



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara - SP

EMANUELLE PERISSOTTO DE ASSIS

**O AMADURECIMENTO DA PERSONAGEM EM *MRS.*
DALLOWAY, DE VIRGINIA WOOLF**

Araraquara

2011

EMANUELLE PERISSOTTO DE ASSIS

**O AMADURECIMENTO DA PERSONAGEM *EM MRS.*
DALLOWAY, DE VIRGINIA WOOLF**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da
Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Maria dos
Santos

Araraquara 2011

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Ricardo Maria dos Santos, pela atenção, paciência e incentivo a mim dispensados.

Agradeço a Deus;

Aos meus pais Valnei e Edna e aos amigos do coração;

À co-orientação da Professora Maria Aparecida de Oliveira.

RESUMO

O *corpus* desta pesquisa é o romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, publicado em 1925.

Para o crítico Harold Bloom, ao escrever *Mrs. Dalloway*, Woolf pensava em uma estrutura de ordem tal que cada cena serviria para construir a ideia do caráter de Clarissa. O universo subjetivo da heroína é construído cena por cena através das horas que correm em um dia londrino aparentemente comum. O dia, que começa às dez da manhã e termina às 3 horas da madrugada do outro, não só envolve importantes descobertas pessoais como aprofunda a compreensão de sua própria condição humana.

O objetivo do presente trabalho é mostrar como, em *Mrs. Dalloway*, a progressão das horas, no espaço de um dia, consegue, através da narrativa poética e do uso do tempo psicológico e cronológico, desbravar o pensamento das personagens – tendo como foco único a personagem Clarissa Dalloway - culminando em seu amadurecimento pessoal e social, seja por compreender o motivo de sua existência ou por, afinal, considerar-se peça-chave e importante no mundo, encontrando motivações para o porquê de viver.

Palavras-chave: Tempo. Narrativa poética. Personagem.

ABSTRACT

The corpus of this study is the novel *Mrs. Dalloway*, by Virginia Woolf, published in 1925. According to the writer Harold Bloom, while writing *Mrs. Dalloway*, Woolf thought of an order structure such that each scene would establish the idea of the character of Clarissa. The heroine's subjective universe is constructed scene by scene through the hours that run in London one day apparently common. The day that begins at ten am and ends at 3 am the other, involves not only personal and important findings deepen the understanding of his own human condition.

The objective of this paper is to show how, in *Mrs. Dalloway*, the progression of hours in the space of one day, get through the poetic narrative and the use of psychological and chronological time, clearing the mind of the characters - focusing on single Clarissa Dalloway's character - culminating in his personal growth and social, is to understand the reason for their existence or, after all, considered a key and important in the world, finding motivations for why they live.

Keywords: Time. Poetic narrative. Character.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	CAPÍTULO I: ASPECTOS TEÓRICOS	8
	2.1 O Tempo e a ficção do século XX	8
	2.2 O Tempo da diegese e o tempo do discurso narrativo	11
	2.3 O Tempo e a personagem do século XX e o romance psicológico	14
	2.4 Virginia Woolf e o Tempo	16
3	CAPÍTULO II: A NARRATIVA POÉTICA E A PERSONAGEM	20
	3.1 Virginia Woolf e a narrativa poética	20
	3.2 A personagem na narrativa poética – o desdobramento do eu	24
4	CAPÍTULO III: ANÁLISE	26
	4.1 Clarissa Dalloway – a personagem em busca de si	26
	4.2 A manhã de Londres	27
	4.3 A tarde de Septimus	36
	4.4 A noite de Clarissa	40
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47

1 INTRODUÇÃO

A escritora Adeline Virginia Stephen nasceu no dia 25 de janeiro de 1882, na cidade de Londres, localizada na Inglaterra. Filha do famoso editor Leslie Stephen, Virginia desde muito cedo fora integrada ao mundo literário e, apesar de ter sido esmeradamente educada pelos rigores da chamada “Victorian Age”, a autora posteriormente consolidou suas raízes modernistas ao participar do famoso grupo intelectual inglês “Bloomsbury”. No ano de 1912, Virginia Stephen casa-se com Leonardo Woolf, tornando-se assim, Virginia Woolf. Em 1917, os Woolf fundaram suas próprias editoras, chamada *Hogarth Press*, em Richmond, e Virginia inicia suas publicações com pequenos ensaios e contos, como *The Mark on the Wall* e *Kew Gardens*, dando-lhe a oportunidade de ser uma escritora experimental.

Em 1923, a autora começa a trabalhar em seu romance *Mrs. Dalloway*, que fora publicado juntamente do ensaio crítico *The Common Reader*, em 1925. O *corpus* desta pesquisa envolve o romance *Mrs. Dalloway* em seu aspecto temporal visando explorá-lo de modo a procurar na obra de Virginia características que sinalizem a busca ontológica das personagens.

O primeiro capítulo retoma alguns aspectos teóricos da problemática do tempo na literatura. Procurando demonstrar e exemplificar a sua influência, citam-se no capítulo autores que ajudaram a construir a ideia de tempo no cerne literário e como, principalmente, as obras modernistas serviram como reflexos de um século contaminado pelos aspectos temporais. Por se tratar de um capítulo mais teórico, nele foram recapituladas técnicas temporais que englobam desde a personagem do século XX até o romance psicológico que Virginia Woolf tanto explorou.

Já no capítulo II, como forma de aprimorar os estudos acerca de *Mrs. Dalloway* e até mesmo de Virginia Woolf, tem-se por objetivo explorar a narrativa poética woolfiana, acreditando que há, nela, a dissecação do que nos compõe por inteiro e que isso sirva como um passo a mais para que o objetivo da pesquisa seja atingido. Através da narrativa lírica, conhecemos mais e nos profundamos mais no caráter de Clarissa Dalloway para que, juntamente à questão temporal, o amadurecimento pessoal e social seja descoberto e atingido.

Por último, no capítulo III, a análise é dividida em “manhã”, “tarde” e “noite”, acompanhando a ação das personagens em *Mrs. Dalloway* como forma de explorar e apontar os aspectos que definem o processo de autoconhecimento e a busca ontológica de Clarissa Dalloway.

2 CAPÍTULO I: ASPECTOS TEÓRICOS

2.1 O Tempo e a ficção do século XX

Muitos são os estudos sobre a problemática do tempo dentro da ficção literária e, apesar das dificuldades em definir e sistematizar, a ideia de tempo é universal e perpassa todas as épocas da história humana:

Tempo e literatura se relacionam de modos diversos: o Tempo, valor absoluto, instalação imaginativa, distância interior, afeta a essência e a estrutura do fato literário; em seu aspecto histórico, estático e referencial, oferece à literatura a coordenada que, junto ao fato geográfico (espaço), permite localizações precisas; através das variantes conhecidas como tempo biológico e tempo psicológico, sob formas de tema motivação, intrica-se nas fabulações; a problemática do Tempo, discutida em domínios não literários (Física, Matemáticas, Filosofia, etc.), encontra antecipação ou eco e sua aplicação na literatura. (CASTAGNINO, 1970, p.14).

O homem aparece como o terceiro elemento do tripé formado pelo tempo e pela literatura, pois cada ser humano traz em si uma concepção de tempo única para si. De acordo com A. A. Mendilow (1972) em *O Tempo e o Romance*, cada homem leva consigo seu próprio sistema temporal e, independentemente do que podemos definir como época ou contexto histórico, vida e arte configuram-se através dos tempos para que sejam nelas moldadas as concepções atuais de mundo e as perspectivas do ser humano. Em outras palavras, o homem tem para o tempo a sua essência e, sujeitado à época em que vive, carrega consigo todo o reflexo de sua geração. “A época é fixação do tempo entre pontos de referência. Com alcance metafórico, pode-se dizer que época é materialização do tempo, cristalização de seu fluir, delimitação estática entre fronteiras cronológicas, parcelamento convencional”. (Castagnino, 1970).

Assim como o homem do século XIII acreditava nos temas, nos enfoques, ideias e perspectivas de sua geração e transpunha tudo para sua literatura, o homem do século XX também o faz. Porém, há autores que justificam uma mudança do grau de importância que o homem do século XX dá ao tempo.

A ideia de “coisas transformadas” que ocorria anteriormente ao século XX cai por terra dando lugar a uma visão de vida de “coisas transformando-se”. A sensação de estabilidade, unidade (Deus, homem, animal, vegetal e mineral) e o padrão de mundo satisfatório começam a ser questionados. Alguns fatores que levaram ao surgimento desse fenômeno moderno foram as bruscas mudanças político-econômico-sociais do século XX,

principalmente no início desse século, o crescente ritmo de vida e a ânsia por mudanças cada vez maiores e mais rápidas. O homem moderno e pós-bélico tem maior consciência do tempo.

É normal, e conseqüente, que haja entre a sociedade uma espécie de transtorno e perturbação, afinal, os antigos padrões foram desfeitos e a arte, a filosofia, a ciência, a religião não mais se sustentam em uma integração harmônica e pacífica. O que ocorre para o homem do século XX é uma tentativa de reconciliar e sintetizar, novamente, todos os padrões deixados de lado. A dúvida é o que o fragmenta: sem bases a que se apegar, está em constante transformação, em uma eterna procura de si próprio e do mundo em que vive, insatisfeito e fantoche da busca de seu autoconhecimento. Dessa forma, nada menos surpreendente que, segundo Mendilow (1972, p. 13), a própria maneira de pensar e sentir molde a marca da “obsessão do século XX pelo tempo” e que, por consequência, seja refletida nas formas de expressão artística.

Desde a música, poesia, pintura até a ficção, a preocupação pelo tempo ronda toda forma de arte e expressão artística como se quisesse ajustar-se ao mundo moderno. O homem fragmentado dá possibilidades para que a arte também se fragmente e se questione em busca de um verdadeiro objetivo: os ritmos ágeis do jazz, o verso livre da poesia, os movimentos radicais da pintura e, é claro, o romance e suas inovações de forma, enredo e tema são bons exemplos disso.

O romance é considerado uma forma de literatura relativamente nova iniciada no século XVIII. Pelo seu início tardio, o romance pôde contar com maior liberdade de concepção devido à ausência da crítica formal que, sempre exigente, funcionava muitas vezes como ação inibidora. De acordo com Mendilow (1972, p. 16), o romance nascera muito tarde para ser sujeito aos dogmas paralisantes dos prematuros fautores-de-leis. Regras não foram ditadas anteriormente para que sucumbissem às necessidades multiformes do romance. A flexibilidade e a elasticidade dessa nova arte em potencial mostravam autores suficientemente capazes de lidar com os problemas da ficção.

A princípio, o romance não foi digno de ser levados a sério por críticos que não viam nos novos autores de ficção moderna a maestria suficiente para romper quaisquer que fossem as convenções e técnicas. A ideia de uma expressão literária voltada para o ser humano comum, simples e mortal inserido em uma rotina onde os hábitos e o cotidiano recebem o destaque, parecia não ser merecedora de análises mais profundas.

Ao longo do tempo, contudo, o romance foi sofrendo transformações e se reinventando. A liberdade, a riqueza de experimentos e a ousadia da exploração de novas

técnicas ajudaram a renovar sua potência de acordo com as mudanças ocorridas nos diversos núcleos sociais que procurava retratar:

O romance assimilara sincreticamente diversos gêneros literários, desde o ensaio e as memórias até à crônica de viagens; incorporara múltiplos registros literários, revelando-se apto quer para a representação da vida quotidiana, quer para a criação de uma atmosfera poética, quer para a análise de uma ideologia". (SILVA, 2009, p.683)

Seu destaque como obra literária foi cada vez mais reconhecido e, em total sintonia com o homem moderno, procurou em seu mundo ficcional mostrar reflexos da evolução humana. Com isso, o tempo, recurso preciso para refletir a sociedade de sua época, tornou-se uma das grandes preocupações da ficção moderna. Citando Stephen Spender, Mendilow traz ainda em seu livro a importância do tempo para os escritores modernos:

A literatura moderna está obcecada por problemas de tempo. Escritores que diferem em tudo o mais repartem esta preocupação. Os menos políticos, os menos filosóficos, mesmo aqueles que renegam qualquer interesse por ideias estão ainda estranhamente inquietos pelo tempo. (SPENDER, 1941apud MENDILOW, 1972, p. 16)

A problemática do tempo foi tão avassaladora para alguns romancistas que muitos acreditavam, segundo Mendilow (1972, p.18), que somente enfrentando a técnica do tempo poderiam compreender o verdadeiro significado de viver e atingir em plenitude a perspectiva verdadeira da realidade.

Não é de se espantar, pois, que romancistas até os dias atuais priorizem, entre tantas outras técnicas, os aspectos do tempo. A maioria das convenções que baseiam a ficção e o romance está ligada a ele. É comum ouvir que um bom romancista tem de possuir uma postura quanto ao enredo, à estrutura, ao exame de causalidade, à sequência e pontos de visualização, etc. relacionando-as às linhas do início com as do término do romance. O romancista deve ser capaz de construir um todo sucessivamente.

Muitas são as técnicas para a compreensão temporal de uma obra e algumas delas tornam-se indispensáveis para uma narrativa bem estruturada. Entre elas estão a voz do narrador, alongamentos (quando o discurso – forma da expressão – é mais longo do que a história contada), sumarizações (quando o discurso é breve e o tempo da história é longo), pausas, elipses, etc. Temos também a técnica da *anacronia*, que dá ao leitor uma experiência ficcional do tempo. Essa técnica consiste em um desencontro entre a ordem temporal dos acontecimentos e a ordem como são apresentados no discurso.

A mais comum entre as anacronias é aquela que se constitui através de recuos no

tempo da narrativa. Damos-lhe a designação de *flash-back*, porém a terminologia *analepse* também é uma opção. A *analepse* é um recurso que permite esclarecer os antecedentes de uma determinada situação dentro de um romance, ou seja, é a discrepância entre a ordem dos fatos narrados e o ritmo temporal. A técnica fora muito utilizada pelos autores do século XX devido à retrospectiva da memória.

Há autores que advertem seu leitor sobre o recuo que será dado na ordem dos fatos, contudo, assim como James Joyce e Virginia Woolf, não sinalizam suas analepses:

Nos seus romances, como no romance contemporâneo em geral, o discurso, abruptamente, passa a narrar, entrecruzam-se vectores diversos da intriga, associam-se e confundem-se temporalidades distintas. Estas rupturas, descontinuidades, justaposições e interpretações cronológicas transformam com frequência o romance numa narrativa caótica, de leitura árdua e de compreensão problemática. (Silva, 2009, p. 754)

Além da analepse, a anacronia ainda designa outro recurso temporal chamado *prolepse*, que consiste na antecipação de um acontecimento ou de um fato que somente deveria ser narrado mais tarde, ou seja, um avanço do tempo da narrativa. Nos romances do século XX, essa técnica não parece ter sido muito utilizada a não ser pelo narrador autodiegético. Entretanto, em *Mrs. Dalloway* temos um exemplo de prolepse nas passagens do Big Ben: o suspense das batidas do relógio, a premonição de que algo ruim estaria para acontecer, tudo envolve a sensação de que o futuro está iminente à espera.

Assim, fica nítido que o tempo, na literatura do século XX, é tratado com maior liberdade, recebendo uma valorização especial. Esta valorização pode ser expressa tanto objetivamente quanto através de técnicas ousadas e inovadoras que servem ao leitor como guias da trama moderna. A preocupação com a técnica do tempo tem, então, um argumento importante: é através dela que o autor mostra suas habilidades em produzir os efeitos desejados sem que esses se transformem em empecilhos para a compreensão da história narrada.

2.2 O tempo da diegese e o tempo do discurso narrativo

O autor que possui a ambição de trabalhar com o tempo se depara, de acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2009) em seu livro *Teoria da Literatura*, com dois tipos de problemática constituintes de um romance.

O primeiro tipo é o tempo da diegese (ou o tempo da história narrada, tempo do

significado narrativo), em outras palavras, é o tempo objetivo. O autor o caracteriza como um tempo “público”, delimitado por certos indicadores cronológicos como o calendário, os indicadores cósmicos (ritmo das estações, ritmo dos dias e das noites) ou os dados de uma determinada época histórica. A técnica diegética pode ser curta ou longa e, independente de qual seja, é possível, em geral, medir com suficiente exatidão sua duração.

A diegese comporta ainda outro tempo que pode ser classificado como mais fluido e mais complexo: o tempo subjetivo, vivencial das personagens ou o chamado tempo psicológico. Virginia Woolf caracterizou-o por *time in mind*. Este tipo de temporalidade é independente da linearidade cronológica, do calendário ou do tempo do relógio e é “entretido num presente que ora se projecta no futuro, ora pára e se esvazia”. (Silva, 2009, p. 747).

Muitos autores, ao nomeá-lo como *tempo subjetivo*, levam em consideração o fato de que esse tempo não é exterior à mente humana e, por isso, consegue acompanhar as complexidades que o ser humano possui em seu íntimo quanto às projeções temporais:

Na literatura – capaz de sopesar em tôdas as dimensões e projeções a alma humana – coexistem as infinitas possibilidades do tempo subjetivo em alucinante simultaneidade de passado, presente e futuro e na espessura das vivências individuais que criam para o tempo uma grandeza própria, psicológica. (CASTAGNINO, 1970, p. 34).

Veicula-se a ideia, portanto, de que o tempo psicológico acompanha o ritmo da mente da personagem, pois é o tempo que se perde nos labirintos interiores, nas memórias, fragmentos, etc. Ou seja, através dele são revelados sentidos de partes da mente que antes eram inexplorados.

Do *time in mind* origina-se uma das técnicas mais utilizadas pelos romancistas modernos: o chamado *monólogo interior*. Essa técnica tem por finalidade aprofundar-se ainda mais no processo mental da personagem acompanhando o fluxo ininterrupto de pensamentos e dando ao leitor a oportunidade de desbravar o seu tempo interior.

Existem autores que distinguem o processo do *monólogo interior* do *fluxo de consciência*. No primeiro, os pensamentos são expressos por uma linguagem que apresenta, até certo ponto, nexos lógicos. Já no segundo, o fluxo é tão desarticulado que a sequência lógica deixa de existir.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva designa o escritor francês Édouard Dujardin como o criador do *monólogo interior* (1888), em sua publicação no livro *Les lauriers sont coupés*. Mais tarde, em 1931, o autor publica *Le monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa*

place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain, onde tenta definir algumas de suas características. Vítor Manuel com base nas afirmações de Dujardin cria sua própria visão de monólogo:

O monólogo interior é um monólogo não pronunciado, que se desenrola na interioridade da personagem – e há determinados estados psicofisiológicos particularmente favoráveis à eclosão do monólogo interior: rêverie, insónias, cansaço, etc., que não tem outro auditor que não seja a própria personagem e que se apresenta sob uma forma desordenada e até caótica - sintaxe extremamente frouxa, pontuação escassa ou nula, grande liberdade, sob todos os pontos de vista, no uso do léxico, etc. –, sem qualquer intervenção do narrador e fluindo à medida que as ideias e as imagens, ora insólitas ora triviais, ora incongruentes ora verisímeis, vão aparecendo, se vão atraindo ou repelindo na consciência da personagem. (SILVA, 2009, p. 750)

Assim, fica claro que a técnica do monólogo é especialmente usada para atingir a consciência sem ou com a intervenção de um narrador e que este pode servir como organizador do tempo, espaço e do próprio enredo. Logo, é comum notar em obras de autores do século XX o tempo como motivação, tema ou assunto do romance.

E finalizando a questão do tempo na diegese, é observada a classificação de Jean Pouillon em *O tempo no romance* que discute acerca da estrutura da narrativa. A estrutura ganha diversas maneiras de atingir a problemática do tempo, contudo – o autor frisa – antes do aparecimento do *nouveau roman* eram dois os grupos nos quais poderiam ser agrupados os romances quanto à questão do tempo e da estrutura.

O primeiro grupo acumula em si dois tipos de narração, “Aquêles nos quais o desenvolvimento temporal de um ente tem necessidade, para ser compreendido, de uma chave que é sua psicologia; e aquêles nos quais não há necessidade dela, pois êle é quem explica tudo”.(Pouillon, 1974, p. 257)

No primeiro caso, a estrutura do tempo é desnecessária para que a “chave” consiga funcionar em plenitude, já “no segundo caso, o desenvolvimento é, por definição, contingente e esta contingência não tem de ser demarcada especialmente, pois ela é a essência da temporalidade”. Pouillon classificou-os por *novelas de duração*. O segundo grupo levou o nome de *novelas de destino*. Nesse caso, o foco da discussão não é a estrutura do tempo, mas sim, a psicologia de seus heróis:

É preciso buscar nelas [novelas de destino] não uma filosofia do Tempo, mas um sentimento que pode existir nas consciências... Nelas, a expressão justa do tempo exige duas coisas, sem dúvida, ligadas: a prioridade ontológica do presente e a contingência do encadeamento... O destino, convenientemente, preenche êstes dois requisitos. (POUILLON, 1974, p. 257)

Para finalizar, retomando a problemática de acordo com Vítor Manuel, o segundo tipo encontrado nas obras literárias é o tempo dentro de um discurso narrativo. É muito difícil encontrar um parâmetro invariável para medi-lo, pois por não se tratar de um tempo objetivo da diegese, a medição exata de sua duração nunca é obtida. Existem meios que poderiam ser úteis para a exatidão da medida, porém são muito variáveis e aleatórios. A paginação não leva a um resultado, pois cada página é variável e depende do tipo de letra, do espaçamento e de outros diversos fatores que comprometem na padronização.

Também o tempo da narrativa não pode ser medido através do tempo necessário que um leitor gasta em sua leitura, “A velocidade da leitura modifica-se de leitor para leitor, e nem sequer é constante no mesmo leitor, e modo que é impossível estabelecer um padrão ideal suscetível de normalizar, digamos assim, essa velocidade de leitura”. (Silva, 2009, p. 750).

2.3 O Tempo, a personagem do século XX e o romance psicológico.

Como já dito, “muitos filósofos nos dizem que a preocupação com problemas do tempo é a tônica do pensamento moderno”. (Mendilow, 1972, p. 34). Há quem acredite que os escritores modernos possuíam uma preocupação tão grande com o tempo que chegava a ser maior do que a obsessão dos vitorianos pela modernidade e suas regras tidas como controversas.

Sendo a literatura um reflexo da época e sendo os autores modernistas revolucionários quanto à questão da tradição literária, a ficção moderna torna-se uma arte temporal, “Os problemas da sua estrutura, convenções e técnicas formam uma verdadeira charada de diferentes valores temporais. Portanto, a contínua experimentação nesses problemas significa uma contínua reconsideração de valores temporais.” (Mendilow, 1972, p. 34)

Dessa forma, o tempo está em todos os aspectos da ficção: tema, forma, linguagem, etc, e, os escritores que estavam dispostos a escrever sobre o comportamento do ser humano do século XX deveriam saber que encontravam-se sujeitados à “personagens-reflexos” do poder do tempo perante a sociedade moderna.

Mendilow explica, em um exemplo bastante claro, as diversas formas que o tempo pode assumir num romance moderno:

O herói chega ao ponto de encontro pelo tempo cronológico – tempo pelo relógio que é o mesmo para todos. Espera impacientemente durante o que parece anos pelo tempo psicológico – o seu próprio relógio privado que mede o tempo através de valores e intensidade. Enquanto espera, relembra-se dos vários acontecimentos que conduziram a esse encontro fatal, através de um ato de memória que não é uma

reconstrução ou recapitulação mecânica do passado como foi, mas sim uma interpretação de eventos carregada emocionalmente, que muda e troca, conforme aquele que interpreta cresce no tempo e por ele é alterado. Finalmente o herói encontra a sua amada com a pressão de todo o seu passado sobre o momento de seu presente que é, ele mesmo, modificado por um propósito que se joga para um futuro grande como a esperança. (MENDILOW, 1972, p. 36)

Em outras palavras, o tempo assume no romance moderno o papel de construir toda a estrutura da narrativa e de atingir até mesmo o destino das personagens. O autor em sua obra não pode ignorar o fato de que a personagem é um ser pensante e submetido às inconstâncias da vida moderna. Por consequência, a personagem deve passar por todos os questionamentos que um cidadão do século XX passa, dessa forma, conclui-se que, sendo o tempo o influenciador de uma sociedade, nada mais correto em vê-lo refletido cena por cena de um romance.

No exemplo de Mendilow citado acima, percebemos que em uma única cena a personagem entra em conflito com os diversos tipos de tempo. O tempo cronológico, exterior à mente humana, o tempo psicológico que o faz esquecer por completo das horas, minutos ou dias e o tempo objetivo que transcorre sem repetições nem retrocesso partindo do instante vivido.

Contudo, esses tempos não são independentes ou solitários, muito pelo contrário, eles se tangenciam e mesclam-se criando toda a atmosfera que a personagem está vivenciando dentro e fora de sua mente, pois ao mesmo tempo em que está viva no tempo cronológico, a personagem encontra-se viva num mundo a parte que a leva a infinitas sensações e sentimentos capazes de influenciar suas atitudes no momento presente. Nesse sentido, a personagem do romance do século XX nunca está em plena ciência de sua realidade, pois encontra-se eternamente num fluir de consciência que a muda e a transforma sucessivamente.

Assim, o tempo psicológico, por ser considerado um dos mais usados pelos romancistas modernos, merece um destaque maior quanto à sua técnica temporal principalmente por ter em Virginia Woolf uma de suas principais propagadoras. O que devemos notar no tempo psicológico é que não necessariamente uma hora deve representar um montante de atividade consciente iguais ao de uma outra hora. O tempo interior varia conforme o relógio interno de cada pessoa e de cada percepção. Além disso, Mendilow (1972) nos lembra que um tempo interior que é medido através da sucessão de estados de consciência tem um valor diferente enquanto é vivido e enquanto é rememorado.

O romancista deve levar em conta que a essência do drama na ficção está na criação de

um sentimento de presente fictício que sempre se move adiante. Descrever o tempo interior, portanto, retém a ação:

Mais sugestiva, portanto, é a apreensão do modo como o tempo passa ou do modo como o personagem o sente passar, enquanto distinta da afirmação sumária de que passou vagarosa ou rapidamente. Isso se pode conseguir através da variação do andamento, ou ainda, de forma mais efetiva, quando manipulado por um bom escritor, permitindo que o leitor siga o processo dos pensamentos do personagem e a sequência de suas impressões sensoriais. (MENDILOW, 1972, p.147).

Quando conseguimos ter acesso completo ao testemunho das ideias e das emoções de uma personagem podemos imergir ainda mais em sua personalidade.

2.4 Virginia Woolf e o Tempo

Virginia Woolf é o ícone da chamada “escola temporal de ficção” do século XX, segundo Mendilow (1972, p.148) e não seria diferente se tratando de uma autora que dedicou muito de seus estudos aos aspectos temporais não só de suas próprias obras, mas também de escritores predecessores e contemporâneos que a ajudaram a construir o que hoje chamamos de “ensaios sobre o tempo”.

Inevitável foi o caminho que se traçou após tantos estudos sobre a problemática do tempo nas obras de ficção moderna. Explorando os diversos campos que o tempo poderia tomar em um romance (objetivo, subjetivo, cronológico, psicológico, etc.), a progressão para uma maior interioridade da narrativa foi gradual, porém esperada. A partir de todos esses aspectos, uma nova classificação surge para o gênero que vinha sendo criado: moderno romance psicológico, o qual Virginia trabalhou por toda sua vida.

O moderno romance tem por característica dar atenção àquilo que as personagens pensam e como elas pensam, sem se importar com o que elas fazem, “Os artifícios técnicos da ficção moderna, as mudanças de convenções, a aproximação mais íntima entre os símbolos de comunicação e os processos que simbolizam, a redução em importância do enredo – são derivativos secundários da qualidade primária da interioridade”.(Mendilow, 1972, p.277).

Observar a personagem através de um olhar mais intimista e descrevê-la dentro da própria perspectiva do “eu” são artifícios que antes somente a poesia havia se aventurado. Retoma-se aqui o hibridismo dos gêneros: em busca de uma revolução literária, a narrativa poética surge como a ponte para a ligação entre prosa e poesia, pois não é mais exclusividade do poeta adentrar a consciência de seu eu-lírico e os estudos sobre o tempo, principalmente o psicológico, dão essa oportunidade ao romancista que procura trazer para sua obra os aspectos

de um romance moderno.

A ficção reflete vários conceitos e valores do tempo justamente por ser a representação das pressões da época. Sendo a ficção uma arte temporal, os problemas que ela enfrenta quanto à sua estrutura, convenções e técnicas são também de valores temporais. Surge o novo escritor que se recusa a aceitar os padrões e crenças anteriores. Virginia Woolf enquadra-se entre tantos outros autores como Kafka, Joyce e Proust que acreditavam no conceito do tempo como agente que afeta qualquer aspecto da ficção, seja o tema, a forma ou, até mesmo, a linguagem.

Junto a isso, o autor do século XX anseia por uma penetração maior nos signos da vida, no assunto humano, na consciência, etc. Essa ânsia possui uma explicação: o desejo do romancista moderno é a continuidade, principalmente, de sentimentos. Um sentimento não é algo que começa e termina com “hora marcada”, pelo contrário, essa impressão traz para o romancista um sentimento formulado e falsificado, por isso quando uma obra trata desse tema, deve possuir uma forma diferente daquela que trata de ações. Nas palavras de Mendilow (1972, p. 233), o romancista deve rejeitar qualquer das abstrações conceituais de formas e arranjos convencionalizados.

Virginia Woolf, dessa forma, tenta romper as abstrações intelectualizadas, os rótulos e as concepções que nossas mentes interpõem entre nós e a realidade, “apreendendo as nossas impressões da vida em seu irrompimento, antes que nossos conceitos possam trabalhá-las”. (Mendilow, 1972, p. 245). O tempo presente é o que melhor pode retratar esses momentos de realidade e de sentimentos, pois ele se preocupa com o momento vivo da trama. E por consequência, o tempo psicológico tem o papel de ser esse presente contínuo, *real time, time in mind*, um presente fictício que é reforçado pelos monólogos interiores. É em seu livro *Orlando*, que melhor temos a concepção do tempo psicológico:

O tempo que faz medrar e decair animais e plantas com pasmosa pontualidade, tem efeito menor sobre a mente humana. A mente humana opera com igual irregularidade sobre a substância do tempo. Uma hora, uma vez fixada na mente humana, pode abarcar cinquenta ou cem vezes seu tempo cronométrico; inversamente, uma hora pode corresponder a um segundo no tempo mental. Esse maravilhoso desacordo do tempo do relógio com o tempo da alma não é bastante conhecido e mereceria uma investigação profunda. (WOOLF, 2006, p. 98)

Já o passado é, na mente das personagens, filtrado. Os eventos já não têm muito mais importância enquanto evento em si mesmo, “a reação, não a ação, é importante; o passado é visto do presente e à luz do presente, às avessas, e não em seu próprio direito, avançando a partir de seu próprio tempo”. (Mendilow, 1972, p. 247).

Em *Tempo e Expressão Literária*, Castagnino cita o crítico francês André Rousseaux em *Littérature de XXème siècle* que discorre sobre a problemática do tempo em Woolf:

A noção do tempo – agitada pela ciência hodierna – também está problematizada na literatura contemporânea. Nossa pessoa se realiza no tempo, tal como nos temos acostumado a vê-lo transcorrer a nosso redor e conosco. Ela se realiza pela colaboração contínua da memória e da ciência. A memória nutre pela experiência dos fatos e dos atos realizados a consciência que tomamos do momento presente. Tudo é possível desde que o tempo venha a tecer sob esta sucessão de recordações, de pensamentos, desejos e ações, uma trama sólida que traga a cada instante um sustentáculo seguido de outro sustentáculo. E que faz a literatura que problematiza a noção do tempo? Rompe esta trama na qual o presente está sempre em relação com o passado e o futuro. Substitui o tempo que transcorre por um Tempo que sempre é capaz de renascer e de ressurgir. Substitui a memória lógica, que encadeia o presente do passado, por uma memória poética capaz de fazer brotar do passado aqueles instantes que possuem para ela um valor atual. (ROUSSEAU, 1938 apud CASTAGNINO, 1970, p. 27)

A problemática a qual Rousseaux se refere aparece no romance como a personagem principal que afeta toda a estrutura convencional de narrativa.

Todas essas características acarretam uma nova geração de romances. Nos primeiros anos do século XX, ocorre um processo de metamorfose do romance moderno, como já dito, mas é importante frisar que entre essas mudanças, surge Virginia Woolf e seus romances de análise psicológica em que “renovam-se os temas, exploram-se novos domínios do indivíduo e da sociedade, modificam-se profundamente as técnicas de narrar, de construir a intriga, de apresentar as personagens”(Silva, 2009, p. 684). O romance se transforma e não cessa suas fontes de renovação, “numa singular manifestação da perene inquietude estética e espiritual do homem.”.

Com o desenvolvimento do romance no século XX, novas variações de tratamento do tempo como as simultaneidades, acronias, saltos temporais e sincronizações unem-se aos modos tradicionais de enredo. Em meio a tudo isso, Virginia Woolf utiliza os romances de fluxo de consciência que acabam sendo a ponte para as transformações do enredo no século XX. Vê-se então, em obras woolfianas, a importância que o tempo e a narrativa poética tomam para que o objetivo da autora seja atingido. Os dois elementos unidos são ferramentas para a exploração do aprofundamento psicológico das personagens e também para a literatura emergente.

A tática de Woolf em relação ao tempo era apresentá-lo através de dois meios: o externo e o interno. Quando existem ações envolvendo a personagem e um espaço fora de sua mente, os eventos, as conversações, etc., são apresentados em fragmentos desconexos, enquanto o meio interno continua a toda evolução. Frases interrompidas, palavras jogadas aqui e ali no texto, irrompem mesclando meio externo e interno.

No presente ainda não há finalizações, ações acabadas ou concebidas. Há em Woolf a preocupação pelo momento vivo. O tempo interior é articulado num presente contínuo mesmo sendo descrito num passado ficcional. A partir daí, as técnicas do monólogo interior e do fluxo de consciência são recorrentes por serem as práticas de linguagem que melhor reforçam o presente por estarem, justamente, escritas no presente.

Santo Agostinho (1966) reforça essa ideia por pensar o tempo através da linguagem. Devido às nossas práticas lingüísticas, podemos tentar apreendê-lo porque a linguagem adquire sentido a partir do tempo. Isso quer dizer que não se pode pensar no tempo sem antes pensar em linguagem, afinal, ela articula o tempo, assim como o tempo articula a própria linguagem. Segundo Agostinho, os tempos existem na mente. A memória é o ponto de encontro do passado que já não mais existe sobrando, dessa forma, somente a recordação que torna possível o contato. O presente é o conjunto de nossas sensações e pensamentos do momento. É o momento *agora*. O futuro aparece como uma resposta para nossas previsões e nossas esperanças.

Pelo que, pareceu-me que o tempo não é outra coisa senão distensão. (...) Em ti, ó meu espírito, meço os tempos! (...) Meço a impressão que as coisas gravam em ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de elas terem passado. Meço-a ela enquanto é presente, e não àquelas coisas que se sucederam para a impressão ser produzida. É a essa impressão ou percepção que eu meço, quando meço os tempos. Portanto, ou esta impressão é os tempos ou eu não meço os tempos! (AGOSTINHO, 1966, pág. 335)

A análise agostiniana sobre o tempo clarifica muitas das técnicas woolfianas se pensarmos em Santo Agostinho como um estudioso não apenas dos termos cosmológicos do tempo, mas também da interioridade psíquica que é um elemento importante para a constituição do eu ou do sujeito. O tempo é a produção da identidade de um sujeito que está se constituindo, pois ele exerce um papel fundamental na consciência humana uma vez que tempo e consciência são indissociáveis. A teoria de Santo Agostinho dos três tempos reflete na construção das personagens de Woolf: “Nenhum passado, nenhum futuro; meramente o momento em seu anel de luz.” (Woolf, 2006, p.276)

A narrativa woolfiana busca, antes de tudo, o instante. O tempo constitui-se através de repetições, ritmos, etc. e toda a narrativa da autora é inundada por repetições que floream o processo de *stream of consciousness* e dos constantes diálogos interiores:

3 CAPÍTULO II: A NARRATIVA POÉTICA E A PERSONAGEM

3.1 Virginia Woolf e a narrativa poética

Neste capítulo procura-se explorar a problemática do tempo dentro de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. Contudo, antes de aprofundarmos nos estudos que ajudaram na construção da crítica woolfiana é necessário uma passagem aos fundamentos da narrativa poética, os quais Woolf sempre utilizava na produção de suas obras.

Os principais estudiosos responsáveis pela propagação de uma teoria crítica acerca da narrativa poética foram o norte-americano Ralph Freedman e o francês Jean-Yves Tadié. Freedman baseava seus trabalhos a partir das obras de Herman Hesse, André Gide e Virginia Woolf. A obra de Woolf é lida por Freedman como uma representação lírica da consciência e do fato; utilizar a autora para seus estudos foi de grande importância, afinal, sua própria obra é cheia de reflexões sobre o hibridismo dos gêneros. Para Freedman, à medida que suas reflexões foram ganhando mais conteúdo, o autor lírico difere-se do autor de romance por possuir uma visão de poeta perante suas narrativas:

[the author] Is faced with the task of reconciling succession in time and sequences of cause and effect with the instantaneous action of the lyric. Not only is time experienced spatially, but also the distance between self and world is telescoped; the engagements of men in the universe of action are reexperienced as instances of awareness. (FREEDMAN, 1963, apud TABAK, 2005, p.2)

No início do século XX, a narrativa poética passou a ganhar destaque devido à saturação dos modelos tradicionais de romance realistas e naturalistas do século XIX. Os gêneros estavam desgastados e a procura por uma literatura de expressão do “eu” abriu portas para que o romance lírico ganhasse as graças de autores modernistas.

Segundo Tabak (2005), Virginia Woolf, desde seus primeiros ensaios, defende um novo tipo de escrita que ela tinha por experimental. A principal argumentação da autora perante a arte moderna é a de que há, naquele momento, uma transformação. Os problemas humanos são o ponto de partida para o escritor moderno que pretende acompanhar o cotidiano de suas personagens. Em *The Modern Fiction*, Woolf, de acordo com Tabak (2005) traça um perfil do que seria o autor emergente na ficção moderna:

Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions--trivial, fantastic, evanescent or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from the old; the moment of importance came not here but there; so that if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not

what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on, as the Bond Street tailors would have it. Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged, but a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? We are not pleading merely for courage and sincerity; we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it. (WOOLF, 1984, p. 149-150)

A autora passa a buscar através de suas próprias obras e de obras alheias o verdadeiro e profundo sentido da vida, entregando-se às experimentações com a linguagem e como o próprio processo narrativo para atingir seu objetivo.

Justamente por uma preocupação crítica sobre o novo processo criativo que surgia, Virginia Woolf escreve, em 1927, o ensaio crítico *The Narrow Bridge of Art*. Dessa forma, Fani Tabak acredita que ao longo do ensaio, a autora deixa explícita sua insatisfação acerca da crítica tradicional e conservadora que rejeitava qualquer romance emergente desse período. Argumentava que a poesia não mais serviria aos novos escritores como servia aos escritores do passado; na verdade, ela precisava buscar seu lugar na nova expressão poética que vinha surgindo. O homem moderno fragmentado não pedia mais uma unidade ou um ciclo definido em que basear-se, pelo contrário, somente uma linguagem artística capaz de expressar as dúvidas e conflitos aos quais essa sociedade estava submetida poderia, claramente, atingir o objetivo de registrar as sensações da época.

A autora, principalmente em seus ensaios críticos, mostra-se preocupada com o hibridismo dos gêneros. Por um lado, acreditava que o romance e seu caráter experimental conseguiriam atingir novas formas para expressar a temporalidade intrínseca à mente humana; por outro lado, defendia a ideia de que a poesia iria, ao longo do tempo, incorporar características da prosa em sua estrutura para que pudesse alcançar outros temas além das questões universais.

Woolf aponta que algumas estruturas devem estar em comunhão no momento em que a poesia une-se à narrativa:

Poetry, it would seem, requires a different ordering of the scene; human beings are needed, but needed in their relation to love, or death, or nature rather than to each other. For this reason their psychology is simplified, as it is both in Meredith and Hardy, and instead of feeling the intricacy of life, we feel its passions, its tragedy. In “Wuthering Heights” and in “Moby Dick” this simplification, far from being empty, has greatness, and we feel that something beyond, which is not human yet does not destroy their humanity or the actions. So, briefly, we may sum up our impressions. Brief and fragmentary as they are, we have gained some sense of the

vastness of fiction and the width of its range. (WOOLF, 1975, p.140).

Dessa forma, poesia e prosa juntam-se para construir um romance que não tem por preocupação os aspectos sociológicos ou de ambientes. Sua real preocupação será em expressar de forma quase latente os sentimentos e ideias das personagens, mas de uma forma diferente: utilizará poesia e, principalmente, parecerá poesia para atingir seus objetivos:

Tomando muitos dos atributos da poesia, esse novo romance oferecerá as relações do homem com a natureza, com o fato, com a imaginação e com seus sonhos. Ainda que o faça demonstrando a proximidade e a complexidade da vida cotidiana. Tudo será possível para o romance, embora ele tenha de pagar um preço. As passagens eloqüentes, líricas esplêndidas se lêem muito bem isoladamente, mas no contexto do romance causam e causarão sempre um enorme desconforto. Nesse sentido, o caminho que esses “romancistas” escolheram ou escolherão será sempre uma via de renúncia, pois não se pode cruzar a estreita ponte da arte carregando todas as ferramentas. (TABAK, 2005, p.16 [grifo nosso])

Em virtude dessas observações acerca da narrativa poética, falar sobre o tempo torna-se um tanto mais fácil, pois é através dele e por ação dele que qualquer trajetória é concebida. O tempo é uma característica básica da existência humana e, portanto, é “imprescindível que o tempo na narrativa poética seja o reflexo de toda a experiência humana vivida, sentida e imaginada”. (Tabak, 2005, p. 54).

Como consequência, o tempo é o elemento que está em constante repetição na narrativa poética, seja por aparecer em seu formato cronológico por indicadores extras narrativos ou por estar presente nas incessantes *anacronias* psicológicas. Junto de outros elementos (como o espaço, a personagem, o mito, etc.) cria-se em torno do tempo um eco infinito que traz à narração a necessidade recorrente de renascer e desdobrar-se em si própria. A narrativa poética é formada, entre tantas outras características, pela repetição que a aproxima da poesia. Notamos essa característica seja a partir de temas, passagens, palavras ou até mesmo de nomes e, através dessa técnica, é normal notarmos que há em sua estrutura mixagens de prosa e poesia sempre em busca da existência e do autodescobrimento. A partir desse constante retorno cria-se a sensação de circularidade e, segundo Fani Tabak, esse ritmo cíclico demonstra a importância que tem o eu na construção e na apreensão da verdade ontológica. Essa verdade, que é única e inigualável, em cada um de nós, é também o próprio questionamento de nossa condição humana de existência.

Há também quem discorra sobre o tempo na narrativa poética como Antônio Donizete Pires em *o concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa*:

A narrativa poética conta ainda uma história, mas de modo difuso e vago, e quer, além disso, banhar-se estruturalmente nas águas lustrais e libertadoras da poesia lírica. E acrescento: ao lado das características apontadas por Moisés (1998), penso no tratamento polissêmico que esse tipo de narrativa confere ao tempo e ao espaço; o ritmo peculiar (de “frase musical”) que é então propiciado; o apreço ao simbólico e ao mítico; o uso intensivo do monólogo interior e do fluxo de consciência (“névoas de incerteza”). (ITINERÁRIOS- REVISTA DE LITERATURA- 2006 p.56)

Temos assim na narrativa do século XX, romances que procuravam ser poesia, mas não abriam mão de seu objetivo principal: contar uma história. Surgem autores dispostos a retirar da narrativa seus elementos essenciais como o espaço, tempo, narrador, personagem, etc. e vinculá-los à poesia durante toda a diegese.

Segundo Fani Miranda Tabak em *Virginia Woolf e Clarice Lispector: A narrativa poética como construção da identidade*, o tempo, na narrativa poética, busca estruturar-se a partir de um momento axial que se caracteriza pelo instante de partida da narrativa, ou seja, a entrada na ação do sujeito. A partir daí, o texto ganha um dinamismo que, no caso dos livros de Woolf, são atravessados por uma súbita interiorização da ação. Essa mescla entre pontos de dinamismos e longas digressões acarretam a descontinuidade do tempo cronológico a favor do tempo subjetivo o que, em outras palavras, nada mais é que a noção de tempo totalmente desconstruída em labirintos interiores que a narrativa poética pretende criar. A narrativa poética produz um tempo próprio admitindo vários recursos para expressar sua temporalidade.

Juntamente a todas essas características, a poesia deveria se ajustar para as mais adversas situações nas quais o homem moderno via-se mergulhado. O novo romance toma atributos da poesia para expressar a relação do homem com a natureza, com a imaginação, com seus sonhos, etc., tudo sendo demonstrado através da vida cotidiana e visando penetrar na essência da emoção humana e na busca de um entendimento da personalidade mais íntima do homem:

Como fontes do sonho humano de transformar e recriar a vida, as narrativas poéticas estabeleceram-se como verdadeiros testemunhos de um questionamento ontológico constante, de um desconforto com a realidade, de uma busca incessante. O jogo verbal entre a aparência e a essência tornou seu espaço um lugar capaz de reproduzir a vida como um sonho, e conseqüentemente metaforizar a busca do ser humano por si mesmo. (TABAK, 2005, p.5)

É comum notarmos que em narrativas poéticas os acontecimentos narrados são entrecortados por sensações e introspecções de um eu-personagem ou um eu-narrador. Esses

cortes bruscos nos dão a sensação de uma realidade partida e de um ser que está em plena construção, ou seja, uma personagem em busca incessante de sua personalidade.

Para justificar ainda mais esse pensamento de que a narrativa poética é um dos fatores que demonstra a busca pelo autoconhecimento e que isso se expressa nos romances de Virginia Woolf, nos baseamos na classificação de Vítor Manuel de Aguiar e Silva para a ficção woolfiana de *romance impressionista*, no qual há a desvalorização da diegese acompanhada de um aprofundamento da análise psicológica da personagem. Ou seja, as bases que formam a narrativa poética como o ritmo extremamente lento, a fragmentação de instantes, o monólogo interior, a repetição de palavras, temas e até mesmo de trechos poéticos, estão unidas na busca da interiorização da personagem e no acompanhamento de sua evolução como ser humano durante toda a narrativa.

3.2 A personagem na narrativa poética – o desdobramento do eu

Uma personagem na narrativa poética nunca, em primeira instância, possui uma descrição clara, objetiva ou até mesmo profunda de suas características e personalidade. Na verdade, a personagem torna-se ponte e o instrumento de questionamento da realidade na qual está imersa. Dessa forma, é comum surgir um herói disposto a responder a principal pergunta que ronda todas as narrativas líricas: “Quem sou eu?”, ou melhor, “Quem somos nós?”.

Esse questionamento, ao longo da narrativa, transforma-se em uma obsessão, uma constância que é refletida através de um sujeito comum, uma personagem das massas, uma presença solitária em meio a tantas outras. Em outras palavras, as reflexões de uma narrativa poética nunca são expostas, por exemplo, através de um típico herói épico, “Dessa forma, torna-se muito difícil estabelecer uma psicologia ou um tipo social estrito para a categoria de personagem, já que ela é, no fundo, a busca do desdobramento do eu.” (Tabak, 2005, p. 33).

A personagem está em incessante busca de sua imagem e de seu eu, tanto como pessoa, quanto indivíduo social. O herói navega dentro de si mesmo com o intuito de encontrar o autoconhecimento. Conhecer a si próprio é, antes de tudo, conhecer o mundo a sua volta e, para que esse objetivo de autoconhecimento seja atingido, o que ocorre é, portanto, a presença de um discurso que engloba uma ou mais realidades. Não há uma voz pura definida ou destacada de tantas outras que tentam abrir caminho durante o romance. Na verdade, o que há, é uma personagem que tem consigo a percepção de várias realidades que ganham forma através de diversas vozes: características de um romance polifônico. Na narrativa poética, a polifonia reflete os desdobramentos do eu em todas as instâncias e não

somente na das personagens, por isso torna-se peça-chave para que a narrativa possa aprofundar-se ainda mais em seus questionamentos.

A viagem ao centro do ser pode ocorrer em quaisquer que sejam os momentos da narrativa: uma caminhada pelos jardins londrinos, em meio a uma festa, uma olhadela através das janelas, etc. Qualquer imagem que unifique os fragmentos deixados pelo cotidiano pode servir como apoio ao conflito interior existente.

Nesse sentido, as personagens fazem o seguinte trajeto de interiorização: partem da ação para uma introspecção, do diálogo para o *time in mind*, do agente para o paciente. Vítor Manuel discorre sobre esse assunto pela perspectiva woolfiana, “Virginia Woolf esforça-se cuidadosamente por exprimir, de modo subtil, minudente e não deformador, os estados e as reações da consciência, embora tais conteúdos subjectivos, muitas vezes, pareçam e sejam absurdamente fragmentários e incoerentes.” (Silva, 2009, p. 734).

Virginia acreditava que de uma voz central partia-se todo o desdobramento do eu e dos sentidos humanos. A personagem seria, por sua vez, o reflexo de uma busca ontológica.

4 CAPÍTULO III: ANÁLISE

4.1 Clarissa Dalloway – A personagem em busca de si

Ao longo da narrativa de *Mrs. Dalloway*, muitas personagens vão surgindo e, conseqüentemente, o fluxo de consciência multiplica-se e torna-se constante. Apesar de estarmos diante de um narrador onisciente, externo e que não possui nenhuma personalidade aparente, ele não deixa de apresentar aos leitores os pensamentos e as ações das personagens parecendo como uma “representação pluripessoal das consciências” (Nunes, 1988, p. 63) e que faz as vezes de guia para o leitor atordoado em meio a inúmeras focalizações.

A exemplo disso, temos passagens em *Mrs. Dalloway* em que, no tempo externo, uma ação relativamente curta está em andamento enquanto a personagem aprofunda-se em sua intimidade, tornando a descrição longa e lenta. A focalização, desse modo, passa a ser interna o que pode ser notado no trecho que se segue:

Quiet descended on her, calm, content, as her needle, drawing the silk smoothly to its gentle pause, collected the green folds together and attached them, very lightly, to the belt. So on a summer's day waves collect, overbalance, and fall; collect and fall; and the whole world seems to be saying "that is all" more and more ponderously, until even the heart in the body which lies in the sun on the beach says too, that is all. Fear no more, says the heart, committing its burden to some sea, which sighs collectively for all sorrows, and renews, begins, collects, lets fall. And the body alone listens to the passing bee; the wave breaking; the dog barking, far away barking and barking. (WOOLF, 2000, p.43)

Nessa passagem, Clarissa Dalloway está compondo seu vestido festivo (acontecimento externo), enquanto retoma para si seus pensamentos, seu ponto de vista.

Clarissa é, portanto, o centro de toda a circularidade narrativa de *Mrs. Dalloway*. É, de certo modo, através dela que tomamos ciência dos acontecimentos e pessoas que compõem o enredo na obra de Virginia Woolf. Algumas personagens são construídas através da focalização de Clarissa e isso se dá, pois, é dela a maior parte das passagens de interiorização, dos momentos de *stream of consciousness* e os monólogos interiores. O olhar de Clarissa funciona para nós, leitores, como um filtro, assim como nosso olhar, diante dos inúmeros momentos de fluxo de consciência da personagem, vai revelando, de certa forma, sua personalidade e sua transformação ao decorrer da narrativa:

Not a straw, she thought, going on up Bond Street to a shop where they kept flowers for her when she gave a party. Elizabeth really cared for her dog most of all. The whole house this morning smelt of tar. Still, better poor Grizzle than Miss Kilman; better distemper and tar and all the rest of it than sitting mewed in a stuffy bedroom with a prayer book! Better anything, she was inclined to say. But it might be only a phase, as Richard said, such as all girls go through. It might be falling in

love. But why with Miss Kilman? who had been badly treated of course; one must make allowances for that, and Richard said she was very able, had a really historical mind. Anyhow they were inseparable, and Elizabeth, her own daughter, went to Communion; and how she dressed, how she treated people who came to lunch she did not care a bit, it being her experience that the religious ecstasy made people callous (so did causes); dulled their feelings, for Miss Kilman would do anything for the Russians, starved herself for the Austrians, but in private inflicted positive torture, so insensitive was she, dressed in a green mackintosh coat. (WOOLF, 2000, p. 9)

Mesmo servindo como um refletor de outras personagens, Clarissa está, através de suas especulações, revelando a si própria para o crivo do leitor. Conhecemos melhor a mulher-Clarissa através da sua percepção dos outros e de sua sociedade.

Ao criar as personagens dessa maneira, Woolf “sought to represent the essence of character, and the quality of experience, without indulging in superficialities” (Freedman, 1966, p.186). Fani Tabak (2005) acredita que Woolf constrói suas personagens para que ela aparente ser possuidora de grande heterogeneidade que será transposta para o nível do discurso. A personagem é a representação de um eu em plena metamorfose.

Com isso, fica ainda mais evidente que o modo como Woolf trabalha na composição de sua protagonista em *Mrs. Dalloway* é reflexo de uma tentativa (nada frustrada) de demonstrar como, ao longo da narrativa, o poder que o fluxo de consciência, o tempo psicológico, cronológico e a narração poética possuem na busca do autoconhecimento e na tentativa de construção de Clarissa Dalloway, culminando no que poderíamos acreditar ser o amadurecimento pessoal e social da personagem.

Para melhor compreensão, a trajetória da personagem será dividida em três períodos: manhã, tarde e noite. O objetivo principal da divisão é o de deixarem salientados os aspectos que, de alguma forma, apresentam-se fundamentais para a construção do eu, da identidade e de um processo de autoconhecimento. O tempo, os marcos extra-narrativos, a linguagem da narrativa poética e os conceitos literários que se seguem servirão de base para apontar a busca ontológica de Clarissa e de, quem sabe, nós mesmos.

4.2 A manhã de Londres

Em *Mrs. Dalloway* existe uma narrativa pontuada pelas batidas do Big Ben. O tempo não é somente um recurso que irá incorporar-se ainda mais às técnicas linguísticas e literárias da obra, na verdade, ele se mescla com as diversas questões que o livro apresenta. Porém, sendo o objetivo deste trabalho procurar em meio a tantos recursos e técnicas o aparente desenvolvimento pessoal da protagonista, foca-se o estudo da problemática do tempo

somente no quesito referido.

Estamos nas horas matinais de *Mrs. Dalloway*. Clarissa, uma londrina de cinquenta e dois anos, inicia seu dia com grande êxtase e ansiedade. Uma torrente de pensamentos a atordoa fazendo com que aquela manhã seja comparada à outra no passado que fora repleta de emoções e que agora nada mais é do que um sentimento nostálgico.

O já citado momento axial ganha forma no primeiro parágrafo da narrativa. O livro inicia-se com esse momento e é através dele que a entrada do sujeito na ação acontece. Nesse sentido, o tempo estrutura-se no instante de partida da narrativa: *Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself*. Mrs. Dalloway está saindo de casa para comprar algumas flores que irão enfeitar sua festa que se realizará dali a algumas horas. A ação da protagonista mostra-nos o primeiro ponto de arranque da história, contudo, ele logo é vetado pela interiorização da personagem:

Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself. For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning—fresh as if issued to children on a beach.

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at 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 yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen; looking at the flowers, at the trees with the smoke winding off them and the rooks rising, falling; standing and looking until Peter Walsh said, "Musing among the vegetables?"—was that it?—"I prefer men to cauliflowers"—was that it? He must have said it at breakfast one morning when she had gone out on to the terrace—Peter Walsh. (WOOL, 2000, p.3)

Durante a manhã, Clarissa acredita na vida. Porém, ela acredita principalmente em sua vida e no modo como ela fora construída até aquele momento de junho. Estamos situados em um contexto entre-guerras e Londres parece refletir as vibrações de Clarissa (e de seus outros cidadãos felizes por estarem, de alguma forma, livres). Seu orgulho de pertencer àquilo tudo é contagiante. A cidade, as ruas, o céu que a envolve, o palácio, o rei e a rainha, o movimentos nas calçadas, o tráfego, o burburinho, etc, em outras palavras, tudo alí encaixasse perfeitamente ao seu momento radiante:

(...) and the shopkeepers were fidgeting in their windows with their paste and diamonds, their lovely old sea-green brooches in eighteenth-century settings to tempt Americans (but one must economise, not buy things rashly for Elizabeth), and she, too, loving it as she did with an absurd and faithful passion, being part of it,

since her people were courtiers once in the time of the Georges, she, too, was going that very night to kindle and illuminate; to give her party. (WOOLF, 2000, p. 5)

Alegre e entusiasmada, Clarissa está às voltas com seus preparativos festivos e, por isso, não está aberta a maiores reflexões. Estar no presente, no momento vivo e real, é o seu único desejo. Contudo, *flashbacks* constantes a trazem para o passado e a atormentam em dúvidas: Peter Walsh, Richard Dalloway, seus momentos de juventude, seu casamento e como ela o vê, etc. tudo isso parece querer afastá-la do sentimento avassalador de alegria que a acompanha naquela caminhada em busca de flores. Ela é uma mulher que ama aquilo que vive e faz questão de estar inserida nesse mundo, *But every one remembered; what she loved was this, here, now, in front of her; the fat lady in the cab.*(Woolf, 2000, p.9).

Virginia Woolf foge de qualquer tipo de definição, sempre optando pelas contradições e, em busca de seu autoconhecimento, Clarissa fica imersa em inúmeros questionamentos, onde existem mais dúvidas do que certezas. Estar em constante reflexão é afastá-la de um tempo presente que a sustenta e lhe conforta. Contudo, tudo está em processo, nada definido e por isso, o que vale na narrativa são essas incertezas que a levam à reflexão:

She would not say of any one in the world now that they were this or were that. She felt very young; at the same time unspeakably aged. She sliced like a knife through everything; at the same time was outside, looking on. She had a perpetual sense, as she watched the taxi cabs, of being out, out, far out to sea and alone; she always had the feeling that it was very, very dangerous to live even one day. Not that she thought herself clever, or much out of the ordinary. How she had got through life on the few twigs of knowledge Fräulein Daniels gave them she could not think. She knew nothing; no language, no history; she scarcely read a book now, except memoirs in bed; and yet to her it was absolutely absorbing; all this; the cabs passing; and she would not say of Peter, she would not say of herself, I am this, I am that. (WOOLF, 2000, p. 9)

Contudo, a protagonista tem sua manhã intercalada por acontecimentos externos e monólogos interiores, *but to make people think this or that; perfect idiocy she knew (and now the policeman held up his hand) for no one was ever for a second taken in.* (Woolf, 2000, p.11) que dão descontinuidade na unidade da narração. Procurando encontrar-se dentro de si, Clarissa dilacera-se entre conflitos interiores, abandona-se em momentos de instabilidades e tenta unir fragmentos.

Na verdade, Clarissa sente medo da invasão de sentimentos que a assola e, por isso, faz suas observações, projeta suas falas e se torna receosa a cada novo passo que dá, para tentar atingir o objetivo de adiar o inevitável. Talvez aprofundar-se ainda mais em sua busca de si, possa levá-la a um lugar não muito agradável e que, por vezes, seria melhor aceitar a ignorância de sua condição de mulher na sociedade do que enfrentar suas descobertas:

She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having of children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs. Richard Dalloway. (WOOLF, 2000, p. 11)

Ao chegar a sua casa, saindo das ruas caóticas de Londres, Clarissa sente o conforto de seu lar. Entretanto, sua casa é muito mais do que apenas um refúgio às turbulências do meio externo. Ela é, antes de tudo, um lugar de equilíbrio para a personagem:

The cook whistled in the kitchen. She heard the click of the typewriter. It was her life, and, bending her head over the hall table, she bowed beneath the influence, felt blessed and purified, saying to herself, as she took the pad with the telephone message on it, how moments like this are buds on the tree of life, flowers of darkness they are, she thought (as if some lovely rose had blossomed for her eyes only). (WOOLF, 2000, p.21)

Em seu lar, o medo de não ser parte do mundo desaparece. Afinal, em seu teto ela é bem-vinda e necessária, é alguém que possui um nome, uma identidade, independente que isso lhe cause uma certa rotulação. Dessa forma, a rotina e a estabilidade acalmam Clarissa e, mesmo que Lady Bruton não a convide para seu almoço, ela ainda possui um marido, criadas, cachorros, canários, ou seja, ela ainda é alguém com referencial.

Contudo, naquela manhã, Clarissa vê-se seu mundo ideal cair por terra pela chegada de um visitante inesperado. Perdida em suas costuras e afazeres domésticos rotineiros, Clarissa está em paz:

Quiet descended on her, calm, content, as her needle, drawing the silk smoothly to its gentle pause, collected the green folds together and attached them, very lightly, to the belt. So on a summer's day waves collect, overbalance, and fall; collect and fall; and the whole world seems to be saying "that is all" more and more ponderously, until even the heart in the body which lies in the sun on the beach says too, That is all. (WOOLF, 2000, p. 28)

Há o momento clímax da manhã no reencontro de Clarissa Dalloway e Peter Walsh. Peter é um velho amigo e namorado de Clarissa que, ainda na adolescência, pediu-a em casamento, porém sem sucesso. Passou longos anos na Índia e, de passagem em Londres, resolve fazer uma visita surpresa à velha amiga.

Na manhã daquele dia, Peter vai visitá-la em sua casa e, de frente a sua antiga namorada, emociona-se. Ambos se lembram do tempo em que eram jovens e de como o

futuro e o presente poderiam ter sido diferentes. A presença de Peter abala Clarissa, afinal, Peter sempre teve o poder de deixá-la constrangida por apenas ser o que é: *What an extraordinary habit that was, Clarissa thought; always playing with a knife. Always making one feel, too, frivolous; empty-minded; a mere silly chatterbox, as he used.* Com isso, temos na presença de Peter, a simbologia do medo, pois mesmo que ela fuga para não encará-lo, Peter está em sua casa, em sua festa: o namorado que renegou, o passado que a atormenta, a condição de mulher-Dalloway a que se submeteu, o presente que não aparenta misericórdia por suas dúvidas e, o futuro, que parece ser uma incógnita que ela nunca poderá, de fato, decifrar.

Quando a focalização passa a ser de Peter, percebemos o modo como ele vê Clarissa e o que ele pensa sobre ela ter escolhido Richard a ele. Além disso, Clarissa sabe que, no fundo, Peter tem razão em caracterizá-la dessa maneira:

Clarissa turned faint and Dalloway did the whole thing; bandaged, made splints; told Clarissa not to be a fool. That was what she liked him for perhaps—that was what she needed. "Now, my dear, don't be a fool. Hold this—fetch that," all the time talking to the dog as if it were a human being. (WOOLF, 2000, p. 22)

Intercalado a todos esses acontecimentos, o leitor é apresentado a Septimus Warren Smith. Septimus é um veterano de guerra, casado com a imigrante italiana Lucrezia. O ex-soldado chega a Londres em busca de médicos para sua loucura e depressão pós-guerra. No primeiro momento, temos a visão da personagem totalmente imersa em seu mundo particular. Apesar dos esforços de Rezia, Septimus ignora totalmente o meio externo à sua volta, pois está imerso em sua própria linguagem, independente de quão atraente aquele outro universo possa ser. Na verdade, as palavras de Rezia e de tantas outras pessoas ao seu redor soam como ecos distantes que o remetem a outra realidade:

For she could stand it no longer. Dr. Holmes might say there was nothing the matter. Far rather would she that he were dead! She could not sit beside him when he stared so and did not see her and made everything terrible; sky and tree, children playing, dragging carts, blowing whistles, falling down; all were terrible. And he would not kill himself; and she could tell no one. "Septimus has been working too hard"—that was all she could say to her own mother. To love makes one solitary, she thought. She could tell nobody, not even Septimus now, and looking back, she saw him sitting in his shabby overcoat alone, on the seat, hunched up, staring. 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. (WOOLF, 2000, p. 17)

Septimus está atormentado pelos resquícios da guerra e não encontra mais sentido no mundo e o seu lugar nele. O ex-soldado está em trevas e morrer já não parece ser tão ruim. Assim, em meio a inúmeros monólogos interiores que servem como ponto crucial do aprofundamento das personagens, nota-se que as ações que se dão no meio externo são minimamente relevantes para o período da manhã. Entretanto, os contecimentos interiores são os principais fundamentos para que uma personalidade seja construída. São eles que, através do fluxo de consciência, refletem o início da saga da personagem rumo ao autoconhecimento. A fragmentação de cenas constrói um novo tempo que é particular à mente da protagonista.

Temos então, ao longo da manhã, Clarissa perpassando a nós uma imagem de outras personagens conforme sua visão. Descobrimos um pouco mais sobre Miss Kilman e sua obsessão religiosa, Elizabeth e seus modos atípicos para uma moça comum da época, Richard Dalloway e seu porte e conduta de cavalheiro e, principalmente, de Peter Walsh, o antigo namorado que, entre tantas outras coisas, serve à Clarissa como consciência acusadora de sua conduta social e individual, pois é através dele que Mrs. Dalloway enxerga seu passado e questiona seu presente.

A noção de espaço é também fundamental aspecto à descrição matinal em *Mrs. Dalloway* e à narrativa poética, afinal, ela está associada diretamente à noção de simbolismo e do papel de refletor dos sentidos, além de sintetizar o que acabou de ser dito sobre o comportamento das personagens. Londres recebe a tarefa de constituir o imaginativo da personagem. Quando a protagonista deixa sua casa para comprar flores, a cidade personifica seu estado de alma. O alvoroço, o farfalhar de pessoas andando pelas ruas, etc. vão criando uma atmosfera de êxtase em que, Clarissa, presente naquele espaço, torna-se o ponto de referência para entendermos Londres naquela manhã: A alegria e ansiedade de Mrs. Dalloway são personificadas através da agitação da urbe:

It was June. The King and Queen were at the Palace. And everywhere, though it was still so early, there was a beating, a stirring of galloping ponies, tapping of cricket bats; Lords, Ascot, Ranelagh and all the rest of it; wrapped in the soft mesh of the grey-blue morning air, which, as the day wore on, would unwind them, and set down on their lawns and pitches the bouncing ponies, whose forefeet just struck the ground and up they sprung, the whirling young men, and laughing girls in their transparent muslins who, even now, after dancing all night, were taking their absurd woolly dogs for a run. (WOOLF, 2000, p. 5)

Embora Londres esteja concreta e real, o seu papel como espaço passa a incorporar a e refletir as sensações e as essências abstratas do sujeito que a habita:

A personificação aproxima as sensações que o homem experimenta, no decorrer de sua vida, e o espaço que o circunda. Podemos notar, nesse recurso, uma visão simbólica do ato de conhecer. Há uma total “correspondência” entre os estados anímicos e as coisas concretas que se dispõem no universo. (TABAK, 2005, p. 104)

A personagem é a guia da cidade por ser justamente aquela que lança o olhar sobre o espaço. Nesse sentido, é notável que a Londres matinal de Clarissa esteja em sintonia com seus sentidos e suas expectativas. Dessa forma, acreditando na noção de espaço na narrativa poética, nada mais significativo do que destacar aquele que se configura através do espaço como o marco extra-narrativo mais importante: o Big Ben.

Durante toda a narrativa de *Mrs. Dalloway*, Virginia cria, ao longo dos monólogos interiores, imagens que servem como conectores entre cenas. Essas imagens, por vezes, vêm incessantemente repetidas obedecendo aos recursos da narrativa poética:

Some of these images - the aeroplane and the stopped motorcar are examples - connect separate dramatic sequences in a rather artificial way; but others, such as Big Ben's striking and the marine images, often connect similar qualities of experience and so function as symbolic metaphors. (BLOOM, 1986, p.8)

Por consequência dessas repetições, metáforas são criadas muito ou pouco explícitas. Não se demora a notar que é através delas que os fragmentos, em *Mrs. Dalloway*, são unidos:

Mrs. Dalloway has a story and some characters - by conventional standards, a fragmentary dramatic design - but the fragments of which the novel is composed would not seem elated or particularly significant without another sort of connection. The dramatic sequences are connected through a single metaphorical nucleus, and the key metaphors are projected and sustained by a continuous web of subtly related minor metaphors and harmonizing imagery. (BLOOM, 1986, p. 7)

Acreditando que cada estrutura é construída de tal ordem que cada cena seja a chave para a construção da ideia do caráter de Clarissa, o dia, que começa às dez da manhã e termina às 3 horas da madrugada do outro, não só envolve importantes descobertas pessoais como aprofunda a compreensão de sua própria condição humana.

Um dos pontos principais para entender tamanha insatisfação pessoal das personagens de *Mrs. Dalloway* é observar como o mundo moderno, ao qual estão submetidas, tem o poder de criar pessoas em constante transformação, ou seja, fragmentadas. A falta de estabilidade, seja no quesito econômico-político-social (o momento histórico da obra é o pós-primeira guerra mundial) seja nos relacionamentos pessoais, enfatiza a crescente obsessão pelo tempo instaurada na vida moderna. A respeito disso, Mendilow traz a seguinte reflexão:

Quanto mais nós temos, ou podemos conseguir mais nós desejamos; quanto mais rápido podemos obter o que queremos, mais nos tornamos cientes da mudança e do movimento (não necessariamente sinônimos de melhoramentos ou progresso), isto é, do Tempo. (MENDILOW, 1972, p.10)

Dessa forma, temos no Big Ben um marco extra-narrativo que metaforiza tanto a busca pelo autoconhecimento, por ser visto como uma metáfora de conexões, quanto a representação concreta do tempo.

A primeira referência ao relógio ocorre pela manhã. Clarissa está transpassada pela vida que está latente em seu ser. A vida é uma eterna máquina em progresso, em trabalho constante, não para, não hesita. A pausa, entre a batida do Big Ben e sua interiorização, vem, de certa forma, avisá-la: *Bond Street, 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?*(Woolf, 2000, p. 7). Para Clarissa surge então, uma encruzilhada: ela é ou não um ser pertencente a tudo o que está ali? Ela seria tão importante para a vida de Londres assim como Londres é tão importante para sua vida?

Para Harold Bloom, tudo isso ganha sentido quando pensamos na principal metáfora de *Mrs. Dalloway*:

The central metaphor of Clarissa's narrative (and of the novel) is thus twofold: the exhilarated sense of being a part of the forward moving process and the recurrent fear of some break in this absorbing activity, which was symbolized by the "suspense" before Big Ben strikes. (BLOOM, 1986, p. 11)

A vida, na caminhada matinal de Clarissa, consiste na observação de seu fluxo ininterrupto e lhe causa o paradoxo de ser ou não peça pertencente desse fluxo. O Big Ben aparece, nesse sentido, como a consciência que interrompe a certeza de pertencer a esse mundo.

Com isso, o Big Ben, apesar de ser um marcador externo do tempo cronológico, também funciona como um marco extra-narrativo para o processo de interiorização e, obviamente, do aprofundamento do tempo psicológico. Os eventos pensados ou agidos apresentados em *Mrs. Dalloway* veiculam uma densa percepção da descrição de um dia da personagem. O Big Ben pode ser considerado um desses eventos e, juntamente ao tempo ficcional, "sacrifica a velocidade e o interesse causado pelo movimento e mudança para alcançar uma correspondência mais próxima entre o andamento da vida, ou, mais verdadeiramente, dos atos de pensar e sentir, e a sua maneira de descrevê-la." (Mendilow, 1972).

Mendilow também reflete sobre a inexistência do tempo na ficção. Em seu livro, o

autor explica-nos que existe um tipo de problemática do tempo que recebe o nome de “tempo ideal”. Em alguns romances, esse tempo aparece como a junção entre o tempo ficcional e a duração psicológica. Essa junção é subordinada a uma espécie de ritmo de duração que não pode ser medida em relação a nenhum dos padrões do tempo cronológico. A sensação causada pelo tempo ideal é a de que os eventos ocorrem ao longo da narrativa como uma espécie de contínuo-de-tempo “próprio de um pesadelo, onde a duração é marcada apenas pela intensidade, divorciada da extensão e do andamento”. (Mendilow, 1972).

Dessa forma, o leitor, para Mendilow, procura às cegas por *pontos-de-tempo* externos através dos quais a plenitude ou o vazio comparativos da expansão temporal possam ser estimados. Para encontrar esses *pontos-de-tempo*, o leitor utiliza normas exteriores que possam dar algum tipo de localização. Em *Mrs. Dalloway*, as batidas do Big Ben servem como essas normas nas quais leitores podem apoiar-se, deixando assim, mais pontuais as irregularidades do curso do tempo na história e os momentos em que Clarissa adentra-se na busca de si própria.

Além disso, as batidas enfáticas do Big Ben sempre dispostas a lembrar as personagens do exato horário do dia, podem ser vistas como um simbolismo, uma metáfora para as rápidas mudanças da sociedade moderna. Como aqui já dito, o tempo ganha espaço na narrativa moderna por ser um dos reflexos do processo evolutivo civilizatório e, tendo em vista que as narrativas modernas do século XX procuravam mostrar ao leitor que seria possível ver, ouvir e sentir através da escrita, esses dois elementos tornaram-se completos em *Mrs. Dalloway*. Em 1925, o ano de publicação do livro, o movimento modernista “afrouxou as expectativas de rotina e progrediu ainda mais no sentido de mudar modos espaciais e temporais, assim como modelos linguísticos mais capazes de romper.” (Karl, 1988). Perante a isso tudo, temos o Big Ben como a demonstração maior de que, para as personagens, o tempo é o que os move e o que os incita, mesmo em seus momentos de pausa, à reflexão. Fica claro que, a autora, sendo modernista, une os dois fatores para que seu romance aproxime-se ainda mais da estética inovadora vigente da época e faz de sua narrativa poética uma trajetória em busca do ser.

4.3 A tarde de Septimus

A problemática do tempo em *Mrs. Dalloway* não possui somente um aspecto de *leitmotiv* do enredo. Em suma, sendo uma das grandes problemáticas da humanidade, ela está apta a refletir sobre questões da modernidade, da sociedade vigente, do cotidiano, da morte, do amor, do feminino, etc. O tempo move o enredo e muito mais: ele é o ponto de conexão do quebra-cabeça de Mrs. Dalloway.

Nesse sentido, como já dito, o tempo, na narrativa do século XX, ganha novos artefatos para introduzir-se na temática dos romances modernos. Além das sincronizações, acronias, etc, ele surge como o centro mimético da narrativa. Assim, novamente nos deparamos com a questão do tempo cronológico e psicológico que, no romance, são instrumentos para a interiorização da mente humana:

Com efeito, nenhuma arte mimética foi tão longe na representação do pensamento, dos sentimentos e dos discursos do que o romance. É mesmo a imensa diversidade e a indefinida flexibilidade de seus processos que fizeram do romance o instrumento privilegiado da investigação da psique humana. (Petterle, A. 2001, apud RICOEUR: 1984, 132).

É, pois, chegada a tarde em *Mrs. Dalloway*: “*The leaden circles dissolved in the air*” e o Big Ben anuncia que o dia está em sua metade. Entramos nesse período do dia conhecendo um pouco mais sobre a tragédia particular de Septimus e Rezia. Na verdade, a batida ressoante do relógio anuncia o começo do fim para o ex-soldado.

Septimus, depois de vários tratamentos frustrados, encontra-se naquela tarde com *sir* William Bradshaw, o médico que parece estar mais familiarizado com sua doença e que recomenda uma casa de campo para repouso absoluto. Mas Septimus não compreende e não aceita essa condição, aliás, ele entende que não pode mais sentir, não pode mais ter emoções, sentimentos ou qualquer coisa que o aproxime das pessoas. Ele está inapto, expulso e proibido de adentrar no universo dos sentimentos humanos que a guerra o privou:

Once you fall, Septimus repeated to himself, human nature is on you. Holmes and Bradshaw are on you. They scour the desert. They fly screaming into the wilderness. The rack and the thumbscrew are applied. Human nature is remorseless. (WOOLF, 2000, p.70 [grifo nosso])

Durante todo o percurso de Septimus para sua casa, várias referências às horas surgem ao longo do caminho como se fossem lembretes obsessivos de que o dia está seguindo para seu término. Existe algum simbolismo nisso tudo: a vida de Septimus que também está

chegando ao seu fim e o tormento do homem moderno sempre alerta e de prontidão para a passagem das horas, submetido a esse ciclo constante de vida como um escravo do tempo.

Alguns exemplos de referência às horas:

Shredding and slicing, dividing and subdividing, the clocks of Harley Street nibbled at the June day, counselled submission, upheld authority, and pointed out in chorus the supreme advantages of a sense of proportion, until the mound of time was so far diminished that a commercial clock, suspended above a shop in Oxford Street, announced, genially and fraternally, as if it were a pleasure to Messrs. Rigby and Lowndes to give the information gratis, that it was half-past one. (WOOLF, 2000, p. 72)

E:

A magnificent figure he cut too, pausing for a moment (as the sound of the half hour died away) to look critically, magisterially, at socks and shoes; impeccable, substantial, as if he beheld the world from a certain eminence, and dressed to match. (WOOLF, 2000, p. 74)

Assim, cenas do cotidiano e da movimentação da cidade intercalam-se entre uma focalização e outra, um monólogo e outro até atingir novamente o tempo vivo de Clarissa e Septimus.

A nova batida do Big Ben vem acompanhada da focalização de Clarissa e seus preparativos, *parties waste the entire afternoon, he thought, approaching his door. The sound of Big Ben flooded Clarissa's drawing-room, where she sat, ever so annoyed, at her writing-table; worried; annoyed.* (Woolf, 2000, p. 84). O Big Ben parece refletir seu estado de humor (*with its melancholy wave;*) mostrando que a festa, aos poucos, perde seu sentido e a fadiga.

A construção simbólica de seu amadurecimento emerge através da progressão das horas que mostram os nuances de personalidade de Clarissa sendo transformados. O Big Ben da tarde é diferente do Big Ben da manhã. A Clarissa da tarde, depois de todos os acontecimentos que a envolveram (principalmente o retorno de Peter Walsh), é diferente da Clarissa da manhã.

A passagem do tempo sempre traz a sensação de repetição, porém é através dela que as incertezas surgem, afinal, o momento presente é fugaz e o futuro, incerto. Os relógios simbolizam esses trechos de instabilidade na narrativa e, segundo Bloom, fazem parte das inúmeras metáforas que encontramos em *Mrs. Dalloway*:

While following a single symbolic adjective in *Mrs. Dalloway*, we have seen that it was impossible to interpret one continuity apart from several others. Various expressions – “solemn,” “wave,” “Big Ben,” “fear,” and “pause” – kept leading us toward the key metaphor of the book. (BLOOM, 1986, p.10)

A metáfora, como já explicitado, está entre pertencer ou não à “vida” que está em processo naquela tarde de julho. Na verdade, as personagens de *Mrs. Dalloway* são fantoches da vida moderna. Elas estão submetidas às mudanças do século XX que as fazem perder a certeza de permanência e de integração ao mundo e a sociedade. No capítulo *O Tempo e a ficção do século XX*, entende-se com mais clareza a relação de dependência que o homem moderno cria perante o tempo, entretanto, Mendilow resume em seu estudo sobre o tempo o que, aparentemente, deixa Clarissa, mulher moderna e burguesa, tão desnorteada durante seu dia:

Ficamos perturbados e frustrados em nossas tentativas de sintetizar para nós mesmo um novo padrão de vida e pensamento harmônico estável. Mais uma vez “uma nova filosofia coloca tudo em dúvida” e um mundo rôto mostra-se “todo em pedaços, sem nenhuma coerência”. Nós nos defrontamos com uma “*Gestalt* aberta” e não podemos prever como e se a configuração completar-se-á. (MENDILOW, 1972, p. 8)

O concreto e a fixação são negados à Clarissa e isso cria toda a incerteza de possuir relevância no mundo ou não, de ser, de algum modo, peça importante para ele e de poder considerar-se de verdade alguém com personalidade e identidade bem definidas.

Num exemplo, vemos os pensamentos de Clarissa oscilar entre a tristeza de não saber seu lugar no mundo e a alegria de, em êxtase, encontrar-se em meio às suas frivolidades:

But Richard was already at the House of Commons; at his Committee, having settled all her difficulties. But no; alas, that was not true. He did not see the reasons against asking Ellie Henderson. She would do it, of course, as he wished it. Since he had brought the pillows, she would lie down... But—but—why did she suddenly feel, for no reason that she could discover, desperately unhappy? (WOOLF, 2000, p. 86)

Logo após algumas reflexões, descobre o real sentido de estar sentindo-se tão infeliz:

It was a feeling, some unpleasant feeling, earlier in the day perhaps; something that Peter had said, combined with some depression of her own, in her bedroom, taking off her hat; and what Richard had said had added to it, but what had he said? There were his roses. Her parties! That was it! Her parties! Both of them criticized her very unfairly, laughed at her very unjustly, for her parties. That was it! That was it! (WOOLF, 2000, p. 87)

E, finalmente, em sua defesa e em defesa de suas festas, encontra o significado para justificar toda a sua trajetória até aquele momento:

They thought, or Peter at any rate thought, that she enjoyed imposing herself; liked to have famous people about her; great names; was simply a snob in short. Well, Peter might think so. Richard merely thought it foolish of her to like excitement

when she knew it was bad for her heart. It was childish, he thought. And both were quite wrong. What she liked was simply life. (WOOLF, 2000, p. 87 [grifo nosso])

A mulher fragmentada segue em busca dela mesma, de entender a si própria, o motivo, as circunstâncias que a levaram até ali, até aquele momento em que nada mais faz sentido a não ser a sua festa e a sua vontade de comemorar e ofertar sua felicidade à vida. Para Clarissa, suas recepções (sem nenhum motivo aparente) a fazem conectar-se ao mundo, às pessoas e à sua própria vida.

A festa é o elo de conexão entre Clarissa e o mundo. As recepções causam em Mrs. Dalloway o mesmo efeito que a religião causa em seus seguidores: o efeito inebriante de que por alguma razão estamos no mundo e que há, apesar de todas as dificuldades, algum motivo forte para levantar-se e continuar lutando pela vida:

All the same, that one day should follow another; Wednesday, Thursday, Friday, Saturday; that one should wake up in the morning; see the sky; walk in the park; meet Hugh Whitbread; then suddenly in came Peter; then these roses; it was enough. After that, how unbelievable death was!—that it must end; and no one in the whole world would know how she had loved it all; how, every instant... (WOOLF, 2000, p. 88)

Dessa forma, assim como Clarissa parece ter encontrado algum motivo para se apegar à vida, Septimus parece, definitivamente, compreender o motivo de não querer mais pertencer àquele mundo. Ao chegar a sua casa naquela tarde, Rezia testemunha um momento que há muito não acontecia: Septimus alcança novamente a ciência e sai de seu universo de alucinações. A mulher do ex-soldado não consegue acreditar na sorte de ter seu marido de volta e faz de tudo para que aquele instante não se acabe. Acreditando que seu marido estava completamente curado, Rezia promete não deixar nada e nem ninguém interferir na vida dos dois.

Contudo, interiormente, Septimus está travando uma luta desgastante consigo tentando encaixar-se na realidade concreta que está ao seu redor. O rapaz mira os objetos, a esposa, as comidas, etc., como se buscasse um elo entre ele e o mundo. À parte de toda essa situação, vozes veem e vão, aparecem e desaparecem tragando-o para as profundezas de sua doença. Na verdade, a natureza humana que o atormenta é personificada na imagem dos médicos e principalmente de Dr. Holmes:

And once they found the girl who did the room reading one of these papers in fits of laughter. It was a dreadful pity. For that made Septimus cry out about human cruelty—how they tear each other to pieces. The fallen, he said, they tear to pieces. "Holmes is on us," he would say, and he would invent stories about Holmes; Holmes eating porridge; Holmes reading Shakespeare—making himself roar with laughter or

rage, for Dr. Holmes seemed to stand for something horrible to him. "Human nature," he called him. (WOOLF, 2000, p.100)

Percebemos então, o que realmente faz Septimus entrar em colapso: resultado de uma grande experiência de violência, sua fé na humanidade se esgotou. Sem mais em que acreditar e sem ter a fé de que pode ir em frente, ele decide se matar:

There remained only the window, the large Bloomsbury-lodging house window, the tiresome, the troublesome, and rather melodramatic business of opening the window and throwing himself out. It was their idea of tragedy, not his or Rezia's (for she was with him). Holmes and Bradshaw like that sort of thing. (He sat on the sill.) But he would wait till the very last moment. He did not want to die. Life was good. The sun hot. Only human beings—what did *they* want? (WOOLF, 2000, p.107)

O homem moderno, dessa forma, sucumbe às imposições e às aparências de uma sociedade, justamente feita de imposições e aparências. Matar-se é dizer a si próprio: “não aguento mais e não serão algumas festas e recepções que irão me consolar e fazer com que eu saiba meu lugar no mundo”. Septimus, aparentemente, é o oposto de Clarissa, contudo, não menos corajoso: mesmo que não tenha resistido às pressões, foi suficiente íntegro de não partilhar daquilo que o machuca e o apavora.

4.4 A noite de Clarissa

A noite cai em Londres e, como acontece durante toda a narrativa, a referência às horas surge como um lembrete de que não importa quanto tempo se passe entre uma ação e outra: um único dia é suficiente para compreendermos a eternidade.

Apesar de ser o mecanismo que impulsiona a vida de Clarissa, a festa traz à personagem o sentimento de melancolia e de inutilidade. Na verdade, Clarissa vive entre o impasse de aceitar ou não sua condição como indivíduo social. Não seria mais fácil para ela admitir estar inserida em um mundo onde muitos acreditam não valer à pena? Ou, além disso, aceitar que sua vida, até aquele momento, fora construída em bases de futilidades e vaidades sem que um real sentido fosse aplicado e ainda admitir que sente prazer e satisfação em estar em meio daquilo tudo? Com certeza não. Tomar isso como verdade em sua vida faz que toda sua existência ganhe um retrocesso que não poderia ela suportar. Clarissa tem necessidade de sentir-se peça-chave no ambiente que vive e para isso, afirma e reafirma sua condição de anfitriã como se isso fosse um modo de lembrá-la a todo o momento que seus esforços nunca foram em vão: “Ela é outra narradora central cuja compreensão das coisas fica num

nível, enquanto o fato de ela reconhecer a existência de elementos que lhe escapam sugere que ela se sente excluída de sua própria vida. (KARL, 1988, p. 448)”

No dia da festa, porém, muitos acontecimentos colocam a certeza de Clarissa em jogo. O primeiro deles é a chegada de Peter Walsh e, por consequência, sua presença na festa. O ex-namorado possui sob Clarissa o poder de despertar a consciência de seu próprio eu quanto mulher, esposa e, principalmente, anfitriã. A presença de Peter é perturbadora, pois a coloca em reflexão e desmascara as mentiras que ela cria em volta de si mesma para se proteger: em verdade, ela bem sabe que tudo o que faz nada mais é do que um disfarce para sua própria existência falida, supérflua e vazia. Obviamente Clarissa escolheu casar-se com um homem que nunca traria à tona esses pedaços vazios que faltam em sua formação de caráter. Richard a pouparia de seus questionamentos, enquanto Peter seria sempre um sinal vermelho de que, alguma coisa em sua trajetória, estava errada:

She could see Peter out of the tail of her eye, criticizing her, there, in that Corner. Why, after all, did she do these things? Why seek pinnacles and stand drenched in fire? Might it consume her anyhow! Burn her to cinders! Better anything, better brandish one's torch and hurl it to earth than taper and dwindle away like some Ellie Henderson! It was extraordinary how Peter put her into these states just by coming and standing in a corner. He made her see herself; exaggerate. It was idiotic. But why did he come, then, merely to criticise? Why always take, never give? Why not risk one's one little point of view? There he was wandering off, and she must speak to him. But she would not get the chance. Life was that—humiliation, renunciation. (WOOLF, 2000, p. 120 [grifo nosso])

Algo mudou para Clarissa naquele dia. Mesmo ainda sendo a mulher de sempre, sua tomada de consciência ampliou-se ou, simplesmente, começou a existir. Contudo, enxergar a si própria não é necessariamente entender-se ou aceitar-se por completo. Na verdade, essa consciência traz à Clarissa o aprofundamento da compreensão dela mesma, da vida e da morte e sente-se diferenciada daqueles que ainda não compartilharam de sua experiência:

Every time she gave a party she had this feeling of being something not herself, and that every one was unreal in one way; much more real in another. It was, she thought, partly their clothes, partly being taken out of their ordinary ways, partly the background, it was possible to say things you couldn't say anyhow else, things that needed an effort; possible to go much deeper. But not for her; not yet anyhow. (WOOLF, 2000, p. 122)

Dessa forma, em meio aos seus monólogos interiores, Clarissa caminha de um lado a outro conversando com convidados, cumprimentando desconhecidos, organizando as tarefas dos bastidores da festa, mantendo-se distinta e extremadamente receptiva como uma

boa, ou melhor, ótima anfitriã. Entretanto, Clarissa sente como se estivesse cumprindo uma obrigação muito pesada, maçante e nada gratificante. Ela transita entre as pessoas em ritmo frenético e quase mecânico. Desde seu sorriso até seu interesse pelas conversas paralelas parece ser mínimo e insignificante. Quem são eles? Qual a importância deles em sua vida? E quem seria Mrs. Dalloway? Qual era a importância dela no mundo?

A noite transcorre repleta de reencontros marcantes para Clarissa. Além de Peter Walsh, Sally Selton, uma antiga amiga com a qual Clarissa, na adolescência, possuiu um caso amoroso, chega a sua festa trazendo novidades e lembranças. Apesar de no passado ter sentido uma enorme admiração por aquela mulher, Clarissa vê-se decepcionada e frustrada ao perceber que Sally tornou-se nada além do que uma comum mãe de família. E é através desses nuances que a atmosfera da festa vai sendo construída em *Mrs. Dalloway*: por vezes nostálgica, em outras, melancólica, chegando até mesmo ser reflexiva.

Contudo, em determinado momento, *sir* William, o médico de Septimus que o atende depois de Dr. Holmes, chega à recepção de Clarissa e justifica seu atraso devido a um incidente no trabalho. Antes mesmo de ouvir a notícia pesada, Clarissa analisa o médico do ponto de vista de uma paciente e reconhece que ele em nada lhe agrada. A personagem admite que há em *sir* William alguma coisa de podre que não pode suportar: “In the figure of Sir William Bradshaw we get an almost allegorical representation of a ‘destroyer’”. (Bloom, 1986, p. 15). E é justamente nesse momento que a esposa do médico segreda a Clarissa o motivo do atraso: um telefonema avisando que um de seus pacientes, um jovem ex-soldado, havia se suicidado: *Oh! thought Clarissa, in the middle of my party, here's death, she thought.* (Woolf, 2000, p.131).

A palavra *death*, a partir desse momento, ganha um ritmo de repetições insistentes e obsessivas aumentando a carga emocional daquele instante na narrativa de *Mrs. Dalloway*. Naquele momento, Clarissa, que passou o dia inteiro tentando sentir-se viva e presente, depara-se com a áurea de podridão da morte dentro de sua festa. Toda a tentativa de fugir foi em vão, pois a morte adentrou em seu espaço sem ao menos pedir-lhe licença. Para a personagem, ter sua festa invadida por tão tempestuosos acontecimentos chega a ser até mesmo um ultraje:

What business had the Bradshaws to talk of death at her party? A young man had killed himself. And they talked of it at her party—the Bradshaws, talked of death. He had killed himself—but how? Always her body went through it first, when she was told, suddenly, of an accident; her dress flamed, her body burnt. He had thrown himself from a window. Up had flashed the ground; through him, blundering, bruising, went the rusty spikes. There he lay with a thud, thud, thud in his brain, and

then a suffocation of blackness. So she saw it. But why had he done it? And the Bradshaws talked of it at her party! (WOOLF, 2000, p. 131)

A tomada de consciência de que um outro mundo existe além de sua festa, traz à tona uma realidade ainda não experimentada por Clarissa. O jovem, mesmo morto, invadiu a festa e a própria vida de Clarissa. Desse modo, a personagem começa a penetrar nos caminhos da alma e, através de densos instantes de auto-reflexão, vai construindo-se, reconstruindo-se, montando-se e desfacelando-se na busca por si mesma.

O que notamos no clímax de *Mrs. Dalloway* é uma espécie de progresso na compreensão de Clarissa acerca do ocorrido. No primeiro momento, Clarissa o admira por ter tido coragem de dar fim ao sofrimento e de sua ousadia em cometer suicídio justamente no dia de sua planejada festa. Depois, como se quisesse justificar a atitude do rapaz, coloca a culpa na figura sinistra de *sir. William*:

Or there were the poets and thinkers. Suppose he had had that passion, and had gone to Sir William Bradshaw, a great doctor yet to her obscurely evil, without sex or lust, extremely polite to women, but capable of some indescribable outrage—forcing your soul, that was it—if this young man had gone to him, and Sir William had impressed him, like that, with his power, might he not then have said (indeed she felt it now), Life is made intolerable; they make life intolerable, men like that? (WOOLF, 2000, p. 132)

Unindo-se à imagem de Septimus, Clarissa começa a refletir acerca de imagens de vida e de morte. A representação temporal da festa é deixada de lado para que o universo particular, onde essas imagens estão sendo construídas, ganhe espaço no desenvolvimento da narrativa:

A modernidade trouxe-nos a quebra dessa linearidade interior, dessa visão íntima de que cada coisa, cada momentos, possui o seu pleno esplendor de simplesmente ser. Virginia Woolf sondou profundamente a interioridade humana na busca por uma nova orientação para o dilema ontológico mais antigo do homem: *What is the meaning of life?* (TABAK, 2005, p. 117)

No segundo momento, Clarissa cria uma comparação entre sua vida e a vida do jovem Septimus. Em sua autocrítica, ela toma consciência de que sempre estivera à beira de um ataque, mas tinha um suporte a que se fincar. Apesar de estar em constante insatisfação com o mundo, com sua vida, com as pessoas que tem - por conveniência ou por obrigação - de conviver e com ela própria, Mrs. Dalloway sempre teve suportes que a sustentassem. Dessa forma, ela conseguia “escapar” de si mesma e dos outros que poderiam mostrar quão dúbia sua trajetória é. Até mesmo o casamento e toda o estigma que vem acompanhada dele servem, a Mrs. Dalloway, como refúgio para suas dúvidas:

Even now, quite often if Richard had not been there reading the *Times*, so that she could crouch like a bird and gradually revive, send roaring up that immeasurable delight, rubbing stick to stick, one thing with another, she must have perished. But that young man had killed himself. (WOOLF, 2000, P.132)

É nesse sentido que percebemos a tamanha relevância do sobrenome Dalloway para Clarissa e também para a intenção do livro. Muito mais do que uma condição social, o sobrenome aparece como um conforto às suas questões ontológicas. Talvez fosse certo pensar que Septimus Warrem Smith somente atingiu o colapso por não ter em sua identidade o “Dalloway” de Clarissa. O sobrenome traz à personagem um enorme respaldo para que possa enfrentar festas e mais festas, sir. William, Ladies Bruton, etc. e permanecer na condição de eterna fugitiva de sua própria realidade.

Contudo, é no terceiro momento que notamos precisamente como o tempo e as circunstâncias da narrativa poética agem sob todas as personagens como uma forma direta de destino. Clarissa experimenta uma sensação que até então nunca tinha entrado em contato:

It was due to Richard; she had never been so happy Nothing could be slow enough; nothing last too long. No pleasure could equal, she thought, straightening the chairs, pushing in one book on the shelf, this having done with the triumphs of youth, lost herself in the process of living, to find it, with a shock of delight, as the sun rose, as the day sank. Many a time had she gone, at Bourton when they were all talking, to look at the sky; or seen it between people's shoulders at dinner; seen it in London when she could not sleep. She walked to the window.

A origem de sua compreensão inexplicável advém da morte do rapaz Septimus. O ex-soldado serviu à Clarissa assim como serviu à guerra: doou-se por completo chegando ao seu limite: da loucura e da vida. Morrer foi mais do que dar às costas para todos os problemas da vida, morrer foi um ato de coragem e libertação.

De repente, entretanto, aquele jovem assume seu papel. O papel de “cordeiro” para a redenção de Clarissa e a superficialidade de suas festas sem motivos, de sua vida sem aprofundamento, sem religião, sem crença, sem nada além de um sobrenome. Poderia, aqui, surgir até mesmo o conceito de catarse que, segundo Aristóteles, refere-se à purificação das almas por meio de uma descarga emocional provocada por um drama. Clarissa atinge seu ponto máximo, axial e crucial:

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 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. The clock was striking. The leaden circles dissolved in the air. He made her feel the beauty; made her feel the fun. But she must go back. She must assemble. (p.?)

Segundo Bloom, o significado da morte de Septimus para Clarissa reflete exatamente essa questão:

But Clarissa immediately recognizes that Septimus' death has a further meaning in relation to his life and hers. By killing himself Septimus had defied the men who make life intolerable, and though he had "thrown it away," he had not lost his independence of soul. This (in so far as we can define it) is "the thing" he had preserved. (BLOOM, 1986, p. 15)

Sua vida está, assim, constituída novamente. Na verdade, todo esse sacrifício não significa que Clarissa sairá dessa experiência diferente. Não significa que a Clarissa da manhã teria morrido junto de Septimus para que uma nova Clarissa – a noturna – pudesse nascer totalmente renovada. Em verdade, toda a trajetória da personagem se dá através da passagem do tempo e da transformação vivida através da interiorização. No fim, não existe uma reforma de caráter, mas sim uma busca para a melhor compreensão de si próprio e realização como ser humano.

Clarissa entende-se como mulher e como pessoa, amadurece para a vida tomando consciência de sua condição e papel na sociedade, entende, finalmente, o que lhe causa tanto mal e insatisfação. Porém, Clarissa apenas mira suas descobertas e joga-as para debaixo do tapete: ela está curada, está perdoada e purificada. Alguém maior e mais corajoso foi capaz de assumir suas responsabilidades e suas angústias e, agora, cabe a Clarissa reinventar-se para continuar seguindo sua trajetória.

A personagem central atravessa o dia procurando a si própria e uma razão para continuar. Ela a encontra às 3 da manhã em um jovem totalmente desconhecido que, direta ou indiretamente, mudou sua vida por completo. Graças a ele, Mrs. Dalloway poderia continuar em seu papel de mulher, mãe e anfitriã. Graças a ele, Clarissa Dalloway continuaria vivendo o que sempre viveu, pois agora tinha a confiança de que alguém teria dado às costas a tudo aquilo por ela. Seu papel estava cumprido pelas mãos de outro e, a partir de agora, ela apenas poderia continuar... como as horas, como o tempo que nunca para, como os dias e, principalmente, como aquele novo dia que surge no horizonte londrino.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dessas discussões, o trabalho que se seguiu propõe algumas reflexões, mas não uma conclusão final. O estudo realizado objetiva novos caminhos e releituras do romance de Virginia Woolf.

No primeiro capítulo, procurou-se demonstrar a influência da problemática do tempo na literatura como forma de embasamento teórico para as hipóteses levantadas nos capítulos que se seguem. Dessa forma, sub-capítulos como, “O tempo e a ficção do século XX”, “O tempo da diegese e o tempo do discurso narrativo”, “O Tempo, a personagem do século XX e o romance psicológico” surgem como formas de apresentar a teoria para aplicá-la na prática e, para que mais sobre a autora e sua importância temporal na literatura seja focado, o sub-capítulo “Virginia Woolf e o tempo” também aparece como fonte teórica para futura análise.

O segundo capítulo explora a riqueza da narrativa poética em Virginia Woolf. Com o senso de que a estrutura do gênero concorda com a prática literária da autora, busca-se demonstrar em quais aspectos a narrativa poética aproxima-se da busca ontológica da personagem Clarissa Dalloway. Como forma de expressão da alma, a narração lírica reflete um processo de interiorização que culmina, muitas vezes, no autoconhecimento pessoal e social da personagem.

E, por último, no capítulo três, divide-se a obra de Virginia Woolf em “manhã”, “tarde” e “noite” para que a caminhada da personagem central em busca de sua condição humana seja melhor analisada. O tempo aparece como organizador da narrativa e marcador do compasso do processo de interiorização de Clarissa. A referência obsessiva pelas horas transforma em símbolos as palavras-chaves (como Big Ben, relógio, horas, etc) que mais refletem o ser humano do século XX: submetidos às batidas de um relógio, o homem moderno traz para si a sensação de fragmentação e incompletude. Por isso, os marcos extra-narrativos sinalizam em *Mrs. Dalloway* o processo de amadurecimento já que, através deles, conhecemos melhor a mulher Clarissa.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO (1966). **O homem e o tempo. In. Confissões.** São Paulo: Abril Cultural, coleção "Os Pensadores".

BLOOM, H. ed., **Virginia Woolf's Mrs. Dalloway.** Bloom's Modern Critical Views York/Philadelphia: Chelsea House Publications, 1986.

CASTAGNINO, R.H. **Tempo e expressão literária.** São Paulo: Mestre Jou, 1970

FREEDMAN, R. **The Lyrical novel.** New Jersey: Princeton University Press, 1966.

KARL, F. R. **O moderno e o modernismo.** Rio de Janeiro: Imago, 1988.

MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance.** Porto Alegre: Globo, 1972.

NARRATIVA POÉTICA. **Itinerários. Revista de Literatura,** Araraquara, n. 24, 2006.

NUNES, B. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

POUILLON, J. **O tempo no romance.** São Paulo: Cultrix, 1974.

SILVA, V. M. de Aguiar. **Teoria da Literatura.** Coimbra: Almedina, 1988.

TABAK, F. M. **Virginia Woolf e Clarice Lispector: a narrativa poética como construção da identidade.** Tese (Doutorado). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway (1925).** London: Penguin Books, 2000.

-----, **Mrs. Dalloway/ Tradução Mário Quintana.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

-----, **Orlando/ Tradução Cecília Meireles (1928).** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Disponível em: < http://www.eca.usp.br/caligrama/n_3/AndiaraPetterle.pdf > Acessado em:
15/11/2011.