

A personagem e o fluxo da consciência em Mrs. Dalloway

p. 62 - 70

Evalney Riely Horst¹

Giuliano Haartmann²

Resumo

O presente estudo visa analisar o romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, com enfoque sobre a técnica do fluxo da consciência, bem como na análise da personagem Clarissa Dalloway na perspectiva do narrador. Para tanto, foram usados os estudos de Robert Humphey, Antonio Candido, Arnaldo Franco Junior, Anatol Rosenfeld, entre outros. Provindo da importância da obra de Virginia Woolf para a literatura universal, este estudo desenvolveu uma análise sobre a personagem virginiana Clarissa Dalloway, em todo o seu universo psicológico de profunda negatividade.

Palavras-chave: Fluxo da consciência. Personagem. Virginia Woolf.

Abstract

The present study aims to analyze the novel *Mrs. Dalloway*, by Virginia Woolf, focusing on the technique of stream of consciousness, as well as the analysis of the character Clarissa Dalloway in the perspective of the narrator. To this end, we used the studies of Robert Humphey, Antonio Candido, Arnaldo Franco Junior, Anatol Rosenfeld, among others. Coming from the importance of the work of Virginia Woolf to literature's world, this study developed an analysis of the Woolf's character Clarissa Dalloway, in all its psychological universe of profound negativity.

Keywords: Stream of consciousness. Character. Virginia Woolf.

Introdução

Virginia Woolf escreveu obras que ficaram no cânone da literatura universal, como a obra a ser analisada: *Mrs. Dalloway* (1980). Woolf nasceu em berço literário, criou uma editora que lançou grandes nomes como Kathenime Mansfield (1941) e T.S. Eliot (1941) depois de deixar um bilhete para os entes queridos, cometeu suicídio. Grande criticista da época do pós Primeira Guerra Mundial, criticou a tradição literária da

Era Vitoriana. Como autora publicou diversas obras importantes como: *Orlando* (1928), *O quarto de Jacob* (1922), sempre marcadas pelo seu traço forte: a técnica de fluxo da consciência. (BELL, 1988) O objetivo principal desta análise é desvelar a construção da personagem Clarissa Dalloway sob a perspectiva do narrador. Para tanto, se desenvolverá um estudo pautado na perspectiva do narrador em relação à construção da personagem, discutindo-se a obra virginiana *Mrs. Dalloway*.

O romance de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*

1. Acadêmico de Iniciação Científica. Unicentro. E-mail: evalney1986@hotmail.com

2. Orientador: Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá - UEM (2011). E-mail: giuliano@irati.unicentro.br

trata de um único dia na vida de Clarissa Dalloway, personagem principal do romance. Numa narrativa relativamente extensa e profunda, Virginia expõe uma visão de mundo negativa que mostra um mundo além das coisas, um mundo além da vida pacata e submissa de uma mulher comum do início do século XX, que, durante os preparativos de uma recepção que está organizando, perde-se em seus pensamentos, mostrando que a influência de uma sociedade pode mudar o pensamento de um indivíduo. Em um ambiente londrino na pós-Primeira Guerra, em clima de verão, Clarissa vê um antigo romance, Peter Walsh, o qual desperta o interesse pelo passado vindo a tona os sonhos engessados na juventude. Eis que surge Septimus um ex-soldado retornado da guerra, com sua alma aflorada pela dor e angústia de um assassino treinado para matar, mas despreparado para voltar à vida normal. De certa forma, ele se mostra o contrário de Clarissa, comparando seu aspecto exacerbado de angústia, ao temperamento de aparências de Clarissa, a qual esconde-se em seus monólogos, enquanto Septimus mostra sua angústia exacerbada. Enquanto Septimus não pode mais guardar seus anseios, Clarissa se veste de festas para a alta sociedade.

A partir do pensamento de Rosenfeld, pode-se perceber que este romance, considerado moderno, apresenta uma tendência de desrealização; e é a partir do personagem que mostrado de dentro para fora pelo narrador, por meio de técnicas, como o fluxo da consciência, que o romance mostra-se moderno, seguindo um tendência da época, ou como Rosenfeld chama, acompanhando o *Zeitgeist* da época. O objetivo é mostrar como o narrador de Mrs. Dalloway apresenta a personagem principal Clarissa Dalloway, como a constrói.

Narrador e personagem

Pretende-se analisar a personagem principal do romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf: Clarissa Dalloway sob o enfoque do narrador, seguindo alguns aspectos a serem expostos a seguir. Arnaldo Franco Junior em seu texto: *Operadores de leitura da narrativa* (2005), explora alguns elementos essenciais para a análise do texto de gênero narrativo, dentre os quais destacamos a personagem, que nas palavras de Franco Junior,

Personagem é um dos principais elementos constitutivos da narrativa. É sobre ela que recai, normalmente, a maior atenção dispensada pelo leitor, dada a ilusão de semelhança que tal elemento cria a noção de pessoa. O que é personagem? Um ser construído por meio de signos verbais, no caso do texto narrativo escrito, e de signos verbi-voco-visuais, no caso de textos natureza híbrida como as peças de teatro, os filmes, as novelas de televisão etc. As personagens são, portanto, representações dos seres que movimentam a narrativa por meio de ações e/ou estados. (FRANCO JUNIOR, 2005, p. 25)

Portanto, a visualização da personagem nesta perspectiva moderna é feita por meio do discurso indireto livre no qual a personagem é aflorada de fora para dentro.

Devido à proposta de se visualizar a personagem sob o enfoque do narrador, deve-se tecer alguns comentários sobre ele. Segundo Franco Junior, baseado no cabedal teórico do gênero, existem vários tipos de narrador, referente ao objeto de análise deste estudo, pode ser caracterizado ora heterodiegético ora autodiegético quando as personagens tomam para si o foco narrativo e se entra em suas mentes. Assim deve-se definir foco narrativo, como aquilo que “[...] corresponde [...] à posição adotada pelo narrador para narrar a história, ao seu ponto de vista [...]” (FRANCO JUNIOR, 2005, p.25), ou seja, o plano de visão do narrador, o que o leitor pode perceber a partir da visão fornecida. Com determinado foco narrativo o narrador pode manipular de forma mais maleável ou não o leitor. Citando Friedman, Franco Junior estabelece oito

tipos de foco narrativo. Quando se trata da obra a ser analisada também há uma variação entre um narrador onisciente neutro e um narrador protagonista, sendo o primeiro, narrador em terceira pessoa que tudo sabe e conhece da personagem, das características físicas as psíquicas; e, o último, narrador de centro fixo que narra em primeira pessoa, neste caso Mrs. Dalloway. Este se restringe para os momentos de expressão do fluxo de consciência. E, com esse foco narrativo que o narrador de *Mrs. Dalloway* constrói a visão que se tem de Clarissa Dalloway, constrói quem é Clarissa Dalloway.

Para Antonio Candido (1968), a personagem é o problema epistemológico, é ela que torna mais “[...] patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.” (CANDIDO, 1968, p. 44). A personagem é a responsável por definir mais claramente a ficção. Para o crítico é somente no gênero narrativo que a escrita manifesta-se ambigualmente, ou seja, na voz do narrador e no discurso (estilo) indireto livre, colocando o foco narrativo no interior da personagem, como ocorre na obra de Virginia Woolf, mostrando-se um de seus maiores recursos estilísticos. O autor ainda coloca que o espaço-tempo não é o suficiente para que a narrativa não se torne um mero retrato ou descrição, é necessário o aparecimento humano, mesmo metamorfoseado em outros seres. Pensando no papel da personagem, nas palavras de Antonio Candido,

se reunirmos os vários momentos expostos, verificaremos que a grande obra-de-arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por

terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual (CANDIDO, 1968, p. 45).

Voltando ao que tange o critério do foco narrativo, estritamente sob o enfoque woolfiniano, o texto de Ligia Chiapini, *O Foco Narrativo* (1994), mostra que a onisciência seletiva apresenta-se com um centro fixo, sendo que “[...] o ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente [...]” (CHIAPINI, 1994, p. 55), em *Mrs. Dalloway* se tem um aderimento da narrativa em relação à personagem. Virginia Woolf se usa do estilo indireto livre e da onisciência seletiva, e, de certa forma, é como se focando em um pequeno e desprezioso objeto ou fato por mais ordinário que pareça, abra caminho para o infinito do mundo psíquico. O narrador, como o homem, tende a se distanciar do mundo para compreendê-lo (pensando em um contexto de século XIX ou anterior). O intuito do romancista, ou melhor, do artista moderno, é aproximar o homem do mundo, nem que para isso seja necessária a entrada nas camadas mais profundas da mente. Assim, “[...] a técnica moderna que começa aí a envolver o narrador na situação narrada, apagando os contornos entre passado e presente [...]” de certa forma abolindo-os, “[...] seria causa e, ao mesmo tempo, resultado ‘do fato de que, conforme a expressão de Virgínia Woolf, a vida atual é feita de trevas impenetráveis que não permitem a visão circumspecta do romancista tradicional.’” (CHIAPPINI, 1994, p. 74).

O estilo indireto livre é uma mistura do discurso direto e indireto, usado pelo narrador, não somente para descrever indiretamente o diálogo

dos imigrantes, mas para penetrar no seu interior. Esse estilo consegue retratar os monólogos interiores dos personagens, impreterivelmente, com um narrador onisciente e o foco narrativo em terceira pessoa. Em relação à obra, *Mrs. Dalloway* pode-se perceber alguns exemplos como no trecho que abre a obra:

A Sra. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores. Quanto a Lucy, já estava com o serviço determinado. As portas seriam retiradas pelos gonzos; em pouco chegaria o pessoal de Rumpelmayer. Mas que manhã, pensou, Clarissa Dalloway – fresca como para crianças numa praia. (WOOLF, 1923, p. 11).

E, atendendo ao narrador com onisciência seletiva, é aquele que mostra as opiniões e o pensamento da personagem, fazendo com que o leitor posicione-se de determinada forma em relação à mesma.

De maneira geral discutiu-se e colocaram-se alguns parâmetros e uma breve análise sobre a personagem Clarissa Dalloway, em relação ao foco narrativo. O próximo capítulo analisa essa experiência, focando o romance moderno como um todo.

Ainda em *Candido*, há mais alguns aspectos relacionados à personagem, mais estritamente no romance, como o fato do enredo estar ligado aos personagens de forma clara, no sentido de imaginarmos e compreendermos o enredo a partir dos personagens, criando, desta forma, uma falsa crença de que o personagem é essencial para o romance, “[...] como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida. De fato, é o elemento mais comunicativamente presente da ‘arte novelística moderna.’” (CANDIDO, 1968, p. 54). A personagem faz por refletir o próprio sistema social, quase que um retrato, ou melhor, uma reflexão do próprio homem, como se percebe após os estudos marxistas e psicanalíticos,

principalmente, do século XX. Concluindo o pensamento nas palavras de *Candido*,

Essas considerações visam a mostrar que o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. (CANDIDO, 1968, p. 58).

O romance moderno foi o responsável por delimitar o personagem atribuindo-lhe um grau de humanidade maior, deixando para trás a noção de ser “[...] ilimitado [...]” e “[...] infinito de riqueza [...]” (CANDIDO, 1968, p. 59). A personagem do romance moderno se apresenta mais profunda, longe dos traços característicos, saltando dos enredos complexos e personagens simples do século XVIII e indo ao seu contrário, personagens complexos e enredos simples, como por exemplo, o objeto de análise deste estudo, *Mrs. Dalloway* de Woolf, distanciando-se daquele personagem plano do século XVIII, como coloca *Candido*. Na sequência do texto há uma discussão que gira em torno da construção da personagem a partir de sua referência (ou não) com o real, que se pode resumir nas próprias palavras de *Candido*,

Os romancistas do século XVIII aprenderam que a noção de realidade se reforça pela descrição de pormenores, e nós sabemos que, de fato, o detalhe sensível é um elemento poderoso de convicção. A evocação de uma mancha no paletó, ou de uma verruga no queixo, é tão importante, neste sentido, quanto a discriminação dos móveis num aposento, uma vassoura esquecida ou o ranger de um degrau. Os realistas do século XIX (tanto românticos quanto naturalistas) levaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelo pormenor, — isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada. *A seguir fez-se o mesmo em relação à psicologia, sobretudo pelo advento e generalização do monólogo interior, que sugere o fluxo inesgotável da consciência. Em ambos os casos, temos sempre referência, estabelecimento de relação entre um traço e outro traço, para que o todo se configure, ganhe significado e poder de convicção.* De certo modo, é parecido o trabalho de compor a estrutura do romance, situando adequadamente cada traço que, mal combinado, pouco ou nada sugere; e que, devidamente convencionalizado, ganha todo o seu poder sugestivo. Cada traço adquire sen-

tido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos (CANDIDO, 1968, p. 58, grifo nosso).

Dessa forma, o narrador constrói o personagem no romance de forma que o mesmo revela, por meio de seus artifícios, o personagem.

A perspectiva do romance moderno

Anatol Rosenfeld parte de hipóteses básicas na tentativa de explicar o fenômeno do romance moderno, partindo do pressuposto de que haja um sentimento unificador que emana de todas as manifestações artísticas em qualquer momento histórico. Destaca-se a desrealização presente nas artes, marcando o desprendimento da mimética, e em certo sentido a total negação da mesma, marca nossa pintura (e todas as artes de modo geral) há quase um século. Descartando o realismo a fim de expressar o individual. “O retrato desapareceu” (ROSENFELD, 1945, p. 77). A perspectiva antes responsável pela ilusão do real, e que criava um sentimento de ilusão absoluta, o que na verdade era/é um mundo relativo. Na modernidade se tem a negação definitiva do pensamento que se desenvolveu principalmente a partir do Renascimento (perspectiva). E em uma terceira hipótese o teórico, afirma que, não diferente, o romance também sofreu essas modificações, mas não tão aparentemente como na pintura ou no teatro.

Segundo Rosenfeld, os romances do séc. XX, em geral, mostram uma eliminação da sucessão temporal fundindo passado, presente e futuro (tempo psicológico), a consciência pulula a realidade com elementos oníricos. Assim, o conceito de absolutismo vem por água

abaixo, colocando espaço e tempo individuais, provocando um certo desconforto no senso comum acostumado com as mascaras relativas, ditas perfeitas (absolutas) da perspectiva realista. Nos principais romances do nosso século assinala-se a presença de uma preocupação formal de expressar uma “[...] discrepância entre o tempo do relógio e o tempo na mente.” (Woolf) (p. 82). Passado e futuro se entrecruzam (ROSENFELD, 1945, p. 78 - 80).

Como o objetivo principal deste estudo é explorar o romance *Ms. Dollaway* de Virginia Woolf, deve-se ressaltar o monólogo interior e o fluxo de consciência, marca primordial desse novo romance, no qual o presente, passado e futuro se fundem, desaparecendo o narrador e ebulindo das profundezas a consciência e o próprio personagem. Essa nova forma mostra a personagem do interior para o exterior, aflorando a subjetividade do indivíduo, marca dos romances do séc. XX. Excluindo a ausência de sequencialidade espacial e temporal, também causa uma exclusão da causalidade (causa e efeito), desnortando o leitor acostumado ao tradicionalismo. No romance moderno espera-se mostrar não aquele personagem bem delimitado e perfeito (tradicional), mas sim, o inseto visto pelo microscópio, somente uma parcela dele. Assim citando o próprio Rosenfeld, “[...] espaço, tempo e causalidade foram ‘desmascarados’ como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade.” (ROSENFELD, 1945, p. 85).

O romance moderno é um emaranhado de outros textos revestidos com estruturas contemporâneas, a exemplo de *Ulysses* (1921) de James Joyce, em que Bloom, Dedalus e Molly, configuram a odisseia de um dia só na irlandesa Dublin. Enfim,

em todas estas e em muitas outras obras se nota, em grau maior ou menor, esta desrealização, abstração e desindividualização de que partimos, evidente tentativa de superar a dimensão da realidade sensível para chegar, segundo as palavras do pintor expressionista Franz Marc, à ‘essência absoluta que vive por trás da aparência que vemos’ (ROSENFELD, 1985, p. 91).

O truque do romancista realista foi a construção onisciente da obra, onde tudo estaria em perfeita ordem para com a verossimilhança, situado no tempo passado, como se se pudesse enxergar minuciosamente todas ações que se passaram. Segundo Rosenfeld, na maioria dos romances modernos há um predomínio do tempo presente para mostrar uma proximidade entre narrador e mundo narrado e eternalizar um tempo que sempre acontece. O narrador moderno é um reflexo, conforme a expressão de Virgínia Woolf, que a “[...] vida atual é feita de trevas impenetráveis que não permitem a visão circumspecta do romancista tradicional”. (p. 92) O narrador moderno não pode mais manter-se na posição distanciada e ilusionista daquele narrador realista. Como finaliza Rosenfeld, a perspectiva renascentista que privilegia o indivíduo desapareceu, o mundo das artes modernas mostra uma nova visão do homem e da realidade.

Citando Walter Benjamin, na questão da morte do narrador, em texto intitulado O Narrador (1900), o autor subentende o desaparecimento deste como o acontecimento da guerra que ao fim desta, “[...] observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.” (BENJAMIN, 1900, p. 198). Deste modo, pode-se pensar no romance *Mrs. Dalloway* de Virginia como um acompanhamento desta visão pela autora, quando decide suprimir (em partes) a voz do narrador, sem contar, o aspecto do personagem Septimus, o homem que enlouquece depois de

voltar da guerra, confundindo psicologicamente com Clarissa Dalloway. A reflexão acerca do tema vai mais longe quando Benjamin afirma que a “[...] sabedoria [...] está em extinção [...]”, mas não anunciando uma era de decadência e sim de mudança, conduzindo a mudança. Essa mudança decorre do fato, segundo o autor, do surgimento do romance que desprende a narrativa do narrador, ao retirar dele o papel de contar suas próprias experiências, como nos contos de fada, ou na epopeia. Nas palavras de Benjamin, “[...] a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente, sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.” (BENJAMIN, 1900, p. 201).

Ainda em Benjamin, ao que diz respeito às características psicológicas da trama, o autor afirma que quanto menos aspectos intrínsecos ao indivíduo menor, a apreciação e memorização a história terá. Desta forma, as histórias não são passadas oralmente em um romance como o analisado aqui, e, talvez o propósito seja exatamente este, o esquecimento, ou melhor, a dificuldade com que essas histórias são contadas no mundo moderno, colocadas nos longos fluxos de consciência de Clarissa. A narrativa de Virginia Woolf é um exemplo claro do movimento do romance moderno em estabelecer uma relação mais íntima entre o homem e o mundo, partindo do fato ordinário para analisar o que há de mais profundo e íntimo.

O fluxo da consciência

“A vida é... uma auréola luminosa, um invólucro semitransparente que nos rodeia do começo da consciência até o final. Acaso não é a tarefa dos romancistas transmitirem este espírito inconstante, desconhecido e irrisório...?” Virginia Woolf.

Este capítulo visa explorar a técnica

usada por Virginia Woolf, entre outros autores modernos: o fluxo de consciência. Para tanto utiliza-se como referência os estudos de Robert Humphrey, especialmente na obra *O fluxo da consciência* (1976).

Humphrey define o fluxo da consciência como “[...] sistema para a apresentação de aspectos psicológicos do personagem da ficção [...]” (HUMPRHEY, 1976, p. 1-2), e analisando o texto de Virginia Woolf podemos perceber que se trata de um romance de fluxo de consciência aquele que destaca-se por seu tema, a consciência de um personagem, isto é, “[...] a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances.” Isso denotaria uma grande vantagem na visão do teórico, pois tais características psicológicas apresentariam o personagem “[...] de uma maneira mais correta e mais realista.” (HUMPRHEY, 1976, p. 7).

Analisando o texto woolfiniano podemos perceber que a autora queria compreender a verdade interior do personagem, antes inexprimível, quase que uma busca infundável pelo significado e identidade da vida humana. O romance *Mrs. Dalloway* mostra-se uma estrada que desde o início a personagem deve percorrer para ao fim tentar encontrar seu significado (identidade). Woolf, em alguns textos críticos, afirma que o importante é expressar sua visão particular de mundo (realidade), “[...] ela achava que a busca da realidade é uma questão de dramática ação exterior.” (HUMPRHEY, 1976, p. 12).

Virginia Woolf produz personagens com sensibilidade, cujas psiques buscariam a sua identidade, como no auge do nosso objeto de estudo, o romance *Mrs. Dalloway*, “[...] sugere a busca mística por uma identificação cósmica [...]”, mística aqui, no sentido desse interesse pela unificação da identidade. Como técnica o fluxo da consciência sozinho, não se caracteriza como tal,

é necessário uma trama que desvele a mente dos personagens. Com essa técnica em especial Virginia Woolf e seus contemporâneos como James Joyce, William Faulkner, entre outros, mudaram para sempre o romance, abriram as portas para uma nova produção de ficção. Eles, “[...] acrescentaram o funcionamento mental e a existência psíquica ao domínio já estabelecido do motivo e da ação. Criaram uma ficção centralizada no núcleo da experiência humana que, se não era domínio comum da ficção, também não é. Conforme eles provaram, inadequado.” (HUMPRHEY, 1976, p. 20). Virginia Woolf considerou metafisicamente essa técnica e “[...] suas próprias predileções pela realidade de visões a levaram a demonstrar a introspecção de que é capaz a mente comum.” (HUMPRHEY, 1976, p. 19). A autora acredita que as meras visões contribuem para o entendimento do ser no todo.

Mrs. Dalloway juntamente com *O Farol* (ou *To the Lighthouse*) são os romances em que Virginia Woolf mais utiliza a técnica do fluxo da consciência, contendo uma “[...] boa porção de narrativa e descrição direta e convencional, mas o monólogo interior é usado com bastante frequência para dar aos romances seu caráter especial de parecer estar sempre no interior da consciência dos principais personagens.” (HUMPRHEY, 1976, p. 28). Em *Mrs. Dalloway*, percebe-se a abrangência temporal apresentada no romance. Nas primeiras quinze páginas afundamos em um monólogo interior indireto da personagem principal Clarissa Dalloway, espantosamente aflorando um número incrível de imagens e nuances em apenas algumas horas do relógio. De certa forma, o romance lembra uma obra cinematográfica em sua essência técnica. Com a intenção de abstrair alguns exemplos este fato, podemos explorar essas primeiras páginas em uma sequência de fatos, em que primeiro,

Clarissa pensa nos preparativos de sua festa que aconteceria mais tarde, volta ao presente e pensa na beleza da manhã; há um *flashback* de vinte anos pensando nos dias em que viveu em Bourton, e em um dia específico também do passado ela lembra minuciosamente de uma conversa que teve com Peter Walsh (o *close-up*); segue para uma suposta visita de Peter num futuro próximo, uma *visão múltipla*, pois deixamos a mente de Clarissa para afundarmos na consciência de outro personagem, o qual enxerga Clarissa atravessando a rua; volta-se para a mente de Clarissa fazendo uma ode a Westminster; há um *fade-out* de seus devaneios sentimentais e uma recordação sobre uma conversa que teve na noite anterior sobre o fim da Grande Guerra. Neste relato não se passam nem quatro páginas, mas já são suficientes para mostrar a montagem de tempo-espço que Woolf usa neste romance.

No romance de Virginia Woolf pode-se perceber um primeiro tema, um trecho servindo de ponte, um segundo tema, desenvolvimento e recapitulação. *Mrs. Dalloway* se desenrola em 24 horas, tem lugar na cidade de Londres; e dois personagens principais estão sempre em foco. Mas, o tempo (psicológico) total abrange 18 anos. Virginia Woolf usa artifícios unificadores como no caso das badaladas do Big Ben que têm a função de marcar as horas do dia em *Mrs. Dalloway*. A autora usa vários símbolos, como em *O farol*, onde o que se espera alcançar (a identidade), é representado pela ida ao farol, a qual acontece muitos anos depois do combinado. Nas obras da autora segundo Humphrey “[...] tudo é questão de introspecção, pois os valores simbólicos não podem ser definidos; e quando os encontramos, sabe-se disso apenas por intuição, por senti-lo.” (HUMPRHEY, 1976, p. 92). A visão simbólica ou o delineamento simbólico como aponta Humphrey, sempre está presente na obra de Virginia Woolf,

como vemos em Mrs Dalloway, o dia de Clarissa Dalloway, sua festa e os preparativos, e sua compreensão de si própria são símbolos. Dessa forma um mero tema reveste-se e ganha um significado inexprimível, “[...] assim como o trivial na consciência ganha significado quando tem uma referência simbólica.” (HUMPRHEY, 1976, p. 93). Como na cena em que Clarissa fica no quarto, enquanto a festa desenrola no andar de baixo:

Na sala fronteira, a velha senhora olhou para ela! Ia deitar-se. E o céu. Devia ser um céu solene, tinha pensado, um céu escuro a esconder, sua bela face. Mas ali estava – de um cinza pálido, percorrido rapidamente de vastas nuvens. O que era novo para ela. Devia ter-se erguido o vento. A senhora da casa em frente ia deitar-se... Fechou a cortina. O relógio começou a bater. O jovem se havia suicidado; mas não podia lamentá-lo; com o relógio a bater a hora, uma, duas, três, não podia lamentá-lo com tudo aquilo acontecendo. Pronto! A velha senhora apaga a luz! Toda a casa estava agora às escuras com tudo isso acontecendo, repetiu, e outra vez lhe ocorram as palavras, Não mais temas o calor do sol. Devia voltar para junto deles. Mas que noite extraordinária! Sentia-se de certo modo muito semelhante a ele – ao jovem que se havia suicidado. Sentia-se contente de que ele tivesse feito aquilo; alijado a vida (WOOLF, 1925, p. 283).

De certa fora, todas as ações se mostram simbólicas para que haja o entendimento da mente de Clarissa, “[...] é o significado simbólico que ilumina para o leitor o significado do lugar-comum na mente de Clarissa.” (HUMPRHEY, 1976, p. 93). Virginia Woolf, com maestria, incorpora ao cabedal da literatura universal obras que exploram uma nova técnica de disposição espaço temporal a fim de desvelar o ser humano em sua essência/alma/mente/consciente.

Considerações finais

Este estudo permeou as reflexões sobre o romance moderno no que tange o foco narrativo usado para apresentar a personagem na narrativa, bem como se analisou a técnica do fluxo da consciência como uma técnica importantíssima

ao fazer ficcional para a literatura de modo geral. Foi possível perceber que o narrador woolfiniano em constância com a tendência de desrealização da época mostra-se ora confundido com a personagem, o narrador, de certa forma, desaparece, como no exemplo, “Todos jantaram fora, então? Um criado abria a porta [...]” (WOOLF, 1980, p. 160). Aqui, não se sabe quem fala, se é o narrador ou a personagem. Viu-se também o desmascaramento das aparências exteriores, aflorando sempre do interior para o exterior das personagens, desmontando o tempo cronológico, como em:

O que é uma brincadeira! O que um mergulho! Porque assim tinha sempre me parecido a ela quando, com um guincho pouco das dobradiças, que ela podia ouvir agora, ela tinha estourado aberto as janelas francesas e mergulhou em Bourton para o ar livre. O que é uma brincadeira. O que é um mergulho! Porque assim tinha sempre me parecido a ela quando, com um guincho pouco das dobradiças, que ela podia ouvir agora, ela tinha estourado aberto as janelas francesas e mergulhou em Bourton para o ar livre. Como fresco, como a calma, mais ainda do que este de *couse*, o ar estava no início da manhã, como o retalho de uma onda; o beijo de uma onda; frio e afiado e ainda (para uma menina de dezoito anos como ela era então) solene, sentindo-se como ela, ali na janela aberta, de que algo terrível estava para acontecer [...] (WOOLF, 1980, p. 5).

Nesse trecho podemos ver o tempo que transcorre de forma não linear, sendo este somente referido quando nas cenas aparece o Big Bang entre outros relógios.

O narrador de *Mrs. Dalloway* constrói a personagem principal a partir de técnicas como o fluxo da consciência, mostrando do interior ao exterior. Ora confundindo-se com a personagem, entre o tempo psicológico vigente, se pode ver Clarissa Dalloway pelos olhos do narrador do seu profundo íntimo, lá onde as máscaras não cabem.

Referências

BELL, Quentin. **Virginia Woolf: uma biografia** (1882-1941). Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____ **Magia e Técnica, Arte e Política** - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 51-80.

CHIAPPINI, Lígia Morais Leite. **O Foco Narrativo** (Ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo, Ática, 1994.

HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da Consciência**. 7ª ed. Trad: Gert. Meyer. São Paulo: Editora Mcgraw-Hill do Brasil, LTDA, 1976.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 9-49.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o Romance Moderno. In: **Texto/ Contexto**. Ensaios. SP: Perspectiva, 1969.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Artigo enviado em: 25/10/2011

Aceite em: 11/11/2011