

O USO DE FLUXO DE CONSCIÊNCIA, DISCURSO INDIRETO E FLASHBACKS EM *MRS. DALLOWAY*

Amanda Cavalcante Pereira
Cíntia Carla Moreira Schwantes

Resumo: O trabalho consiste em apresentar como os recursos textuais de fluxo de consciência, discurso indireto e flashbacks se organizam e constroem a estrutura de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf (1925). A pesquisa se organizou como levantamento bibliográfico da fortuna crítica sobre o corpus e textos teóricos sobre fluxo de consciência e discurso indireto, os conceitos utilizados na interpretação do romance. Através de revisão bibliográfica sobre a técnica de escrita utilizada pela autora em sua obra, foi possível compreender como a estética da obra foi desenvolvida por meio desses recursos e os porquês da utilização dos mesmos. Por meio da fortuna crítica da obra foi possível compreender como o fluxo de consciência e flashbacks são utilizados em *Mrs. Dalloway*, indicado pelo discurso indireto da narradora como guia para o leitor. A estética construída por tais recursos permite apresentar simultaneamente vários tempos e espaços, assim como nas obras visuais cubistas. Por fim, pode-se compreender que tais ferramentas foram utilizadas pela autora também como uma forma de apresentar sua própria perspectiva do que é a realidade.

Palavras-chave: *Mrs. Dalloway*. Fluxo de Consciência. Discurso Indireto. Flashbacks. Estética.

Abstract: This article discusses how literary devices the stream-of-consciousness, indirect discourse, and flashbacks are organized and built the structure of Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* (1925). The research is composed by the bibliographical survey of the scholarly criticism on the novel, and also by theoretical texts about stream-of-consciousness and indirect discourse, concepts used in its interpretation. Through the literature review of the writing techniques used by the author in her work, it was possible to comprehend how the text's aesthetic was developed through the use of these resources and the reasons for using them. Besides that, through the scholarly criticism, it was possible to understand how stream-of-consciousness and flashbacks were used in *Mrs. Dalloway*, both indicated by the indirect discourse of the narrator as a guide to the reader. The aesthetic constructed by these resources

allows the work to present simultaneously different times and spaces, as in cubist paintings. Finally, it can also be understood that these devices were used by the author as a way to present her perspective about what reality is.

Keywords: Mrs. Dalloway. Stream-of –Consciousness. Indirect Discourse. Flashbacks. Aesthetic.

INTRODUÇÃO

O dia em que Mrs. Dalloway saiu para comprar suas próprias flores é o que constitui o recheio do romance homônimo de Virginia Woolf. Durante esse dia, o leitor acompanha o passeio de Clarissa Dalloway pelas ruas de Londres, desde sua saída para comprar as flores para a festa que acontecerá em sua casa no final do dia, até o momento em que a festa ocorre. Mas não sendo uma obra de um personagem só, a narrativa perpassa por outros personagens que esbarram com Clarissa ao longo do dia, inclusive Septimus, um veterano de guerra que apesar de não ter nenhuma relação pessoal com Mrs. Dalloway, divide o protagonismo com a personagem na história.

O leitor, então, acompanha a história através de passeios pelas mentes dos personagens. Esse passeio é o que lhe permite ter conhecimento dos pensamentos de cada um, enxergar a vida através dos olhos de cada indivíduo, além de acessar o passado, e entender como ele ainda reflete no

presente. Essa “leitura” de pensamentos, é o que permite a construção da complexidade das personagens.

O trabalho consiste em apresentar, portanto, as motivações da autora para o uso

dos recursos textuais de fluxo de consciência, discurso indireto e flashbacks e também como os mesmos se organizam e compõe a estrutura de *Mrs. Dalloway*, além de oferecer uma possível compreensão de como tais recursos contribuem para a construção da estética da obra.

CONTEXTO ANTERIOR À OBRA

Para que se possa entender a construção de *Mrs. Dalloway*, antes é necessário transpor a principal questão filosófica e literária que perpassa o trabalho de Virginia Woolf antes da escrita da obra: o conceito de realidade. Daiches aponta que “Virginia Woolf, ao contrário de Jane Austen, estava escrevendo em um mundo onde não existia consenso do que seria a realidade, e ao contrário de seus contemporâneos, ela estava muito consciente dessa carência de consenso” ¹ (1942, p. 39, tradução nossa). Realidade então para Virginia Woolf (1919) passava pela ideia de que

1 For Virginia Woolf, unlike Jane Austen, was writing in a world there was no consensus of opinion concerning what “reality” was, and, unlike some of her contemporaries, she was much aware of that lack of agreement.

a vida não é uma série de óculos que, arrumados simetricamente, brilham; a vida é um halo luminoso, um envoltório semi transparente que do começo ao fim da consciência nos cerca. Não é missão do romancista transmitir esse espírito variável, desconhecido e incircunscrito, seja qual for a aberração ou a complexidade que ele possa apresentar com o mínimo de mistura possível do que lhe é alheio e externo? Não estamos propondo apenas sinceridade e coragem; sugerimos que a matéria apropriada à ficção difere um pouco do que o hábito nos levaria a crer que fosse. (WOOLF, 1919, p. 109)

O conceito desenvolvido pela autora dialoga com a ideia de Roger Fry (1910), pintor e crítico de arte, membro do grupo de intelectuais ingleses, Bloomsbury Group do qual Virgínia Woolf também fazia parte. O autor levanta a questão quando questiona: “Por que estão todos tão preocupados com problemas infantis de representação fotográfica? A literatura está sofrendo de uma plethora de roupas velhas. Cézanne e Picasso já mostraram o caminho; escritores deveriam jogar a representação aos ventos e seguir o exemplo”² (FRY, 1910 apud ROBERT, 1946, p. 837, tradução nossa). Woolf parece compartilhar das mesmas questões, e ter seguido o conselho, uma vez que posteriormente *Mrs. Dalloway* será comparado à estética cubista representada pelos mesmos pintores citados por Roger Fry.

2 Literature was suffering from a plethora of old clothes. Cezanne and Picasso had shown the way; writers should fling representation to the winds and follow suit.

Daiches ainda acrescenta que realidade para a autora “não consiste nos incidentes objetivos onde as personagens se encontram, mas nos padrões de consciência que segue um caminho que é apenas parcialmente dependente da sequência cronológica de eventos externos”³ (1942, p. 27, tradução nossa). Tanto este conceito, quanto a problemática apontada por Roger Fry quanto à citação anterior a respeito de a vida se tratar de um halo luminoso, são conceitos importantes para o desenvolvimento de *Mrs. Dalloway* uma vez que se refletem nos trabalhos anteriores à obra, como *Day and Night* e *Jacob’s Room*, em que Woolf procura desenvolver sua visão da realidade através da consciência das personagens. É em *Mrs. Dalloway*, no entanto, que essa questão consegue ser expressa de forma mais madura e organizada.

A problemática da representação da realidade como um ponto de frustração da autora a respeito da literatura inglesa produzida no séc. XIX, aparece em seu ensaio crítico *Ficção Moderna*. Ali, Virgínia Woolf (1919) aponta críticas a H.G. Wells, Arnold Bennett e Galsworthy, descrevendo-os como escritores materialistas, e acrescenta: “é por estarem preocupados não com o espírito, e sim com o corpo, que

3 It does not consist in the objective incidents in which the characters are caught up, but in the pattern of consciousness which follows a path that is only partially dependent on the chronological sequence of external events.

eles nos desapontam” (1919, p. 105). Em contrapartida, no mesmo ensaio, a autora parece encontrar uma espécie de identificação com seus ideais de literatura no trabalho de James Joyce, uma vez que Woolf diz que existe um esforço maior para chegar mais próximo do que é a vida e “para preservar com mais sinceridade e exatidão o que lhes interessa e comove” (1919, p. 110). Por essa maior proximidade, James Joyce então seria considerado por Virginia Woolf (1919) um autor espiritualista.

No mesmo ensaio, seguido à crítica que Woolf (1919) faz a Joyce, ela prossegue: “Registremos os átomos, à medida que vão caindo, na ordem em que eles caem na mente, e tracemos o padrão, por mais desconexo e incoerente na aparência que cada incidente ou visão talha na consciência” (1919, p. 110). Seria então essa a maior distinção entre materialistas e espiritualistas: aqueles tratam da matéria, enquanto estes tratarão dos átomos da matéria. Essa citação é importante para o entendimento do trabalho da autora, uma vez que funciona como uma metáfora para o método utilizado por James Joyce na escrita de *Ulysses*, e que por identificação Virgínia Woolf utiliza em *Mrs. Dalloway* posteriormente.

FLUXO DE CONSCIÊNCIA E DISCURSO INDIRETO

Fluxo de consciência, portanto, é esse método que a autora encontra para expressar sua visão sobre a vida, registrar os “átomos”, é o meio que permite ao leitor passear pela mente dos personagens, e enxergar através de seus olhos a Londres e a vida da qual fazem parte. Humphrey afirma que “Woolf acreditava que a coisa mais importante para o artista era expressar sua visão da realidade, e o que a vida é subjetivamente. E essa pesquisa pela realidade não era uma questão dramática externa” ⁴ (1954, p. 13, tradução nossa). Eis então o motivo do uso do fluxo de consciência em sua obra.

Alfredo Carvalho (2012, p. 5) explica que apesar de Woolf se pautar no realismo psicológico, ela o faz na intenção de alcançar um efetivo grau de poesia e retórica. Fabrícia Carvalho (2014), por sua vez, adiciona que

a grande intenção da romancista é retratar as diversas possibilidades de realização da verdade e da existência em seu aspecto mais puro e real e, conseqüentemente, mais inexpressivo. Essa realização só é possível por meio de um mergulho contumaz pela mente a fim de tocar nesse oculto não explorado. (CARVALHO, 2014, p. 43)

4 She believed the important thing for the artist to express is his private vision of reality, of what life, subjectively, is. She thought that the search for reality is not a matter of dramatic external action.

A consciência, segundo Humphrey, “é onde percebemos a experiência humana”⁵ (1954, p. 7, tradução nossa). Ela coleta sensações, memórias, sentimentos, concepções, fantasias, imaginação e algumas outras experiências espirituais como intuições, visões e epifanias, e se divide em dois níveis: o nível da fala, e o nível anterior à fala. O segundo é o mais utilizado na literatura, pois “em resumo, os níveis pré-fala da consciência não são censurados, controlados racionalmente, ou ordenados logicamente”⁶ (HUMPHREY, 1954, p. 3, tradução nossa). Se a consciência fosse um iceberg, a pequena parte superficial seria a parte lógica e racional, enquanto a parte que se encontra abaixo da superfície seria a porção ilógica e incontrolável. O fluxo de consciência lida então com o que está abaixo da superfície. O autor ainda aponta que o fluxo de consciência não é precisamente uma técnica, mas que na verdade existem técnicas para se apresentar o fluxo de consciência.

Ele então descreve as quatro principais técnicas: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição onisciente e solilóquio. Em *Mrs. Dalloway*, o Monólogo Interior Indireto é o que possui maior presença. O

5 Consciousness, then, is where we are aware of human experience.

6 In short, the prespeech levels of consciousness are not censored, rationally controlled, or logically ordered.

Monólogo Interior, seja ele direto ou indireto, se diferencia do monólogo tradicional por expressar o que está muito próximo do inconsciente por sua forma ser produzida a partir de frases reduzidas ao mínimo de sintaxe, representando assim, a real textura da consciência.

O Monólogo Interior Indireto, por sua vez, é feito em terceira pessoa, e através do discurso indireto (quando o narrador apresenta seus comentários e interferências) e discurso direto (quando o narrador descreve diretamente os pensamentos da personagem). Humphrey explica que “o autor onisciente apresenta o material não dito, como se viesse diretamente da consciência da personagem, mas com comentários e descrições, guiando o leitor através do fluxo” ⁷ (1954, p. 29, tradução nossa). Mas o fato de o fluxo de consciência ser construído através do discurso indireto não exclui sua característica caótica. Humphrey (1954), ao comparar trechos de *Ulysses*, em que o Monólogo Interior Direto é utilizado, e um trecho de *Mrs. Dalloway* o qual utiliza a técnica indireta, observa que apesar de o trecho de Woolf ser aparentemente mais convencional do que o de Joyce, em ambos “as referências e significados são intencionalmente vagos e inexplicados, também existe o

7 An omniscient author presents unspoken material as if it were directly from the consciousness of a character and, with commentary and description, guides the reader through it.

elemento de desunidade, e de divagação a respeito de um assunto”⁸ (1954, p. 32, tradução nossa).

O uso do discurso indireto é aplicado apenas como um guia pelos fluxos de consciência. A seguir, um exemplo do uso de discurso indireto, em um trecho em que Clarissa vai consertar um vestido, e sua criada, Lucy, oferece ajuda. As marcações em itálico são apenas uma intervenção para destacar os comentários e a voz da narradora:

– Mas obrigada, Lucy, oh, obrigada – *disse Mrs. Dalloway*, e obrigada, obrigada, continuou dizendo (*sentando no sofá com o vestido sobre os joelhos, a tesoura, as linhas*), obrigada, obrigada, continuou dizendo em gratidão por seus criados em geral por ajudá-la a ser assim, a ser o que ela queria, gentil, de coração generoso. Seus criados gostavam dela. E agora esse vestido – onde estava o rasgão? e agora enfiar o fio na agulha. Era um de seus vestidos favoritos, um Sally Parker, quase o último que ela fez, que pena, pois Sally agora estava aposentada, morava em Ealing, e se eu tiver um tempinho, pensou Clarissa (*mas nunca mais teria um tempinho*), vou visitá-la em Ealing. Pois era uma figura e tanto, *pensou Clarissa*, uma verdadeira artista. Inventava pequenos detalhes originais; mas seus vestidos nunca ficaram esquisitos. Dava para usá-los em Hatfield; no Palácio de Buckingham. Ela os usara em Hatfield; no Palácio de Buckingham. (WOOLF, 1925, p. 26, grifo nosso)

8 [...] references and meanings are intentionally vague and unexplained; and there is in both of them an element of disunity, of wandering from a single subject.

A intervenção da narradora no texto é muito sutil, e acontece de forma apenas a localizar o leitor a respeito de quem fala, a quem pertence o fluxo de consciência. Daiches explica que “Virginia Woolf ajuda o leitor [...] Virginia Woolf é sempre mais gentil com o leitor do que Joyce nesse sentido, de que é importante para ela dar sinais”⁹ (1942, p. 66).

Ainda sobre o uso do discurso indireto, Daiches (1942), aponta que Woolf utiliza frases como “pensou ela” (ou “pensou Clarissa”, como no trecho citado acima) frequentemente e isso acontece porque “ela procura manter o controle da história enquanto esta progride, não apenas para reter seu poder direto sobre o material, mas também para reter sua habilidade de enfatizar o assunto unificante da história”¹⁰ (1942, p. 70, tradução nossa). Além disso, como comentado anteriormente, “seus romances pretendem apresentar uma visão pessoal sobre a vida”¹¹ (DAICHES, 1942, p. 71, tradução nossa), o que também justifica o uso do discurso indireto. O que acontece é que essa característica da ficção moderna do séc. XX de descrever puramente a consciência “é em Virgínia Woolf

9 Virginia Woolf helps out the reader [...] Virginia Woolf is always more courteous to the reader than Joyce in this respect, for it is important to her to give signposts.

10 She wants to keep control of the story as it progresses, to retain not only her directive power over the material but her ability to emphasize the unifying factor.

11 For her novels are intended to present a personal point of view about life.

subordinada pelo desejo de inteligibilidade, forma e organização”¹² (DAICHES, 1942, p. 70, tradução nossa).

O mesmo autor também pontua que toda descrição de fluxo de consciência apresentada por Woolf possui um propósito. Por este motivo é que a autora tinha a preocupação de indicar ao leitor conexões entre um devaneio e outro. Também porque “ela sabia que a ‘livre associação’ não acontece numa ordem lógica, porém possui um sentido lógico, existe ali uma profunda e inconsciente lógica que conecta esses pensamentos e imagens que preenchem as divagações da mente” (DAICHES, 1942, p. 71, tradução nossa)¹³.

Linguisticamente, toda vez que a narradora vai transitar de uma mente para outra, ou para indicar o início de um devaneio, no original, ela utiliza a palavra “for” (na tradução para o português não se encontrou um equivalente de repetição), como pode ser visto no trecho a seguir:

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,

12 [...] is in Virginia Woolf subordinated to the desire of intelligibility.

13 She was aware that “free association” which makes up so much of our mental processes did not proceed in any logical order, yet it was logical in sense, there was some deep and unconscious logic connecting these apparently random thoughts and images that crowd the drifting mind.

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.
(WOOLF, 1925, p. 5, grifo nosso)¹⁴

No trecho citado, o primeiro “for” indica o início do fluxo de consciência; em outras passagens é utilizado para indicar mudança de direção no fluxo. Daiches afirma que “não é uma palavra que indica uma sequência lógica, pelo menos não no uso comum, mas sugere uma relação que é pelo menos ‘meia-lógica’”¹⁵ (1942, p. 71, tradução nossa).

Outra indicação, é o uso do pronome “one” (também não foi encontrado equivalente na tradução para o português), que está entre a primeira e terceira pessoas do singular no inglês, e segundo Humphrey “é utilizado para enfatizar a privacidade do pensamento, e permitir o autor a manter o leitor sob uma guia”¹⁶ (1954, p. 72, tradução nossa). Como exemplificado no trecho a seguir:

14 MRS. DALLOWAY disse que ela mesma iria comprar as flores. Pois Lucy estava com todo o serviço programado. Iam retirar as portas dos gonzos; os homens da Rumpelmayer’s estavam para chegar. Além disso, pensou Clarissa Dalloway, que manhã – fresca como de encomenda para crianças na praia. Que divertimento! Que mergulho! Pois tinha sido esta a impressão quando, com um leve ranger dos gonzos, que podia ouvir agora, havia escancarado as portas francesas e mergulhado no ar livre em Bourton. (tradução Denise Bottmann).

15 a word which does not indicate a strict logical sequence, at least not in its popular usage, but does suggest a relationship which is at least half-logical.

16 The use of “one” emphasizes privacy, yet allows the author to keep the reader under a guiding leash.

For having lived in Westminster—how many years now? over twenty,—one feels even in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive, a particular hush, or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air. Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street. For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh; but the veriest frumps, the most dejected of miseries sitting on doorsteps (drink their downfall) do the same; can't be dealt with, she felt positive, by Acts of Parliament for that very reason: they love life. (WOOLF, 1925, p. 6)¹⁷

Daiches (1942) explica que o uso de “one” também

indica um certo acordo da parte da autora com o pensamento da personagem. Sempre que a personagem está envolvida em um devaneio que é diretamente relevante para o tema principal do livro (i.e., com o qual Virginia Woolf pessoalmente concordaria)

17 Pois, morando em Westminster — quantos anos agora? mais de vinte —, a pessoa sente mesmo em pleno trânsito, ou acordando à noite, Clarissa tinha a maior convicção, uma solenidade ou silêncio especial; uma pausa indescritível; uma ansiedade (mas podia ser o coração dela, afetado, disseram, pela gripe) antes de soar o Big Ben. Pronto! Bateu. Primeiro um aviso, musical; então a hora, irrevogável. Os círculos de chumbo se dissolveram no ar. Como somos tolos, pensou atravessando a Victoria Street. Pois só os céus sabem por que a gente tem tanto amor por ela, cuida tanto dela, trata com jeito, constrói, desmonta, recria toda ela a cada instante em nossa volta; e as mulheres mais desmazeladas, mais abatidas pela desgraça, sentadas nos degraus das portas (sua ruína a bebida) fazem a mesma coisa; não há, sentiu com a maior convicção, como tratá-las por decreto parlamentar por causa daquela mesmíssima razão: elas amam a vida (tradução de Denise Bottmann).

o pronome tende a ser indefinido. ‘Pensou Clarissa’, introduz um pensamento particular de uma personagem em particular, mas introduzir um devaneio com ‘one imagines’ sugere uma experiência mais universal, com a qual a autora compartilha. Essa é uma ferramenta que auxilia Virginia Woolf a tornar seus romances apresentações das suas próprias visão de vida. (DAICHES, 1942, p. 73, tradução nossa)¹⁸

Além disso, no trecho da obra de Woolf citado mais acima, Daiches (1942) também observa que a autora utiliza o presente particípio para lembrar o leitor de onde a personagem se encontra, mas sem interromper o fluxo de consciência, como na frase: “ela pensou, cruzando a Victoria Street”.

Seguindo com as indicações da autora durante o texto como forma de organização do livro, Virginia Woolf utiliza símbolos para unir o grupo diverso de pessoas das quais o livro trata. Humphrey observa que “Virginia Woolf também faz uso de símbolos como elementos unificadores. Como a imagem sonora do Big Ben tocando as horas do dia”¹⁹ (1954,

18 It indicates a certain agreement on the part of the author with the character’s thoughts. Whenever the character is embarked on a speculation which is directly relevant to the main theme of the book (i.e., with which Virginia Woolf herself would agree). The pronoun tends to be indefinite. “Clarissa thought” would introduce the particular thought of a particular character, but to introduce the speculation “one imagines” suggests that it is a more universal experience, and one which the author shares. Thus this very minor device helps Virginia Woolf make her novel’s presentations of her own view of life.

19 Virginia Woolf also makes some use of motifs as unifying devices.

p. 100, tradução nossa). Carvalho (2014, p. 50) aponta que as badaladas do relógio funcionam como meio de transição e como dado físico para localizar o leitor sobre em que pedaço do dia os personagens se encontram.

Outro exemplo de elemento unificador, depois de apresentado o longo fluxo de consciência de Clarissa no caminho para comprar suas flores, é um carro que aparece em frente a floricultura e é apresentado através dos olhos de Clarissa, passa pelos olhos dos transeuntes, e no final dessa narrativa intrigante sobre ele, o leitor se encontra na mente de Septimus Warren Smith.

Logo depois da cena do carro, o próximo elemento que possui como função ligar a mente de Clarissa à de Septimus, é um avião que passa pelo céu, que como descreve Carvalho “é a ponte precisa que liga o fluxo de Clarissa para a desse ex-combatente da Primeira Guerra Mundial que ainda sofre com seus efeitos e desastres” (CARVALHO, 2014, p. 49). A cena do avião não funciona apenas como ponte para o fluxo de consciência de Septimus, mas também para que o leitor enxergue o céu pelos olhos de diversos outros personagens. Daiches afirma que tal cena “atraia atenção simultânea de diversas pessoas em várias partes de Londres, e permite a Virgínia Woolf mover de uma pessoa para outra, usando

o avião como um meio de fácil transição”²⁰ (1954, p. 69, tradução nossa). Como pode-se perceber no trecho a seguir:

[...] – Glaxo – disse Mrs. Coates numa voz tensa, cheia de admiração, fitando o alto, e o nenê, deitado rígido em seus braços, fitava o alto. – Kreemo – murmurou Mrs. Bletchley, como uma sonâmbula. Com o chapéu absolutamente imóvel na mão, Mr. Bowley fitava o alto. Cá embaixo no Mall as pessoas estavam paradas olhando o céu. Enquanto olhavam, o mundo inteiro ficou em silêncio completo, e um bando de gaivotas cruzou o céu, primeiro uma gaivota na frente, depois as outras, e nesse silêncio e paz extraordinária, nesta palidez, nessa pureza, os sinos bateram onze vezes, o som desaparecendo aos poucos lá entre as gaivotas. O avião virou, acelerou e se precipitou exatamente onde queria, veloz, livre, como um patinador – – É um E – disse Mrs. Bletchley – ou um bailarino – – É toffee – murmurou Mr. Bowley – (e o carro entrou pelo portão e ninguém olhou), e desligando a fumaça afastou-se cada vez mais, e a fumaça se desvaneceu e foi se reunir aos contornos brancos e volumosos das nuvens. Tinha ido embora; estava atrás das nuvens. Não havia som algum. As nuvens às quais tinham se unido as letras E, G ou L se deslocavam livremente, como que destinadas a ir do Ocidente para o Oriente numa missão da maior importância que jamais seria revelada, embora certamente fosse isso mesmo – uma missão da maior importância. Então

20 [...] attracts the simultaneous attention of all sorts of people in all parts of London, and enables Virginia Woolf to move from one to the other, using the aeroplane as means of easy transition.

de repente, como um trem saindo de um túnel, o avião saiu em disparada das nuvens, o som perfurando os ouvidos de todos no Mall, no Green Park, em Piccadilly, na Regent Street, no Regent's Park, e a faixa de fumaça se espiralou atrás e ele mergulhou, subiu e escreveu uma letra depois da outra – mas que palavra estava escrevendo? Lucrezia Warren Smith, sentada ao lado do marido num banco do Broad Walk no Regent's Park, olhou para cima. – Olhe, olhe, Septimus! – exclamou ela. (WOOLF, 1925, p. 16)

Essa simultaneidade de visões, acontece através de uma ferramenta nomeada por Humphrey (1954) como *space-montage*, que no caso dessa cena em específico:

Não funciona apenas para dar ao leitor uma visão panorâmica de Londres como responde ao mesmo estímulo o qual os dois personagens principais, Clarissa e Septimus, respondem (o que por si só já é importante para entender suas psiques), mas a autora realiza outro propósito: principalmente nos introduzir à psique de Septimus em sua única relação possível com a protagonista, que é a de ocuparem o mesmo tempo e espaço. (HUMPHREY, 1954, p. 56, tradução nossa)²¹

Esses símbolos unificadores são importantes para ligar o fluxo de consciência de Clarissa ao de Septimus, uma vez que

21 [...] is not only to give him a cross section view of London as it responds to the same stimulus which her two characters, Clarissa and Septimus, receive (which in itself is important for understanding their psyches), but she accomplishes other purposes: mainly, she introduces us to Septimus' psyche in its only overt relationship possible to that of her protagonists- that is, its relation in time and space.

os personagens nunca se encontram fisicamente na história, o que os une então concretamente é essa noção de que estão vivendo o mesmo dia, na mesma cidade. Subjetivamente, o que vai uni-los é a ideia central do livro, a visão que ambos dividem sobre a vida, que se torna mais clara quando Clarissa é informada a respeito da morte de Septimus. Como Daiches explica, “essa identificação de Mrs. Dalloway com um rapaz a quem ela nunca conheceu e ouviu a respeito pela primeira vez apenas depois que ele está morto representa o final colocando juntos os fios da meada da história”²² (1942, p. 68, tradução nossa).

Humphrey explica que “*montage* no sentido de filmagem se refere a uma classe de recursos utilizados para apresentar inter-relação e associação, como uma sucessão de imagens, ou a superimposição de uma imagem em outra imagem ou uma imagem focal rodeada de outras”²³ (1954, p. 49, tradução nossa). A técnica utilizada por Virginia Woolf entrega para o leitor, através do fluxo de consciência, uma simultaneidade de visões e de acontecimentos na cidade, que cria em *Mrs. Dalloway* uma clara estética cubista. Falcetta (2007), afirma que

22 This identification of Mrs. Dalloway with a young man whom she has never known and whom she hears of for the first time only after he is dead represents the final bringing together of the threads in the story.

23 “Montage” in the film sense refers to a class of devices which are used to show interrelation or association of ideas, such as rapid succession of images or the superimposition of image on image or the surrounding of a focal image by related ones.

a cidade aparece em pedaços e fragmentos, uma vez que suas ruas e prédios, sons e barulho montam o monólogo interno das personagens. Woolf apresenta as experiências de suas personagens como realidades plurais do mesmo espaço geográfico, momento no tempo, evento ou fenômeno, declarando então a presença de dinâmica e perspectivas simultâneas. Como nas pinturas cubistas, a ficção cubista de Woolf mantém a integridade da coisa representada (no caso, a cidade viva), revelando suas qualidades e essência ao invés de uma visão fixa e homogênea.²⁴ (FALCETTA, 2007, p. 114, tradução nossa)

O fluxo de consciência não contribui apenas para uma visão simultânea sobre a cidade, mas também sobre as personagens. O trauma pós-guerra de Septimus, por exemplo, é analisado através dos olhos de Rezia, sua esposa, através dos olhos de seus médicos, e também através dos olhos do próprio personagem, como ele enxerga a si próprio e a própria loucura. E assim acontece com outros personagens. *Mrs. Dalloway* apresenta o ser humano não apenas como ele se vê, mas como os outros o vêem. Woolf (1924) afirma que “isso tudo me confirma que somos fragmentos e mosaicos, e não como costumavam representar como imaculados,

24 The city appears in pieces and fragments as its streets and buildings, sounds and crowds, catalyze the characters' internal monologues. Woolf renders her characters' experiences as plural realities of the same geographical space, moment in time, event, or phenomenon, thus asserting the presence of dynamic, simultaneous perspectives. Like the cubist painters, Woolf's cubist fiction maintains the integrity of the thing represented (in this case, the living city), revealing its qualities and essence instead of a fixed homogenous view.

monolíticos, um todo consistente” (WOOLF, 1924 apud MESQUITA, 2018 p. 207).

FLASHBACKS

O tempo, por sua vez, também é apresentado de forma simultânea. Através do uso de Flashbacks, o leitor tem acesso ao passado dos personagens e assim consegue entender suas relações e seus backgrounds. Logo no início da narrativa, enquanto Clarissa contempla as árvores e as flores na frente de sua janela, a personagem começa a se lembrar de um diálogo específico com Peter Walsh e a viagem ao passado começa. Apenas através dos flashbacks dentro dos fluxos de consciência, é possível entender a relação de Clarissa Dalloway e Peter Walsh. As frustrações do último personagem, igualmente, advêm de um evento específico que ele vai relembrar. É também através do uso de tal recurso que se tem acesso a como Clarissa conheceu Richard Dalloway, assim como similarmente, se tem acesso ao início da relação de Rezia e Septimus, e da experiência deste último na guerra.

Woolf faz uso dos flashbacks na descrição dos fluxos de consciência das personagens, porque a própria consciência possui a característica de exigir um movimento que não se reduz à progressão do relógio.

Daiches afirma que a autora “consegue seguir o personagem de volta ao seu passado sem precisar expandir o limite cronológico da história além de um único dia o qual fornece a estrutura da ação”²⁵ (1942, p. 63, tradução nossa). Woolf também dá indicações temporais dessa “viagem” utilizando frases como “parecia para ela”, “ela podia lembrar”, “pensou ela”. Como exemplificado no trecho a seguir, numa cena em que Peter Walsh conversa com Sally Seton, uma antiga amiga que não via há muito tempo:

Oh Senhor dos céus, como ela tinha mudado! a doçura da maternidade; o egoísmo também. A última vez que se encontram, lembrava Peter, tinha sido entre as couves-flores ao luar, as folhas “como áspero bronze” dissera ela, com seu floreio literário; e tinha colhido uma rosa. Andara para cima e para baixo com ele naquela noite horrível, depois da cena junto à fonte; ele ia pegar o trem da meia-noite. Céus, tinha chorado! (WOOLF, 1925, p. 105)

Ainda sobre sinais linguísticos dentro do texto, quando Peter Walsh passeia por Regent’s Park e cruza com Rezia e Septimus, sua memória volta para seu passado com Clarissa, e cada ligação que ele faz é introduzida por “still” (e algumas versões para o português traduzido como “mesmo assim”, e em outras, “todavia”):

25 By doing this she can follow a character back into his past without expanding the chronological limits of the story beyond the single day which provides the framework of the action.

Mesmo assim, o sol era quente. Mesmo assim, a gente superava as coisas. Mesmo assim, a vida arranjava um jeito de somar um dia ao outro. Mesmo assim, pensou bocejando e começando a perceber – o Regent's Park não tinha mudado quase nada desde que era menino, a não ser pelos esquilos – mesmo assim, provavelmente havia compensações – quando a pequena Elise Mitchell, que estava catando pedrinhas para acrescentar à coleção de pedrinhas que ela e o irmão estavam montando em cima da lareira no quarto de brincar, soltou aquele punhado em cima do joelho da babá e saiu de novo numa carreira desabalada trombando nas pernas de uma senhora. (WOOLF, 1925, p. 39)

Sobre como os flashbacks constroem a estética da obra, Falcetta (2007) afirma:

O passado de fato complica o presente, mas o presente também abriga sua própria complexidade. Woolf confirma essa verdade através de outro modo temporal de representação: a descrição de momentos vividos simultaneamente por múltiplos personagens, o que constitui uma clara implantação de uma estratégia narrativa cubista.²⁶ (FALCETTA, 2007, p. 128)

CONCLUSÃO

Pode-se concluir, portanto, que antes mesmo do nascimento de Mrs. Dalloway, a autora possuía certas

26 The past indeed complicates the present, but the present itself harbors its own complexity. Woolf confirms this truth via another mode of temporal representation: the depiction of synchronously lived moments of multiple characters.

frustrações a respeito da representação da realidade dentro da literatura produzida no início do séc. XX, por não concordar com uma representação tão materialista e verossímil da realidade. A realidade, para a autora, perpassa uma noção muito mais mental e interna, subjetiva, como Joyce apresenta em *Ulysses*, por exemplo.

Woolf (1925) consegue representar essa percepção da realidade em *Mrs. Dalloway* então, através do uso do fluxo de consciência, recurso que permite, como citado anteriormente, “passear” pela mente das personagens e conhecer todo o mundo interior que possuem. O fluxo de consciência, por sua vez, é implementado por meio do uso de discurso indireto, que permite que a narrativa esteja sempre sob o controle do narrador, e assim Woolf consegue passar seu ponto de vista pessoal sobre o que é a vida.

Além disso, a pesquisa permitiu concluir que o fluxo de consciência e discurso indireto não funcionam em *Mrs. Dalloway* apenas como mera técnica de escrita, mas como um modo de a autora conseguir apresentar sua visão de mundo, confirmando a hipótese apresentada no início do presente artigo.

Esteticamente, a obra, por apresentar visões tão diversas sobre um mesmo objeto, através do fluxo de consciência,

possui uma estética cubista, que assim como nas obras visuais do mesmo movimento artístico, apresenta a realidade não como algo homogêneo e uníssono, mas com toda a complexidade e simultaneidade de compreensões que a vida pode possuir, uma vez que o espaço é apresentado através do olhar de vários personagens, e mesmo os próprios personagens são expostos pela visão que possuem de si mesmos, e pela visão de quem os rodeia.

O tempo, da mesma forma, é apresentado de forma cubista, simultânea, visto que o uso de flashbacks permite o leitor a viajar no passado e conhecer o background das personagens, e assim o presente da narrativa se constrói por essa reverberação do passado.

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência*: questões de teoria literária. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- CARVALHO, Fabrícia Silva de. *Fluxo de Consciência na narrativa de A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector, e Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf*. 2014. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- DAICHES, David. *Virginia Woolf: The markers of modern literature*. Norfolk, Connecticut: New Direction Books, 1942.
- FALCETTA, Rebecca Jenie. Geometries of space and time: the cubist London of Mrs. Dalloway. *Woolf Studies Annual*. New York, v.13, p. 111-136, 2007.
- HUMPHREY, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1954.

MESQUITA, Ana Carolina Carvalho de. *O diário de Tavistock: Virginia Woolf e a busca pela literatura*. 2018. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Roberts, J.H. Vision and Design in Virginia Woolf. *PMLA*. Estados Unidos, v. 61, n.3, p. 835-847, 1946.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Porto Alegre: LPM, 2012.

WOOLF, Virginia. Ficção Moderna. In: WOOLF, Virginia. *O valor do Riso*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Cíntia Carla Moreira Schwantes.

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Indiana University(1998).

Atualmente é professora adjunta da Universidade de Brasília.

E-mail: schw@unb.br

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9443981715567191>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2850-9314>

Amanda Cavalcante Pereira

Graduanda em Língua Inglesa e Respectiva Literatura na UnB, Campus Darcy Ribeiro.

E-mail: amanda.cv212@gmail.com

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7897342857851044>