com que oscilem e caiam por terra todos os seus

⁴¹ “one of those spectres with which one battles in the night; one of those spectres who stand Astride us and suck-up half our life blood, dominators and tyrants”.

⁴² “brutal monster”.

⁴³ [...] never to be content quite, or quite secure, for at any moment the brute would be stirring, this hatred, which, especially since her illness, had Power to make her feel scraped, hurt her spine; gave her physical pain, and made all pleasure in beauty, in friendship in being well, in being loved and making her home delightful, rock, quiver, and bend as if the whole panoply of content were nothing but self-love! This hatred!) [grifo nosso]

valores. Faz com quem a apreciação da beleza, o gozo do amor, da amizade, dos prazeres, da vida, não passem senão de egoísmo, insensibilidade, indiferença ao sofrimento alheio. Personalidade complexa e contraditória, por um lado superficial, frívola, deixando-se levar pelo papel de anfitriã perfeita, admirada por todos, por outro, embora as pessoas a assustassem, **“Clarissa de fato assustava as pessoas”** (WOOLF, 1968, p. 54), como julgar Peter, recriminando-a também pelo que ele chama “sua parte demoníaca - essa frieza. Essa grosseria, algo muito profundo que ela tem [...] uma impenetrabilidade” (WOOLF, 1968, p. 55).⁴⁴ No entanto, sozinha, avaliando a sua vida, lembrando o passado, mostra-se sensível, arguta, observadora. É bastante perspicaz e crítica para condenar, na sua algaz, a incongruência e a falsidade. Reconhece que Miss Kilman tem atitudes humanitárias em grandes causas, mas é cruel e insensível na vida privada, observação que estende à religião e a política:

[...] o êxtase religioso tornava as pessoas insensíveis (suas causas também); anesthesiava seus sentimentos, pois a Srta. Kilman faria qualquer coisa pelos Russos, morreria de fome pelos Austríacos, mas secretamente infligia uma tortura positiva, por ser tão insensível, vestida com um casaco verde Mackintosh (WOOLF, 1968, p. 12).⁴⁵

Numa rápida digressão, não se pode deixar de observar o humor de Virginia, que parece rir-se da frivolidade de Clarissa. Do seu lado fútil, como neste trecho em que Clarissa considera **“tortura positiva”** (WOOLF, 1968, p. 12) a falta de feminilidade e o descaso de Miss Kilman no seu modo de se vestir. Clarissa, contudo, tem a rara capacidade de viver intensamente o momento e, ao mesmo tempo, de colocar-se como observadora do que se passa. Com pouco estudo, tem, porém, o dom de conhecer as pessoas intuitivamente (um dos traços afins com Mrs. Ramsay); amando intensamente a vida, desde jovem, reconhece-se dotada de uma capacidade que lhe permite sentir-se parte de todas as coisas e de todos os lugares. Percebe **“estranhas afinidades [...] com pessoas com as quais jamais havia falado”** (WOOLF, 1968, p. 135), o que a leva a formular, na juventude, uma teoria transcendental, teoria esta descrita por Peter Walsh na sétima seção desse

⁴⁴ “the devilish part of her ----this coldness. This woodenness, something very profound in her [...] na impenetrability”

⁴⁵ [...] the religious ecstasy made people callous (so did causes); dulled their feelings, for Miss Kilman would do anything for the Russians, starve herself for the Austrians, but in private inflicted positive torture, so insensitive was she, dressed in a green mackintosh coat.

romance, seção que se inicia, muito oportunamente, como veremos a seguir, com a passagem da ambulância que leva o corpo de Septimus. Em suas recordações Peter relembra as idéias de Clarissa, segundo as quais ela seria capaz de estar aqui, ali, por toda parte, e conclui: “para conhecê-la ou a qualquer um, é preciso procurar por pessoas que os completem, até mesmo os lugares” (WOOLF, 1968, p. 135).⁴⁶ Isso porque, pela teoria da Clarissa, segundo Peter motivada pelo horror que tinha à morte, os espíritos sobreviviam ligados a outras pessoas ou a certos lugares: [...] a parte de nós que é invisível, que se espalha, essa parte pode sobreviver, ser recuperada de alguma forma amarrada à essa pessoa ou aquela, ou até mesmo assombrando certos lugares depois da morte (WOOLF, 1968, p. 135-136).⁴⁷

Essa teoria, formulada de um modo simplista por Clarissa, quando jovem, ajuda-nos, entretanto, a compreender a afinidade dela com Septimus, e a aceitação dele como seu duplo, ou como aquela parte que a completa. Ajuda-nos a apreender, com mais clareza e integridade, na seção inicial, os pensamentos de Clarissa, agora na meia idade, consonantes com as suas convicções da juventude:

[...] era isso que ela amava, aqui, agora, na sua frente: a senhora gorda no táxi. Importava [...] que ela precise inevitavelmente parar completamente; tudo isso precisa continuar sem ela; será que ela se ressentia disso; ou será que não passou a ser um consolo acreditar que a morte parou completamente? mas que de alguma maneira nas ruas de Londres, no fluxo e refluxo das coisas, aqui, ali, ela sobrevivia, Peter sobrevivia, moravam um no outro, ela sendo parte, ela tinha certeza, das árvores de casa; da casa ali, feia, desconjuntada, aos pedaços como estava; parte de pessoas que ela nunca conheceu; espalhada entre as pessoas que ela conhecia melhor [...] (WOOLF, 1968, p. 10).⁴⁸

Pensamentos relacionados com a morte lhe tinham vindo à mente logo ao sair de casa, ao ouvir o Big Ben, quando **“e retumbou. Primeiro como aviso, musical: depois a hora, irrevogável. Os círculos morosos dissolviam no ar”** (WOOLF, 1968, p. 6). Ao se dirigir a Bond Street, como vemos no texto acima, consola-se ao pensar que **“a morte terminou absoluta”** (WOOLF, 1968, p. 10), isto é, que a idéia da

⁴⁶ “to know her, or any one, one must seek out the people who completed them; even the places”

⁴⁷ [...] the unseen part of us, which spreads wide, the unseen might survive, be recovered somehow attached to this person or that, or even haunting certain places after death.

⁴⁸ [...] what she loved was this, here, now, in front of her: the fat lady in the cab. Did it matter [...] that she must inevitably cease completely; all this must go on without her; did she resent it; or did it not become consoling to believe that death ended absolutely? but that somehow in the streets of London, on the ebb and flow of thing, here, there, she survived, Peter survived, lived in each other, she being part, she was positive, of the trees at home; of the house there, ugly, rambling all to bits and pieces as it was; part of people she had never met; being laid out like a mist between the people she knew best [...].

morte se findara completamente na medida em que podia sobreviver a ela. De certo modo, mas movida por outra fé que não a cristã, o pensamento de Clarissa, eliminando a morte, repete o de Donne nos versos: Uma soneca e acordamos eternamente e a morte deixará de existir. Morte, tu morrerás (DONNE, 1981, p. 288).⁴⁹

A sugestão da sobrevivência do espírito e de sua reintegração na natureza, como na filosofia pagã, já havia sido suspeitada em *Jacob's Room*, no qual Seabrook e o próprio Jacob mantêm vivas as suas presenças na memória dos entes queridos, no som dos sinos das igrejas, nas folhas movidas pelo vento. O mesmo se dará em *To the Lighthouse*, em referência a Mrs. Ramsay, de modo mais sutil, através da luz do farol ou do chalé no qual ela costumava se envolver. E, ainda antes de *Jacob's Room*, no conto *A Haunted House*, publicado em *Monday or Tuesday* (1921), percebemos a presença dos mortos nas vozes do "casal fantasmagórico", na casa assombrada. Ao correlacionar esses fatos, poderíamos ser levados à suposição de que a "Teoria Transcendental" (WOOLF, 1968, p. 135), formulada por Clarissa, expresse um pensamento, convicção ou anseio que, de alguma maneira, parece pertencer menor a ela do que à própria Virginia Woolf. Só, no pequeno quarto no qual se refugia após saber do suicídio de Septimus, perturbada pela presença da morte em sua festa---- "em meio a minha festa, aí está a morte" (WOOLF, 1968, p. 162). Clarissa medita, tentando uma vez mais, é movida, instintiva e intuitivamente por sua capacidade de transcendência, de integração às forças universais. A seus olhos, a morte de Septimus, nesse momento, adquire um sentido de vida muito mais amplo, livre das limitações da matéria, a que ela, Clarissa, e os outros, ainda estão vinculados:

Eles continuaram vivendo [...] ficariam velhos. Havia algo que importava [...]. Isso Ele havia preservado. A morte era desafio. A morte era uma tentativa de se comunicar, pessoas sentindo a impossibilidade de chegar ao centro que, misticamente, esquivava-se deles; o encanto murchava; a pessoa estava só. Havia um abraço na morte (WOOLF, 1968, p. 163).⁵⁰

A morte é então percebida por Clarissa como o fim da solidão, um meio de atingir um centro místico que, em vida, parece evadir-se. A morte liga-se à idéia de

⁴⁹ One short sleep past, we wake eternally, And death shall be no more, Death thou shalt die.

⁵⁰ They went on living [...] they would grow old. A thing there was that mattered [...] This He had preserved. Death was defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death.

comunicação, comunhão, de tal modo que a atitude de Septimus, lançando-se á morte, “através dele, descuidado, contundente, passou a estaca enferrujada.” (WOOLF, 1968, p. 113)⁵¹, desafiando-a, é comparável á de Bernard, no final de *The Waves* (“[...] me jogarei contra você, invencível e insistente. Oh Morte!”) (WOOLF, 1968, p. 200)⁵². E mesmo, talvez á de Virginia, em 28 de março de 1941, afogando-se no rio Ouse. Sobre a atitude de Virginia em relação à morte, um misto de atração e medo, descreve Leonard:

Estava-lhe /a morte/ sempre presente. O fato de que tentara o suicídio por duas vezes --- e quase conseguira --- e o conhecimento de que aquele terrível desespero da depressão podia, a qualquer momento, submergir de sua mente, novamente, significava que a morte nunca esteve longe de seus pensamentos. Ela a temia e, contudo, como disse, era meio namorada da repousante Morte (WOOLF, 1969, p. 74).

Apesar de Clarissa servir a uma crítica da sociedade, com seu caráter frívolo e superficial, Virginia, por vezes, expressa seu desagrado pelo exagero caricatural de sua concepção deste aspecto da personagem “muito formal, muito brilhante e enfeitado” (WOOLF, 1963, p. 60)⁵³ e aceita a discrepância apontada em Clarissa, por Lytton Strachey: “Ele acha que ela é desagradável e limitada, e que eu alternadamente rio dela e a protejo, consideravelmente, comigo mesmo” (WOOLF, 1963, p. 77).⁵⁴ O principal ângulo de afinidade entre Clarissa e Virginia, a par do fato menor de ambas gostarem de festas Virginia, a ponto de perscrutar, em vários contos, “a consciência cúmplice” (WOOLF, 1963, p. 74), diz respeito à sensibilidade e à capacidade intuitiva de percepção de Clarissa. Autora dota sua personagem daqueles raros “momentos de ser” (WOOLF, 1978, p. 70-73) tão peculiares a ela, Virginia, e só revelados no relato íntimo e confessional de *Sketches of the Past*, feito em 1939 e 1940, pouco antes de sua morte, como meio de aliviar a tensão pelo trabalho árduo e estafante que se tornara escrever a biografia de Roger Fry. A sensação desses momentos, conta-nos, é sempre de choque, provocando terror ou êxtase, mas, em ambos os casos, sem exceção, há sempre a certeza íntima de algo importante que, mediata ou imediatamente, revela ser uma verdade espiritual e transcendente “uma lembrança de algo real além das aparências” (WOOLF, 1978, p.

⁵¹ “through him, blundering, bruising, went the rusty spike”.

⁵² “[...] against you I Will fling myself, unsanquished and unyielding. O Death!”.

⁵³ “too stiff, too glittering and tinselly”

⁵⁴ “He thinks she is disagreeable and limited, por that I alternately laugh at her and cover her, very remarkably, with myself

72).⁵⁵ O poder desses momentos é tão grande que ela se sente compelida a colocá-los em palavras: “É colocando-os em palavras que os torno inteiros, completos; essa totalidade significa que perdeu seu poder de me machucar” (WOOLF, 1978, p. 72)⁵⁶. Imagina que sua permanência e a necessidade de traduzi-los e explicá-los por palavras tivessem feito dela uma escritora. Através deles, atingem uma filosofia que descreve em termos de artes:

A partir disso alcanço o que posso chamar de uma filosofia; de qualquer forma, é uma idéia constante que tenho; que atrás do algodão existe um padrão; que nós [...] quer dizer, todos seres humanos [...] estamos ligados com isso; que o mundo todo é uma obra de arte; que somos partes dessa obra de arte. Hamlet ou um trecho da obra de Beethoven é a verdade sobre essa enorme massa que chamamos de mundo. Mas então não existe Shakespeare, não existe Beethoven; certamente e enfaticamente, não existe nenhum Deus; nós somos as palavras, somos a música; somos a coisa ela mesma. E eu vejo isso quando levo um choque (WOOLF, 1978, p. 72).⁵⁷

O entendimento e a certeza de que uma ordem cósmica rege o universo, como **um padrão**, oculto na aparência caótica e confusa do dia-a-dia, representado no texto pelo **novelo de algodão**, é uma revelação mística, não obstante Virginia negue, enfaticamente, a Deus. Na introdução a *Moments of Being*, comenta Jeanne Schulkind:

A idéia de um momento privilegiado, quando uma verdade espiritualmente transcendente, de dimensões pessoais ou cósmicas, é percebida num lampejo de intuição, é, certamente, um lugar comum da experiência religiosa e, em particular, das tradições místicas do pensamento, assim como uma característica corrente das filosofias idealistas, de Plantão em diante. Mas, nessas memórias, Virginia Woolf estabelece esta crença num contexto singularmente pessoal e o mostra, emergindo, quase inevitavelmente, de sua própria suscetibilidade intensa e altamente individual (WOOLF, 1978, p. 17).

As indagações freqüentes das personagens de Virginia, continua Schulkind -
 --- “O que é o amor? O que é a realidade? Quem é você? Quem sou eu?” ----- levam

⁵⁵ “a token of some real thing behing appearances”.

⁵⁶ “It is by putting into words that I make it whole; this wholeness means that it has lost its power to hurt me”.

⁵⁷ From this I reach what I might call a philosophy; a any rate it is a Constant Idea of mine; that behing the cotton woo is hidden a pattern; that we [---] I mean all human beings [---] are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. Hamlet or a Beethoven quarter is the truth about this vast mass that we call the world. But then there is no Shakespeare there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself. And I see this when I have a shock.

a esse mesmo fim, isto é, à continuidade espiritual que envolve a vida toda, a visão da realidade como uma unidade eterna que permanece sob a aparência de mudança, separação e desordem, que “o ser” é transcendido e a consciência individual se torna uma parte indiferenciada de um todo maior [...] Para Virginia limites associados ao mundo físico cessam de existir. Mrs. Dalloway, tão definida e atirada, na aparência, torna-se uma consciência, transcendendo todos os limites temporais e físicos, fundindo-se, através de sua identificação imaginativa e intuitiva, com Septimus Warren Smith, com a consciência impessoal, universal, que permanece por trás de todas essas personagens (WOOLF, 1978, p. 18).

Não só Clarissa, mas Mrs. Ramsay e as personagens de *The Waves* participam, com maior ou menor intensidade, desses “momentos de ser” (WOOLF, 1978, p. 70-73), dessa consciência universal integradora dos momentos de revelação. No caso de Clarissa, a sua identificação com Septimus pode ser considerada como o clímax de *Mrs. Dalloway*.

É, então, através dessas complexas identidades que, na oitava e penúltima seção de *Mrs. Dalloway* se completa a unidade formal que entrelaça definitivamente os dois fios da trama, e se estabelece a conexão dos temas vida e morte, sanidade e insanidade, assim como se procede à união definitiva de Clarissa e Septimus num só tecido. A última seção será, então, uma ratificação do sentido da vida e da sanidade, que sobrevivem à morte e à insanidade, no retorno triunfal de Clarissa à festa, sintetizado nas palavras de Peter, ao reconhecer o extraordinário poder da presença de Clarissa: É na penúltima seção, no entanto, que temos o clímax desse romance, e onde todos os fios se juntam:

O relógio começou a tocar. O jovem rapaz tinha se matado; mas ela não tinha pena dele; com o relógio marcando as horas, uma, duas, três. Com tudo que estava acontecendo ela não tinha pena dele. Ali! A velha senhora havia apagado a luz! A casa inteira estava às escuras agora com isso que estava acontecendo, ela repetia, e as palavras lhe vieram. Não tema mais o calor do sol. Ela deve voltar para eles. Mas que noite extraordinária! Ela se sentiu de certo modo como ele... o jovem rapaz que se matou. Ela estava feliz que ele havia feito aquilo; jogado tudo fora enquanto eles continuavam a viver. O relógio marcava as horas. Os círculos morosos se dissolviam no ar. Mas ela precisa voltar, precisa se reunir. Ela precisa encontrar a Sally e o Peter. E ela entrou vindo do quarto pequeno (WOOLF, 1968, p. 165).⁵⁸

⁵⁸ The clock began striking. The Young man had killed himself; but she did not pity him; with the clock striking the hour, one, two, three, she did not pity him, with all this going on. There! The old lady had put out her light! The whole house was dark now with this going on, she repeated, and the words

Note-se que, desde o início, o bater das horas e o relógio condensam simbolicamente vida e morte. Do mesmo modo, segundo a teoria de Clarissa, por sua morte, Septimus participará da vida nas coisas, nos lugares, na própria Clarissa – “de alguma forma ela se sentia muito como ele” (WOOLF, 1968, p. 165). O texto inclui, ainda, a crítica ao sistema, presente na observação: “ela não tinha pena dele, com tudo o que estava acontecendo” (WOOLF, 1968, p. 165). Virgínia não se ri apenas da futilidade de Clarissa – há uma crítica muito mais séria em *Mrs. Dalloway*: a indiferença das pessoas para com o sofrimento do próximo.

Na verdade, *Mrs. Dalloway* faz uma crítica contundente e até dramática – a autora extravasa nele os próprios tormentos e aflições – à arbitrariedade, insensatez e crueldade do estabelecimento de parâmetros que pretendam determinar com exatidão e rigidez o que seja sanidade ou insanidade, dado o pouco conhecimento na área, maior ainda à época do romance:

[...] e se nessa ciência exata que lida com isso, afinal de contas, não sabemos nada de nada sobre [...] o sistema nervoso, o cérebro humano - um médico perde seu senso de proporção, e falha como médico. Precisamos ter saúde: e saúde é proporção (WOOLF, 1968, p. 88).⁵⁹

A ignorância médica é apontada, ironicamente, nas figuras de Holmes e Bradshaw, nos diagnósticos opostos: o primeiro garantindo a sanidade de Septimus, “Não estava acontecendo absolutamente nada” (WOOLF, 1968, p. 81)⁶⁰, após assisti-lo por seis semanas; o último, considerando-o um caso desesperador para o qual não há alternativa senão o sanatório: “um caso de extrema gravidade. Era um caso de colapso completo, com cada sintoma num estágio avançado” (WOOLF, 1968, p. 85).⁶¹ O diagnóstico de Bradshaw, frio e insensível, feito em apenas dois ou três minutos, com a decisão irrevogável de encaminhá-lo para um asilo, leva Rezia ao desespero e Septimus à única saída possível, o suicídio, embora esperasse até o

came to her, Fear no more the heat of the sun. She must go back to them. But what an extraordinary night! She felt somehow very like him --- the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away while they went on living. The clock was striking. The leaden circles dissolved in the air. But she must go back, she must assemble. She must find Sally and Peter. And she came in from the little room.

⁵⁹ [...] and if in this exacting science which has to do with what, after all, we know nothing about – the nervous system, the human brain – a doctor loses his sense of proportion, as a doctor he fails. Health we must have: and health is proportion

⁶⁰ “There was nothing whatever the matter”

⁶¹ “a case of extreme gravity. It was a case of complete breakdown, with every symptom in an advanced stage”.

último momento poder evitá-lo: Ele esperaria até o último minuto. Ele não queria morrer. A vida era boa. O sol quente” (WOOLF, 1968, p. 132)⁶². Septimus rebela-se contra a decisão do médico “**deve, deve, por que deve**” “Que direito ele tem de dizer ‘deve’ para mim? Ele insistiu” (WOOLF, 1968, p. 130)⁶³, e contra o tratamento determinado por ele, simplesmente uma questão de descanso, disse Sir William; de descanso, descanso, descanso; um longo descanso na cama” (WOOLF, 1968, p. 86)⁶⁴. Sozinho, privado da companhia da mulher, mais isolado que nunca, “sem livros, sem recados; seis meses de descanso; até que um homem que entrou pesando 48 quilos e sai pesando 76 quilos (WOOLF, 1968, p. 89)⁶⁵. Com extrema lucidez, e deve-se notar que é o “louco” a apontar a insanidade do mundo, lastimava-se Septimus da incongruência de sua situação e faz, ele mesmo, a avaliação da injustiça, da crueldade, da insensibilidade de que se julga vítima – réu indefeso de juízes arbitrários e poderoso, de visão tacanha e confusa. O texto induz a um questionamento: entre tais médicos e seu paciente, quem deveríamos considerar como louco?

[...] Holmes e Bradshaw, homens que nunca pesaram menos do que 73 quilos, que mandavam suas esposas para a corte, homens que ganhavam dez mil por ano e falavam de proporção; que se diferenciavam nos seus veredictos (pois Holmes dizia uma coisa, Bradshaw outra.), no entanto, eram juízes; que misturavam a visão com o aparador; não viam nada claramente, no entanto, governavam, no entanto, impunham (WOOLF, 1968, p. 131).⁶⁶

Em longa passagem, que se segue à consulta médica, o meio de avaliação da sanidade ou da loucura, regulado pelo senso de proporção de Bradshaw, é alvo de veemente sátira do narrador: “proporção, a divina proporção, a deusa de Sir Williams” (WOOLF, 1968, p. 89)⁶⁷. Em nome dela, praticava inomináveis arbitrariedades, às quais lhe dava direito “seu instinto infalível, isso é loucura, esse

⁶² “He would wait till the very last moment. He did not want to die. Life was good. The sun hot.”

⁶³ “What power had Bradshaw over him? ‘What right has Bradshaw to say ‘must’ to me? He demanded”.

⁶⁴ “merely a question of rest, said Sir William; of rest, rest, rest; a long rest in bed”

⁶⁵ “me“without books, without messages; six month’s rest; until a man who went in weighing seven stone six comes out weighing twelve” rely a question of rest, said *Sir William*; of rest, rest, rest; a long rest in bed”

⁶⁶ [...] Holmes and Bradshaw, men who never weighed less than eleven stone six, who sent their wives to court, men who made ten thousand a year and talked of proportion; who differed in their verdicts (for Holmes said one thing, Bradshaw another), yet judges they were; who mixed the vision and the sideboard; saw nothing clear, yet ruled, yet inflicted.

⁶⁷ “Proportion, the divine proportion, *Sir William’s goddess*”.

sentido” (WOOLF, 1968, p. 89).⁶⁸ Medido pelo senso de proporção dos Bradshaws, “louco” era submetido à reclusão, impedido de ter filhos, e seu desespero era castigado até que se submetesse e participasse do mesquinho e mediano senso de proporção que o condenava. Há, porém, uma outra deusa, diz o narrador, da qual Bradshaw é também devoto - “Conversão é seu nome” - (WOOLF, 1968, p. 89)⁶⁹, mais terrível que a primeira, porque dissimulada. Oferece ajuda fraterna, desejando o poder, impiedosa com os que possam discordar dela, sempre disposta a destruir, matar, aniquilar a vontade e a individualidade do outro, encoberta “sob um disfarce razoável, um nome venerável: amor, dever, auto-sacrifício” (WOOLF, 1968, p. 90)⁷⁰. A crítica à insensibilidade ao sofrimento do próximo, à falta de sinceridade que esconde sentimentos egoístas, ao sofrimento a que são submetidas as vítimas de um sistema social incompetente e insano, que padece das mesmas sandices dos indivíduos que ele mesmo condena, expressa toda a revolta e o sentimento de impotência de Virginia, em relação à sua própria situação. Escrevendo à amiga Gwen Raverat, em maio de 1925, revela a intensidade de seus sentimentos:

O que você diz sobre a Sra. Dalloway é exatamente o que eu estava procurando. [...] Olharei as cenas que você menciona/ Aquela loucura e o suicídio de Septimus Warren Smith./ Era um assunto que eu havia mantido resfriando na minha cabeça até sentir que poderia tocar nele sem explodir em chamas. Você não pode imaginar que enorme fornalha isso ainda é para mim - loucura e médicos e ser forçada (WOOLF, 1977, p. 180).⁷¹

No entanto, a sua visão não é pessoal e limitada. Em junho de 1923, ela se reconhece irritada com o egoísmo, a vileza e falsidades do mundo social, marcado, fundamentalmente, por total indiferença ao semelhante – tais são as que incluirá em *Mrs. Dalloway*:

Sou super rabugenta em particular, em parte para poder me afirmar. Estou muito interessada no meu livro. Quero incluir pessoas repulsivas como Ott. Quero dar a falta de estabilidade da alma. Tenho sido frequentemente muito tolerante. A verdade é que as pessoas raramente se preocupam umas com as outras. Elas têm esse insano instinto pela vida. Mas nunca se apegam a nada a não

⁶⁸ “his infallible instinct, this is madness, this sense”.

⁶⁹ “Conversion is her name”.

⁷⁰ “under some plausible disguise, some venerable name: love, duty, self-sacrifice”.

⁷¹ What you say about *Mrs. Dalloway* is exactly I was after [...] I will look at the scenes you mention / The madness and suicide of Septimus Warren Smith /. It was a subject that I have kept cooling in my mind until I felt I could touch it without bursting into flame all over. You can't think what a raging furnace it is still to me – madness and doctors and being forced.

ser si mesmas (BELL, 1982, p. 244).⁷²

2.6 A personagem principal na estrutura do romance.

As circunstâncias geram mudanças nos seres humanos sem que eles tomem consciência delas; criam-se limitações de toda a sorte sem que as sintam operar. Nem sempre os homens estão atentos ao espaço que se envolvem. Por outro lado, ainda que apenas irregularmente, estão dotados da iridescente qualidade que a um tempo capta e cria ilusões: percebem deliberadamente, e dominam ou promovem emoção.

O romance imita a experiência, e como tal supõe “os personagens, e portanto, seus atos, seus destinos [...]” (BOURNEUF; OULLET, 1975, p. 37), aglutinação de valores e ângulos que dificulta o exame de um atuante em particular e obriga o estudioso a considerar outros componentes da estrutura narrativa, no sentido da melhor apreender o objeto primeiro de sua pesquisa.

Cada ser de ficção comporta a ambigüidade humana, e até a amplia e duplica através da riqueza fática da linguagem que lhe dá corpo e alma, estendendo a sua força vital. Criando a partir de modelo real ou imaginado pelo artista, o personagem transporta-se através da constância procriadora da linguagem, e cresce indefinidamente, ao sabor do nível de experiência do leitor, e dos diversos estratos temáticos que a ele se incorporam com o passar das idades. Atuais são Lear e Ulisses, constante é a angústia de Quentin Compositon, eterna a sensualidade de Leopold Bloom. Cada personagem é, portanto, sentido e pensado a cada geração de leitores como no primeiro instante de sua criação.

Nos chamados romances do *fluxo da consciência*, o atuante adquire maior força individual, já que além de representar a vida aos olhos do leitor, ele lhe proporciona a faculdade de particular efetivamente de seu conflito.

Virgínia Woolf não acredita na descrição física dos personagens, exatamente porque quer deixá-los mais abertos à criatividade do leitor; prega que devem ser **meramente visões**. Exime-se por isso de descrevê-los minuciosamente.

⁷²I'm over peevish in private, partly in order to assert myself. I am a great deal interested in my book. I want to bring in the despicableness of people like Ott. I want to give the slipperiness of the soul. I have been too tolerant often. They truth is people scarcely care for each other. They have this insane instinct for life. But they never become attached anything outside themselves.

Partindo de modelo flexível, recria-os sabor da imaginação curiosa e de sua sensibilidade. No caso específico de *Mrs. Dalloway*, a reversibilidade e a constante novidade de Clarissa é atestada pelas deduções que correm ao longo do texto como, por exemplo, as seguintes, partidas de Peter Walsh:

Ela tinha velhas afinidades com pessoas com quem nunca havia falado. [...] uma teoria transcendental que, com seu horror pela morte, lhe permitia acreditar [...] nossa parte arrogante que ninguém vê, que se espalha, o invisível precisa sobreviver [...] (WOOLF, 1968, p. 169).⁷³

Clarissa tirou algo dele permanentemente (WOOLF, 1968, p. 175).⁷⁴
[...] having that gift still; to be; to exist; to sum it all up in a moment as she passed; [...] a greath of tenderness; her severit; her prudery, her woodenness were al warmed through now (WOOLF, 1968, p. 192).⁷⁵

Clarissa Dalloway não tem qualquer crença religiosa, mas deixa-se dominar por um desejo de sobrevivência post-mortem; crava o seu ferrão destruidor do equilíbrio emocional do homem que a ama, mas deixa-se aquecer pela ternura humana generalizada. Aparentemente, Virginia Woolf ordena para a criação de Clarissa um plano mais ambicioso do que o seu resultado: a mulher, que até certo ponto deve representar quase alegoricamente atributos humanos positivos e negativos, surge como vagalume rápido. Se Clarissa é a iluminação, Dalloway, por sua vez, finda em som esvoaçante e alongado, sugerindo a fuga da real idade, um distanciamento impregnado na área semântica, com o morfema **way**.

Como vimos anteriormente, a própria autora duvida de Clarissa Dalloway como personagem verossimilhante; não obstante, Peter Walsh garante-nos ser ela lembrada por todos, o que nos traz à memória a afirmação de Roland Barthes: **“Aquilo que é notado é, por definição, notável”** (BARTHES, 1996, p. 7).

Obviamente, mais que os outros personagens, Clarissa Dalloway ressalta no romance, sua constante atitude de ante-pouso; não se fixa, paira sobre a realidade, deixa-se dominar pela intuição. Vem daí o maior encanto de sua figura, átomo que representa o humano que encara a vida não como reverência, mas em estado de ansiosa cumplicidade. Se é capaz de intuir, não é hábil em descobrir soluções para problemas sérios, ou para obter respostas exatas. De modo geral, não as procura,

⁷³ “Odd affinities she had with people she had never spoken to [...] a transcendental theory which, with her horror of death, allowed her to believe [...] the unseen pert of us, which spreads wide, the unseen must survive. . .”

⁷⁴ “Clarissa had sapped something in him permanently”.

⁷⁵ “[...] having that gift still; to be; to exist; to sum it all up in a moment as she passed; [...] a greath of tenderness; her severit; her prudery, her woodenness were al warmed through now”

sequer. Destituída de fé ou crença em sobrenaturais, apenas indaga, olha para adiante ou para trás. A sua vida é comum e igual a milhares de outras. Paradoxalmente, investe-se de valor extremo como modelo do real, de uma exígua realidade onde o mistério ontológico pode ser intuído. Como toda personagem bem construído, Clarissa Dalloway é motor de luz e sombra, concede visões de verdade, ao mesmo tempo que as torna ambíguas.

Seu anseio de auto-integração é maior do que o desejo de incorporar-se no mundo, pode ser em função de sua idade, onde a carga do passado pesa sobre a nossa própria vida. Tais idéias podem ser levadas em consideração a respeito de Clarissa que, apesar de melhor dotada de intuição do que capacidades racionais, não se demonstra isenta desta crise. Mulher de meia-idade, ela revolve a aparência e o esconderijo, percebe o mundo disfarçado e a ambigüidade da cave íntima, tenta compreender a si mesma como indivíduo enquanto parte de uma memória coletiva, joga-se ora contra o passado e, em menor escala, propõe um futuro a si e aos que a rodeiam, empresta à coletividade mais do que mera dimensão social, se doa aos outros para encobrir seu próprio vazio existencial. Assim também percebemos no filme, quando o personagem de Richard, antes de se matar, diz que ele somente está vivo para satisfazer uma necessidade dela. Será que vivemos para o outro? Principalmente no filme, essa questão é gritante. A personagem de Laura Bown, persiste com a vida e seus afazeres de dona de casa para preencher adequadamente o seu papel na sociedade. Porém com Virginia Woolf já é diferente, acredito que ela viva para espantar “os outros” de sua mente doente. Acaba por não conseguir elimina-los, e por fim, se suicida.

As constantes imagens relacionadas com os pássaros sugerem a procura de auto-integração em Clarissa Dalloway, ela mesma portadora de “um toque de pássaro [...] do gaio, azul esverdeado, leve, vivaz [...]” (WOOLF, 1968, p. 6). Entretanto, com os demais seres humanos, embora se deixe por eles enternecer à distância, mantém uma relação difícil, firmada sobre emoção superficial e prejudicada por um egoísmo bem-intencionado, talvez, e nem sempre consciente, mas dominante. Como o prova o seu casamento, sente compulsiva necessidade de esta sempre “empoleirada” (WOOLF, 1968, p. 6), por mais que mergulhos profundos e fascinem a espaços.

Num romance como *Mrs. Dalloway* é difícil fugir à tentação de identificar a mente dos personagens com os conflitos psicológicos da autora do livro, quando é

evidente a semelhança entre eles, como é o caso de Septimus e Virgínia Woolf. É preciso que se use um freio neste sentido, porém, considerando primeiro a honestidade artística da narradora, e depois as dificuldades técnicas encontradas por todos os autores que se dedicam à técnica dos romances do *fluxo da consciência*, que devem demonstrar o indemonstrável, promovendo a explicação do paradoxo através de uma ilogicidade aparente, mas armada sobre um esquema profundamente marcado pela lógica, e apenas disfarçado através de imagens e símbolos, escondido pela série de associações de idéias aparentemente desconexas. Ironicamente, tentando traduzir o único e o particular, é através de uma manifestação objetiva que se comunicam com o mundo de fora, isto é, com os leitores. Não é por outro motivo que ao final da obra sentem-se todos desgastados e, pior de tudo, insatisfeitos. Ao escrever *Mrs. Dalloway*, por exemplo, Virginia Woolf, queixa-se de exaustão, e de estar “batalhando por horas a fio com *As Horas*, que está provando ser um de meus ivros mais atormentadores e refratários” (WOOLF, 1963, p. 65). Sempre que nos referimos a Clarissa Dalloway, contudo, é a personagem que estamos considerando, e tão-somente a ela que, ser de ficção, embora, está imbuída de humanidade, madura não apenas como atuante de romance, mas como mulher real.

Como temos repetido várias vezes, o seu caráter está marcado pela leveza que lhe impede maiores vãos, fato inferido das imagens que cintilam como “a borda de uma onda, o beijo de uma onda” (WOOLF, 1968, p. 5). Clarissa Dalloway ocupa-se em “kindle and illuminate” (WOOLF, 1968, p. 7), mas a sua luz é rápida como a festa, é raio cativante, mas instável. Coerentemente, liga-se melhor ao mundo de superfície, preocupa-se com o aspecto-físico das pessoas, com o seu vestuário e, sintomaticamente, com peças não raro supérfluas. Tais como as luvas e os chapéus. No filme não é clara essa crítica social a que se refere Virgínia Woolf através desses detalhes. Podemos fazer uma ligação entre a situação pós-moderna em que se encontra no filme, e uma política de consumo. Em plena Nova York de 2000, essa referência ao consumo pelo supérfluo é largamente identificada e discutida.

Virginia Woolf tenciona usar o romance como veículo de crítica social, e é por isso lícito ver-se em Clarissa Dalloway o retrato da burguesia preconceituosa e prepotente, firmada sobre o dinheiro e o “status”. A sua figura deve, originalmente,

traga o desprezo de pessoas como pessoas como Ott. Quero dar a falta de segurança da alma. Tenho sido frequentemente muito

tolerante. A verdade é que as pessoas raramente se preocupam umas com as outras. Elas têm esse instinto insano pela vida. Mas eles nunca se apegam a nada que não seja eles mesmos (WOOLF, 1963, p. 61).⁷⁶

Entretanto, Clarissa Dalloway surge por inteiro, como indivíduo real, e não cópia. É uma mulher que cruza a vida com “alguns pedaços de conhecimento” “não sabia nada; nenhum idioma, nenhuma história; ela mal lia um livro agora” (WOOLF, 1968, p. 11).⁷⁷

Da consciência da própria superficialidade, advém-lhe também, paradoxalmente, a idéia de estar “lá longe, no mar, e só; ela sempre teve a impressão de que era muito, muito perigoso viver, até mesmo um dia” (WOOLF, 1968, p. 11). O medo da morte traz-lhe visões de imortalidade, mas ela enfrenta também o medo de viver, ciente que está de especificidade do homem face ao mundo hostil – mar, prisão, instabilidade financeira e emocional. Vem daí o seu afastamento deliberado da imaginação móvel de Peter, e o seu apego ao sereno apoio de Richard. A coloração vagamente animista de sua intuição sensível fá-la sentir-se “parte, ela tinha certeza, das árvores em casa; da casa de lá” (WOOLF, 1968, p. 11)⁷⁸. Entretanto, acha difícil conviver com os demais seres humanos, mesmo com o marido e a filha, embora seja capaz de sentir-se integrada nas pessoas “ela nunca havia encontrado; espalhada como a neblina entre as pessoas que ela tão bem conhecia, mas se espalhava para tão longe, sua própria vida. (WOOLF, 1968, p. 12).⁷⁹ A personagem principal mergulha na tessitura de um “élan vital” que inclui homens e natureza e coisas, mesmo os objetos fabricados, como, por exemplo, “uma casa ali, feia, toda caindo aos pedaços como estava” (WOOLF, 1968, p. 11).

A visão da realidade de Virgínia Woolf, como de modo geral a dos escritores modernos, é uma visão predominantemente pessimista. Como ambos, também, ela empresta um valor decisivo às idéias de “coragem” e “resistência”, compreendendo que “essa experiência mundana se desenvolveu em todos eles, todos os homens e

⁷⁶ “bring in the despicableness of people like Ott. I want to give the slipperiness of the soul. I have been too tolerant often. The truth is people scarcely care for each other. They have this insane instinct for life. But they never become attached to anything outside themselves”.

⁷⁷ “few twigs of knowledge”, que “knew nothing; no language, no history; she scarcely read a book now”

⁷⁸ se “part, she was positive, of the trees at home; of the house there”.

⁷⁹ :“she had never met; being laid out like a mist between the people she knew best, who lifted her on her branches as had seen the trees lift the mist, but it spread over so far, her life herself.

mulheres, um poço de lágrimas. Lágrimas e dor; coragem e resistência; um comportamento perfeitamente correto e austero” (WOOLF, 1968, p. 12).⁸⁰

Contudo, a inquietação generalizada que inclui o livro na vertente temática característica do século vinte não faculta à personagem principal da estória maior densidade psicológica num sentido de nível de responsabilidade; Clarissa tem, a respeito do problema, tão-somente intuições momentâneas, e está sempre incapaz de deduzir a partir da observação minuciosa e crítica; a sua percepção é iluminada e impressionista, uma volátil excitação “momento em que ela tremeu, como uma planta no leito do rio sente o choque da passagem de remos e treme: então ela balançou, então ela tremeu” (WOOLF, 1968, p. 34)⁸¹.

As palavras **tremeu** e **balançou** definem a ambígua condição humana, a um tempo firmada na rocha e instável ao sabor da corrente, e Clarissa Dalloway, nervosa e de antenas aperfeiçoadas pela saúde frágil, é uma espécie de radar sensível e aberto diante do mundo ameaçado pela morte ou pela instabilidade constante do viver; o estado de alerta dá-lhe ao espírito a feição andrógina. Em sua fragilidade de mulher que anseia por abrigo, ela intui em Sally Seton a completação de sua personalidade, o lado racional e forte que tenta reencontrar, contraposto à alma fraca que se contém na figura onde se vê, sobreudo, a “rostinho ridículo, rostinho bicudo, bicudo como o de um pássaro” (WOOLF, 1968, p. 13)⁸².

Apesar da fluidez de suas amarras com o mundo, Clarissa Dalloway percebe e sente o gosto da vida, não apenas com excitação, mas com prazer evidente da sensibilidade quase plástica, em que os sentidos até certo ponto se submetem todos ao tato, e a pele parece absorver sons, visões e cheiros. Porque, embora o veio musical dê à obra um cunho simbolista, o som não a absorve; ao contrário, impressões de textura, densidade e perspectiva percorrem-na, como fica provado pelos **círculos morosos** (WOOLF, 1968, p. 6) em que se dissolvem as notas do Big Ben.

A emoção, a sensibilidade exaltada e a carne frágil servem, dentro do livro, como elemento catalizador por excelência. Paradoxalmente, entretanto, Clarissa Dalloway conserva intacto o egoísmo, a “virgindade preservada pelo parto que se

⁸⁰“This late age of world’s experience had bred in them all, all men and women, a well of tears. Tears and sorrow; courage and endurance; a perfectly upright and stoical bearing”.

⁸¹ do “moment in which she had stood shiver, as a planto n the riverbed feels the shock of a passing oar and shivers: so she rocked, so she shiverad”

⁸² “ridiculus littles face, beaked little face, beaked like a bird’s”

agarrava nela como uma folha” (WOOLF, 1968, p. 36)⁸³, uma “folha” ((WOOLF, 1968, p. 36), uma “folha” perceptiva que, portanto, mais encobre do que sugere, fato que por si explica o temor de Virginia Woolf de que a sua criação seja excessivamente rígida e brilhante.

Na contratação de Clarissa com o mundo, por conseguinte, a filigrama emocional impede laços mais sólidos, como se percebe da maneira fácil com que se descarta dos amigos e mesmo do amor de Peter Walsh, a possibilidade de rever a fascinação instituída em “seus olhos, seu canivete, seu sorriso” (WOOLF, 1968, p. 5),⁸⁴ a compreender que “eles podem estar separados por cem anos, ela e Peter; [...] mas repentinamente voltaria até ela” (WOOLF, 1968, p. 9)⁸⁵.

Assim como consegue dominar o amor por Peter em nome do bom-senso, o comodismo afasta-a de Sally Seton; pelos mesmos motivos, prende-se a Richard Dalloway, espécie de móvel acatado com admiração e ternura, e com um sentimento em que se encontram conteúdos de maternidade benevolente. Richard é para ela o companheiro e o amigo, mas é sobretudo o menino que faz rir, a criança que “deixou cair sua garrafa de água quente e xingou!” (WOOLF, 1968, p. 37)⁸⁶. Peter, ao contrário, é para ela o homem e, portanto, o ser que ao mesmo tempo a completa e que a ela se opõe.

Tais deduções não podem ser minuciosamente exploradas, entretanto, pois o comportamento de Clarissa Dalloway não pode se pautar por linhas lógicas, mas como vimos sempre repetindo aqui, por decisões intuitivas. A imaginação não a conduz, portanto, ao ceticismo quanto à vida e ao amor, mas ordena-lhe um vago transcendentalismo romântico que a faz ciente de que “no fluxo e refluxo das coisas, aqui e ali, ela sobreviveu, Peter sobreviveu, viveram um no outro” (WOOLF, 1968, p. 11).

A anemia em termos sexuais que caracteriza a sua ligação com Peter – e, de certo modo também com Richard - não nasce de consciência ascética ou de imposição simplesmente; decorre da leveza intrínseca de seu temperamento. Clarissa hesita sempre em firmar-se, passeia pelo mundo, sem querer assumir muitos compromissos, sem entregar-se, sem admitir que outros invadam a sua vida

⁸³ “virginity preserved through child-birth which clung to her like a sheet”

⁸⁴ “his eyes, his pocket-knife, his smile”

⁸⁵ “they might be parted for hundreds of years, she and Peter; [...] but suddenly it would come over her”

⁸⁶ “dropped his hot-water bottle and swore!”

íntima, crendo que “uma pequena licença, um pouco de independência” (WOOLF, 1968, p. 10)⁸⁷ deve sempre existir entre as pessoas que vivem juntas. É por isso que prefere Richard a Peter, pois com este “tudo precisava ser dividido; tudo tinha que entrar” (WOOLF, 1968, p. 10)⁸⁸. A sua insubmissão não está firmada, por conseguinte, em idéias sólidas de natureza ética, filosófica ou religiosa, mas numa subjetividade indolente e, até certo ponto, inseqüente. A sua atitude é, por isso, mais de reação e de defesa do que de ataque e de procura. Por outro lado, o medo que sente do possessivo Peter Walsh manifesta-lhe o desejo de absorver mais do que de submeter-se; vem daí, o sentimento que a impele contra Miss Kilman, também dominadora.

Coerentemente com a sua dificuldade de relacionar-se com os seres humanos seus iguais, Clarissa mergulha instintivamente na natureza e nas coisas inanimadas, infiltrando a tudo com a sua subjetividade exaltada. O egoísmo fundamental mantém-na reticente diante do mundo pensante. Por sua vez, as pessoas, de modo geral, sentem-se de fora em relação a ela, e mesmo Peter hesita em fazer-lhe confidências, detido pela aura de impermeabilidade que a envolve. Richard, homem sem maiores complicações, é incapaz de declarar-lhe amor. Clarissa Dalloway não tem amigos íntimos e a médio ou longo prazo, distancia-se de todo ou todos dela se afastam, o que está simbolizado no fato de Richard dormir em outro quarto, a fim de proporcionar-lhe as longas horas de repouso completo prescritas pelo médico. De qualquer maneira, concentrada em si mesma “como uma virgem protegendo a castidade, respeitando a privacidade” (WOOLF, 1968, p. 45)⁸⁹, a viajante arma-se de couraça protetora porque, embora não deixe facilmente transparecer, precisa de

peessoas, sempre as pessoas, para trazê-lo com o resultado inevitável que ela havia esbanjado seu tempo, se movendo, jantando, rindo, aquelas festas intermináveis, falando bobagens, dizendo coisas que ela não queria dizer, embotando sua mente, perdendo sua discriminação (WOOLF, 1968, p. 87).⁹⁰

Virginia Woolf preocupa-se com o “gênio da Srta. Dalloway. Pode ser rígido

⁸⁷ “a little licence, a little independence”

⁸⁸ “everything had to be shared; everything gone into”

⁸⁹ “like a virgin protevting chastity, respecting privacy”

⁹⁰ “people, always people, to bring it out, with the inevitable result that she frittered her time away, lurching, dining, gining, these incessant parties of hers, talking nonsense, saying things she didn’t mean, blunting the edge of her mind, losing her discrimination”.

demais, palpitante e espalhafatoso demais” (WOOLF, 1963, p. 66).

A afirmação, retirada de seu diário, pode ser desmentida, pois Clarissa não é **rígido** ou **rutilante**, como teme a autora, mas apenas controvertida e até certo ponto inconseqüente, como a grande maioria dos seres humanos. De acordo com a “bússola da alma” ideada por Jung, e cujos pontos cardeais são pensamento, sensação, intuição e sentimento, Clarissa tem por norte a intuição, logo seguida de percepção e sentimento e, apenas como um último atributo, está marcada pela faculdade de raciocinar. Em termos gerais, portanto, não foge muito à regra vigente entre os humanos.

A armação de *Mrs. Dalloway* é um tecido que se entre – amarram. É assim que a figura de Clarissa Dalloway vai-se completar em dimensão paradigmática, pois todos os personagens do livro, em menor ou em maior escala, paralelamente ou pelo avesso com ela se identificam, como se nota, principalmente, na figura do Septimus Warren Smith, o personagem mais importante depois dela.

Um ponto que achei interessante, é a grande riqueza simbólica nos três nomes estranhamente agrupados para definir o homem doente: Septimus está relacionado com o ímpar, o diferente e, conseqüentemente, com o desvio. Na concepção romântica dos poetas, o desvio sempre comporta um sentido de mistério, e o número sete tem sido através das idades instilado por valores mágicos: sete são as notas musicais, sete os sábios gregos, sete os mestres da Índia, sete as maravilhas do mundo, sete as chaves da felicidade. Septimus inclui, portanto, não apenas a prospecção lúcida do homem, mas a loucura do homem onde se contém lucidez. Em Warren, a terminação -en detém um sentido passivo que submete o louco ao primeiro termo da palavra, isto é War. Septimus é, por excelência, o personagem do livro afetado pela guerra. Além disto, é também representativo do homem comum e, portanto, Smith. No filme, esse homem comum é o poeta, Richard; abandonado pela sua mãe, portador de HIV, e suicida.

Se Clarissa pertence à primeira linha da narrativa e domina através de sua agradável configuração física e do brilho de sua imaginação, Septimus é o seu reverso, o homem pobre e simples, embotado, sem qualquer brilho físico. Se Clarissa repousa na percepção e na emoção, Septimus, alça-se em vôos de inteligência e de lucidez .

À sua primeira entrada em cena, Septimus “pálido, de nariz torto, calçando sapatos marrons e um casacão velho, com olhos embaçados que fazem com que

estranhos também fiquem apreensivos” (WOOLF, 1968, p. 17)⁹¹. Como Clarissa, (WOOLF, 1968, p. 5) é em sua aparição primeira pássaro inflamado pela sensação de expectativa. “O mundo ergueu seu chicote; onde descerá ele?” (WOOLF, 1968, p. 17).

Entretanto, enquanto Clarissa se mantém num estado de excitação I, a pré-apreensão de Septimus está repleta de medo e de insegurança, e leva-o diretamente à antevisão da dor. Lear transformado em homem comum, ele tem a mente poluída pela idéia da punição. Clarissa intui que algo **medonho estava prestes a acontecer**; a sua expectativa comporta um êxtase sensorial e, possivelmente, alegre; em Septimus, a rápida visão abriga um sentido trágico, o carro da “autoridade” está cheio de envolvimento metafísico, e a sensação que o oprime fa-lo tremer “como um pulso que bate irregularmente no corpo todo.” (WOOLF, 1968, p. 17)⁹². Certa do mistério ali contido, Clarissa sente admiração e não medo; para ela, o estado de vida e glamour representado pelo dono do carro é invejável, mas possível. Para Septimus, a autoridade está imbuída do mistério da face de Deus. Para Clarissa que, como os demais personagens da cena, compreende que “O mistério os havia tocado com suas asas. Eles haviam escutado a voz da autoridade” (WOOLF, 1968, p. 17)⁹³, a voz ouvida é misteriosa, mas ainda humana; para a loucura de Septimus, entretanto, é terrível e sobrenatural. Ao ouvir a voz da autoridade, Clarissa sente-se como um iniciado que acorda para nova faceta da realidade; através desta percepção, contudo, Septimus entende que o inefável ataca o mundo que “estremecia e balançava e ameaçava explodir em chamas.” (WOOLF, 1968, p. 18)⁹⁴. A intuição de Clarissa é terrena ainda, a de Septimus atinge uma amplitude cósmica.

Com o seu olho vago de pássaro, Clarissa examina o carro, os personagens à sua volta, a paisagem. Procura ver a maneira por que o mistério afeta o mundo real: olha o avião, tradução simbólica do carro, e vê o homem transcender a própria natureza e a própria destinação: um homem é destinado ao posto de Primeiro Ministro, outro consegue voar. Os fatos são maravilhas paralelas e admiráveis ou mesmo invejáveis. Clarissa está presa à idéia de irmandade em relação ao mundo à

⁹¹ “pale-faced, beak-nosed, wearing brown shoes and a shabby overcoat, with hazed eyes which make complete strangers apprehensive too”

⁹² “like a pulse irregularly drumming through an entire body”

⁹³ “Mystery had brushed them with their wing. They had heard the voice of authority”

⁹⁴ “wavered and quivered and threatened to burst into flames”

sua volta, mas Septimus descobre-se uma realidade interior e horrível, inexplicavelmente pessoal e incapaz de ser traduzida em “palavras; isso é, ele não podia ainda ler a língua” (WOOLF, 1968, p. 25)⁹⁵. Em sua alucinação, o sentido do mistério une-se ao da beleza. Contraposta à autoridade do homem que impressiona Clarissa, é a “beleza inimaginável” (WOOLF, 1968, p. 25)⁹⁶. Como Clarissa, ele ainda se sente parte do mundo, mas no seu silêncio a vida pulsa de modo trágico.

Folhas estavam vivas; as árvores estavam vivas. E as folhas ligadas por milhões de fibras com seu próprio corpo. ali na cadeira, soprando para cima e para baixo; quando o galho se esticou, ele também fez o comentário. Os pardais se agitavam, subindo e seguindo em fontes irregulares eram parte do padrão; com ramos de listras azuis e brancas. Os sons faziam harmonia com premeditação; os espaços entre eles eram tão significantes quanto os sons. Uma criança chorava. Bem mais longe uma buzina tocava. Todos juntos significavam o nascimento de uma nova religião (WOOLF, 1968, p. 26).⁹⁷

O caos de luz e sombra, movimento e fixidez prepara-se para abrir-se em forças desencontradas, controversas e criativas. Ao contrário de Clarissa, cuja premonição é até certo ponto comum, em Septimus, o adivinhar antecipado é anti-climax de êxtase religioso. Clarissa vê somente o lado belo das coisas, Septimus vê o belo-terrível, a dupla e ambígua face de Deus, e de nós mesmos, como projeção divina.

De modo geral, todos os personagens de Virgínia Woolf mantêm-se em estado de alerta. Em *Mrs. Dalloway*, de modo mais ou menos desimportante, mas ainda assim evidente, os pequenos personagens experimentam um nervosismo antecipador que se resolvem em termos comuns como, por exemplo, a curiosidade coletiva acerca do carro, do avião, das palavras escritas no céu. É esta a atitude de Edgar Watkiss, de Emily Coates, de Miss Pym, entre outros. A excitação de Lucrezia, por suas limitações, não supera o âmbito individual; para ela, o mundo é hostil, e está representado pela loucura de Septimus e por sua desvalia na cidade estranha. A esquizofrenia de Septimus, entretanto, ultrapassa o nível pessoal, pois o

⁹⁵ “actual words; that is, he could not read the language yet”

⁹⁶ “unimaginable beauty”

⁹⁷ “Leaves were alive; trees were alive. And the leaves being connected by millions of fibres with his own body, there on the seat, fanned it up and down; when the branch stretched he, too, made that statement. The sparrows fluttering, rising and following in jagged fountains were part of the pattern; with white and blue barred with branches. Sounds made harmonies with premeditation; the spaces between them were as significant as the sounds. A child cried. Rightly far away a horn sounded. All taken together meant the birth of a new religion”

faz sentir-se

levado da vida à morte, o Senhor que havia vindo para renovar a sociedade, que colocou um cobertor, uma coberta para neve castigada pelo sol, preservada para sempre, sofrendo para sempre, o bode expiatório, o eterno sofredor, mas ele não o queria, ele reclamava, afastando de si com um aceno de mão, aquele sofrimento eterno, a solidão eterna (WOOLF, 1968, p. 29).⁹⁸

A solidão do Cristo, de cujo sacrifício decorre o renascimento, domina-o, e a sua percepção da realidade humana é dolorida e perpétua. Clarissa vê a si mesma como peça absorvível pela totalidade, mas Septimus se considera o indivíduo condenado a conter e a retratar o total. A intuição de Clarissa movimenta-se, pois, de dentro para fora, do subjetivo para o objetivo; em Septimus, ao contrário, o espírito geral “agora se comunicava com ele que era o principal da humanidade.” (WOOLF, 1968, p. 29)⁹⁹. A sua é uma realidade em contração, uma realidade em que forças caóticas lutam por equilíbrio “como se algum horror tivesse aparecido na superfície e estava prestes a explodir em chamas” (WOOLF, 1968, p. 18)¹⁰⁰.

É verdade que o sobrenatural consegue de qualquer modo impressionar Clarissa, pois nela o medo de morrer ou envelhecer é fundamental. Entretanto, a morte preocupa-a enquanto ligada a decadência física. É por isso que teme que Peter haja percebido que “ela amadureceu” (WOOLF, 1968, p. 41), ou que a morte lhe vem à mente como agressão física, como “garras geladas” apavorantes (WOOLF, 1968, p. 41). Para Septimus, entretanto, a morte se constitui numa fascinação permanente, e o envolve como um chamado que vem de fora para dentro, do desconhecido mágico, do fantasma, do sobrenatural terrível para a sua penúria íntima.

Em *Mrs. Dalloway*, portanto, é através de Clarissa sozinha ou em contraposição com os demais personagens, principalmente com a dolorosa realidade de Septimus – que repousa o sentido de participação e de terror. Por outro lado, o mundo desses dois personagens principais, compreendendo sensação e emoção e sensação e intelecto, respectivamente, vai-se reproduzir através da trama inteira. Como Septimus, tem a consciência de ser no mundo uma espécie de “filho

⁹⁸ “taken from life to death, the Lord who had come to renew society, who lay a coverlet, a snow blanketed smitten only by the sun, for ever unwasted, suffering for ever, the scapegoat, the eternal sufferer, but he did not want it, he moaned, putting from him with a wave of his hand that eternal suffering, that eternal loneliness”.

⁹⁹ “now communicated with him who was the greatest of mankind”.

¹⁰⁰ “as if some horror had come about to the surface and was about to burst into flame”.

perdido” (WOOLF, 1968, p. 65); a sua solidão, também paralela à de Septimus, à de Clarissa e, de modo geral, à de todos os personagens do livro, esta dolorosamente marcada pela ansiosa indagação: “Mas para quem o viajante solitário deve responder?” (WOOLF, 1968, p. 65)¹⁰¹.

A vigília é um estado permanente e geral, denunciado a todo instante, como, por exemplo, quando Peter Walsh considera o sono “a morte da alma” (WOOLF, 1968, p. 66). Por outro lado, no romance, o sentido da surpresa é uma constante: no caso de Clarissa, a realidade se investe de ameaça à sua individualidade pois, longe de ver o mundo geral, ela dele toma rápidas noções através da emoção à flor da pele, e logo se fecha em seu universo de egoísmo. Os outros seres humanos parecem-lhe, assim, inimigos em campos de batalha. É sob esta dimensão de luta que enfrenta Peter, pois, “antes de uma batalha começar, os cavalos pisoteiam o chão; sacodem suas cabeças; a luz brilha em seus flancos; seus pescoços blasfemam”. (WOOLF, 1968, p. 50), e é assim que ela entende o entrosamento entre ambos. Como Septimus e Clarissa, também Peter e Clarissa completam-se um no outro, já que são lados opostos de um mesmo egoísmo, de uma mesma personalidade, “anima” e “animus” de um mesmo ser. Os dois têm pavor da decadência e da morte, e Peter está consciente da identidade entre ambos, já que “[...] in some ways no one understood him, felt with him as Clarissa did), apesar da impenetrabilidade de sua alma, tem consciência de que “eles sempre tinham esse poder bizarro de se comunicarem sem palavras” (WOOLF, 1968, p. 67), por mais que Peter esteja certo de que ela está marcada sobretudo por “frieza, uma qualidade de madeira, algo muito profundo nela, que ele sentia novamente falando a ela nessa manhã; uma impenetrabilidade” (WOOLF, 1968, p. 68).

É novamente oportuno comentar o interesse de Virginia Woolf de criar em *Mrs.. Dalloway* um papel de contrastes, um estudo sobre vida e morte, loucura e sanidade. A armadura dialética do ser humano, de que a personalidade fragmentada de Clarissa Dalloway é, no livro, o mais legítimo representativo, torna-se clara, na obra como um todo em que os contrastes e os pólos extremos se fundem. Clarissa Dalloway é a linha mestra de onde emanam personagens diferentes e vários, que a ela se ligam em regime de oposição ou de semelhança. Mesmo as características físicas – como se prova do fato de seu rosto de pássaro refletir-se na fisionomia de

¹⁰¹ “But to whom does the solitary traveller make reply?”

Septimus – se repetem ou contrastam. O egoísmo de Clarissa, por sua vez, transforma-se em música na tristeza desvalida de Lucrezia. A sua alma dominadora que tenta agarrar valores intuídos, traduz-se na fantasia de Pedro que, quer livrar-se da decadência física e da morte, quer guardar incorruptível a sua casa-corpo, o microcosmo conflitante de sua carne. Como Clarissa, também Septimus tem a intuição da vida, do êxtase de viver, do “alívio, dessa alegria, dessa revelação impressionante” (WOOLF, 1968, p. 79); para ele, portanto, é imperioso entregar-se à morte, já que a morte é a completude, a contrapartida necessária da vida. Em todos os instantes dos livros, Clarissa funciona como um símbolo de atração, pois “Clarissa era a lembrada. Não porque fosse notável; nem um pouco bela; não havia nada pitoresco a seu respeito; ela nunca disse algo especialmente inteligente; ali estava ela, no entanto, ali estava ela” (WOOLF, 1968, p. 85). A sua força vital e a sua característica de duração estão enfatizadas no último momento do romance, quando Peter, tomado de “extraordinary excitement”, compreende que “It is Clarissa” a causa de seu maravilhamento, “pois ali estava ela” (WOOLF, 1968, p. 215).

Clarissa é a natureza e, como a natureza, muda, oscila e encanta. É por isso que a sua visão do passado é leve e enevoada, mas destituída de um sentido de tragédia. Para ela, o passado é principalmente, o propulsor do presente, como o antigo fruto murcho é semente da floração atual. Entretanto, mesmo aí o seu egoísmo sobressai e se evidencia, superando a característica maternal, e a sua sensibilidade é, de modo geral, agressiva e estéril como a de Septimus, que não pode “gerar crianças para um mundo como esse. Não se pode perpetuar o sofrimento, ou aumentar a raça desses animais lascivos, que não têm emoções duradouras, mas só caprichos e vaidades, que os removem, vezes para cá, ou para lá” (WOOLF, 1968, p. 99).

A esterilidade de ambos difere, entretanto, já que a de Clarissa é constitucional, enquanto a de Septimus decorre de dedução lógica, e do desencanto absoluto e impulsionado pelo senso da tragédia. Por isso mesmo, enquanto Mrs. Dalloway vê conspiração na morte, Septimus divisa-a na vida, no estado da morte em vida, no “corpo prostrado que, deitado, se dava conta de sua degradação” (WOOLF, 1968, p. 101). Clarissa procura retê-la a qualquer custo, enquanto Septimus abomina-a como a um inimigo detestável, execra definitivamente a “human nature” que está constantemente a ponto de cair “on you” (WOOLF, 1968, p. 102), transformando o homem em besta predatória.

Mrs. Dalloway contém, portanto, não um grupo de personagens independentes entre si, de agentes individuais, mas uma diversidade de aspectos de uma mesma personalidade, todos identificados, de uma forma ou de outra, na figura multicolorida de Clarissa.

Assim como no romance *Mrs. Dalloway* o filme *As Horas* será analisado sob a ótica do conceito de tradução na concepção de Walter Benjamin que a enxerga como um ato de criação, já que a tarefa do tradutor consiste em ressignificar um texto a partir do seu original.

3 MEMÓRIA COMO TRADUÇÃO

Este segundo capítulo visa a conexão do texto “A Tarefa do Tradutor”, de Walter Benjamin e a análise do filme proposto. Este texto foi escrito em 1923 agrupa-se a outros textos nos quais Walter Benjamin também trabalha a sua teoria da linguagem. Em 1916 ele escreveu “Sobre a Linguagem em Geral” e sobre a “Linguagem dos Homens”. Em 1933, verificamos um novo texto sobre “A Doutrina Semelhante” e “Sobre a Faculdade Mimética”. E a partir destes textos, percebe-se, na composição da teoria benjaminiana da linguagem, certos pontos de discussão – ou “brechas que nos abrem a possibilidade de pensar” –, as quais desenvolveremos a seguir. Nessa trajetória também utilizaremos alguns outros autores como fonte enriquecedora para este trabalho, tais como Susana Kampf Lages e Mauri Furlan.

3.1 Sobre Walter Benjamin

Walter Benedix Schönflies Benjamin. filho de Emil Benjamin e de Paula Schönflies Benjamin, nasceu em 15 de julho de 1892 em Berlim e morreu em 27 de setembro de 1940 em Portbou. Foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo, sociólogo e judeu alemão.

Associado com a Escola de Frankfurt e a Teoria Crítica, foi fortemente inspirado por autores marxistas como Georg Lukács e Bertolt Brecht e também pelo místico judaico Gershom Scholem. Conhecedor profundo da língua e cultura francesas, traduziu para o alemão importantes obras como *Quadros Parisienses* de Charles Baudelaire e *Em busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust. O seu trabalho, combinando ideias aparentemente antagônicas do idealismo alemão, do materialismo dialético e do misticismo judaico, constituiu uma contribuição original para a teoria estética. Entre as suas obras mais conhecidas contam-se “A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica” (1936), “Teses Sobre o Conceito de História” (1940) a inacabada “Paris, Capital do século XIX”, enquanto “A Tarefa do Tradutor” constitui referência dos estudos literários.

Trata-se de um pensador e escritor, como já mencionado, que vivenciou e refletiu como nenhum outro em sua época, a condição de estar entre duas línguas e duas culturas: a alemã e francesa, bem como ter um transito também entre a

tradição cultural alemã e a judaica. O destino também o levou a um lugar de fronteira – Portbou situado entre a França e a Espanha – para lá terminar com a própria vida e, com isso, com a própria atividade do pensamento, de modo voluntário ainda que profundamente condicionado pela premência da situação em que vivia. O horizonte permanente da morte, sob o qual o autor inscreveu sua escrita, é também ele mesmo circunscrito pela limiaridade que caracterizou tantos outros lugares de sua reflexão. A todos nós, leitores de seus textos, resta-nos refletir criticamente sobre essa tarefa de leitura enquanto rememoração de um texto acabado (morto) e ao mesmo tempo aberto, isto é, possuidor de infindáveis interpretações. A título de ilustração, há documentos acerca dos últimos instantes de Benjamin, dentre os quais, o de Schneider (2005), indicando que ele atravessou os Pirineus agarrado o tempo todo a uma valise preta, na qual estava um manuscrito muito importante. Como se sabe a sua morte se deu em setembro de 1940, porém em março daquele mesmo ano, existe uma carta endereçada a Hannah Arendt sobre tal contexto e também sobre o amor à escrita:

Uma época muito penosa favorece minha disposição de manter em câmera lenta a vida do corpo, bem como a do espírito. Agasalho-me com leituras. Quando penso no destino de meus manuscritos, sinto uma angústia duplamente dolorosa” (BENJAMIN apud SCHNEIDER, 2005, p.217).

3.2 A Tarefa – Renúncia do Tradutor

Redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra, por meio da recriação – essa é a tarefa do tradutor (BENJAMIN, 2001, p. 211).

O pensamento de Benjamin não era uma criação a partir do nada, mas uma oferta a partir da plenitude (ADORNO, 1992, p. 11).

Die Aufgabe des Übersetzers (A Tarefa do Tradutor) é um ensaio escrito em 1923, na realizado na cidade de Heidelberg, prefaciando a tradução de Baudelaire do *Tableaux Parisiens* sobre a teoria da Linguagem.

Na obra de Walter Benjamin (2001), podemos observar mais do que o produto de um trabalho do pensamento *Denken*, um produto do trabalho de rememoração *Andenken*. Os atos de pensar e rememorar sublinham os escritos do autor e, em particular, determinam não tanto a passagem, em seu percurso teórico, do plano de uma idéia da tradução em geral para o plano da tradução como leitura, como apontou Weigel (2001), mas também a passagem – através de seus escritos – de constelações conceituais compostas por diferentes aspectos da memória (*Gedächtnis*), da lembrança (*Erinnerung*), da rememoração (*Andenken*) e do esquecimento (*Vergessen/ Vergessenheit*) e por sua contraparte (*eingedenk sein*), o não esquecimento ativo.

Susana Kampff Lages, em 2007 em um Colóquio sobre Walter Benjamin, defende uma leitura criativa sobre o texto *Tradutor*, em síntese, traduzindo-se através de uma análise a partir do horizonte permanente da morte, sob o qual Benjamin inscreveu sua obra. Ela enfatiza que a palavra alemã *Trauer*, possui diferentes sentidos na língua portuguesa: luto, tristeza, pesar e outros mais. Analisando- a etimologicamente, podemos dizer que esta palavra é herdada do verbo *truren*, que por sua vez, possui o significado de abaixar os olhos “indicando uma referência ao tradicional gesto de abaixar a cabeça.” (KAMPFF, 2007). Suzana cita Starobinski, em seu estudo sobre a melancolia no poema "Le cygne" de Baudelaire, o qual liga a etimologia do verbo *pensar* a dos verbos *pender* e *pesar*. Conclui Susana:

Essa ligação pode ser reencontrada na rede conceitual urdida pelas reflexões benjaminianas, ligada ao núcleo etimológico constituído pelo verbo pensar em alemão, *denken*. A ele se ligam termos fundamentais da "cartografia da memória" traçada por Benjamin em seus textos: as palavras *Gedächtnis*, *Andenken* e *Eingedenken* carregam todas as marcas dessa etimologia que inclui, igualmente, o significado de *pesar*, tanto nas acepções concretas, quanto nas figuradas (pesar como verbo: ter peso, ou ponderar, considerar; pesar, como substantivo, significando tristeza), A elas se agrega um sentido adicional: o do rememorar, relembrar, o que vincula essa constelação de conceitos ao âmbito de uma re-elaboração do passado pelo trabalho da memória.¹⁰²

¹⁰² In: Depoimento pessoal da autora no citado colóquio em 2007.

3.3 O que diz uma obra de arte? O que comunica? E uma tradução?

A tradução, para Benjamin, é uma forma. O que isto implica? Ora, se diante da análise da produção artística o óbvio nunca é tão óbvio quanto parece, a primeira implicação aponta para o fato de que se é mais fácil medir, matematizar e padronizar um concreto, o qual tem relação com a física e a objetividade no sentido de Newton, o mesmo procedimento não se aplica a forma. Como se vê, aqui, a obra de arte fala principalmente de uma forma cujo potencial incerto não se encaixa nos esquemas quantificadores criados pelo homem. A segunda implicação, que também se entrelaça com a anterior, compreende que se uma forma não tem padronização, ela é antes de tudo um processo singular, logo, trata-se de um objeto que fala de um território original. Como se observa, a segunda implicação aponta agora para o fato de que a obra de arte diz, acima de tudo, de um território original, com sua potência singular (BENJAMIN, 2001). Portanto, para compreendê-la, sobretudo, fundamental retornarmos ao referido território, pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade (BENJAMIN, 2001).

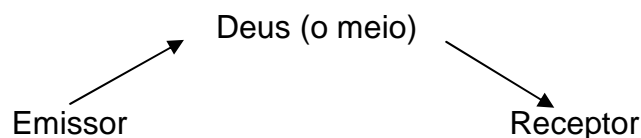
Assim, estar diante de uma tradução é, antes de tudo, considerar o território em questão, ou seja, ante a tarefa citada, cabe ao tradutor, através de um processo de rememoração, voltar ao original, e a partir daí, reescrevê-lo: todo esforço de reescrita textual é de natureza (re)memorativa, opera um desdobramento tanto no plano reflexivo quanto no plano sensível e/ou material de um texto. E por constituir, o texto traduzido cria um outro texto que não é cópia nem reprodução, mas sim testemunho do seu original – testemunho este, que difere do texto original. A tradução deve trazer para a forma de sua própria língua, para o seu modo de significar em sua língua. Traduzir para outro idioma, isto é, nesta re-criação, a tradução trabalha com o desvelamento da língua; no confronto de duas línguas cria entre elas uma complementaridade que revela um novo sentido da língua original.

Em todo o processo de tradução devemos esquecer do texto original, numa espécie de esvaziamento de nossa memória. Assim, como nos lembra Nietzsche em *Genealogia da Moral* (1877), é preciso esquecer para então lembrarmos-nos. O esquecimento segundo Nietzsche, é força que atua de modo contrário à memória, inibindo os processos da consciência, a loquacidade de sua atividade, provocando um aquietar necessário ao bom desempenho das atividades orgânicas do homem. Assim também acontece com toda tradução.

O tradutor é um grande poeta, cuja função destaca-se pelo fato de aproximar no confronto das línguas entre si, pelo poético. A sua tarefa reside em provocar o amadurecimento, na tradução, da semente da língua pura. Desde os gregos, e durante um longo tempo, a memória era sempre vinculada a explicações míticas ou metafísicas, similar a um *dom* conferido apenas a determinados homens. O simples fato de se lembrar, por si só, já era considerado uma dádiva dos deuses, cuja lembrança punha o homem em contato com uma instância extratemporal, divina. A memória não possuía uma dimensão individual, apesar de ser concedida a homens excepcionais; o tradutor, o *médium*, o mensageiro dos deuses, o mediador, aquele que seria o porta-voz da deusa Mnemosine, o poeta (BARRENECHEA, 2005).

3.4 Considerações sobre A Teoria da Linguagem

Diferentemente da idéia de comunicação compreendida por todos nós, isto é na qual existiria uma linearidade entre emissor e receptor, a primeira teoria a que se refere o autor, é o mesmo modelo de comunicação utilizado por Leibniz – modelo este utilizado durante a Idade Média.



Podemos até afirmar que de acordo com as reflexões teóricas sobre uma obra de arte, independem da relação com um receptor (ideal) e que apenas pressupõem “a existência e a essência do homem em geral” (BENJAMIN, 1992). Assim, pois, como a arte não objetiva um receptor, a tradução também não o deve fazer. Tradução não pressupõe recepção.

Este posicionamento, denominado pré-kantiano, revela a supremacia do leitor sobre o autor. Desconsiderando a importância do receptor, dentro desse modelo de comunicação, a arte para Benjamin, muito mais do que uma mera comunicação, se traduz numa comunhão. Comunhão dos homens entre si e do homem e o objeto (ECO, 1976; BLANCHOT, 1987)¹⁰³.

¹⁰³ Neste particular, chama-nos a atenção o atravessamento de Benjamin com a obra de dois outros autores da teoria literária que são Umberto Eco e Blanchot. Considerando que para Benjamin, a

A comunicação a que o autor se refere, se estabelece, pois, no campo do intangível, do mistério, do não-dito, do poético.

A tradução deve ser, em grande parte, livrar-se da intenção de *comunicar* algo do sentido original apenas lhe é essencial na medida em que liberou o tradutor e sua obra do esforço e da ordem da comunicação.¹⁰⁴

É interessante observar que Walter Benjamin se opõe à tese central da Teoria da Tradução, que possui a relação entre “fidelidade à palavra e liberdade de reprodução do sentido do original”. Ao estudar o autor em alemão, podemos perceber claramente que a fidelidade na tradução de uma palavra isolada, em sua maioria não consegue reproduzir o sentido completo.

A fidelidade na tradução na palavra isolada quase nunca pode reproduzir o sentido completo que possui no original. Pois o sentido se faz conforme sua significação poética para o original. E a significação poética se realiza no como o significado está ligado ao modo de significar na palavra determinada¹⁰⁵

Percebemos que a tradução que surge do original, na verdade é uma nova vida que brota, um novo texto resignificado, que tem por finalidade a expressão da essência da vida do original. Ou, em última instância, a expressão; a expressão da relação íntima entre as línguas. É este ‘grau de parentesco’ existente entre as línguas que está presente na língua pura. O que se pretende na busca da tradução é exatamente isso, esse resgate em sua própria língua, da língua pura, complementada na língua estrangeira pela repoetização (Umdichtung).

Em relação a teoria da linguagem, o professor Wolfgang Bock em suas aulas complementa dizendo que: a primeira teoria de Benjamin poderia ser nomeada aquela que fala sobre os nomes das coisas, e que possui a língua como assinatura. A principal idéia é que a língua transporta alguma coisa. A língua como representação, como possibilidade da espiritualidade, como potência. Por exemplo:

tradução se dá mais a favor do leitor do que de um autor cristalizado (desses que querem construir sentidos sendo extremamente fiel a objetividade do texto); considerando que isso se dá, sobretudo, a partir do bom encontro do leitor com o texto ou do leitor fruidor com o prazer de ler, Umberto Eco defende tal ponto de vista através de uma leitura e tradução do livro como uma “obra aberta” e Blanchot como a morte do autor para que se crie um “espaço literário” (ECO, 1976; BLANCHOT, 1987).

¹⁰⁴ BENJAMIN, Walter. Die Aufgabe des “Übersetzers”, In *Gesammelte Schriften*, Band IV-1. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980, p. 17. A tradução desta citação foi feita por autoria de Samantha Arruda em 2008.

¹⁰⁵ Cf. FURLAN, Mauri. “Linguagem e Tradução em Walter Benjamin”. 1997. In: *Anais do XI Encontro Nacional da Anpoll*, João Pessoa, PB, 1996. p. 551-556.

A apresentação de um Ballet é impossível de ser traduzida em palavras. A língua só consegue descrever alguma parte.

Um outro elemento bastante falado em sala de aula é a questão da assinatura é aparência,mas não tem a essência espiritual. A linguagem do homem tem uma nova estrutura das coisas, ela dá nomes, porque as coisas por si só não são nomeadas, a não ser pelos homens.E essa é a comunicação com Deus. Somente Deus saberia os nomes a serem dados. O nome é secreto e a linguagem transporta o que é possível. A essência da linguagem humana é o nome.Não há idéia ainda de comunicação a que estamos acostumados, percebemos somente a idéia de nomeação.A tarefa dos nomes é dada aos humanos.As coisas em si são estúpidas, homens quando nomeiam, eles próprios escutam o que falam.

Em 1933, no texto sobre “A Doutrina Semelhante” e “Sobre a Faculdade Mimética” isto é, a relação mimética com as coisas, Walter Benjamin demonstra sua preocupação em relação as palavras escritas, as coisas e os signos.Poderíamos nomeá-lo como a capacidade imitativa, ou como bem coocou o prof. Bock o non sense.Ele também, citou a contribuição do estudo de Saussure e a relação entre o signo e o que está dito¹⁰⁶.

Entendia a linguística como um ramo da ciência mais geral dos signos, que ele propôs fosse chamada de Semiologia. Graças aos seus estudos e ao trabalho de Leonard Bloomfield, a lingüística adquire autonomia e seu objeto e método próprio passam a ser delineados. Seus conceitos serviram de base para o desenvolvimento do estruturalismo no século XX.

Saussure também efetua, em sua teorização, uma separação entre língua e fala. Para ele, a língua é um sistema de valores que se opõem uns aos outros e que está depositado como produto social na mente de cada falante de uma comunidade, possui homogeneidade e por isto é o objeto da lingüística propriamente dita. Diferente da fala que é um ato individual e está sujeito a fatores externos, muitos desses não lingüísticos e, portanto, não passíveis de análise.¹⁰⁷

A teoria da tradução ultrapassa a problemática da comunicação entre

¹⁰⁶ A nosso ver, sem desconsiderar as contribuições da semiologia de Saussure, aproximar a questão da defesa da tradução ao objeto original, o qual pode ser discutido no trionômio leitor- Deus- autor, dando especial atenção a “assinatura das coisas” no sentido da singularidade do signo, é caminhar muito mais em direção a obra de Peirce e a sua semiótica, notadamente quando este último autor defende que há uma política de signos da seguinte forma: primeiridade, secundidade e terceridade (PEIRCE, 1990).

¹⁰⁷ Cf. Texto conforme indicado na bibliografia.

línguas, idiomas ou códigos. Abandona a hipótese de uma relação simétrica e niveladora das linguagens. Deixar de comunicar o original no traduzido é levantar, para além do sentido comunicável e mais simetricamente recuperável na língua alvo, outra questão cujo alcance é uma rigorosa crítica à comunicação. Trata-se de procurar saber o que acontece na tradução, na passagem de uma língua para outra. É necessário descrever o evento da tradução ou mais precisamente o alcance da tradução onde a primazia da comunicação que relaciona linguagens na sua paridade, se apaga em detrimento da questão do sentido.

Definir a tradução, portanto, como um transporte de informação de um sistema de signos para outro pode parecer muito técnico. Trata-se de uma definição inspirada na terminologia tecnológica cujo efeito repousa no sentimento de subordinação de nossa época frente à tecnologia. A tradução abrange um processo bem mais sublime, que se esquia aos conceitos e à terminologia criada para descrever processos mecânicos. Em nenhum dos casos, a tradução ocorre simplesmente pela substituição de signos de uma língua por signos de outra. Essa substituição é apenas um efeito final que não explica o processo tradutório, pois a tradução é um processo mental baseado na intuição de conteúdos situados em contextos. A chamada substituição de signos é efeito e não causa.

3.5 A missão do Tradutor

*A obra está sempre em situação profética
Roland Barthes*

A tradução é po si só uma tarefa grandiosa, ardente, cuja função em última análise, é a de expressar a realidade da “ língua pura” que se reflete nas línguas do original e da tradução, assim como na obra de arte e na sua reprodução. Melhor seria dizer que o tradutor possui um papel de profeta, isto é, cuja função seria de desvelar o verbo divino oculto nas palavras humanas. Conhecemos no profeta aquele antigo homem que falava em nome da divindade, aqui, como tradutor, seu papel é redimensionado. O movimento não é mais de Deus ao homem através do profeta, mas do homem a Deus através do tradutor. O tradutor é aquele que lê nas palavras humanas a verdade divina.

A tradução enquanto exercício de leitura de uma linguagem , parte do confronto de duas línguas humanas, para dar forma. E o que houver de revelação e

for possível ao tradutor-poeta-profeta intuir, reconhecer, recriar, será também anunciando sob forma poética. Seu papel não deve ser o de julgar, mas sim, como o do profeta, de re-formador de re-poetizador *Umdichter* da poesia (FURLAN, 1996).

Ao estudarmos, *Die Aufgabe des Übersetzers*, um texto complexo e ousado, desde sua publicação até os dias atuais, que ainda tem causado muitas discussões até mesmo leituras completamente divergentes. Um dos intérpretes, Paul de Man, por exemplo, ao se referir ao texto, afirma que o “ texto diz que é impossível traduzir”, e argumenta sua tese apontando e confrontando algumas traduções do próprio ensaio de Benjamin. Depois de verificarmos essa amplitude de possibilidades da tradução, com trechos cujos sentidos são totalmente opostos, quando comparamos diferentes autores. Concluímos que, em quase toda tradução estamos sempre aquém do texto original, e o tradutor está, como tal, perdido, logo à partida. À esta concepção tradicional do teórico, porém, encontramos em oposição um pensamento de Jorge Luis Borges, em *As Versões Homéricas*, sobre tradução, em que o autor diz que a recombinação de elementos não é obrigatoriamente inferior ao original. A crença na inferioridade das traduções procede da experiência da repetição.

É interessante ressaltar que em nosso trabalho também enfatizamos o processo de comunicação. Tal processo assegura a transmissão de conhecimentos, de informação e da experiência, permitindo a perpetuação e a identificação de uma dada comunidade. A linguagem, inseparável do homem, segue-o em todos os seus atos. É o instrumento através do qual o homem forma o seu pensamento, os seus sentimentos, suas emoções

A tradução procura o estabelecimento da comunicação interlinguística reduzindo as fronteiras da diversidade. Pode assumir múltiplas funções para divulgar, para compreender, ou simplesmente como exercício didático. O objeto da tradução, assim como o a própria língua, corresponde a todas as possibilidades de comunicação verbal do homem. É importante a relação existente entre o original e a sua tradução, apenas como referência..A tradução baseia-se em operações específicas que a ciência linguística, corretamente aplicada, resolve melhor que qualquer empirismo artesanal.

A teoria da tradução refere-se a fenômenos que apenas se mostram como pertencentes ao processo tradutório à luz dos critérios por ela elaborados. As percepções de *per si* não são qualificadas, no fundo, não existem dados extra-

teóricos como referências comparativas, mas apenas dados que se estruturam e configuram à luz de uma ou outra teoria adotada. A consciencialização desta percepção inaugura a teoria da tradução. Os tradutores usam técnicas de forma empírica, porém, não seriam capazes de praticar o ato de tradução sem a existência de elementos teóricos implícitos.

A sociedade atual, dominada pelas tecnologias da informação, parece caminhar para um processo de globalização. Um dos maiores desejos da humanidade é a livre comunicação entre todos os povos, mas a proliferação linguística continua a constituir-se como um obstáculo apenas transponível com a aprendizagem de línguas estrangeiras ou, na sua impossibilidade, com recurso à tradução. A tradução surge, por isso, como “um mal necessário” propulsor da união entre os povos num contexto de multilinguismo institucional. As exigências do sistema produtivo arrastaram a tradução para o domínio da técnica.

4 LITERATURA E CINEMA: CARTOGRAFIA DOS PERSONAGENS DE AS HORAS NA LIVRE ADAPTAÇÃO DE MRS. DALLOWAY

As luzes se apagam. Portas e cortinas, como pálpebras pesadas, fecham-se, garantindo o silêncio das sombras do mundo, abandonado no exterior da sala de projeção. O feixe de luz aponta a tela branca. Poltronas geralmente confortáveis, abrigam o repouso do corpo inquieto, permitindo, até certo ponto, o desativamento do pólo motor da ação. A tela branca contempla a subjetividade e a entrega ao enigma do possível. O branco da tela é potência de mundos e de histórias. Começa, então, o movimento de imagens sonoras e visuais que por algum tempo dirigirá a consciência, nesta espécie de sonho produzido pela máquina.

O resultado é uma abertura quase total para a percepção. O espectador, como um sonhador, entrega-se às impressões visuais, auditivas e proprioceptivas evocadas a partir da tela. Impressões que lhe atravessam e constituem a alma. Disponibiliza-se para sonhar o sonho de outrem, agora engrenado no interior da máquina. O olhar maquina-se na entrega curiosa e imediata à imagem e a trama que o convocam. O cinema entrega o espectador à potência da imagem. Trança sua atenção num domínio imaginário, produzindo nela uma mistura dosada de passividade, fascinação e curiosidade. “Do desejo do sonho participam o gosto e o amor pelo cinema” (DESNOS, 1923, p. 317).

A afinidade entre o cinema e o sonho, que se pode imediatamente reconhecer, nos leva de pronto a pensar que a experiência do sonho, ou o desejo humano de compartilhar os sonhos, está na própria origem da possibilidade do cinema, como se o desenvolvimento das técnicas cinematográficas tivesse apenas tornado possível a concretização mecânica do projeto, de resto eterno, de exteriorizar-se e tornar públicos os sonhos. Cinema e sonho encontram, na referência ao campo imaginário, um parentesco irrecusável, que tem sido explorado e discutido pelos teóricos. A identidade fundamental de natureza entre o cinema e o sonho tornaria-o instrumento apropriado para a descrição da vida mental profunda, como no caso do filme *As Horas*, desta região temida de sombras e desconhecimento que, segundo Epstein (1947, p. 298), foi e ainda é, para muitos, “o laboratório onde o Diabo destila seus venenos”.

O cinema torna-se, então, a partir de certo momento, tanto expressão de um imaginário coletivo, quanto elemento constitutivo dele. Para alguns, esta é condição suficiente de sua potência criativa e transformadora.

O cinema, entendido como resposta ao desejo de sonho, implica uma concepção acerca do campo imaginário que é produzido, secretado mesmo, na relação entre o espectador e a máquina, a tela ou o filme. Por uns, este campo é visto como alimento da alma; por outros, como fonte de engano e alienação.

Para André Bazin¹⁰⁸ (1983), todas as artes figurativas poderiam ser pensadas como tendo seu protótipo na prática egípcia do embalsamamento; como defesa contra a morte e o tempo. A tentativa de escapar ao tempo e conseqüentemente à morte é o que levaria o sujeito a procurar uma perenização do que foi a sua vida. A questão é que tal representação, já não é mais vida – pulsante, real, mas apenas uma imagem do que ela foi. Se o cinema responde a uma obsessão humana pelo realismo, é através do imaginário que esta resposta se pode produzir. Constituir um mundo à imagem do real significa então, para ele, que é dever do cinema, nesta incursão francamente imaginária, ser realista na apresentação deste mundo.¹⁰⁹

Pode-se dizer, ainda, que o desejo de real que move o cinema o conduz a apresentar as formas de um real possível, dadas no campo imaginário, no domínio da imaginação. Por isto é que este desejo pode tornar-se compatível com a ficção, se entendermos *ficção*, não como falso ou puramente inventado, mas como concepção do possível, daquilo que não é mais ou que nunca foi exatamente, como modelo para pensar o real e sua representação imaginária, a realidade.

É neste ambiente e conduzido pela música de Phillip Glass que entramos em cena, nós espectadores.

A música apresentada pelo filme é de Phillip Glass, um compositor que nasceu em 1937 em Baltimore, que é reconhecido e considerado minimalista, pela sua forma de compor. Este estilo de música, que trabalha sempre com repetições e no qual foi enquadrado pela sociedade, não o agrada muito, prefere se auto

¹⁰⁸ André Bazin, considerado o teórico realista do cinema. Sua questão fundamental refere-se à presença do real na imagem registrada pela câmera, de modo que a fotografia e o cinema em sua essência, devem satisfazer ao que chama de “obsessão pelo realismo”. Para Bazin, a rigor, o cinema [...] é um decalque do mundo, e é neste liame essencial com a realidade que se marca o seu valor e destino dentro da cultura (BAZIN, 1983, p. 125). Dito de outra maneira, o mundo construído na tela à imagem do real, enquanto um universo de representação é necessariamente imaginário.

¹⁰⁹ Ibid, p. 70-71.

denominar como um compositor de músicas de estruturas repetidas, de fragmentos de melodias. Compositor de óperas quando mais novo, já fez melodias para diversos filmes, tendo trabalhado para Woody Allen e Scorsese.

Essas melodias ou fragmentos parecem soar como um mantra uma espécie de bálsamo para o espectador, que em função disso, relaxa, e sem perceber já está conduzido aquela narrativa. Como este filme que estamos analisando, trata de questões subjetivas, difíceis de serem digeridas, a música de Phillip Glass soa como uma brisa, leve e condutora. Esta escolha não poderia ter sido melhor.

Em todo o filme somos conduzidos por 12 trilhas sonoras distintas, porém, com arranjos parecidos, que não fazem distinção de época nem personagem, o que é um diferencial grande quando se trata de um filme; geralmente é o contrário que acontece. Essa escolha certamente não foi aleatório, e acreditamos que um dos diversos motivos foi o de reforçar que questões como as apresentadas no filme (angústia, solidão, etc) são atemporais e passíveis de acontecer com qualquer um. O filme ganhou um tom melancólico na atuação das personagens e como a música sempre em *off* de um piano que é escutado durante praticamente todo o filme Não há, como de praxe, uma única música que represente um personagem em especial ou privilegiando um momento. Pelo contrário, ela se mantém a mesma, sem fazer qualquer distinção. Arrisco a dizer que essa escolha foi proposital, pois não há diferença no sentimento vivido por cada uma das três histórias, todos os personagens padecem da angústia frente a vida Isto porque, este sentimento não escolhe classe social nem uma época determinada, portanto, pode se manifestar em qualquer pessoa a qualquer momento. Por outro lado, a trilha sonora de Philip Glass enfatiza a repetição, o marasmo, trabalhando sempre com o mesmo motivo musical. Existe claramente uma preferência do diretor por planos mais lentos, quem sabe, talvez pelo fato do assunto exigir um tempo maior de reflexão por parte dos espectadores.

Antes de uma breve apresentação do filme, será necessário uma tradução dos personagens do livro de Virgínia Woolf para os personagens existentes na obra do filme *As Horas* do diretor Stephen Daldry. Acreditamos que esta passagem dos personagens da literatura para o cinema seja relevante para a compreensão da leitura deste segundo capítulo.

Personagens do Livro:

Em **Mrs. Dalloway**, de Virginia Woolf

Clarissa Dalloway – Personagem principal do livro, casada com Richard Dalloway, Clarissa vive em Londres, no início dos anos 20, e já está na casa dos 50 anos. Ela se prepara para dar uma festa para amigos e personalidades londrinas.

Richard Dalloway – Marido de Clarissa, homem rico e influente nas altas rodas inglesas.

Elizabeth – Filha de Clarissa Dalloway e Richard. Uma jovem de 17 anos, cuja amizade com uma senhora muito religiosa incomoda profundamente Clarissa. Elizabeth passa dias rezando em seu quarto.

Septimus Warren Smith – Veterano de guerra, casado com Lucrezia. Chega em Londres, a contragosto, para procurar tratamento médico para sua esquizofrenia e depressão. Acuado pelos médicos que decidem interná-lo, Septimus se atira pela janela.

Lucrezia – Ou somente Rezia. Esposa italiana, apaixonada por seu marido Septimus, uma companheira implacável, que se ressentia profundamente de não ter filhos. Ela insiste para que Septimus busque tratamento psiquiátrico em Londres.

Peter Walsh – Amigo e amante de Clarissa (e de Sally) na adolescência. Pediu Clarissa em casamento, mas não foi bem sucedido. Mora na Índia e está de passagem por Londres. Na manhã daquele dia, Peter vai visitá-la em casa e lá tem uma crise de choro. Ambos resgatam em suas memórias o tempo em que eram jovens e de como o futuro/presente poderia ter sido diferente. A presença de Peter abala Clarissa.

Sally Seton – Amiga de juventude de Clarissa, com quem ela teve um *affair* aos 18 anos. Sally hoje casada e com muitos filhos, comparece a festa de Clarissa e passa a noite conversando com Peter Walsh. De algum modo, tanto Peter quanto Sally têm sentimentos por Clarissa.

Em *As Horas* adaptação de Michael Cunningham:

Clarissa Vaughan – Ou Mrs. Dalloway é uma editora de livros de cinquenta e poucos anos casada com Sally. Mora em Nova York, nos anos 90. Clarissa está se preparando para dar uma festa em homenagem a Richard, seu amigo e ex-amante poeta, que receberá um prêmio literário naquela noite.

Richard (Brown) – Poeta e escritor. Encontra-se em estado terminal, pois possui HIV. Clarissa cuida dele quase todos os dias. Também foi namorado de

Clarissa na juventude e escreveu um longo romance sobre ela. No livro, ele também inclui sua própria mãe, Laura Brown. Na infância, ele havia vivenciado a angústia da mãe diante de uma realidade que ela mal suportava. Richard, em função de seu estado de saúde, ouve vozes, apresenta quadros de surtos em alguns momentos. Quando Clarissa vai buscá-lo para a festa, ele se atira pela janela.

Sally – Casada com Clarissa, é produtora de televisão. Elas possuem um relacionamento aparentemente estável e uma boa vida, apesar de um mal estar qualquer velado. Moram em West Village, Nova York.

Julia – Filha de Clarissa, concebida por inseminação artificial. Tem 17 anos e não mora com a mãe. Estuda na NYU e está completamente engajada nas causas de gênero, influenciada por uma professora.

Louis - Ex-amante de Richard, Clarissa dividia Richard com Louis, num verão na praia, quando tinham vinte e poucos anos. Richard acabou ficando com ele, após o rompimento com Clarissa. Louis mora em São Francisco e viaja para NY com o intuito de ir à festa de Clarissa e também ver Richard.

Laura Brown – Dona de casa na década de 50, na Califórnia. Casada com Dan, com quem tem um filho, Richard. Está grávida do seu segundo filho. Laura está começando a ler Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf. É aniversário de Dan e ela decide fazer-lhe um bolo. Ela em uma crise existencial, vai para um hotel só para poder ler seu livro. No futuro, Laura abandona os filhos e com o marido já morto, parte para o Canadá, onde consegue emprego em uma biblioteca.

Dan – Marido de Laura, veterano de guerra e apaixonado por sua mulher e por sua família. É um cidadão-padrão.

Kitty – Amiga de Laura. Tem uma vida completamente diferente da sua: é extrovertida, tem uma vida social intensa e não tem filhos. Kitty está doente e está indo para o hospital fazer exames.

Virginia Woolf – está começando a escrever seu livro Mrs. Dalloway, no início dos anos 20, no subúrbio de Londres, onde está reclusa por ordens médicas. Virginia está enferma, ouve vozes e detesta a vida tranqüila e suburbana. Ela quer voltar para Londres. Casada com Leonard, que edita e imprime seus livros.

Leonard Woolf – Marido de Virginia. Obriga-a a seguir todas as recomendações médicas, para que não tenha mais crises emocionais. Passa os dias trabalhando na revisão tipográfica dos livros de Virginia.

Vanessa – Irmã de Virginia. Mora em Londres, mãe de três filhos, e sempre

com uma vida agitada. As duas irmãs possuem uma relação muito próxima e cheia de afeto.

As personagens-chave do romance foram transferidas do texto verbal para o fílmico (Virgínia Woolf, seu marido, Leonard Woolf e sua irmã Vanessa, com seus três filhos; Clarissa Vaughan, Sally Lester, sua companheira e Júlia, sua filha jovem; Laura Brown, Dan Brown, seu esposo e Richie, seu filho de seis anos, que ressurgem mais tarde em Richard Brown, um antigo e fiel amigo de Clarissa; e Louis Waters, ex-amante de Richard).

O romance *As Horas*, que deu origem ao filme em 2002 teve como protagonistas Virgínia Woolf, Laura Brown e Clarissa Vaughan, que por sua vez, foram interpretadas pelas respectivas atrizes: Nicole Kidman, Juliane Moore e Meryl Streep.

O roteiro é de David Hare que busca uma representação do isolamento que acomete as personagens, à medida que ressalta o silêncio como seu índice principal. Por sua vez, a câmera de Stephen Daldry, o diretor, reproduz essa representação com alguns planos seqüenciais, seguidos de closes, evocando assim o estranhamento das personagens diante do ambiente doméstico. As personagens não são mostradas afastadas do seu ambiente doméstico ou com tomadas feitas sobre o espaço que ocupam. O espaço, portanto, é importante para uma compreensão do que se quer mostrar: a relação entre a insatisfação e o isolamento auto-imposto pelas personagens.

O filme compõe-se em três blocos narrativos que ocorrem em épocas distintas. O primeiro deles, nos anos vinte, enquanto Virgínia Woolf está em pleno processo criativo de *Mrs Dalloway*. O segundo deles ocorre em 1941, onde Laura Brown é uma leitora do romance *Mrs Dalloway*. Esta segunda personagem é uma pacata dona de casa, casada com um marido comum, herói da segunda guerra mundial, que possui um filho chamado Richard. E por fim, Clarissa V. uma famosa editora homossexual em plena Nova York dos anos 90, que está preparando uma grande festa para um amigo soropositivo.

As três principais protagonistas femininas no filme vivem em períodos epocais diferentes, respectivamente 1925, 1951 e 2001, e em localidades múltiplas, Richmond, Los Angeles e Nova York. O primeiro painel temporal, é o próprio romance de Virgínia Woolf, intitulado *Mrs Dalloway*, e a dificuldade ou o desenrolar dessa escritura esculpida, repercutem na vivência de duas personagens das

histórias subsidiárias acrescentadas por Cunnigham em *As Horas*. Mrs Brown, surge como leitora voraz do livro e extremamente influenciada pela protagonista de *Mrs Dalloway*, e Clarissa Vaughan, personagem da segunda história acrescentada por Michael Cunnigham, incorpora quase inconscientemente a Clarissa Dalloway do romance de Woolf. O segundo eixo partilhado pelas três histórias encontra-se na referência, às vezes sutil e arditamente construídas como efeito, na vida das três personagens ou nas calamidades inerentes a cada época retratada no filme – a primeira grande guerra, a segunda guerra mundial e o mundo pós-moderno e uma de suas conseqüências mais alastradoras, a epidemia da Aids.

No livro *As Horas* de Michael Cunnigham, a superposição das três histórias é feita a partir da narrativa, apesar do romance ser constituído em quatro seções; um Prólogo seguido de três partes, com os seguintes títulos: Mrs Dalloway, Mrs Brown e por fim, Mrs Woolf. Essas três partituras, contudo, são subdivididas em partes/capítulos, que se intercalam ao longo da leitura. Para conseguir traduzir essa estrutura, o filme usa recursos técnicos especificamente cinematográficos, que parecem constituir um equivalente à estrutura do romance.

Desde o início do filme, após as passagens das cartelas explicativas, cortes freqüentes assinalam a passagem de uma cena para outro momento, sem causar estranhamento ao espectador. Esses cortes, apesar de serem secos, são facilmente absorvidos e de fácil assimilação. A título de ilustração, aqui destacamos algumas cenas onde ocorrem esse tipo de montagem espaço-temporal:

- *Raccord*¹¹⁰ de movimento - as flores: a primeira cena temos a imagem de Vaughan Clarissa irritada com um buquê de flores murchas, que parece não pertencer ao ambiente harmônico de seu apartamento. Corta e vamos para Dan, o esposo de Laura Brown, que traz flores da cozinha para arrumá-las em uma jarra. Em seguida, um novo corte se sucede, desta vez dando lugar à imagem de flores azuis dispostas em uma jarra pelas mãos de Nelly, empregada de Virgínia Woolf. O motivo das flores ainda é reforçado por uma exclamação emitida em recorrentes contextos. Logo no início do filme, Virgínia Woolf, em seu papel de escritora, emite esta frase que servirá como frase inaugural de seu romance: “Mrs Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores”. Então vemos um corte para Mrs. Brown, que após se arrumar na cama, necessitando alguns momentos de sossego, lê em voz

¹¹⁰ Raccord em cinema significa continuidade, que pode ser temporal, espacial, de personagens ou qualquer outra que seja necessária na visão do diretor.

alta a frase virtualmente idêntica, que inicia Mrs Daloway. “Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores”. Novo corte e temos Clarissa Vaughan, parada no quarto, pensativa, e de repente, dirigindo-se a Sally, suas palavras soam como eco das demais: “Eu acho que eu mesma vou comprar as flores”. Além desse existem outros recursos de edição que fazem essa interligação entre os personagens. Um outro exemplo, de montagem instigante, demonstra-se quando vemos imagens dos rostos das três personagens femininas fazendo suas higiene pessoal matinal. Ao mesmo momento escutamos campainhas que tocam (despertadores) e portas que se abrem inesperadamente. Para completar, os brincos de Clarissa são idênticos aos usados por Virgínia e o estampado da colcha de Richie, repete-se no roupão usado por Richard. Esses recursos assim como vários outros que identificamos ao longo do filme são exemplos utilizados pelo cineasta Stephen Daldry para tentar traduzir aspectos sugeridos pelo romance. Essa montagem alternada, como é chamada esse tipo de recorte, é muito bem elaborado, pois não confunde a cabeça do espectador. Pelo contrário, o fascina, pela peculiaridade que relaciona tempos, conteúdos dramáticos e espaços.

Além desses recursos utilizados pela montagem, que acabamos de demonstrar, o que causa o maior impacto, choque seria a palavra mais adequada, são as cenas iniciais do filme, onde a própria Virgínia Woolf se suicida, em 1941. Essas cenas iniciais, chamadas de momento contratual em narratologia fílmica, é onde o espectador compra a idéia do filme. É nesse instante que a obra fílmica estabelece as regras do jogo, e mais, tenta firmar uma relação entre espectador e o filme a ser apresentado. São nesses cinco minutos iniciais que a cumplicidade se estabelece. Toda a obra cinematográfica pensa no momento contratual, na busca da atração imediata do espectador. E no filme em questão, o impacto é tão forte que o espectador permanece atento na expectativa do que mais adiante será desenvolvido.

Em *As Horas*, fica claro que o momento contratual estabelece uma circularidade da narrativa, isto é, ao final do filme o espectador é conduzido para o seu início, mais uma vez, as cenas do suicídio de Virgínia Woolf.

4.1 A codificação do espaço e tempo no filme *As Horas*

O espaço no cinema é muito mais do que simplesmente um lugar, um espaço físico ou geográfico em que transcorre uma ação. O espaço cinematográfico não vive subordinado ao espaço físico de auxílio aos eventos actantes da trama. Pelo contrário, o espaço deve ser considerado um fortíssimo componente e elemento da narrativa fílmica; tendo ele funções actantes, sendo portador de valores diversos, ou tendo em si uma gama de signos e representações. Isto é, o espaço fílmico deve ser compreendido como o espaço presente no enquadramento, mas não esquecendo do espaço como elemento da narração. Segundo Gardies “o espaço cinematográfico se oferece como um espaço perfeitamente agenciado e estruturado no qual a função é produzir uma transformação, a do sujeito social no sujeito-espectador apto a participar ativamente da recepção do filme” (GARDIES, 1993). A construção espacial de um filme é a construção de um universo possível, com a qualidade de definir espacialmente o que está acontecendo e dando a este acontecimento uma verossimilhança com uma verdade possível. Assim, o espectador entra psicologicamente neste ambiente criado pela tela cinematográfica. Gardies acreditava também em um espaço que em sua realidade física, podia ser mais do que um simples receptáculo neutro da ação, mas sim podendo significar um risco para os personagens. Em termos actanciais, o espaço possui uma função de oposição e pode se afirmar como um verdadeiro protagonista da narrativa e participar plenamente de sua dinâmica, assim como pode também ser ajudante. O espaço hostil seria o espaço como sujeito. Sabendo que espaços e lugares não se reduzem ao físico, mas sim como portadores de valores sociais, econômicos, culturais, morais, sensoriais, podendo, desta forma, entrar em um sistema de troca entre ator e espectador. Tendo então lugares onde se perde ou se adquire valores ou outros que permitam ao herói se afirmar como tal.

Entre a narrativa fílmica e a narrativa escrita há uma diferença fundamental. Assim como a língua em seu sistema distingue os diversos tempos e modos graças ao verbo, a imagem em movimento possui apenas um registro de atualização: o presente (situação inversa do que temos no espaço). O que eu vejo sobre a tela – o jogo de sombra e luz, seus diversos movimentos – está localizado agora, no momento em que eu percebo. Em razão da evanescência da imagem que sempre desaparece em função da seguinte, somos atirados para um presente sempre em

fuga. A imagem pode significar o passado, mas sua recepção é fenomenologicamente presente. É ainda mais complexa quando pensamos que o que vejo agora é um traço definitivamente fixado de um evento fílmico anterior. Sem que isso seja inexato, dizer que a imagem em movimento caracteriza o presente que tende à simplificação. É mais justo caracterizar como fazem Gaudreault e Jost (1990, p. XX) respectivamente de seu valor de *imperfeito*: “a imagem cinematográfica se define menos por sua qualidade temporal (o presente) ou de modo (o indicativo) do que pela característica do aspecto que é de ser imperfeito, de mostrar o curso das coisas”.

O significante visual, este da imagem em movimento, parece um tipo de pura duração. Imperfeito do plano do aspecto, ele é também uma duração fenomenológica.

A organização temporal apresentada pelo filme é tão bem elaborada, que o espectador a aceita sem vivenciar qualquer estranhamento. Temos então, 3 momentos que se intercalam ao longo de todo o filme, mas que não interferem na compreensão da história como um todo. Esta passagem de um tempo a outro se dá em sua maioria, mediante um objeto de cena. Quando passamos de um período a outro, existe uma continuidade na cena, onde o objeto de cena é quem faz essa conexão. Cada uma dessas três histórias possui um presente próprio. No caso da personagem de Virgínia Woolf, sua história tem um presente e um futuro, que é o próprio suicídio dela. A segunda personagem, interpretada por Julianne Moore, retratado na década de 1951, também é contada no presente. E por último, o terceiro presente, é o da personagem de Clarissa. Porém, esses dois últimos presentes citados vão se unir, se entrelaçar, afirmando assim, que o bloco de Clarissa é o verdadeiro presente. Em seus três planos narrativos, o diretor arrisca mostrar essa face pouco explorada da angústia de viver. Os três momentos se intercalam, sem nunca confundir o espectador e fazendo sempre paralelos diretos ou não com as situações das três mulheres e da personagem do livro. Nenhum personagem que adentra o filme está desprovida de propósito.

Esse primeiro desenho do filme com a única personagem real diagnostica o mal que afligirá as demais personagens da história - todas, verdadeiramente, fictícias - a agonia de existir. Virginia na década de 20, a escrever Mrs. Dalloway - obra que mantém uma inteligente simbiose com o filme - Laura Brown (Julianne Moore), em Los Angeles de 49, a tentar conciliar o fato de ser mãe, esposa e dona-

de-casa quando o que mais deseja é o recolhimento. Clarissa Vaughn (Meryl Streep), que prepara a festa do amigo, que está com Aids. O amigo Richard, descobriremos posteriormente, ser o filho de Laura. Além do elo entre os sentimentos vividos pelas três personagens, as histórias acabam se entrelaçando no final.

O tempo presente – o único que julgávamos
 Poder chamar longo – ei-lo reduzido
 Apenas ao espaço de um só dia!
 Mas discutamos também acerca dela,
 Porque bem sequer um dia
 É inteiramente presente”
 (Confissões, Santo Agostinho, 1996)

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam, O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei: se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei (AGOSTINHO, 1966, p. 322).

Um dos textos mais consagrados a respeito do tempo é o de Santo Agostinho, em *Confissões*, escrito por volta do ano 386 da era cristã. Ao interrogar-se a respeito da existência de tempos passados, presentes e futuros, ele afirma que “*é impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presentes das coisas passadas, presente das coisas presentes e presente das coisas futuras*” (AGOSTINHO, 1966, p. 328).

Segundo Paul Ricoeur (1997), em *Temps et Récit I*, o que Santo Agostinho pretende mostrar que a experiência do tempo se dá buscando referência num espaço conhecido, algo gravado na memória. Assim, o que há expectativa (de algo futuro), atenção (ao que é) e memória presente de algo passado, Esta noção de *tempo psicológico* será útil para entender a estrutura temporal nas narrativas de *As Horas* e de *Mrs. Dalloway*.

O tempo de narrar é equivalente ao tempo da leitura da obra literária,

incluindo todas as suas páginas e linhas, e o tempo narrado pode dar-se em, minutos, dias, anos ou até mesmo em séculos.

Com o largo desenvolvimento do romance do século XI, novas possibilidades e tratamento do tempo – simultaneidades, elipses, isto é, saltos temporais e sincronizações – vão se alinhando aos modos tradicionais de enredo, além da inserção da temática do tempo como *centro mimético* da narrativa. No século XX, o enredo passa pelo que Ricoeur classifica como *metamorphose de l'intrigue*. o romance moderno, se anuncia desde seu nascimento como o gênero proteiforme por excelência. Para responder a uma demanda social nova e rapidamente mutável “o romance moderno, com efeito, se anuncia desde seu nascimento como o gênero proteiforme por excelência” (RICOEUR, 1997, p.19).

A vida não é uma série de semáforos simetricamente dispostos. A vida é um *halo luminoso*, um sobrescrito semi transparente que nos envolve do primeiro ao último momento de consciência. Não consistia a tarefa do escritor em nos comunicar esse espírito mutável, desconhecido, sem limites definidos, qualquer que seja a complexidade que se apresente, confundindo o mínimo possível com tudo aquilo que lhe é exterior alheio? Não nos limitamos a defender a coragem e a sinceridade – estamos sugerindo que a matéria própria da ficção é algo diferente daquilo que temos sido habituados a pensar (WOOLF, 1985, p. 41).

Virginia Woolf, em uma de suas passagens de seu diário em 30 de agosto de 1923 deixa clara a sua intenção com o livro *Mrs Dalloway*, primeiramente chamado por ela de *As Horas*: “[...] escavo lindas cavernas por trás das personagens, acho que isso me dá exatamente o que eu quero [...]”.

A idéia aqui, é que as cavernas se comuniquem e venham. “É este dialogo entre pensamentos, memórias e reminiscências que costura a trama e envolve os personagens nos romances de Virginia Woolf e Michael Cunningham. Segundo Paul Ricoeur (1997) a investigação do pensamento e da alma humana é uma possibilidade ampliada pelo romance. Segundo ele, a volta ao passado em *Mrs.Dalloway* faz progredir o tempo narrado, retardando-o, que as famosas catálises. No intervalo entre uma badalada e outra do Big Ben, Clarissa e os outros personagens percorrem um longo e, de certa forma profundo caminho dentro de si.

Essas longas sequências de pensamentos mudos – ou de monólogos interiores – [...] amplificam o interior dos momentos do tempo narrado de tal modo que o intervalo total da narrativa, apesar de sua relativa brevidade, parece rico de

uma imensidão intrínseca (RICOEUR, 1997, p. 154).

Os barulhos da cidade e suas cenas cotidianas se intercalam com as imersões no interior dos personagens. Analisando *Mrs. Dalloway*, que Paul Ricoeur nomeou o tempo sendo, o tempo monumental, isto é, o tempo histórico de uma Londres pós-guerra— ao tempo vivido por Clarissa e Septimus. Para a arte da ficção, o tempo é justamente o intercalar do sentido da cotidianidade com aquele da interioridade.

Não, agora nunca mais diria, que ninguém neste mundo, que eram isto ou aquilo. Sentia-se muito jovem, e, ao mesmo tempo indizivelmente velha. Passava como uma navalha através de tudo e ao mesmo tempo ficava de fora, olhando. Tinha a perpétua sensação, enquanto olhava os carros de estar fora, longe e sozinha no meio do mar; sempre sentira que era muito, muito perigoso viver, por um só dia que fosse [...] Oh! Se pudesse viver de novo! Pensou, ao pisar a rua, como não havia de ser diferente! [...] Mas muitas vezes aquele corpo que habitava (parou para olhar um quadro holandês) aquele corpo, com toda a sua consistência não parecia nada - absolutamente nada. Tinha a esquisita sensação de estar invisível; despercebida; desconhecida; de não ser mais casada, não ter mais filhos agora, apenas aquela espantosa e um tanto solene marcha com os demais, por Bond Street, ser esta Mrs. Dalloway, nem mais Clarissa; Mrs. Dalloway somente (WOOLF, 1980, p. 13 -14).

Assim, superficialidade e materialidade do mundo se alternam como mergulhos na alma intemporal dos personagens, propondo ao leitor uma bela experiência de um tempo ficcional e fazendo vir à tona algumas questões que rondam a sociedade e o indivíduo ontem e hoje. Oscilando entre frivolidades e reflexões sobre o sentido das coisas. Clarissa e Septimus vão desfilando seus pensamentos acerca do casamento, da sexualidade e do sentido de sua vida. Clarissa havia experimentado com Sally Seton, uma amiga da juventude, um amor que “não era como o que se sente por um homem. Era completamente desinteressado [...]; provinha da impressão de estarem coligadas, o pressentimento de que alguma coisa fatalmente as separaria (sempre falavam do casamento como uma catástrofe)” (WOOLF, 1980, p. 36).

Longe dos impedimentos morais da sociedade londrina do início do século XX, surge Clarissa Vaughan, de Michael Cunningham, na Nova York contemporânea. Clarissa, casada com a produtora de tevê Sally, mãe de uma Julia, uma jovem e

ex-amante de Richard, um escritor portador de HIV a quem ela está preparando uma festa. Surgem também Virginia Woolf e Laura Brown, numa metanarrativa de histórias paralelas de mulheres diante do perigo de viver por um só dia que seja:

Mrs. Dalloway

Sendo escrito por Virginia Woolf, em 1923. *Mrs Dalloway* sendo lido por Laura Brown em 1949, e *Mrs.Dalloway* sendo reatualizado no cotidiano pela editora de livros Clarissa Vaughan.

No que se refere ao tempo, o que há então, é um tempo vivido, no sentido agostiniano, por cada uma das personagens os tempos monumentais de suas vidas; o tempo como *centro mimético* da narrativa – o badalar dos relógios no decorrer de um único dia e o ponto de desencadeamento da narrativa – e por fim, aquele do discurso, que costura e justapõe todos eles. Neste sentido, um tanto mais complexo do que aquele se apresentava na obra de Virginia Woolf. Um narrador externo e isento de qualquer personalidade, tal como acontece em *Mrs.Dalloway* aparece como uma representação pluripessoal das consciências (NUNES, 1988, p. 63), encadeando pensamentos, atos e palavras.

O tempo então, aparece como meio de rever as possibilidades apresentadas em *Mrs.Dalloway* pois o que Cunningham faz, de certo modo, é, como uma edição mágica em videocassete, voltar no tempo para que Clarissa Dalloway pudesse refazer suas escolhas. Nos anos 90, ela é casada com Sally e a dificuldade de relacionamento com sua filha – Julia em *As Horas* e Elizabeth em *Mrs. Dalloway* – não mais se dá pelo fato de ela ser demasiado religiosa e ter um relacionamento estreito com uma senhora carola que a despreza por sua frivolidade – como era Elizabeth no romance de Virginia agora, Julia é uma militante das causas de gêneros veste-se como um rapaz e tem uma amizade muito próxima com sua professora homossexual que considera Clarissa simplória demais.

Refeitas as escolhas, Mrs. Dalloway como é chamada por Richard é quase a mesma de antes, com as mesmas questões e dramas e ações. Com Richard ela havia passado os melhores momentos de sua vida, num apaixonado verão juvenil na praia.

Nesta inversão de sexos, Cunningham parece tentar reconstruir, na contemporaneidade, a profundidade das impossibilidades dos amores de Clarissa Dalloway. Eles não tiveram uma grande briga, apenas um contra-tempo numa esquina [...], no entanto, ao lembrar, parece tão definitivo, é como se aquele tivesse

sido o momento no qual um possível futuro acaba e um novo começa (CUNNINGHAN, 1999, p. 47).

Casar-se com Sally tanto como se casar com Richard não era transgredir o caminho mais acertado para uma mulher em sua posição. Neste sentido, vale lembrar que a modernidade *fin de siècle* – da qual Virginia Woolf era contemporânea – foi marcada pela “celebração do novo como utópico e como um outro radical e irreduzível” (HUYSEN, 1997, p. 16). De lá pra cá, a busca pelo novo e pelo transgressor parece encontrar algumas dificuldades: quase tudo foi experimentado, quase tudo é aceito e quase tudo é possível. Clarissa Vaughan, ao ressentir-se pelo amor fracassado com Richard traz a nostalgia não só do indivíduo, mas de uma espécie de ordem e romantismo hegemônico: a do relacionamento entre homem e mulher.

Por outro lado, transfere para o casamento o peso da responsabilidade pelo “fracasso” das relações, independentemente dos sexos dos envolvidos. Ela era casada com Sally – assim como Clarissa Dalloway era casada com Richard – e tinham uma bela casa, um relacionamento estável, uma vida tranqüila. Porém, falta a elas o fervor dos amores juvenis, dos amores proibidos, que sempre parecem soar como definitivos. Nas três histórias de *As Horas*, em um determinado ponto limite dos dramas, um beijo transgressor e inocente aparece como estopim das incertezas. Laura beija sua amiga Kitty nos lábios, Virginia beija sua irmã, Vanessa; Clarissa nega a Richard um costumeiro beijo na boca. Quase como um grito, no antigo beijo de Sally e Clarissa, em *Mrs. Dalloway*: “Sally parou; colheu uma flor, e beijou Clarissa nos lábios. O mundo inteiro podia ter desabado! [...] Uma revelação, um êxtase religioso” (WOOLF, 1908, p. 38).

Do que se trata, então, a angustia das personagens? É possível que – e não passa apenas de uma suspeita nossa – se trate de uma absoluta nostalgia de sentido, talvez bastante típica das pós-modernidade, onde não se pode pensar referenciais de verdade, de bem, e belo, de realidade. Poderia se argumentar que, mesmo na época em que o projeto da modernidade fazia brilhar os olhos dos que queriam transformar o mundo, havia uma angustia semelhante pela falta de liberdade ou por não se poder exercer todas as possibilidades apresentadas pelo mundo.

No entanto, havia uma espécie de luz no fim do túnel: era o projeto da modernidade, da revisão da ética e da estética, em busca de um mundo melhor. As

angústias contemporâneas de Clarissa, entretanto, não contam mais com a luz da utopia da modernidade: todas as revoluções foram feitas, todas as opções foram exercidas. As angústias, porém, continuam as mesmas – talvez ainda mais acentuadas – tanto para Clarissa, com sua parceira Sally, como para Laura com seu marido.

Laura Brown e Dan – o protótipo de um casal bem-sucedido no *american way of life* – trazem, de certa maneira, uma porção de Lucrezia e Septimus para a farta América dos anos 1950. Septimus e Dan são veteranos de guerra: Laura e Lucrezia são de origem estrangeira; Laura e Septimus, portadores de uma monstruosa infelicidade, são amados incondicionalmente por seus dedicados parceiros, que não querem outra coisa senão ter uma família tranqüila e feliz.

Em *As Horas* é Laura quem não consegue suportar o peso da opressão do cotidiano, de uma vida calma ao lado da família. Ela está grávida de seu segundo filho – ela é a mãe de Richard – sua maior paixão na vida é a leitura dos romances que lhe caem nas mãos. Por ela, não faria outra coisa senão ler. Poderia-se dizer que Laura tem algo da eterna Madame Bovary, assim como outros inúmeros personagens da literatura. Ela escova os dentes, escova os cabelos e começa a descer. Pára a vários degraus antes do fim da escada, escutando, esperando estar de novo possuída (parece estar piorando) por uma sensação meio crítica. É como se estivesse nos bastidores, próxima da hora de entrar em cena e atuar numa peça para a qual não está adequadamente vestida e para a qual não ensaiou como devia (CUNNINGHAM, 1999, p. 41). Com efeito, mesmo sendo obrigada a representar o papel de esposa perfeita, Laura vê algo em si que a difere das outras mulheres e que não pode ser visto pelas pessoas comuns. Nesse paralelo, há ecos do bovarismo de Madame Bovary, de Gustave Flaubert, à medida que Laura deseja o que não está ao seu alcance, quando questiona o aspecto comum do marido.

Por que será que ela se pergunta: que tenho a impressão de que poderia lhe dar qualquer coisa, o que quer que fosse, e receber essencialmente a mesma resposta? Por que será que ele (o marido) não deseja nada, no fundo, além daquilo que já tem? [...] É bom, ela lembra a si mesma – é adorável – que o marido não se deixe abalar por coisas efêmeras, que sua felicidade dependa apenas do fato de ela existir, aqui nesta casa, vivendo a vida dela, pensando nele (CUNNINGHAM, 1999, p. 85).

Esses ecos acabam por reproduzir a imagem do sonho feminino – como

representação de um mundo ocioso em miniatura, mas rico em nuances – e ainda do mundo masculino apresentado como gigantesco, embora, simples e tacanho na perspectiva do narrador. Nos pensamentos de Laura – misturada à voz do narrador – os desejos femininos são efêmeros e representam sua frivolidade: há tempo de sobra para pensar no caráter imutável da existência; o homem tem o trabalho como fonte de renda e força transformadora da sociedade em que ambos vivem: o homem movimentava a sociedade e molda, enquanto a mulher reflete e a subverte, dentro dos limites impostos pela hegemonia masculina. A mulher é a representação do microcosmo, enquanto o homem tem o macrocosmo a seu dispor, que de todo modo não engloba os anseios femininos de compreensão e tolerância.

Essa visão pode parecer reducionista à medida que reduz a temática de *As Horas* a uma história para mulheres e sobre mulheres que nada tem a acrescentar, a não ser uma visão distorcida do que seria a alma feminina, representada por longas reflexões durante um jantar, um mau-humor inofensivo que nada interfere no cotidiano dos homens e uma predisposição para se prender a detalhes que passam despercebidos até para outras mulheres, como a feitura de um bolo.

No filme, os homens nada são além de uma extensão dessa visão simplista que anula a relação entre o masculino e o feminino, uma vez que o romance parece restringir os homens ao papel de coadjuvantes, que são representados como caricaturas: bons maridos, mas ignorantes do que acontece com suas mulheres, como parecem ser Dan Brown e Leonard Woolf. Obviamente, os únicos homens que escapam desse estereótipo são as personagens homossexuais masculinas do romance, que mantêm uma relação intrínseca com o feminino..

Laura está longe do discurso feminista dos anos setenta, mas aparece um embrião do que está por vir, na representação de uma mulher que quer implodir a segurança do lar comum. De certa forma, esse elo se confirma, uma vez que Laura procura conforto na imagem da intelectual sofisticada e a frente de seu tempo, Virginia Woolf.

Cunningham (1999) não profunde essas questões e prefere mostrar-nos o silêncio que permeia a vida de Laura Brown e suas longas reflexões, enquanto realiza a tarefa de fazer um bolo de aniversário. É como se o narrador quisesse provar sua tese utilizando-se do recurso do que nem sempre é dito, mas revivido inúmeras vezes pelo pensamento ocioso das personagens de *As Horas*.

Assim como nos romances de Virginia Woolf, o autor opta pela consciência

das personagens que nada têm a dizer umas para as outras, a não ser desfiar sentenças vazias que descrevem o lado prosaico da vida, sem esconder a amargura e a decepção das ilusões malsucedidas. Isso pode ser uma homenagem ao estilo da autora de *Mrs. Dalloway* e acaba por reiterar o isolamento do indivíduo incapaz de se insurgir contra o *status quo*. É como se restasse o pensamento, mas a ação transformadora tivesse se extinguido diante do tempo.

Richard, seu filho e amor de Clarissa, neste jogo entre realidade e ficção no mundo do texto, faz de Laura a personagem de seu livro e dá a ela o mesmo término de Madame Bovary: o suicídio. Naquele dia, lido *Mrs. Dalloway*, Laura havia decidido dar um fim à vida que levava. Não se matou, mas largou a família e foi trabalhar numa biblioteca no Canadá.

Michael Cunningham, ao trazer Virgínia Woolf para *As Horas* inicia um jogo interessante de história – no sentido de documentação biográfica, ficção e autoria. Assim como seu personagem Septimus, a Virgínia, de *As Horas*, está enlouquecendo. Ela ouve vozes, que a perturbam e, tal como ele, sente-se imensamente acorrentada à vida pelos médicos que querem tratá-la e por seu dedicado cônjuge.

A Virgínia autora-personagem, passa a habitar o mesmo plano de uma personagem mais célebre numa obra cheia de recortes, enxertos e intertextualidades. Seu valor seria o de ter tido supostamente uma história real, mas os vestígios de realidade que Cunningham tenta imputar a Mrs. Woolf, numa narrativa que privilegia o *tempo vivido* e o interior dos personagens, não passam naturalmente de uma ilusão no mundo do texto. O jogo ainda é o do desencaixe e reencaixe de peças de ficção.

Assim ao ficcionalizar o autor empírico, trazendo-o para o interior do universo ficcional, transformando-o em personagem, e ao elevar o personagem a categoria de autor, abre-se espaço para um outro tipo de leitura na qual a ficção se toma soberania, afastando qualquer ilusão de realidade (FIGUEIREDO, 2003, p. 57).

Virgínia não é autora de *As Horas*, mas sim autora da *grande narrativa* que é remontada por Cunningham, Os suicídios de Virgínia, a personagem-escritora de *Mrs. Dalloway* e de Richard – que havia escrito um livro cuja personagem central era Clarissa Vaughan – no fim da trama de *As Horas* dramatizam a morte da própria autoria na pós-modernidade. Michael Cunningham apropria-se do nome *As Horas*, e lança Clarissa nos anos 1990, muda seu destino, reescreve cenas, reproduz

sentimentos, ficcionaliza a biografia da autora original e o que se tem é um estimulante quebra-cabeças, no qual se pode ficar tentando adivinhar a história anterior de cada peça. Um único dia na alma humana, no entanto continua a conter aquela porção de eternidade em que tudo é possível.

Com a passagem do tempo, Clarissa tornou-se uma caricatura desse modelo liberal convertido em dona-de-casa. De estudante universitária, com pretensões artísticas, a personagem acaba se tornando a pequena burguesa que mora em um apartamento confortável e se ocupa de pequenos hábitos para passar o tempo. Ela construiu uma espécie de cidadania no país ao se inserir num contexto politicamente correto que Cunningham parece descrever de uma cidade cosmopolita, onde homossexuais transitam se qualquer tipo de problema, obviamente, dentro de suas fronteiras pseudodecadentes, em bairros habitados por artistas e simpatizantes.

A relação de Clarissa com a companheira Sally é terna, mas não é desafiadora, como a lembrança que Clarissa tem do verão com Richard, quando ela era uma jovem otimista e a felicidade parecia tão verdadeira quanto o beijo que eles trocaram. Por essa razão, Cunningham utiliza o beijo como símbolo dessa intimidade que todas as personagens do romance trocam, em momentos-chave da narrativa: Laura beija Kitty para consolar a amiga que está com câncer; Virginia beija a irmã Vanessa como um gesto de afeto e como reflexo da paz interior que busca naquele momento; Clarissa beija Richard para reviver essa paixão antiga e termina por beijar Sally, para selar o passado após a morte de Richard que se mata antes da festa, realizando o seu paralelo com Septimus, o soldado que se mata em *Mrs. Dalloway*.

O beijo representa o afeto pequeno como uma defesa de Cunningham, ao optar por uma narrativa que valoriza o íntimo e o particular. As personagens de *As Horas* parecem buscar o afeto como representação de um momento de paz em suas vidas sem significado: a ausência de motivação é a própria constituição do romance que pode levar ou não a lugar algum enquanto reflexão da memória. Não é de todo fácil, portanto, compreender as motivações das personagens sob esse verniz intelectual que o romance parece sustentar, quando procura se aproximar do universo intelectual de Virginia Woolf.

Em *A Brief History of English Literature*, John Peck e Martin Coyle defendem a idéia de que Virginia Woolf valorizava a experiência interior das personagens, como uma forma de representação do mundo (PECK; COYLE, 2002, p. 258). Ao

valorizar a experiência cotidiana dos protagonistas de seus romances, tanto Virgínia Woolf quanto Michael, Cunningham parecem dizer que a verdadeira compreensão do mundo só possível através das relações pessoais, embora mesmo elas não consigam explicitar os conflitos das personagens ou justificar o apego à reflexão como ponto de partida para uma compreensão do cotidiano.

Nesse caso, há uma incapacidade de compreender o que move o indivíduo: suas aspirações pessoais ou o constante desejo de se integrar ao cotidiano? O cotidiano é assustador, mas ainda é assim filtrado por uma ótica extremamente individualista que não reproduz sua totalidade. Isto é, tanto Woolf quanto Cunningham parecem afastar suas personagens do convívio social, limitado-as a uma observação interrupta do passado e do presente sem contribuírem para uma reflexão do todo: o indivíduo compreende o mundo a partir da convivência com seus semelhantes e não se limita apenas a observar a natureza morta como fonte de inspiração para seus devaneios. Ao insistirem em viver num mundo à parte, as personagens catalizam um comedimento, uma exasperação diante dos desafios da vida que celebram ainda mais sua impotência do que promovem sua rebeldia frente ao que não podem mudar através de ações.

É preciso dizer que em ambas as narrativas – tanto em *Mrs. Dalloway* como em *As Horas* – não há espaço para conflitos individuais que se relacionam com as questões coletivas, como a guerra, o desemprego e a discriminação. O isolamento das personagens é um reflexo desse mundo que parece retratar o desejo fragmentário, no qual as forças que movem as personagens são fracas e ausentes de motivação. O *leitmotiv* parece ser o arrastar do tempo que nada significa, a não ser uma resolução das personagens que se prendem às memórias como única saída para continuarem vivendo.

No caso da Literatura de Virginia Woolf, há uma tentativa de explicitar a identidade feminina, exigir sua representação na literatura que parecia negar os mitos femininos ou contribuir para uma versão reducionista da mulher, se consideramos o tempo no qual a autora está inserida. Para alguns críticos, Virginia Woolf apenas reproduz uma técnica modernista – o fluxo de consciência, tão caro para autores como James Joyce e Henry James – (PECK; COLE, 2002) mas, além dessa observação, ela dá continuidade à tradição de autores como George Elliot, Jane Austen e as irmãs Bröntes (sobre as quais a próprias Virgínia Woolf escreveu ensaios) e insere sua contribuição para uma compreensão da experiência individual,

que pode ser vista como uma tentativa de repensar a relação entre indivíduo, tempo e espaço.

Quanto a Michael Cunningham, em *As Horas* é um rascunho que pretende ser uma homenagem à obra de Virginia Woolf ao tentar trazer sua estética para um suposto contexto pós-moderno. Em *As Horas*, é possível questionar os méritos do autor como ficcionista, mas é interessante observar o apego do autor ao passado. Com efeito, Cunningham escreve um romance que tenta preencher as lacunas deixadas entre as três épocas que retrata (anos 1920, 1950 e início do século XXI).

A natural flexibilidade do romance impede a determinação de um algoritmo que o enquadre; entretanto, qualquer obra se baseia em um esquema auto-regente enquanto relacionado com a realidade externa, e por esta razão, atentando para a estrutura temporal de *Mrs. Dalloway*, é possível considerá-lo um livro sobre a vida, a solidão e a consciência da morte; em outra parte deste estudo, declaramos que trata da viagem que os diversos personagens empreendem ora pelo passado, ora pelo futuro, ora pelo presente. Tantas afirmações aparentemente díspares merecem explicação: numa visão apriorística, o tempo comporta-se como força basilar em relação a todos os fenômenos, inclusive os de viver e morrer. É no tempo, por conseguinte, que também o homem pressente ou entretém memórias. O tempo absoluto e indispensável para o “fluir” humano é, por outro lado, inseparável do movimento e, portanto, importa em duração onde se encontram unidade e multiplicidade simultâneas (DURAND, 1986, p. 147).

Do exposto, é possível deduzir-se uma base teórica ou intuitiva para a obra de Virginia Woolf. Em geral, tem-se assim, o direito de ver em *Mrs Dalloway* um livro que quer captar minuciosamente todos os fios de inter-relação acidentalmente contidos no tempo-duração, ou seja, no tempo psicológico, responsável pelas situações e pelas soluções aparentemente vagas encontradas em seu tecido narrativo. Implica-ele em progresso e em mudança constante, em tudo paralela ao sentido de duração. Os fenômenos nele expostos não apenas se justapõem como num filme, mas são previstos e intuídos pela androginia mental da autora e dos personagens. Antes de existirem realmente, ocorrem sob o disfarce de instâncias possíveis. Depois de pré-existirem como possíveis é que se transformam e geram futuras realidades ou ainda futuras possibilidades.

A técnica narrativa utilizada no romance expõe uma seleção de instantes, e serve-se de monólogos e, mais raramente de diálogos. A escritura obedece à linha

da pesquisa introspectiva que se rotula *monologo interior*, no caso, e, paradoxalmente, tenta mostrar ao leitor uma linha coerente e inteligível daquilo que é, por natureza, incoerente e desmetodizado, isto é, do *fluxo de consciência* dos diversos personagens. Ora, nada é mais caótico em termos cronológicos do que a conversa do homem consigo mesmo, fato que dá à definição de *Mrs. Dalloway* como livro sobre o tempo, mesmo porque não há história sem tempo e o romance, por menos episódico que seja, tem sempre um esqueleto de intriga a sustentar-lhe a superfície.

O tempo real do livro é, portanto, o presente normal: Clarissa Dalloway anda durante uma manhã de junho, sozinha com os seus pensamentos, as suas lembranças, as suas visões. Ao correr das páginas a hora é exatamente marcada pelas batidas do Big Ben; cronologicamente, ocorrem saídas e entradas na mansão de Clarissa, de Lady Bruton, no hotel de Peter, no consultório do médico Bradshaw, ou no apartamento de Septimus Warren Smith. Há passeios pelos parques, anda-se pelas diversas ruas, vai-se visitar uma joalheria, compra-se flores. O dia que passa por inteiro é claro e lindo, somos informados de que “A guerra acabou” (WOOLF, 1968, p. 6), e de que o verão é muito agradável aquele ano, pois, na temperatura amena, as molas vestem-se de musselinas leves, e há nos lagos “patos alegres que nadam lentamente” (WOOLF, 1968, p. 6). No começo da noite, ocorre um suicídio, e mais tarde, em Westminster, um grupo de amigos reúne-se para a festa de Clarissa Dalloway. Tempo meteorológico e tempo cronológico, estão, portanto bem marcados. O tempo psicológico, entretanto obviamente supera a cronologia, dá maior profundidade aos personagens e aos acontecimentos. A duração inclui cada personagem, cada acidente, cada circunstância. A guisa de exemplo, nota-se aqui a primeira cena (WOOLF, 1968, p. 5-33) onde, além de algumas breves passagens em discurso direto, encontram-se sessenta e cinco parágrafo dentre os quais três lidam com o passado (WOOLF, 1968, p. 5, 8, 22); há ainda algumas referências ao futuro, mas os demais trechos relatam experiências, sensações e emoções presentes. A cronologia domina os momentos em que o passado ressurge o que denuncia o tratamento subjetivo dado ao problema, pois o tempo-base é manejado pela mente dos diversos personagens. Embora haja uma sugestão de separação de cenas, como apontamos anteriormente, não há zonas estanques no fluir temporal, pois, numa percepção dialética, cada pólo obriga o seu contrário: “Que pândega! Que mergulho! Pois sempre assim havia lhe parecido [...]” (WOOLF, 1968, p. 5).

Entretanto, não para aqui a intenção da autora, que não se interessa propriamente pelo contrário, mas pelo concomitante. O contrário é um estagio entre os vários momentos relativamente estáticos que fluem no movimento geral e básico, e Virginia Woolf não cuida apenas de anunciar o agora, mas o que já foi e o que será... Sempre.

No livro inteiro, o interesse em captar o sistema de inter-relações contido na duração absoluta, e a técnica, como já referido, propõe como tradutores deste fato uma corrente de situações aparentemente aleatórias. Para isso baseia-se na sensibilidade impressionista e tece uma fluida rede de coincidências, o regresso de Peter Walsh e a vinda de Sally Seton a Londres a tempo de poderem participar da festa.

A natureza redutora do intelecto especializa o mistério da duração (BERGSON, 1979, p. 108)¹¹¹; tudo flui na corrente móvel, figuras rolam pelas ruas de Londres: a velha que canta, a outra que vende flores, Maisie Johnson, Mrs Dempster, carros, avião, gentes, lugares diversos, coisas individuais, tudo vai carregado porque "[...] há somente uma duração única que leva tudo com ela, rio sem fundo, sem margens, que ocorre com uma força incalculada numa direção que não podemos definir" (BERGSON, 1979, p. 35).

Também o som dos relógios representa a um tempo unidade e pluralidade; as batidas do Big Ben sugerem pontos exatos em que o tempo parece parar; a duração está implícita não apenas no início e no final das cenas, mas ainda através da ressonância, dos "leaden circles dissolved in the air", das pancadas de outros relógios como aquele que bate... Dois minutos após o Big Ben.

Se átomos isolados de som pouco ou nada significam, sons agregados e entremetidos uns pelos outros são capazes de carregar melodia, harmonia e o sentido do absoluto durar.

A elasticidade do tempo é uma das mais características preocupações de Virginia Woolf, para quem

Uma hora, quando se aloja no elemento estranho do espírito humano, pode ser estendida a cinquenta ou cem vezes sua extensão no relógio; por outro lado, uma hora pode ser precisamente representada no relógio da mente em termos de segundos (WOOLF, 1942, p. 58).

¹¹¹ A duração se exprime sempre em extensão. Os termos que designam o tempo são tomados à linguagem do espaço. Quando evocamos o tempo é o espaço que responde ao chamado. BERGSON, H. O pensamento e o movimento (1974) p.109.

É o tempo que carrega consigo os relógios, e as durações é a própria acuidade humana que a percebe, independente do auxílio de fixos objetos exteriores.

Virginia Woolf pretende mostrar como é apreendido o tempo absoluto; tenta detectar a duração através da intuição e quer retratar momentos em que tal revelação ocorre. É o jogo de arremesso e contensão, a pressão consciente, embora instantânea que as suas invenções técnicas ambicionam figurar.

Em suas andanças matinais, Clarissa Dalloway intui que o seu corpo:

Em toda sua capacidade, não lhe parecia ser absolutamente nada. Ela tinha a sensação mais estranha de ser invisível; não-vista; desconhecida; onde não havia mais casamento, nem havia ter-se filhos, mas somente esse progresso deveras assustador e solene em o restante deles, até mesmo sem mais Clarissa; isso era ser Senhora Richard Dalloway [...] (WOOLF, 1968, p. 11).

A capacidade de sair de si e de *progress* rumo à unificação e à duração absoluta está melhor explicada em duas frases apenas, onde serena e magistralmente, fica demonstrado um momento de intuição perfeita: “É Clarissa” e “pois ali estava ela” (WOOLF, 1968, p 192).

As passagens acima transcritas comportam ainda símbolos como os apontados por Jung, para quem a intuição é também “O produto de um inspiração” (JUNG, 1964, p. 320).

Dependendo de uma teia de objetividade, isto é, da visão de ruas, das pessoas, das flores, dos carros, das circunstâncias gerais, Clarissa Dalloway vê o revelar-se de sua constituição de ser humano que é parte de todos os outros. Da mesma forma, é a partir da reentrada de Clarissa na sala que Peter Walsh tem a completa intuição de seu amor por ela.

A exposição que a autora faz da capacidade de intuir dos diversos personagens do livro sistematiza e sumariza a percepção temporal que é a deles: o tempo-duração sobrepõe-se aos estilhaços cronológicos, ligando-se a matérias de natureza consciente e inconsciente, onde passado e presente afloram numa manifestação conjunta.

Virginia Woolf, entretanto, não toma um punhado de concepções filosóficas e a tudo refunde a fim de criar uma linguagem elegante para os seus personagens. Quando muito, tenta demonstrar que não raro a percepção intelectual dos mais iluminados encontra eco na alma do simples. De modo geral, a sua obra está livre de

postular idéias estratificadas ou dogmas. Apesar disto, parece-nos ser conscientemente que ela utiliza sugestões, métodos e idéias gerais, na premeditação de figurar um certo humanismo místico e vago.

Virginia Woolf manifesta apreensão direta ou, pelo menos, preocupação sistemática, como se deduz dos trechos transcritos de seu diário: “os revisores dirão que é desconcatenado por causa das cenas enlouquecidas que não se conectam com as cenas de Dalloway” (WOOLF, 1953, p. 124). E “[...] um estudo da insanidade e do suicídio; o mundo visto pelos sanos e insanos lado a lado – algo assim [...] para criar um esquema de trabalho [...]” (WOOLF, 1953, p. 125).

Na primeira parte deste trabalho, tentamos encontrar uma analogia entre as doze macro-sequências narrativas em que se reparte o romance e a montagem rítmica da técnica cinematográfica de Eisenstein, onde o “tamanho real não coincide com o tamanho matematicamente determinado do fragmento” (EISENSTEIN, 1974, p. 84), mas com a organização lógica da emoção proporciona por ele um franco desenho de manipulação criativa.

A idéia se reporta à intenção do cineasta de firmar-se sobre raízes em que a conjunção conteúdo-forma opera, e onde a separação destes dois pólos é desconhecida. Por outro lado, não acredita ele ser possível criar-se, se ignora as “paixões e [...] sentimentos latentes que se tem a intenção de especular” (EISENSTEIN, 1974, p. 16), o que, naturalmente, implica no *rapport* (relação) entre narrador e narratário.

Em termos literários, a compilação aumenta, pois se no cinema o espectador se depara com o artifício da obliquidade que o pressiona a “levantar a cabeça, a sentir-se alguém, um ser humano que se torna humano” (EISENSTEIN, 1974, p. 17), no plano lingüístico ele se defronta com a ambigüidade multifacetada, e prenhe como um caos onde se abriguem possibilidades de criação. É que além da carga semântica tradicional de cada palavra que, evidentemente, abarca substratos de ordem cultural os mais diversos, a linguagem ficcional ou poética impulsiona um sistema de aglutinação e justaposição mais complexo que na montagem cinematográfica, mesmo depois que esta venha a ser enriquecida pelo som.

A *montagem de atrações* (EISENSTEIN, 1974, p. 15), que prestigia a diversificação arbitrária dos estímulos desde que o equilíbrio entre o conjunto e as amarras atrativas seja mantido, parece descrever acertadamente a organização das diversas secções de *Mrs. Dalloway*. Ao longo das cenas grande variedade de

estímulos se coordena e harmoniza, distinguindo de certo modo um elemento dominante, e demarcando implicações temáticas. A guisa de exemplo tentamos em seguida desmembrar as diversas atrações justapostas no início da sétima cena de *Mrs Dalloway*; por motivos relacionados com a limitada amostragem é suficiente para demonstrar a idéia aqui expressa, deixamos de analisar a cena por inteiro.

A sétima seqüência, portanto, tem por ambiente físico o quarto de dormir de Clarissa Dalloway, e põe em oposição ou em concorrência as figuras de Clarissa, de Richard Dalloway, de Elizabeth e de Miss Kilman, entre outras. O foco narrativo e descritivo oscila, e a autora utiliza- a propriamente como se esta fosse uma câmara a invadir a psique dos personagens, tanto quanto o mundo da superfície, esteja ele relacionado com o passado, com o presente ou meramente com a possibilidade e a hipótese. Por outro lado, aproveitando o poder de sugestão da linguagem, tece variações, ligaduras e permanências temáticas diversas. Há mesmo, não raro, emanações inconscientes em relação a autora, criadas. A extensa lista de atrações inicia-se mais ou menos do seguinte modo:

1 – Som do Big Bem

2 – Clarissa escreve sentada à mesa

3 – A câmara invade a mente de Clarissa e analisa o seu pensamento a respeito de Ellie Henderson.

4 – Ainda mergulhada na mente de Clarissa, a câmara vistoria outro ângulo e invade o mundo da possibilidade, cogitando sobre as orações Miss Kilman e Elizabeth, aquele instante trancadas no quarto, em outra parte da casa (WOOLF, 1968, p. 130).

Na primeira atração, o som do relógio é ouvido tanto pela autora-narradora, como por Clarissa Dalloway; no segundo estímulo, apenas a autora visualiza a cena. No terceiro e quarto, a câmara é totalmente transferida das mãos da autora para o fluxo de consciência da personagem principal.

5 – um quinto estímulo reúne autora e personagem na participação do mesmo sentimento e sob a mesma percepção sonora.

6 – a câmara focaliza a entrada de Richard, que surge á porta, trazendo rosas vermelhas para Clarissa.

7 – Novamente a mente de Clarissa é vasculhada, e aí o passado ressurgue, quando ela se acusa, pois “had failed him, once at constantinople (WOOLF, 1968, p. 130).

8 – Ainda na mente de Clarissa, a câmera oscila daquele lugar no passado para o presente da casa de Lady Bruton.

9 – Voltada então para o interior, o foco vai cobrir a figura de Richard, e também as rosas, pela percepção conjunta da autora e da personagem principal.

10 – Nova oscilação muito rápida transporta a câmera para o interior da mente de Richard, que “**não conseguia se fazer dizer que a amava**” (WOOLF, 1968, p. 131).

11 – Mais uma vez Clarissa é focalizada, no instante em que apanha as flores para arrumá-las no vaso.

12 – Em ritmo acelerado, constata-se então os gestos de Clarissa e de Richard, as suas falas e pensamentos. O discurso é misto, direto e indireto, informando a conversação há um tempo excitada e banal, sumário das preocupações momentâneas de Clarissa e de Richard, tais como a decisão de convidar Ellie Henderson para a festa, ou a apreensão de Clarissa a respeito da influencia de Miss Kilman sobre Elizabeth, ou a chegada Peter Walsh, carregado de preocupações amorosas, ou ainda o almoço em casa de Lady Bruton, e a figura esdrúxula de Hugh Whitbread a escolher uma jóia para a mulher. Por um instante, a visão volta à casa de Bourton, através da mente de Clarissa, e regressa a preocupação de Richard, que se sente incapaz de falar de amor, embora reconheça integralmente a própria felicidade.

13 – Novo foco enquadra Miss Kilman e Elizabeth, através da mente de Clarissa das palavras de Richard; logo depois, volta a cobrir a figura indesejada de Ellie Henderson.

14 – Reentrando no fluxo de consciência de Clarissa, o foco narrativo detém idéias, que dizem respeito à dignidade na solidão, à solidão enraizada mesmo na aparente intimidade entre marido e mulher, e aos sentimentos de independências.

15 – Novo salto da câmera volta a rever Richard que mais uma vez entra no quarto, trazendo travesseiros.

16 – É através do fluxo de consciência de Clarissa que Richard é vistoriado em seguida; depois, Clarissa examina a própria alma, buscando raízes para a depressão que a domina. Nova percepção - sumário examina Richard em contraposição a uma antiga palavra de Sally Seton a seu respeito; adiante, o foco paira sobre Miss Kilman e Elizabeth e, ainda mergulhado na mente de Clarissa, recupera as palavras de Peter Walsh, quando de sua visita matinal. Volta depois a

Richard, contorna a festa que ocorrerá à noite, conclui que a depressão sentida por Clarissa decorre do fato de Peter manter posição crítica desfavorável sobre as suas festas.

Seria exaustivo, e provavelmente estéril, levar análise mais à frente, já que uma amostragem mesmo sumária parece-nos suficiente para apontar a extensa teia de estímulos. As “atrações” têm essência reflexo-fisiológica, pois se são psíquicas na sensação, resultam de um processo fisiológico, de uma “atividade nervosa altamente desenvolvida” (WOOLF, 1968, p. 74).

A partir da análise dos estímulos, entretanto, é possível tentar-se divisar o dominante temático que lhes dá um sentido geral e que, no caso específico desta cena e, paralelamente, no corpo total da obra, parece-nos ser a agressiva solidão, o egoísmo e a impenetrabilidade afetiva dos personagens e, mais particularmente, de Clarissa Dalloway.

Mostra-se oportuno afirmar que, através dos estímulos, a estória avança, tornando-se por isso desnecessária a acumulação de ritmo normal de sístole e diástole, sem ocasionar choques bruscos ou inesperados. O desfilar do novelo característico da estrutura romanesca tradicional, em que acidentes se sucedem quase ininterruptos, é aqui transformado num desfiar coordenado por um sistema de engate e re-engate constante. A linha que desce e leva a estória à frente é o mesmo fio que a prende ao nível anterior e, portanto, a intriga em vez de armar-se através de um rosário de acidentes prestigiados de *per-si*, decorre do ritmo abrangente, que a todos e a tudo contrata sob o jugo da necessidade mútua. Em vez de estabelecer-se sobre tudo nas funções cardeais divisadas pela abordagem estruturalista, invade o âmbito das *catalises*¹¹² que são então permeadas por carga semântica importante e estão, assim, perfeitamente integradas na concepção da obliquidade da montagem cinematográfica. Esta obliquidade em *Mrs Dalloway* surge não como exaltação humanista, mas pessimismo e desencantamento

Outro ponto interessante a verificar no livro é o fato das atrações consideradas promoverem individualmente o movimento sucessivo dos quadros. Contudo, para evitar monotonia e também pela intenção de manter este trabalho apenas como proposta de estudo, deixamos de vistorias todo o romance sob tal ponto de vista. Entretanto, parece válido examinar mais detalhadamente, tanto no

¹¹² Catalises significam dilatações do tempo, segundo a narratologia cinematográfica.

romance quanto no filme, as personagens femininas de que trataremos seguir.

4.2 As personagens femininas em *As Horas*

Tanto as personagens – Clarissa Vaughan, Laura Brown e Virginia Woolf – de Michael Cunningham, como Clarissa Dalloway e Septimus Smith, de Virginia Woolf, podem ser consideradas ex-cêntricas. Embora pertençam à classe média, elas estão marginalizadas, devido as relações de gênero e também devido à posição antagônica e conflituosa com o centro ao qual pertencem, Como sujeitos fragmentados são forçados a situarem-se reconhecendo suas próprias diferenças e a redefinir uma concepção de subjetividade.

Na pós-modernidade, como afirma Stuart Hall (2000), o individuo não mais possui uma identidade fixa, como o sujeito do Iluminismo, aquele centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, de consciência e de ação em uma cultura totalizante. O sujeito pós-moderno, completamente fragmentado, assume uma identidade que é formada e transformada continuamente em relação as formas pelas quais é representado ou interpolado nos sistemas culturais que o rodeia.. Como o enfoque deste trabalho são as personagens femininas, será este o ultimo avanço em que se concentrará nossa análise.

Há um consenso generalizado de que a obra *As Horas* discute sobre a condição feminina e este trabalho pretende captar de que modo o sujeito feminino é representado no romance. Cabe a investigação de como esse sujeito é representado pelo olhar masculino de Cunningham que ainda fetichiza e idealiza a mulher em muitos aspectos.

Em uma de suas entrevistas, o escritor Michael Cunningham (1999) afirma que Laura Brown é sua própria mãe: “Everyone needs amother. Some of us get one who loves us enough, who does or less the thing. Other of us decide to become the mother we didn’t have”.

Tal afirmação demonstra que Cunningham não tinha uma imagem muito positiva da figura materna e percebe-se que havia um certo ressentimento entre eles. Ao basear a representação de Laura Brown em sua própria mãe evidencia-se sua condenação a ela, quando, ao final da narrativa, é revelada a identidade de Laura Brown como a mãe-suicida que assombrou toda a vida do poeta Richard Brown, como percebe-se nesta passagem em que a voz narrativa medita sobre a

relação entre Laura e seu filho.

Então ela sabe. Sabe tudo sobre Clarissa e sabe também que ela, Laura Brown, é o fantasma e a deusa no pequeno conjunto de mitos privados que se tornaram públicos (se é que público não é um termo grandioso demais para o modesto bando de teimoso leitores de poesia que ainda resta. Sabe que foi adorada e desprezada; sabe que obcecou um homem que poderia ter sido, quem sabe, um artista significativo (CUNNINGHAM, 1999, p. 172).

Nessa citação fica evidente que o sofrimento de Richard, que o leva ao suicídio, não advém do seu temor em ter fracassado como artista, tampouco porque está morrendo por conta da doença, mas sim porque foi abandonado pela mãe, tornando-se obcecado pela sua imagem por toda vida.

Cuningham retrata Laura Brown como uma pessoa enclausurada em um casamento pelo qual não optou, torturada psicologicamente pelo olhar do filho e por cuja morte e infelicidade torna-se, eventualmente, a responsável. A personagem Laura Brown, durante a leitura do livro *Mrs. Dalloway*, passa a refletir sobre uma passagem da obra de Woolf, que é inserida em *As Horas* e na qual Clarissa Dalloway expressa seu gosto pela vida.

Porque só Deus sabe o que nos leva a amá-la assim, a vê-la assim, sempre a inventá-la, construí-la, derrubá-la, criá-la e novo a cada instante. Entretanto, o sumo desleixo, a mais abjeta miséria sentada na soleira (bebam a sua derrocada) faz o mesmo, nada do que se possa combater, ela não tinha a menor dúvida, com leis parlamentares, justamente por esse motivo: eles amam a vida (CUNNINGHAM, 1999, p. 38).

Laura questiona como Virginia Woolf, paradoxalmente, pôde expressar algo como prazer de viver e cometer suicídio. A personagem *Mrs. Dalloway* ama a vida e sua resposta a ela é criá-la e reinventá-la. Laura, por sua vez, procura dar sentido à sua, espelhando-se em Clarissa Dalloway. A leitura é, ao mesmo tempo, uma fuga da realidade circundante, e uma forma de construção de sua própria vida. Considere-se esta passagem em que Laura tece comentários sobre o papel da mulher do pós-guerra.

Porque a guerra terminou. O mundo sobreviveu e estamos aqui, todas nós construindo lares, tendo e criando filhos, produzindo não apenas livros ou telas mas todo um mundo – um mundo de ordem e harmonia onde as crianças se sintam seguras (se não felizes), onde o homem que assistiram a horrores jamais imaginados, que agiram bem e com bravura, possam chegar em casa e encontrar as janelas abertas iluminadas, perfume pratos e guardanapos (CUNNINGHAM, 1999, p. 39).

A maternidade é representada neste trecho pela capacidade da criação, em todos os sentidos, seja criar filhos, livros, telas ou, mais do que isso, criar um mundo seguro, ainda que o mesmo tenha sido devastado pela guerra, ainda que não se veja qualquer coerência na racionalidade humana. A função da mulher é construir, reconstruir, reinventar, expresso em todas as personagens do livro: Clarissa Dalloway ao dar sua festa, ilumina a vida daqueles que estão ao seu redor; Clarissa Vaughan ao dar sentido à vida do amigo; Virginia Woolf ao criar suas personagens e manter a própria vida; Laura Brown por ser responsável pela criação de um mundo seguro, ainda que não se sinta preparada para esse papel.

Laura Brown sabe que há um conjunto de regras, mais ou menos, definidas para o papel de mãe, embora, nem sempre tenha consciência de como deva agir:

Quando o marido está, consegue controlar melhor as coisas. Ela vê que ele a vê e sabe, quase por instinto, como tratar o menino com firmeza e bondade, como um descuido maternal e afetuoso que parece fácil. Sozinha com o filho, entretanto, perde o senso de direção. Nem sempre se lembra de como uma mãe deve agir (CUNNINGHAM, 1999, p. 43).

Kitty, a amiga de Laura ao contrário, é representada como exemplo de beleza e competência doméstica, apesar da impossibilidade de ter filhos. Fica evidente a oposição entre as duas: o ideal de feminilidade de Kitty e a inadequação de Laura Brown para o papel de esposa e mãe.

Ao longo do romance, o leitor acompanha a discrepância entre os pensamentos e as ações de Laura Brown. A personagem age de forma inesperada e completamente contrária ao seu pensamento, demonstrando que sua identidade não está construída definitivamente, mas que vai sendo montada como um quebra-cabeça, diante dos olhos do leitor. Laura Brown é uma personagem angustiante e fascinante: ao mesmo tempo, sua complexidade surpreende e prende a atenção do leitor, que a todo momento aguarda, em suspense, a reação da personagem.

A impressão inicial que o leitor possui de Clarissa Vaughan é a de uma pessoa apaixonada pela vida, sem grandes problemas. Entretanto, logo fica evidente que a precariedade de sua vida, sua felicidade resume-se no fato de fingir que é feliz em seu casamento seguro com Sally. Vivendo em um apartamento luxuoso que traz as marcas de um estilo de vida esterilizado pela sociedade de consumo, como indica a citação:

Entende, então que toda sua dor e solidão, todo o andaime precário no qual elas (Clarissa e Sally) se sustentam é fruto puro e

simplesmente de fingir que vive neste apartamento, entre esses objetos, com a boa e nervosa Sally , e que se for embora será feliz, ou melhor que feliz. Será ela mesma. Sente-se por alguns instantes magnificamente só, com tudo pela frente (CUNNINGHAM, 1999, p. 78).

A segurança financeira se opõe à insegurança afetiva e à psicológica. Nota-se que a identidade das personagens não é de forma alguma fixa e acabada e é a partir do confronto com outras personagens que muitas de suas faces vão sendo delineadas ao longo da narrativa:

O rosto de Julia anuvia-se cheio de contrição e algo mais – a antiga fúria estaria voltando? Ou seria apenas culpa? O silêncio a invade. Parece que existe alguma força de convencionalismo atuando, tão eficaz quanto a força da gravidade. Mesmo que se tenha sido rebelde a vida toda; que se tenha criado uma filha da forma a mais honrada possível, numa casa de mulheres (o pai nada mais que uma proveta numerada, desculpe, Julia não há como achá-lo) – mesmo com tudo isso, parece que um dia você topa de repente consigo mesma parada sobre um tapete persa, cheia de censuras maternas e sentimentos amargos, magoados, diante de uma moça que despreza você (ela ainda há de nutrir esse sentimento, não é mesmo?) por privá-la de um pai (CUNNINGHAM, 1999, p. 129).

A filha em busca da figura paterna acaba por substituí-lo por Mary Krull, a ativista *gay* odiada por Clarissa. Aqui a oposição entre as duas – Mary e Clarissa – mostra diferentes posicionamentos e respeito da identidade homossexual e seus diversos papéis. Mary acusa Clarissa por seu convencionalismo. Clarissa, por outro lado, considera Krull tão machista como qualquer outro homem. Tomando como exemplo esse trecho, em que estão os defeitos de Clarissa sob a perspectiva de Mary:

Tola, pensa Mary, embora lute para continuar a mostrar-se tolerante ou, pelo menos, serena. Não dane-se a tolerância. Qualquer coisa é melhor do que homossexuais da velha escola, vestidos para se esconder, burgueses até a medula, vivendo feito marido e mulher. Melhor ser um idiota franco e aberto, melhor ser a porra do John Wayne do que uma lésbica bem vestida com um emprego respeitável (CUNNINGHAM, 1999, p. 129).

E agora os defeitos de Mary sob o olhar de Clarissa:

Fraude, pensa Clarissa. Você enganou minha filha, mas a mim não engana. Conheço de longe um conquistador. Sei tudo sobre tentar impressionar. Não é difícil. Se você gritar algo bastante, por tempo suficiente, vai juntar gente para espiar o motivo do barulho, É da natureza das multidões. Elas não se demoram, a menos que lhes dê motivo. Você é igual à maioria dos homens, tão agressiva quanto, toda cheia de auto elogios, mas sua hora acaba passando (CUNNINGHAM, 1999, p. 130).

Assim o autor exemplifica como as identidades estão fragmentadas e dissolvidas na sociedade pós-moderna. Dentro de um mesmo grupo, há posicionamentos conflitantes e divergentes, o que remete ao fortalecimento do processo de individualização pessoal e ao enfraquecimento dos pré-conceitos ligados à idéia de guetos. Ao mesmo tempo em que demonstra a artificialidade dos estereótipos, Cunningham, com uma visão bastante pós-moderna, acentua a diversidade de sujeitos dentro de um mesmo grupo.

A personagem fictícia Virginia Woolf está longe de ser um modelo ideal de mãe: ela entende que a figura materna é aquela que decide de forma justa qualquer questão, ponderando todos os lados dos envolvidos; é sempre benevolente e, ao mesmo tempo, severa aquela que mantém a salvo o amor e a clemência, quando tudo parecia estar perdido. Por isso outro lado, Vanessa, irmã da personagem Virgínia, no caso, é a personificação desse modelo:

“É obrigação dela”, Vanessa diz. Sim, pensa Virgínia, é bem esse tom de benevolência severa, pesarosa – é assim que se fala com os criados e com as irmãs. Há uma arte nisso, assim como há uma arte em tudo, e muito daquilo que Vanessa tem a ensinar está contido nesses gestos executados aparentemente sem o mínimo esforço. Chegar atrasada ou demasiadamente cedo e declarar muito aérea, que não foi possível evitar. Oferecer a mão com uma certeza maternal. Dizer: É obrigação de Nelly, e, ao fazê-lo, perdoar igualmente a criada e senhora (CUNNINGHAM, 1999, p. 96).

Virgínia, enclausurada em Richmond, vivendo às escondidas, como se a guerra ainda não tivesse terminado, é o oposto da vida da irmã, que vive em Londres, em um momento de efervescência cultural. Além de representar perfeitamente o papel de mãe, ainda mantém uma vida intensa e fascinante, rodeada por artistas e amantes.

É interessante notar que enquanto Micheal Cunningham, pós-modernamente, faz uma crítica às visões estereotipadas dos excêntricos ao escrever sob uma perspectiva feminina, procura compreender as angústias e frustrações existentes nesse universo.

Virginia Woolf escreve *Mrs. Dalloway* do ponto de vista da sociedade patriarcal da época para criticar essa mesma sociedade. Sua personagem Clarissa Dalloway não rompe, nem pretende romper com os padrões de sua época, abrindo mãe de seu amor por Peter Walsh, em nome de um casamento seguro, mas no qual ela não encontra a felicidade desejada.

Diferentemente da submissão de sua personagem, Virginia Woolf já problematiza em 1929, em seu ensaio *A room of one's own* a condição feminina na literatura e na sociedade, e indagava-se da pertinência dos reducionismos na representação da mulher pelo olhar masculino, propondo esse mesmo reducionismo em relação à representação do homem na literatura: “Suponha, por exemplo, que os homens sejam somente representados na Literatura como amantes das mulheres e que nunca sejam amigos de homens, soldados, pensadores, sonhadores” (WILD, 1929, p. 29).

Além da redução, Virginia Woolf aponta o problema da idealização da mulher, um exemplo disso é o longo poema do escritor inglês Coventry Patmore, um best-seller da era Vitoriana, apreciado pela mãe de Virginia Woolf que possuía um exemplar com dedicatória do próprio autor. O poema é dedicado à esposa do poeta e expressa o modelo feminino ideal; Honoria uma garota absolutamente simples, gentil pura, amorosa e generosa – literalmente um anjo na Terra. Cumpre ressaltar que tal representação frequentemente vinha associada a uma submissão em relação ao pai ou ao marido.

Andréa Wild em seu artigo “Suicide of the author and his reincarnation in the reader: Intertextuality in *The hours* by Michael Cunningham” demonstra a preocupação de Virginia Woolf com relação a essa submissão, a qual ela considera um dos obstáculos para o desenvolvimento da mulher enquanto escritora:

Eu a descreverei (O anjo da casa) de forma tão sucinta quanto possa. Ela era intensamente simpática. Ela era imensamente encantadora. Ela era completamente desinteressada. Ela era excelente na difícil arte da vida familiar. Ela se sacrificava diariamente, Quando havia frango, ela tomava a perna; quando havia corrente de vento, ela se sentava nela – resumindo, ela era tão constituída que nunca tinha na mente um desejo por si própria, mas sim, preferia simpatizar sempre com os desejos dos outros (WOOLF apud WILD, 2005, p. 11).

Essa foi umas das preocupações fundamentais da obra de Virginia Woolf, enquanto os homens eram criados para dedicarem-se ao trabalho intelectual, as mulheres estavam ocupadas na criação de seus filhos. Essa dicotomia é claramente visível em *To the lighthouse*, em que a figura feminina, representada por Mrs. Ramsay cabe perfeitamente no papel do *Anjo da Casa*. Além disso, a intuição, a cautela e a sensibilidade são suas características principais, completamente opostas ao universo masculino do marido. Mrs Ramsay, inteiramente racional, lógico,

autoritário, exclusivamente voltado às atividades intelectuais. Mrs. Ramsay, por sua vez ocupa-se com as tarefas domésticas, com o cuidado com os filhos e, ainda com as demais relações entre os amigos que freqüentam sua casa. Com esse comportamento, Mrs. Ramsay legitima e autoridade patriarcal do marido e dota-o de sentido.

A respeito das condições que limitam a mulher de poder desenvolver sua profissão livremente, Virginia Woolf em *A room of one's own* imagina o retrato de uma mulher que tivesse nascido com mesmo gênio de Shakespeare, supostamente uma irmã, alguém que possuísse o mesmo gênio, mas que não tivesse as mesmas oportunidades. Diferentemente do irmão, ela não é enviada à escola e quando tenta ler, os pais a mandam cumprir alguma tarefa doméstica. Assim sendo, seu gênio literário não encontra espaço para se desenvolver. Quando ela mal completa os 17 anos é ameaçada a um casamento forçado, então ela foge para Londres, com o objetivo de desenvolver uma carreira artística no teatro. O diretor zomba dela quando ela afirma que quer atuar. Termina por tornar-se amante de um ator, e quando se encontra grávida e sem qualquer perspectiva, não vê nenhuma saída a não ser a morte.

A partir disso Virginia Woolf concebe a idéia de que qualquer mulher que deseja a carreira literária deve ter circunstâncias materiais para tal, a princípio um espaço e um salário que lhe possibilite tais condições. Ainda assim, irá sofrer o peso da crítica da oposição: os próprios homens, que enquanto leitores são extremamente ardilosos e sarcásticos.

Percebe-se que o escritor Michael Cunningham permitiu que sua obra fosse fertilizada pelo elemento feminino, demonstrado extrema sensibilidade ao representar não somente o universo feminino, mas todas as angústias vividas pelo ser humano que compõem a nossa tragédia humana. Desse modo, Cunningham decidiu retratar as dores de uma mãe que opta pela própria vida. As angústias de uma mulher que se volta a sua juventude perdida, quando vê seu amigo e amante perdendo-se nas alucinações de uma doença fatal. E opta, também, por representar Virgínia Woolf em *As Horas* como uma escritora tão atormentada pela loucura que decide encher os bolsos de pedra e entrar em um rio, porque não pode mais suportar as horas que deve seguir. Ele poderia ter ressaltado outros aspectos da vida de Virgínia Woolf. No entanto, apesar de debruçar-se sobre os diários, as cartas os ensaios e sobre os romances da escritora, o autor deixa de explorar outros

aspectos importantes: a paixão pela vida e pela literatura; a pensadora que viveu intensamente, rompendo com sua herança vitoriana, vivendo relações apaixonadas com outros membros do Bloomsberry; a cidadã que viveu durante um período marcado pelas duas guerras; a mulher que lutou pelo direito das mulheres. Entretanto, ao ler a obra de Michael Cunningham, há um convite a descobrir um retrato da escritora que vai muito além daquele que o autor revela em seu livro. Como não se pode afirmar se essa era realmente a intenção do escritor, cabe a nós, leitores curiosos, debruçarmo-nos sobre este pequeno fragmento de vida para revelarmos e desvelarmos os encantamentos que ele nos proporciona.

É interessante notar como o autor constrói a identidade das personagens femininas. Embora a personagem Laura Brown consiga se libertar das amarras, Clarissa Vaughan, que seria uma representante da pós-modernidade, demonstra uma posição extremamente conservadora. Seu casamento assemelha-se ao casamento da personagem Clarissa Dalloway, pois ela cumpre o papel de esposa fútil e submissa, infeliz com a relação. Percebe-se, assim, que a pós-modernidade em Cunningham está presente na fragmentação do sujeito pós-moderno, em que o autor procura expressar, de fato, a complexidade feminina, cuja identidade é construída a todo momento em confronto com o Outro, consigo mesma e com os padrões ainda ditados pela sociedade.

5 (IN)CONCLUSÕES: MAIS ALGUMAS HORAS TALVEZ

Olhar para frente, para o chão nosso de cada passo, é o sugerido por esse trabalho. Isto porque a crise contemporânea se revela como uma perda de sustentação que a visão mecanicista propunha. Perda, na medida em que esse modelo já não consegue corresponder aos desejos e anseios do homem. Na desolação do mundo mecânico não há lugar para o drama do homem, do mundo e da arte - impossível um dia novo.

E o que temos que decidir em relação a essa realidade provável e possível? Uma mudança de olhar, uma *Weltanschauung* (visão de mundo) de dias novos, melhores ou piores, mas dias novos.

A visão, a simples visão, ainda que modestamente, ciente de seus limites e alcance circunscritos, supõe um mundo pleno, inteiro e maciço, e crê no seu acabamento final. O ver opera por soma, acumulação e envolvimento, busca o espriamento, a abrangência, a horizontalidade e projeta assim um mundo contínuo e coerente que pensa fruir e restituir a sua integridade.

Já o universo do olhar tem outra consistência. Ele remete de imediato, à atividade do sujeito e atesta a cada passo, nesta ação, a espessura da sua interioridade. Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto. O olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento. Aqui, o olho defronta com realidades antes irreconciliáveis e o impulso inquiridor do olho nasce justamente da descontinuidade e do inacabamento dele mesmo. Numa só frase, Merleau-Ponty (1979) define-o assim: “O olhar pensa: é a visão feita interrogação”.

O ponto de partida desta dissertação centra-se nessa escolha de olhar para a literatura a partir da ressignificação fílmica. Olhar a arte pela arte- tarefa um tanto insana- que me educou a abrir mão epistemologicamente da certeza do visto para adentrar no espaço equívoco, denso e misterioso, e ainda assim descritível da sua feitura, de suas modalidades e de suas afecções provocadas por ela em todos nós.

Nesse sentido o caminho percorrido passou por um 1º capítulo centrado na vida e obra de Virgínia Woolf assim como em seu livro *Mrs. Dalloway*. O lirismo de Virgínia Woolf não a impede de criar uma obra lúcida e coerente, onde o real é respeitado. Por outro lado, a apreensão do real, de acordo com parâmetros

coerentes revela-se na utilização de conteúdos políticos, sociais, históricos e religiosos, dentre outros tantas vezes apontado neste estudo. Entretanto, os dados aproveitados na obra transfiguram-se pelo fazer artístico no qual se encerra a característica da androgenia, responsável pela variação e multiplicação de focos na narrativa literária.

O romance é, sem dúvida, peça arquitetônica de extrema mobilidade, e está sempre apto a promover intuições e novas interferências. Entretanto, é em tudo condizente com armação lógica pré-instituída; a atmosfera de recorrência em que repousa, firma-se em deliberada base técnica, e o ritmo cíclico que lhe serve de moldura tanto para a narrativa literária quanto para a fílmica.

Consideramos o tempo como elemento estrutural em *Mrs. Dalloway*, tanto no que se refere à sua apresentação cronológica quanto à sua armação psicológica. O primeiro item demonstra-se no fato do romance dividir-se em doze seqüências, nas quais as cenas progridem em andamento cronológico, rigorosamente bem marcado através de cortes denunciados, de modo geral, pelas batidas do Big Ben. E ali não apenas a cronologia imediata e horária se denuncia, mas a época do ano em que se sucedem as ocorrências relatadas, o mês em curso, e mesmo o clima e a temperatura do momento.

Em todo caso, mais do que o tempo cronológico, o tempo psicológico concorre como valor estrutural do romance, pois cada personagem se envolve em tramas simultâneas, que promovem o surgimento abrangente do passado, do presente e mesmo do futuro.

No segundo capítulo estamos diante do filme *As Horas*, e do estudo da teoria da tradução como rememoração. Eis o motivo principal deste trabalho ser realizado no Programa de Pós-Graduação em Memória Social. Deste modo, o que conduz a nossa pesquisa é o processo de ressignificação da escritura de Virgínia Woolf, desvelado pelo olhar cinematográfico, que persegue o caminho traçado em três blocos narrativos. O filme ressalta diversas questões importantes e atemporais, tais como: o universo feminino, as dores e os choros escondidos, o abandono, a solidão. Enfim, trata-se de um convite que não ultrapassa duas horas de uma peregrinação aos labirintos da vida.

A escolha deste tema, deste universo e desta bibliografia tem relação com o meu interesse particular no fenômeno da solidão em diversos contextos, no ambiente de cidades megapopulosas como as que vivemos hoje, jamais houve na

história da humanidade tanta solidão.

O cinema, um dos recursos dos quais dispomos, que reconstrói a vida e cria versões fantásticas para ela, bem como os meios de comunicações instantâneos (Internet, celulares, etc.) nos aproximam uns dos outros nos afastando, ao mesmo tempo. Não à toa, a doença mais comum hoje é considerada a depressão, pois vivemos numa cultura narcísica em que a acumulação de bens de consumo impede uma possibilidade de introspecção maior do sujeito. Essa impossibilidade de introspecção pode ser geradora de um esvaziamento que traz esta sensação de incompletude, incompreensão e solidão.

Assim, percebemos que a solidão que todas essas mulheres vivem não é compartilhada de modo algum com quem quer que seja. O que acaba levando cada uma a seu destino: Virginia a um vazio existencial e a morte, Laura ao encontro solidário consigo mesma e Clarissa é nossa personagem que aparentemente menos está só, mas que na verdade está tão só quanto as outras. Sua diferença em relação as outras duas é que usa “tampões” para não sentir nem se apropriar dessa sua solidão.

Não posso também deixar de assinalar que, de certo modo, eu tenho uma adesão às novas formas de expressão da arte consubstanciada na existência de filmes que plasticamente dramatizam este movimento contemporâneo.

Espero que as reflexões sobre o entrelaçamento entre o cinema e a literatura, junção necessariamente complexa, provoque em todos o que deixou de lastro em mim: a comoção, o choro, o consolo, o convite à vida, o apaziguamento de minha alma. Que os instantes poéticos se tornem íntimos de nós mesmos. Essa é a meta maior dessa jornada. E mais ainda algumas horas...

REFERÊNCIAS

ABRAHAMS, M.H. **The Norton Anthology of English Literature**. 6. ed. New York: Norton, 1993.

ADORNO, T.W. Caracterização de Walter Benjamin/Introdução. In: BENJAMIN, Walter. **Sobre a arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'água, 1992.

AGOSTINHO. O homem e o tempo. In:_____. **Confissões**. São Paulo: Abril, 1966. (Coleção os pensadores).

AGUIAR, Silva. **O pensamento como experiência de Liberdade**. 1984. Tese (Doutorado)–Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1984.

ALVES JÚNIOR, Weber. **A literatura dos condenados**. 1998. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

ANTELO, Raul. Fins do moderno. **Travessia - Revista de Literatura**, Florianópolis, v.31, 1980.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023**: informação e documentação: referências: elaboração. Rio de Janeiro, 2002.

_____. **NBR 6024**: informação e documentação: numeração progressiva das seções de um documento escrito: apresentação. Rio de Janeiro, 2003.

_____. **NBR 6027**: informação e documentação: sumário: apresentação. Rio de Janeiro, 2003.

_____. **NBR 6028**: informação e documentação: resumo: apresentação. Rio de Janeiro, 2003.

_____. **NBR 6033**: ordem alfabética. Rio de Janeiro, 1989.

_____. **NBR 10520**: informação e documentação: citações em documentos: apresentação. Rio de Janeiro, 2002.

_____. **NBR 14724**: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação. Rio de Janeiro, 2005.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: _____. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: M. Fontes, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: teoria do romance. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec & UNB, 1987.

BARBEIRO, Jesus Martin. **Dos meios às mediações**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

BARRENECHEA, Miguel Angel. Nietzsche e a genealogia da memória social. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Org). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

BARTHES, R. Introduction à l'analyse structurale des récits. **Communications**, Paris, 8, 1996.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BAUDELAIRE, Charles. Fleurs du mal. In: _____. **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1975.

_____. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BAUDRY, J. L. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: ontologia. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

BEAINI, Thais Curi. **A escuta do silêncio**. São Paulo: Cortez, 1981.

BECKER, Fernando. O que é o construtivismo. In: _____. **Educação e construção do conhecimento**. São Paulo: Artmed, 2001.

BELL, Quentin. **Virginia Woolf**: a biography. New York: Harcourt Brace & Co, 1974.

BELL, Anne Oliver (Ed.). **Os diários de Virginia Woolf**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BELL, Anne Oliver (Org.). **Bloomsbury**. London: Futura, 1976.

_____. **The diary of Virginia Woolf, 1915-1919**. London: Harvest Book, 1977. v.1

_____. **The diary of Virginia Woolf, 1920-1924**. London: Penguin, 1982. v.2.

_____. **The diary of Virginia Woolf, 1925-30**. London: Penguin, 1962. v.3.

_____. **The diary of Virginia Woolf, 1931-1935**. London: Penguin, 1983. v.4.

_____. **The diary of Virginia Woolf, 1936-1941**. London: Penguin, 1985. v.5.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3).

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, v. 1).

_____. **A origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasilense, 1984.

_____. A tarefa do tradutor. In: HEIDERMAN, W. **Clássicos da teoria da tradução**. Antologia bilíngüe: alemão-português. Florianópolis: NUT/ UFSC, 2001.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BIRMAN, Joel. **Estilo e modernidade**. São Paulo: Editora 34, 1997.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOOMSBURY Group. Disponível em: <<http://www.bloomsbury.com>>. Acesso em: 3 mar. 2009.

BOURNEUF, R. ; OUELLET, R. **L`universe du roman**. Paris: Presse Universitaires de France, 1975.

BOWBY, Rachel (Org.). **A woman's essays: selected essays**. London: Penguin, 1992a. v.1.

_____. A more than Maternal Tie. In: WOOLF, Virginia. **A woman's essays: select essays**. London: Penguin Books, 1992b. v.1.

BRADBURY, M.; MC.FARLANE, J. (Org.). **Modernismo: guia geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

THE BRITISH Library. Disponível em: <<http://www.bj.uk/>>. Acesso em: 9 jul. 2009.

BURROWAY, Janet. **Writing fiction: a guide to narrative craft**. 2. ed. Boston: Little, Brown and Company, 1987.

BYRON. Lord George Gordon. **Selected poetru and letters**. New York & Toronto: Rinehard & Co, 1953.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **La vida es sueño**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

CARVALHO, Olavo de. **Aristóteles em nova perspectiva: a teoria dos quatro discursos**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

A CELEBRATION of women writter. Disponível em:

<<http://cs.cme.edu/People/mmbt/women/writer.html>>. Acesso em: 3 mar. 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1995.

COHEN, J. M. **A history of western literature**. Victoria: Penguin Books, 1956.

COUSINS, M. Throwing the book at film. **Prospect**, London, 84, mar. 2003.

CUNNINGHAM, M. **As horas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **The hours**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

DELEUZE, Gilles. **A crise da imagem-ação**. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

_____. **A imagem-ação, a grande forma**. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIBATTISTA, Maria. To the Lighthouse: Virginia Woolf's Winter's Tale. In: FREEDMAN, Ralph (Ed.). **Virginia Woolf: revaluation and continuity**. Berkeley: University of California Press, 1980.

_____. **Early Twentieth Century Poetry**. London: Penguin, 1996a.

_____. **Eighteenth century poetry**. London: Penguin, 1996b.

DONNE, John. **John Donne: the complete english poems**. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1981.

DRIVER, Paul. **Poetry of the romantics**. London: Penguin, 1996a.

_____. **Seventeenth century poetry**. London: Penguin, 1996b.

_____. **Victorian poetry**. London: Penguin, 1996c.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

ECO, Umberto. **Apolípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Como se faz uma tese**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EDEL, Leon. **Bloomsbury: a house of Lions**. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1981.

EDINBURGH University Press. Disponível em: <<http://www.eup.ed.ac.uk>>. Acesso

em: 4 mar. 2009.

EISENSTEIN, Sergei. **Da revolução à arte, da arte à revolução**. Lisboa: Editorial Presença, 1974.

ELETRONIC Labyrinth. Disponível em: <<http://Jefferson.village.virginia.edu/elab>>._
Acesso em: 4 out. 2009.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1963.

ENCICLOPÉDIA Britânica. Disponível em: <<http://www.britannica.com>>. Acesso em: 14 ago. 2009.

EPSTEIN, J. O cinema e o Diabo: enxertos. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: ontologia**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

FIELDING, Henry. The history of Tom H. Jones. In: HUTCHINS, Ribert Naybard. **Great books of the western world**. London: William Benton – Encyclopaedia Britannica, 1952. v.36.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FORSTER, E. M. **A room with a view**. [1891] London: Penguin Books, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

_____. **Nietzsche, Freud e Marx**. São Paulo: Landy, 2005.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2000.

_____. **Verdades e formas jurídicas**. Rio de Janeiro: PUC, 1974.

FRY, Roger. The french post impressionist. In:_____. **Vision and design**. London: Oxford University Press, 1981.

FURLAN, Mauri. Linguagem e tradução em Walter Benjamin, 1997. In: Encontro Nacional da Anpoll, 11., 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: [s.n.], 1996.

GARDIES, André. **Le récit filmique**. Paris: Hachette Livre, 1993.

GOEBEL, Rolf J. (Org.). **A companion to the works of Walter Benjamin**. New York: Camden House & Rochester, 2009.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Org.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

GREIMAS, A. J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUINSBURG, J.; BARBOSA, A. Mae. **O pós-Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano, a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTS, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva e memória individual. In: **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**: a identidade em questão. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HARE, D. **The hours**: a screenplay. New York: Paramount Pictures Corporation, Miramax Books, 2002.

HUGHES, M. J. **Michael Cunningham's the hours and postmodern artistic representation**. New York: Summer, 2004. v. 1.

HUMHREY, Robert. **O fluxo da consciência**. Rio de Janeiro: McGraw-Hill, 1976.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSEN, Andréas. Memórias do modernismo. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

THE INTERNATIONAL Virginia Woolf Society. Disponível em: <<http://citd.scar.utoronto.ca/VWS/inde.html>>. Acesso em: 14 jul. 2009.

THE INTERNATIONAL Virginia Woolf Society. Disponível em: <<http://utoronto.ca/ivws>>. Acesso em: 4 jul. 2009.

JAMES, Henry. **The american, 1877**. London: Penguin Books, 1995.

_____. **The europeans, 1878**. London: Penguin Books, 1995.

_____. **Selected fiction**. Toronto: Clark, Irving & Co Ltda., 1953.

_____. **The turn of the screw and other stories, 1891**. London: Penguin Books, 1974.

_____. **Washington square, 1881**. London: Penguin Books, 1995.

_____. **The wings of the dove, 1902**. London: Penguin Books, 1986.

JUNG, C.G. et al. **L`home et ses symboles**. Paris: Robert Laffont, 1964.

LECTURES on 20th Century Europe. Disponível em: <<http://www.pagesz.net/~stevek/europe/europe.htm#table>>. Acesso em: 4 mar. 2009.

LEASKA, Mitchell (Org.). **A passionate apprentice: the early Journals, 1897-1909**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1990.

THE LITERATURE network. Disponível em: <http://www.online-literature.com/virginia_woolf>. Acesso em: 16 mar. 2009.

LOBO, L. A ficção impressionista e o fluxo de consciência (Joyce, V. Woolf, Proust). In: VASSALO, L. (Org.). **A narrativa ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

LYON M. **Virgínia Woolf: books and portraits**. London: Horgarth, 1977.

MAJUMDAR, R.; MCLAURIN, A. (Ed.). **Virginia Woolf: the critical heritage**. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.

MC FRALANE, B. **Novel to film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MCLAURIN, A. **Virgínia Woolf: the echoes enslaved**. Cambridge: University Press, 1973.

MELVILLE, Herman. **Moby Dick, or, the Whale**. London: Penguin Books, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Lisboa: Vega, 2000a.

_____. **O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas**. São Paulo: Papyrus, 1990.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2000b.

MLA. Disponível em: <<http://www.mla.org>>. Acesso em: 6 mar. 2009.

MODEMISM Timeline, 1890-1940. Disponível em: <<http://weberuwashington.edu/~eckman/timeline.html>>. Acesso em: 6 mar. 2009.

MORIN, Edgar. O cinema ou o homem imaginário. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

NATHAN, Monique. **Virgínia Woolf**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989.

NORA, Pierre. **Entre a memória e a história: a problemática dos lugares**. In: Projeto História, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NUNES, Benedito. **Temps et recit**. Paris: Seuil, 1988a. Tome I.

_____. **Temps et récit: la configuration dans le récit de fiction**. Paris: Seuil, 1988b.

Tome II.

_____. **Temps e narrative**. Campinas : Papyrus, 1997. Tome III.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas: Papyrus, 2000.

PARO, M. C. B. O pós-modernismo na literatura americana: a metaficção. In: **Itinerários**, São Paulo, n. 10, p. 197-223, 1991.

PECK, John; COYLE, Martin. **A brief of english literature**. New York : Palgrave, 2002.

PEIRCE, Charles. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 10, 1992.

POMIAN, K. **Coleção Enciclopédia Einaudi**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000. v. 42.

POOL, P. **Impressionism**. London: Thames and Hudson, 1985.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

REWALD, J. **Historie de l'impressionnisme**. Paris: Albin Michel, 1955.

REPRESENTATIVE Poetry On Line. Disponível em:
<<http://library.utoronto.ca/ute/rp/intro.html>>. Acesso em: 11 dez. 2009.

RICOUER, Paul. **La memoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Seul, 2000.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1997. Tomo I.

ROSENBAUM, S. P. **The boomsburry group**. London: Croom Helm, 1975.

SANTAELLA, Lucia. **A assinatura das coisas**: Peirce e a literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SCHNEIDER, Michel. **Mortes imaginárias**. São Paulo: Girafa, 2005.

SCHULKIND, Jeanne (Org.). **Moments of being**. Granada: Triad, 1978a.

_____. **Moments of being**: unpublished auto-biographical writings of Virginia Woolf. London: Hogarth, 1978b.

SHOWALTER, E. **A literatura of their own**. London: Virago, 1978.

SOCIETE d'Études woolfiennes. Disponível em:

<http://citd.scar.otoronto.ca/VWS/Sociee_dEtudes_Woolfienn.html>. Acesso em: 7 jul. 2009.

SPRAGUE, Clare (Ed.). **Virginia Woolf**: a collection of critical essays. New Jersey: Prentice-Hall, 1971. (Twentieth Century Views).

SPALDING, Frances (Org.). **Paper darfs**: the ilustrated letter. London: Collins & Brown, 1991.

SPRAGE, Clare. **Virginia Woolf**: a collection of critical essays. New Jersew: Englewood Cliffs, 1971.

STAM, R. Beyond fidelity: the dialogs of adaptation. In: NAREMORE, James. **Film adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

THE TIMES literary suplement archives. Disponível em: <<http://www.tls.psmedia.com>>. Acesso em: 2 maio 2009.

USEFUL links. Disponível em: <<http://aianet.or.jp/õrlando/VWAGB/linkshtml>> . Acesso em: 20 dez. 2008.

VICTORIAN web society. Disponível em: <<http://victorianweb.org/misc/related.html>>. Acesso em: 9 ago. 2009.

VIRGINIA woolf colletion. Disponível em: <<http://ed.ac.uk/~eup/subject.htm#gender>>. Acesso em: 20 ago. 2009.

VIRGINIA Woolf lecture Hall. Disponível em: <<http://mobydicks.com/lecture/VirginiaWoolfhall/wwwboard.html>>. Acesso em: 21 dez. 2008.

THE VIRGINIA Woolf review. Disponível em: <http://www.geocities.co.jp/Berkeley/9616/vw_e.html>. Acesso em: 18 dez. 2008.

VIRGINIA Woolf studies. Disponível em: <<http://www.pace.edu/press/vwstdies.htm>>. Acesso em: 9 set. 2009.

VIRGINIA Woolf to the lighthouse. Disponível em: <<http://Landw.stg.brown.edu/c23/woolf/woolfv.html>>. Acesso em: 14 jun. 2009.

VIRGINIA Woolf web. Disponível em: <<http://orlando.jp.org/vww/>>. Acesso em: 4 nov. 2009.

WILD, A. The suicide of the author and his reincarnation in the reader: intertextuality. In: CUNNINGHAM, Michael. **The hours**. Zurich: [s.n.], 1929.

WOOLF, Leonard. **Downhill all the way**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1967.

_____. **The journey not the arrival matters**. London: Harcourt Brace Javanovich, 1969.

WOOLF, Virginia. **Between the acts, 1941**. London: Triad-Grafton Books, 1978.

_____. **The common reader, 1925**. London: Hogarth Press, 1968.

_____. **Jacob´s Room, 1922**. London: Grafton/Harper Collins, 1976.

_____. **Kew Gardens**. Tradução de Patrícia de Freitas Camargo e José Arlindo F. de Castro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. **Mrs Dalloway, 1925**. London: Penguin, 1968.

_____. **Night and day, 1919**. London: Grafton/Harper Collins, 1978.

_____. **Orlando, 1929**. London: Penguin, 1963.

_____. **A Room of ones´s own, 1929**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

_____. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **To the lighthouse, 1927**. London: Triad-Grafton Books, 1977.

_____. **The voyage out, 1915**. London: Grafton/Harper Collins, 1978.

_____. **The waves, 1931**. London: Peguin, 1984.

_____. **The years, 1937**. London: Triad-Grafton Books, 1978.

WORDSWORTH, William. Preface to lyrical ballads. In: SNYDER; MARTIN. **A book of english literature**. New York: Macmillan, 1947.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: ontologia**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

ANEXO 1 – IMAGEM DA VIRGÍNIA WOOLF

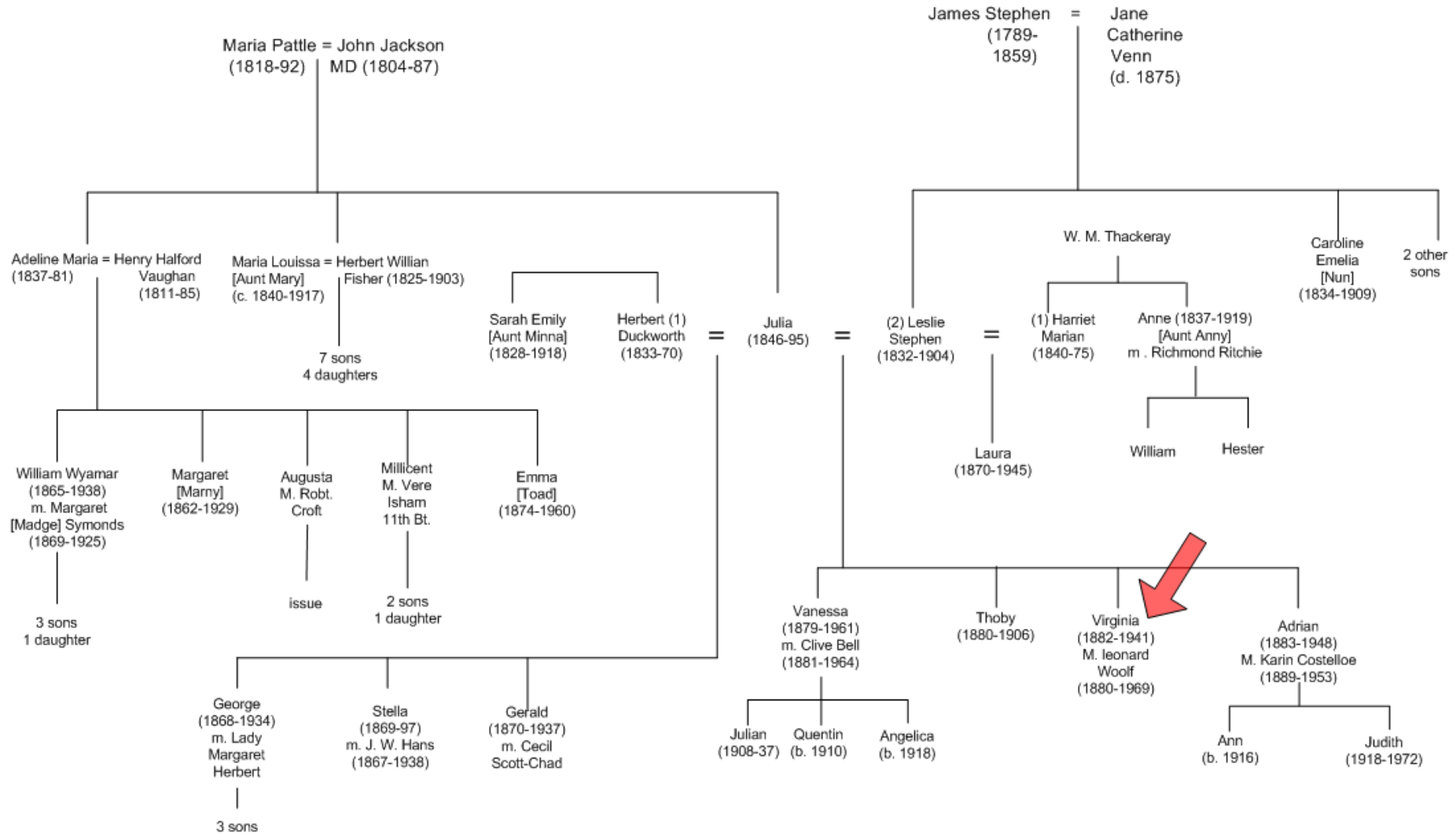


Virgínia Woolf

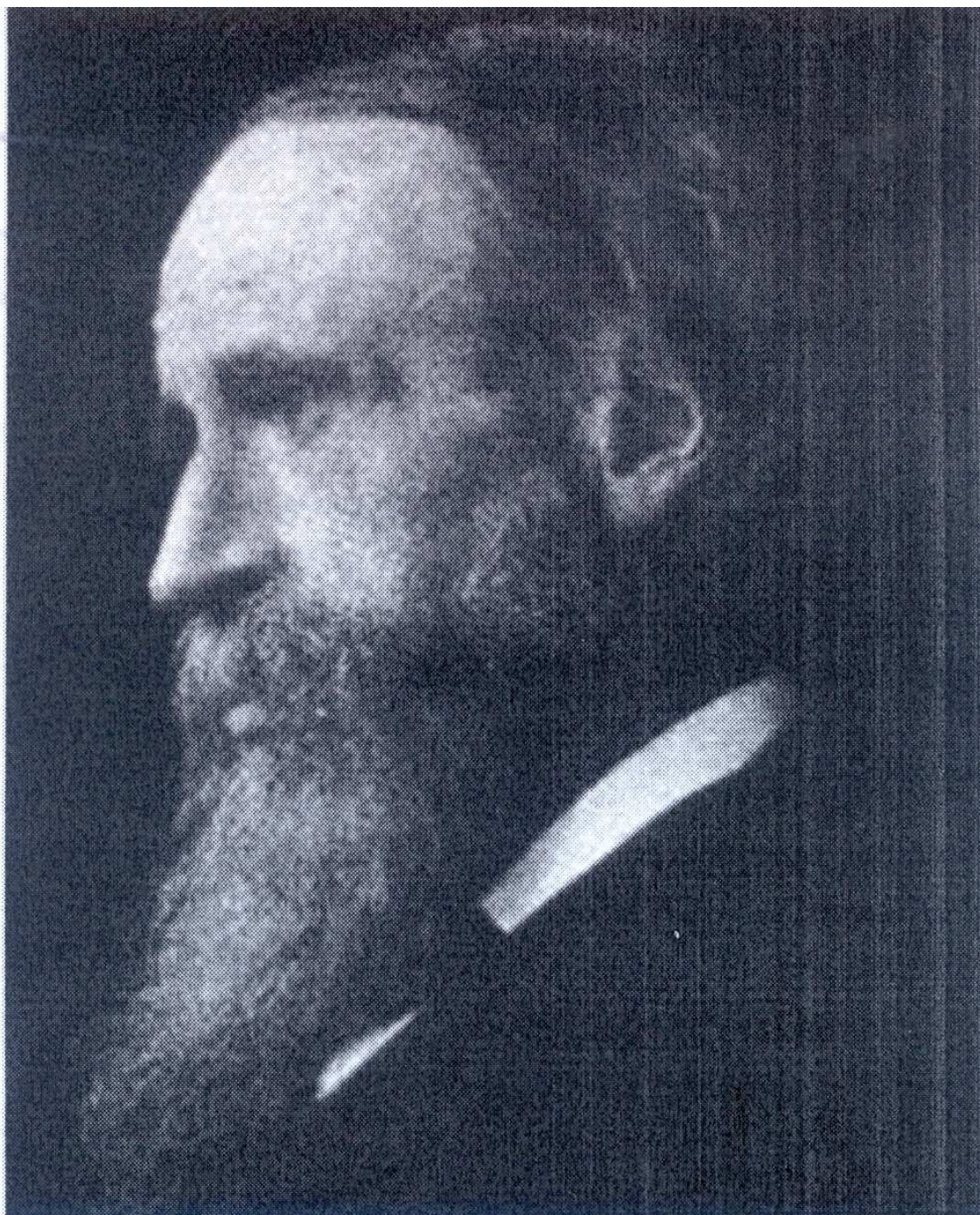
Disponível em: Saúde mental Volume III maio / junho 200

ANEXO 2 - Árvore Genealógica

Family Tree



ANEXO 3 – IMAGEM SIR L ESLIE



Leslie Stephen

Disponível em: Saúde mental Volume III maio / junho 2006

ANEXO 4 – CARTA DE VIRGÍNIA W. À LEONARD W

Rodmell,
Sussex
Tuesday [18? March 1941]

Dearest,

I feel certain that I am going mad again: I feel we cant go through another of those terrible times. And I shant recover this time. I begin to hear voices, and cant concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I dont think two people could have been happier till this terrible disease came. I cant fight it any longer, I know that I am spoiling your life, that without me you could work. And you will I know. You see I cant even write this properly. I cant read. What I want to say is that I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. I want to say that-- everybody knows it. If anybody could have saved me it would have been you. Everything has gone from me but the certainty of your goodness. I cant go on spoiling your life any longer.

I dont think two people could have been happier than we have been.

V.