

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL  
GRADUAÇÃO EM LETRAS PORTUGUÊS

FLUXO DE CONSCIÊNCIA NA NARRATIVA DE *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*, DE  
CLARICE LISPECTOR, E *MRS. DALLOWAY*, DE VIRGINIA WOOLF

Fabília Silva de Carvalho

Brasília

2014

Fabrcia Silva de Carvalho

FLUXO DE CONSCIÊNCIA NA NARRATIVA DE *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*, DE  
CLARICE LISPECTOR, E *MRS. DALLOWAY*, DE VIRGINIA WOOLF

Trabalho apresentado como requisito para a obtenção do  
título de licenciatura do curso de Letras Português da  
Universidade de Brasília.

Professora Dr<sup>a</sup> Junia Regina de Faria Barreto  
Orientadora

Brasília

2014

*Dedico estas páginas a minha doce Clarice e a minha inspiradora Virginia por me amadurecerem e me falarem sobre questionamentos e aprendizagens, antes nunca pensados, através de seus escritos. Pela companhia em noites insones.*

## AGRADECIMENTOS

*Agradeço a Deus por tudo, especialmente por não me faltar nas horas difíceis e não me deixar desistir do que é importante, pela força e intuição. Por me lembrar assim que nenhum trabalho, por mais solitário que pareça, dá-se sozinho e é por isso que há muitas pessoas a quem preciso agradecer:*

*Agradeço aos meus pais, Francizete e Francisco, que tanto lutaram e lutam para que a vida seja menos dura comigo. Pela proteção diária.*

*Aos meus familiares, pela torcida.*

*Aos meus avós Maria de Jesus, Francisco das Chagas e Maria José, pelo amor verdadeiro. A Tomás José (em memória), que continua seus ensinamentos através de minha mãe.*

*Ao meu padrinho Cléssio (em memória), que me ensinou que em tudo é preciso ver sabedoria.*

*A Fran, pela ajuda e conselhos, principalmente nos últimos (pesados) meses.*

*A Dona Bárbara, pelo cuidado e orações.*

*Aos meus amigos, recentes e de longa data (penso em cada um no percurso dessas palavras, mas o medo de me esquecer de algum nome me faz deixá-los apenas no meu mais feliz imo), pelo amor gratuito e incondicional e por entenderem minha ausência nos últimos meses.*

*A Luciana, pelo apoio, auxílio e afeto. Pela paciência e interesse em revisar este trabalho.*

*A Patrycia, por cuidar de mim, pela paciência, pelos conselhos, pela renovação e ajuste de minhas energias.*

*Ao meu povo do teatro, por confiar em nosso(s) encontro(s) e em minhas contribuições. A Stephanie, Tuanny, Jacob e Luiza, de maneira especial.*

*Aos meus alunos, os que foram e os que são, por trazerem vontade aos meus dias.*

*A Giovanni, por acreditar em meu potencial e dedicação.*

*Aos meus colegas de trabalho, pelas figurinhas trocadas.*

*Aos meus companheiros/ colegas/ amigos que conheci e fiz durante esses anos de UnB. Obrigada pelos preceitos e experiências compartilhados.*

*Aos meus queridos professores do curso de espanhol e de português. Aprendi muito com as conversas formais e informais que tivemos.*

*À professora Michelle Alvarenga pelo estímulo inicial, por sua doce disponibilidade, por fazer com que eu me encontrasse nesta confusão de gostos e objetivos. Sem a sua ajuda, talvez não tivesse chegado a este tema que, apesar das dificuldades, fez-me realizada e feliz.*

*Ao professor José Martinez, pelas reflexões acerca deste trabalho.*

*A minha orientadora, professora Junia Barreto, por toda compreensão, estímulo e sagacidade, por aceitar meu projeto ainda tão agreste e ajudá-lo a crescer, transformando-se neste trabalho.*

*Não gosto quando dizem que tenho afinidade com Virginia Woolf (só a li, aliás, depois de escrever o meu primeiro livro): é que não quero perdoar o fato de ela se ter suicidado. O horrível dever é ir até o fim".*

*(Clarice Lispector)*

*Enquanto encaravam um ao outro, pensaram: aqui estou eu. (...) Separados violentamente, apesar de originados no mesmo molde, será que um completava o que estava latente no outro?*

*(Virginia Woolf)*

## RESUMO

O presente trabalho estuda as relações estabelecidas pelo Fluxo de Consciência na ficção moderna. Considerado por Humphrey como gênero literário, toma-se como base as suas pesquisas para comprovar a existência do Fluxo de Consciência nos romances *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector publicado em 1964, e *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf publicado em 1925, visando traçar um paralelo entre os dois.

Esta monografia está dividida em duas partes. A primeira é um arcabouço teórico acerca do Fluxo de Consciência, suas técnicas e características que reforçam a sua exteriorização, perpassando pela Psicologia e Psicanálise, mas de interesse predominante na Ficção. Na segunda parte, tem-se uma visão geral das características dominantes nas obras de Clarice Lispector quanto ao Fluxo, centralizando-o em torno de *A Paixão Segundo G.H.*, sempre buscando comprovar a presença desse gênero. Da mesma maneira ocorre para Virginia Woolf e sua *Mrs. Dalloway* até que se chegue à confluência de ambos os romances e suas características pares dentro do Fluxo de Consciência.

Assim, é possível elaborar uma linha em comum que una a teoria pontuada por Humphrey à narrativa apresentada nos romances, levando em consideração suas similaridades.

**Palavras-chave:** Fluxo de Consciência, *A Paixão Segundo G.H.*, *Mrs. Dalloway*, Humphrey, romance.

## ABSTRACT

This paper studies the relations established by Stream of Consciousness in the modern fiction. Considered by Humphrey as a literary genre, is taken as the basis of his researches to prove the existence of the Stream of Consciousness in the novels. *The Passion According to G.H.*, by Clarice Lispector, published in 1964, and *Mrs. Dalloway*, by Virginia Woolf, published in 1925, aiming draw a parallel between the two ones.

This monograph is divided into two parts. The first one is a theoretical framework about the Stream of Consciousness, its techniques and features that reinforce its exteriorization, passing through the Psychology and Psychoanalysis, but predominant interest in fiction. In the second part, it have an overview of the dominant features in the works of Clarice Lispector on the Stream, centering it around *The Passion According to G.H.*, always seeking to prove the presence of this genre. Similarly occurs for Virginia Woolf and her *Mrs. Dalloway* until it reaches the confluence of both novels and their peer characteristics within the Stream of Consciousness.

Thus, it is possible elaborating a common thread that unites the theory punctuated by Humphrey to the narrative presented in the novels, taking into account their similarities.

**Key words:** Stream of Consciousness, The Passion According to G.H., Mrs. Dalloway, Humphrey, novel.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
PARTE I	
1 – FLUXO DE CONSCIÊNCIA.....	15
1.1. Livre Associação.....	20
1.2. Técnicas.....	23
1.2.1 Monólogo Interior.....	24
1.2.1.1 Monólogo Interior Direto.....	26
1.2.1.2 Monólogo Interior Indireto.....	27
1.2.2 Autor Onisciente.....	28
1.2.3 Solilóquio.....	28
PARTE II	
2 – CLARICE LISPECTOR E <i>A PAIXÃO SEGUNDO G.H.</i> .....	30
3 - VIRGINIA WOOLF E <i>MRS. DALLOWAY</i> .....	42
4 - A AFINIDADE ENTRE <i>A PAIXÃO SEGUNDO G.H.</i> E <i>MRS. DALLOWAY</i> .....	52
4.1. Quadro comparativo.....	61
4.2. Gráfico em comum sobre o desenho traçado pelo Fluxo de Consciência.....	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	67

## INTRODUÇÃO

Foi em uma carta para sua irmã, datada de maio de 1848, que Matthew Arnold utilizou a expressão "literaturas comparadas" e que virou, posteriormente em seu singular, corrente da literatura na Inglaterra (PRAWER, 1973 apud CARVALHAL e COUTINHO, 2011, p. 312), tomando conta primeiro da Europa e se espalhando pelo mundo.

Segundo Marius-François Guyard (1951 apud CARVALHAL e COUTINHO, 2011, p. 108), literatura comparada é "a história das relações literárias internacionais". Já para Weisstein (1973 apud CARVALHAL e COUTINHO, 2011, p. 326), "é um ramo da história literária: é o estudo das relações espirituais internacionais (...), entre as obras, as inspirações e até entre as vidas de escritores pertencentes a literaturas diferentes.". Esse campo de estudo toma como relevante temas, ideias, obras e/ou características semelhantes ou díspares entre literaturas distintas, sejam nacionais ou internacionais, sendo aquela derivada desta em algum dado momento de sua história.

Para Guillen (1985 apud GONZÁLEZ in ABRALIC, 1995, p. 433), a Literatura Comparada é uma certa tendência ou ramo de pesquisa que se ocupa do estudo sistemático dos conjuntos supranacionais. Isso quer dizer que as obras exploradas a partir do ponto de vista desse autor não são tomadas do ponto de vista internacional. O autor aponta (1985, p. 233) que é preciso muitas aproximações para que se consiga definir o objeto de estudo da crítica literária comparativista, promovendo um diálogo entre o uno e o diverso. Essa comparação se baseia na relação espaço-tempo, a qual toma toda a trajetória das obras que se queira justapor. Já BERND (2013, p. 214) destaca que esse ramo da Literatura deve se atentar à mobilidade contemporânea, o fato de novas comparações estarem sempre em ebulição, cuja cultura nacional e internacional devem, diferentemente de Guillen, ser levadas a cabo. Além disso, as culturas dos países que já foram colônias e passaram por processos escravocratas possuem características marcantes de heterogeneidade e inovação. A Literatura Comparada não pode se omitir ao fato de haver muitas línguas e todas elas serem cenários para evoluções mútuas.

As literaturas ocidentais formam uma rama interligada de acontecimentos históricos, sociais e culturais. Isso porque "movimentos literários em geral e fatos literários em particular são parcialmente baseados em desenvolvimentos históricos similares na vida social dos respectivos povos." (ZHIRMUNSKY, 1967 apud CARVALHAL e COUTINHO, 2011, p.

215). Apesar de parecer desvalorizar, em um primeiro momento, o poder de criação do autor, sua origem histórica e nacional e a ligação de sua obra com a vida social de seu povo, a comparação em nada afeta o(s) objeto(s) justapostos. Pelo contrário, é através de suas similaridades e diferenças que se alcança com mais preciosismo sua explicação histórica. Não há como desvendar todo o entendimento em um trabalho uno.

A literatura comparada tem como princípio básico a ideia de unidade e regularidade no desenvolvimento social dos povos do globo. Mas respeita e leva muito em consideração as "divergências específicas causadas por peculiaridades do desenvolvimento histórico local e nacional" (ZHIRMUNSKY, 1967 apud CARVALHAL e COUTINHO, 2011, p. 215). Isso significa que é preciso compreender as leis gerais literárias e sociais para se entender de maneira mais profunda o que acontece no âmago da literatura individual. Esta foi retirada de contextos ideais e formais, além de históricos e de conteúdos pertencentes a uma tal comunidade e deve ser vista como parte do todo e não como mero material dissociado. Segundo Remak (1961 apud CARVALHAL e COUTINHO, 2011, p. 195), a tarefa principal da literatura comparada é dar "uma compreensão melhor e mais completa da literatura como um todo, em vez de um segmento departamental ou vários segmentos departamentais de literatura isolados."

Não há de se confundir esse ramo da literatura com qualquer espécie de plágio, imitação ou cópia. O que se está comparando apenas faz um paralelo para acentuar as peculiaridades de um e de outro. É o primeiro contato para o reconhecimento da originalidade, das dificuldades e qualidades expressas em suas criações, além de suas visões verdadeiras.

Mas então por que não chamar de literatura mundial a então literatura comparada? Apesar de parecerem conceitos próximos, elas se diferem em pontos contundentes. Remak (1961 apud CARVALHAL e COUTINHO, 2011, p. 195 - 198) diferencia as duas em relação a tempo, espaço, qualidade e intensidade. Enquanto a primeira se preocupa com um reconhecimento em todas as partes do globo - em especial o mundo ocidental - , renome mundial - o que exige tempo e tradição -, qualidade duradora e com intenso prestígio internacional, a segunda pode comparar tudo que puder ser comparável, não levando em consideração se são antigas, de grande ou baixo prestígio ou de alto critério de qualidade. Normalmente essa última compara duas obras, autores, histórias, culturas de apenas dois países ou dois gêneros/ linguagens/ matérias diferentes.

Além disso, a literatura comparada abarca em seu campo de investigação três tipos de relações: a mutualidade entre a literatura grega e latina, literatura moderna (a partir da Idade Média) e antiga e as diversas literaturas modernas (TIEGHEM, 1931 apud CARVALHAL e COUTINHO, 2011, p. 328). O foco de estudo deste trabalho é justamente neste último, o mais complexo e amplo dos três.

Para que esse ramo da literatura aconteça, seu instrumento prático se dá por meio do método comparativo (PRAWER, 1973 apud CARVALHAL e COUTINHO, 2011, p. 313), mais específico e limitado por estudar perímetros linguísticos e ideais já estipulados dentro de um grupo. A utilização isolada, pois, somente do método de pesquisa não seria suficiente para mostrar todas as especificidades do objeto de estudo. Esse método comparativo tem sua razão de ser porque pessoas sentiram necessidade de passar seus pensamentos, sejam eles racionais ou imagéticos, aos seus semelhantes através de comparações, expondo semelhanças e diferenças entre eles (POSNETT, 1886 apud CARVALHAL e COUTINHO, 2011, p. 23). Apesar de a literatura comparada trazer em seu cerne a comparação, ela não especifica quais termos devem ou podem ser comparados (JOST, 1974 apud CARVALHAL e COUTINHO, 2011, p. 353), o que mostra certa lacuna. Há um entendimento consensual de que se compara mutuamente e sistematicamente literaturas de nacionalidades distintas. Assim, este método será de extrema importância no estudo dos romances *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, e *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, dos quais cabe a este trabalho fazer um paralelo das similaridades de suas narrativas.

Woolf pertence à Literatura Modernista Inglesa que sofreu com os desastres e desilusões marcados pela Primeira e Segunda Guerra Mundial. A Europa passava por crises determinantes, além de terem surgido pensamentos que abalaram a então ordem: os estudos psicológicos de Bergson, com mais destaque para os estudos sobre o inconsciente de Freud, os questionamentos do sistema capitalista de Marx, a evolução biológica de Darwin e as teorias sobre matéria e energia, além do conceito de relativismo por Einstein (PIRES, 1995, p. 199). Tudo isso fez surgir uma sensação de incerteza e solidão no homem europeu. "Dentro dessa sucessão fragmentária, instaura as emoções das lembranças e enlaça intimamente o passado com o presente" (BRAYNER, 1979 apud MACHADO, 1981, p.33) . Os escritores e a arte em geral estavam atrás da ruptura necessária à boa nova que desejavam ver. Novas técnicas e formas de expressão passaram a configurar a então literatura europeia e ajudaram a quebrar com a hegemonia vitoriana que regia a Inglaterra. Virginia fez parte

contundentemente deste processo ao explorar o novo campo da psicologia, muito influenciado principalmente pelas ideias de Freud, de Richardson e Joyce. Segundo Flora (1985 apud PONTIERI, 2006, p.165), "como romancista e como crítica literária, Woolf constituiu o ponto de encontro de uma tradição marcadamente inglesa com a modernidade predominantemente europeia."

Já Lispector, pertencente a uma geração posterior a de Woolf, faz parte dos seletos e inovadores escritores da Literatura Modernista Brasileira que também esteve banhada pelos efeitos das duas guerras Mundiais - com a diferença da inglesa por esta somar a Guerra Fria - e não menos incrustada pelo pessimismo e solidão que assolaram o homem. Para Candido (1977, p. 10), a Literatura Modernista Brasileira, na ficção, teve "o intuito de romper com o elemento mimético, apresentado conforme uma lógica realista.". Os escritores modernos queriam negar a realidade através da quebra de estética e forma, além de proporcionarem mudança de conteúdo do que então vinha sendo exposto na solidez e utopia românticas. Eles aproveitaram as novidades artísticas vindas da Europa para criarem as antropofagias necessárias a este rompimento. COUTINHO (2003, p. 24) aponta em seu livro que o Modernismo Brasileiro foi "originado, de um lado da transculturação das diversas Vanguardas Europeias e, de outro lado, de uma releitura crítica da tradição literária do Brasil, sobretudo do período romântico."

E Clarice viveu tal influência. Candido (1977, p. 10) explana que a escritora parece "ter desnortado um pouco a ficção brasileira". E continua por ela haver se caracterizado "por desromantizar o romance, puxando-o da prosa para a poesia, do enredo para a sugestão, da coerência temporal para a confusão do tempo.". Nos anos 1940, Moser (2009, p.204) expõe que Clarice, quando se mudou para Belém - Brasil, lia Sartre, Rilke, Proust, Rosamund Lehmann e a própria Virginia Woolf, a maioria deles influenciada pelas ideias psicológicas de Freud e precursores do chamado "Fluxo de Consciência".

Do mesmo modo, tanto as Literaturas Modernistas Brasileira quanto a Inglesa possuem dados de similaridade ao que se comparar, assim como as escritoras aqui em destaque, já que uma leu diretamente a outra. Possuem pontos narrativos de extremo valor para suas respectivas nacionalidades e interferências literárias pares. A literatura comparada, através deste trabalho, direcionará seu objeto e método de análise para entender melhor os vários pontos comuns das duas obras dessas duas escritoras à luz de uma mesma estrutura: a construção da narrativa através do fluxo de pensamento construído sob as teorias literárias de

Robert Humphrey. Isso porque, a maioria das bibliografias sobre este assunto tem como referência sua obra. Segundo porque, comprovadamente, foi ele quem mais se aprofundou e se dedicou ao assunto.

Humphrey estudou muitos autores modernos para explicar o fluxo de consciência no romance moderno. Autores como Tchekhov, Dostoiévski, Sartre, Hesse, Joyce, Faulkner, Proust, Richardson, a brasileira Lygia Fagundes Telles, que se apropria de algumas técnicas (CARVALHO, 2012, p. 61) e as próprias Woolf e Lispector, entre muitos outros, se nutrem desse fluxo de consciência para construir suas obras e expor os pensamentos de seus personagens. É uma teoria que tem como base a prospecção e estudo das ideias, o enovelamento de pensamentos que o cérebro produz dentro e fora do consciente, expostos sob forma de literatura, saindo do convencional de enredo e representação vistos na maioria dos romances.

Objetiva-se, portanto, que sejam observados uma variedade de traços compartilhados e específicos, sutis e evidentes, embora escritos por duas autoras de características ímpares e inconfundíveis, em diferentes níveis das estruturas literárias selecionadas.

## PARTE I

### 1 – FLUXO DE CONSCIÊNCIA

Fluxo de Consciência, originado do termo em inglês *Stream Of Consciousness* ou *Stream of Thought* e *Stream of Subjective Life* (CARVALHO, 2012, p. 57), foi apropriado pela literatura para ser aplicado em narrativas nas quais existam processos mentais em evidência das personagens para a construção de uma determinada trama. Mas, segundo Humphrey (1954, p.1), uma definição desse termo ainda é ilusória e vaga por ela não trazer ao certo se se trata de um gênero ou uma técnica literária.

Para que se entenda isso melhor, inclusive as teorias de Humphrey acerca deste assunto, é preciso reportar-se à sua ascendência. A consciência, como âmbito filosófico, tem sua relevância desde os tempos mais remotos da humanidade. Associada à razão, ela, na Antiguidade, tinha sua razão de ser na busca pela essência das coisas. Apenas através dela se poderia conhecer os principais questionamentos físicos e espirituais do próprio homem, assim como a realidade em sua forma mais independente (MOREIRA, 1997, p. 400). Os filósofos modernos condenaram esta maneira de pensar por serem que só é possível ter ciência das coisas que acontecem com cada um individualmente, seus pensamentos e sua tomada de consciência, sendo praticamente impossível saber sobre a essência do mundo através de sua razão. Esta nova corrente de pensamento sobre a consciência ficou ainda mais forte com o advento do Iluminismo e do Renascimento, onde o homem passou a ter uma visão mais egocêntrica de mundo. Para Descartes, não se é preciso sair do interior da consciência individual para conhecer a verdade. O intelecto, deste modo, é valorizado em detrimento do corpo. Este pensamento influenciou "o pensamento ocidental em áreas diversas como a filosofia, a ciência e a educação." (MOREIRA, 1997, p. 402).

Em relação a Nietzsche, ele acredita na ideia de consciência como metáfora do *iceberg*, onde ela seria a parte da superfície, não sendo o lugar de todo da vida psíquica, e o inconsciente a parte submersa, mas com correntes atuantes na vida mental capazes de virarem conscientes. Assim, ele exprime que “geralmente se considera a consciência um conjunto sensorial e instância superior; no entanto, é somente um meio de comunicação” (NIETZSCHE, 2001 apud TEIXEIRA, p. 3). A consciência serve como um fenômeno social, que liga pessoas, não uma ferramenta de autoentendimento. Até porque ela é a maneira que

uma parcela do pensamento tem de materializar suas ideias em palavras; quando isso acontece, é apenas a parte mais superficial e menor. Assim, nem tudo que se pensa pode ser consciente, pois consciência e linguagem acontecem juntas, de maneira a expressar aquilo que falta no homem. “A consciência é a última fase da evolução do sistema orgânico, por consequência também aquilo que há de menos acabado e de menos forte no sistema”. (NIETZSCHE, 2001 apud TEIXEIRA, p. 3).

Desta maneira, Freud, copilador e aprofundador das ideias de consciente e inconsciente, já que muitos cientistas, filósofos como Rousseau, Goethe e, como visto, o próprio Nietzsche, estudavam principalmente a questão desta última ideia. Freud (1962 apud MACINTYRE, 1958, p.6) declarou que "os poetas e filósofos antes de mim descobriram o inconsciente. O que eu descobri foi o método científico pelo qual o inconsciente pode ser estudado". Ele estudou o consciente e o inconsciente com maior afinco, sendo esse dividido em pré-consciente e inconsciente, como formadores do que chamou de psique: "A divisão do psíquico em o que é consciente e o que é inconsciente constitui a premissa fundamental da psicanálise." (FREUD, 1923, p. 8) Consciência é apenas uma parte pequena da mente que inclui o momento em que o indivíduo se encontra ciente do seu redor e de suas percepções. Seu estado é muito transitório, pois o pensamento pode vagar entre a tomada de consciência e a de não consciência e retornar para a primeira sem muitas dificuldades. Nela, ainda segundo Freud, incluem-se a censura, a culpa, a realidade, além das neuroses obsessivas, um dos principais frutos de suas pesquisas.

Os sentimentos são conscientes ou inconscientes. Usados em estruturas narrativas e construções de personagens em processos literários, quando associados a representações verbais, tornam-se claros e concretos porque os processos internos do pensamento foram transformados em percepções (FREUD, 1923, p. 14), assim sendo cientes de suas emoções. Os autores que se valem do Fluxo de Consciência permeiam entre os sentimentos inconscientes de suas criaturas e os conscientes, em um vai-e-vem que pode durar toda a extensão do enredo.

Já na porção inconsciente, que forma a maior parte do *iceberg*, o pré-consciente é latente e é a parte correspondente às lembranças e memórias. Foi estabelecida como a mais próxima do consciente, podendo tornar-se este a qualquer momento assim que a consciência necessite de suas lembranças para desempenhar suas funções. Enquanto o inconsciente é sistemático, guardando em si todo o processo reprimido, censurado ou excluído da

consciência, além de desejos e impulsos dos quais não temos consciência. Supõe-se sobre sua existência, mas nada se sabe sobre ela porque não é possível tê-la acesso em ciência. É indecifrável e oculta até ao próprio indivíduo que o realiza(ou).

Apesar de a literatura moderna tê-lo absorvido muito bem, o Fluxo de Consciência tem sua origem longe dali, na psicologia e filosofia de William James. Para ele, a mente tem uma existência temporária e a vida individual da consciência parece ser uma vida interrompida. Cada pensamento que se tem sobre um determinado fato é único. Nunca se ouvirá uma nota de piano da mesma maneira que a primeira vez porque se sentirá sensações diferentes. E sentimentos estão diretamente ligados ao pensamento. "É evidente que nosso estado mental nunca é precisamente o mesmo (...), cada pensamento só tem uma semelhança de tipo com nossos outros pensamentos do mesmo fato." (JAMES, 1892, cap. XI). Ele descobriu, aliás, em suas formulações, que memórias, pensamentos e sentimentos existem fora de uma consciência principal.

A partir disso, James (1955, p. 140) constatou cinco características do pensamento para chegar a uma definição mais precisa do fluxo de pensamento:

- 1) Todo pensamento tende a ser parte de uma consciência pessoal.
- 2) Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento está sempre mudando.
- 3) Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo.
- 4) Ele sempre aparece para lidar com objetos diferentes de si próprio.
- 5) Ele está interessado em algumas partes desses objetos para a exclusão de outros, e acolhe ou rejeita - escolhe dentre elas ou a partir delas, em uma palavra - o tempo todo.

Para ele, apesar de o pensamento estar sempre em constante mudança, podendo haver quebras entre um e outro, há como retomá-lo do ponto onde parou sem que qualquer ruptura seja consideravelmente grave para esta retomada ou qualidade da consciência. Pois ela não aparece partida, não é algo propriamente articulado, ela flui e o psicólogo usa a metáfora do rio ou corrente (de correnteza, expressamente condenado como sinônimo de cadeia) para expressar a naturalidade de suas descrições. "Ao falar disso daqui em diante, vamos chamá-lo de fluxo de pensamento, da consciência, ou da vida subjetiva." (JAMES, 1955, p. 148). O

pensamento, tomado como fato subjetivo, pode gerar confusões em seu entendimento, sendo apenas um estado mental e por isso é natural e facilmente reversível.

Humphrey, tomado como base principalmente os estudos de James acerca desse assunto, retoma a ideia de Nietzsche de que a consciência é materializada pela comunicação verbal ou outra forma formal. Humphrey (1954, p. 3) introduz sua explanação sobre consciência de maneira a não associá-la à inteligência ou memória, pois a literatura utiliza todos os processos e estágios mentais, o que diferencia consciência e seu fluxo como mero trabalho psicológico. É um conceito muito mais amplo e mais denso para resumi-lo propriamente à razão ou a um nível pré-consciente:

Consciência indica toda a área de atenção mental, desde o pré-consciente até os níveis superiores e incluindo o mais racional, comunicável e consciente. (...) Por "consciência", então, eu defino toda a área do processo mental, incluindo especialmente os níveis de pré-discurso. O termo "psique" utilizo como sinônimo para "consciência" e, em alguns momentos, a palavra 'mente' servirá como outro sinônimo. (HUMPRHEY, 1954, p. 3)

Isso porque ela possui níveis que vão do mais baixo, incluindo o esquecimento até o mais alto, incluindo sua própria materialização. Os dois níveis de fácil distinção são o nível discursivo e o pré-discursivo. Esse não envolve comunicação, não é racionalmente controlado ou ordenado nem passa por qualquer tipo de censura.

A partir disso, Humphrey (1954, p. 5) define Fluxo de Consciência literária que será o conceito levado a cabo durante esse trabalho, como "um tipo de ficção em que a ênfase básica está localizada na exploração dos níveis pré-discursivos com o propósito, primeiramente, de revelar o ser psíquico das personagens.". Assim, o Fluxo de Consciência é o iceberg inteiro e não somente sua parte superficial como Freud e Nietzsche metaforizaram a consciência.

Carvalho (2012, p. 68 e p. 69) complementa esta definição expondo o Fluxo de Consciência como modo de apresentar ou materializar o pensamento ainda desordenado ou pouco formulado sob o prisma lógico ou linguístico por meio de uma linguagem incompleta ou quebrada. Há um "caráter associativo da sequência de pensamentos, sua expressão truncada, e o seu estilo pessoal da personagem." (CARVALHO, 2012, p. 63). Além disso, a trama está sempre servida da mente da personagem, carregada de material psíquico muitas vezes não falado, o qual o autor tenta expressar verbalmente, mas faz parte do processo pré-discursivo, anterior à fala e à linguagem.

O termo "fluxo" não significa que a jornada de pensamentos aconteça necessariamente de forma branda, suave e confortante para a personagem. Às vezes ele virá com força e extremamente ilógico, levando a contratempos árduos, tempestuosos e/ou perguntas retóricas acerca do próprio ser e seu papel no mundo. Segundo Humphrey (1954, p. 4), o fluido de consciência é encontrado em níveis próximos ao estado de inconsciência, sendo os níveis pré-discursivos o objetivo do Fluxo de Consciência na ficção por serem níveis próximos à superfície.

O Fluxo de Consciência toma a psique levantada por Freud para explicar tanto o inconsciente como o consciente das personagens, além de sua vida espiritual e a extração de maneira a representar a complexibilidade do ser. Assim, segundo James (1979 apud OLIVEIRA, 2009, p. 5):

Conhecimento humano que não vem das atividades mentais, mas da vida espiritual, é interesse dos escritores, se não de psicólogos. Conhecimento, então, como uma categoria de consciência deve incluir intuição, visão, e algumas vezes o oculto, tanto quanto os escritores do século XX se interessam.

Para a literatura, que adotou da psicologia os principais estudos de psique e estados mentais, a consciência tomou um lugar mais abrangente e serve tanto para expressar estados mentais extremamente subjetivos e simbólicos quanto suas próprias alterações. Aliás, o Fluxo de Consciência se vale de símbolos para representar as confusões e enovelamentos privados. Isso inclui colocar no que é consciente tudo que escapa à razão ou mesmo ao inconsciente. Até porque a realidade psíquica se transforma na existência do próprio indivíduo, que encara o mundo normalmente de maneira apartada e que não lhe é passível de entendimento (ADORNO, 1951 apud SILVA, 2009, p. 14).

O enredo acontece tendo como base os cenários e a temporalidade criados na psique da personagem. Tudo se ajusta na mente dela e leva o leitor aos fatos externos, sempre centrado do eu para fora ou em volta do próprio eu. Ela se lança para dentro de si mesma, passando a observar-se quanto a sensações e reflexões, tendo a razão como instrumento para a exteriorização. "A introspecção talvez seja melhor compreendida mediante a maiêutica socrática, o 'nosce te ipsum' (conhece a ti mesmo)." (PINTO, 2009, p. 3) . É uma literatura de isolamento muito inspirada pelo contexto social de pré e durante guerra, além dos acontecimentos históricos e sociais já mencionados: "A solidão não apenas se reveste como

característica das personagens em situações dramáticas, sobretudo, como as condições histórico-sociais já acenam, tem-se uma solidão psicológica." (SILVA, 2009, p. 17)

O objetivo é representar ficcionalmente os estados íntimos das personagens. O "conhecimento" de um indivíduo não vem da sua atividade mental e sim de seu lado espiritual (HUMPHREY, 1954, p. 7), no que não se vê ou aparentemente não se consegue identificar, saltado pelos escritores que se preocupam com uma narrativa baseada na porção psicanalítica.

Fluxo de Consciência não pode ser confundido com uma técnica para expressar a vida psíquica individual das personagens, apesar de ser arraigado por técnicas vistas mais adiante. Esse termo nada mais é do que um gênero dentro da literatura, infelizmente não muito bem conhecido, às vezes até pelos próprios escritores do século vinte que mais o utilizaram para escrever suas obras (HUMPHREY, 1954, p. 21). Isso porque esse gênero pode gerar monotonia e, muitas vezes, uma trama sem grandes suspenses a serem resolvidos. Um de seus pontos positivos, tem-se o fato de o leitor se sentir atuante da vida criada na obra para/de determinada personagem, o que permite ao autor cativar mais rapidamente seu leitor.

A escritora britânica Dorothy Richardson, segundo Humphrey (p. 9), inventou a representação ficcional para o Fluxo de Consciência, tomada pelas ideias de Henry James e Joseph Conrad. Entretanto ela não obteve um sucesso tão estrondoso como criadora de ficção como obteve como pioneira de um método novelístico; ela tão pouco investigava suficientemente contundente e profundo o campo da consciência.

Fluxo de Consciência é tão metafísico, psicanalítico como baseado na força de sua representação através das obras dramáticas. Ele domina toda a existência psíquica, transformando-a na realidade das personagens e mostrando toda a complexidade que a arte é capaz de retratar.

E é esse o principal desafio dos escritores modernos que optaram pelo Fluxo de Consciência como um gênero dentro da literatura, conseguir e saber como expressar o mais íntimo do ser, ao mesmo tempo em que sabem sua relevância para a própria arte. Retratar as experiências humanas, que é a própria ciência da consciência, além de conhecer suas técnicas, nunca será assunto encerrado porque, segundo Henry James, "experiência não é limitada, e nunca está completa".

### **1.1. Livre Associação**

O Fluxo de Consciência é totalmente vinculado ao conceito e princípio básico da Livre Associação, pois aquele é movido por esse. Usado por Freud nas análises de consciência para fins terapêuticos, passou a ser vinculado pelo Fluxo de Consciência para definir o movimento que ele adquirirá durante a manifestação plena do pensamento. Auerbach (1976 apud ROSENBAUM, 2006, p. 38) mostra que os acontecimentos são desencadeados na mente e que um externo insignificante libera ideias e cadeias de ideias. Estes abandonam seu presente para se movimentarem livremente pelo tempo. Através de seu uso, os escritores, segundo Humphrey (1954, p. 49), norteiam a direção da consciência de seus personagens, sendo que o conteúdo de sua atividade a levará às sugestões de um fato levar a outro e eles se arranjam em associações.

Ainda segundo o autor, três fatos controlam essa associação: o primeiro, a memória, que é sua base; o segundo, os sentidos, que a guiam; e o terceiro, a imaginação, que determina sua elasticidade. A mente, em meio ao estado natural, acaba trazendo a tona fatos passados em associação com aqueles presentes, que estão acontecendo durante a jorrada de pensamentos. "Numa estrutura mais complexa combinam-se memória, sentidos e imaginação no controle do fluxo." (SILVA, 2009, p. 33). O Fluxo de Consciência não pode ser tomado como apenas o resgate de memórias incrustadas no ser, sejam elas reais, simbólicas ou fantasiosas, mas, ao mesmo tempo, esse resgate para ações do presente é necessário, já que não há como privar a mente de se movimentar de forma alforriada e despreziosa. Esse recurso inclui, de acordo com Humphrey (1954, p. 7) categorias mentais tais como sensações, memórias, estados de imaginação, concepções e intuições, além de simbolizações, sentimentos e os processos de associação.

Ela está fora de uma demarcação única de tempo e lugar. Os escritores se valem da livre associação para ligar um fato ao outro, em uma espécie de constante retomada e direcionamento. Essa ligação desencadeia um processo híbrido e dinâmico, já que um fato passa a ter seu sentido único e não fragmentado ou organizado pelo tempo, princípio fundamental de fluidez mental, e um novo sentido de temporalidade e cenografia, quebrando com qualquer estado convencional divagado pela tomada espiritual a qual a personagem queira externalizar.

Esta ideia de tempo é extremamente importante para se compreender o Fluxo de Consciência, pois é um de seus pilares. Não há como construir a essência humana sem o conceito do tempo vivo da consciência (SÁ, 1979, p.74), um tempo psicológico, próprio de

cada indivíduo, e que pode se apresentar tão caótico quanto os próprios pensamentos, a depender dos estados subjetivos. Diferentemente desse, o conceito de tempo objetivo se conta a partir de uma temporalidade dependente de relógios e calendários, apresentando uma narrativa linear, sem vai-e-vens e descontinuidades.

Analisado como "um dado imediato da consciência", o tempo é antes uma dimensão humana do que uma realidade sujeita às leis da natureza física. Interior e "existencializado" apresenta-se dilemático e paradoxal, em relação ao tempo logicamente construído e objetivamente válido para fins da ação. (SÁ, 1979, p. 73)

O tempo objetivo é construído a partir das subjetividades das personagens nos romances baseados no Fluxo de Consciência. Esse perturba, pois, a ordem cronológica dos fatos, misturando fragmentos do agora com emoções futuras ou já vividas ou até mesmo aqueles que vêm a tona com força na mente e ganham o espectro de realidade. Segundo Rosenfeld (1973 apud MACHADO, 1981, p. 56), a narração torna-se padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal."

Assim, apesar de parecer que a livre associação traz maior coerência para o leitor, por se tratar de ligações que possam explicar-lhe algo a mais da personalidade e história da personagem, esse processo traz mais confusão e incoerência, embora essa aceção seja relativa devido à existência de uma lógica interior. O processo mental carrega consigo episódios presentes, revelações futuras e lembranças e nem sempre a personagem consegue distingui-los. Nenhum dos três fatos surge organizado e fiel a um dado acontecimento. Eles vêm a partir da querência da personagem de revelar apenas o que se queira revelar, antecipando, explicando ou desejando muito que eles se realizem. Aparecem fora do lugar em relação ao conjunto da narrativa e se fundem em fluidez, criando uma temporalidade única. Segundo Machado (1981, p. 46), esse tempo é presente em sua atualidade enquanto é considerado como tempo da narrativa.

A livre temporalidade é uma característica importantíssima do movimento natural da consciência. Ela está acima da arbitrariedade cronológica e sua tendência é achar seu próprio estado temporal:

Tudo que entra na consciência é nela o "momento presente"; além disso, o evento deste "momento", não importa quanto tempo ele ocupe no relógio, pode ser infinitamente prorrogado por poder ser dividido em suas partes, ou pode ser

altamente comprimido em um flash de reconhecimento. (HUMPHREY, 1954, p. 42 e 43)

Para dar ênfase e destacar como a livre associação forma parte do processo de fluxo, segundo Machado (1981, p. 40), o texto apresenta artifícios mecânicos visuais por representarem alterações na parte externa do texto, mais precisamente na área do significante, tais como as modificações em ortografias lexicais, como as palavras estão dispostas no texto e ainda alterações no sistema de pontuação que se apresenta falho de acordo com as normas gramaticais vigentes, isto é, eles usam por exemplo poucas vírgulas, pouca pontuação, em suma, para dar a impressão de caotismo, às vezes.

Para Daiches (1942, p. 14), também há uma ênfase desse fluxo nas personagens que subitamente cessam de serem reais e se tornam cada vez mais fantasiosas, guinando novamente para a realidade. A memória aperta o presente e o aniquila temporariamente; as pessoas se tornam símbolos iminentes em uma névoa de fatos dissolúveis.

Esse princípio da livre associação controla o uso das técnicas do Fluxo de Consciência que se verá adiante, ao mesmo tempo em que rearranja a narrativa para passar livremente de um fato mental para outro. É como se a personagem sentasse em um divã e deixasse a mente agir livremente sob a narrativa, buscando direcioná-la através de memórias, imaginação e sentido, mesclando as temporalidade e construindo cenários que se movem a partir do que se deseja expor.

## **1.2. Técnicas**

O Fluxo de Consciência, como visto, necessita de técnicas que o represente porque ele, sozinho, é extremamente abstrato e difuso. E elas estão presentes de maneira substancial, sendo apresentadas de maneiras diferentes de um romance para outro. Inclusive, em uma mesma escrita, uma técnica pode ser muito diferente da outra e ainda assim não fugirem do Fluxo de Consciência. Pelo contrário, muitas vezes uma complementa a outra para retratar melhor as confusões que o fluir da mente apresenta.

Humphrey selecionou técnicas as quais considerou as mais relevantes e que pudessem caracterizar com fidedignidade as intenções tanto do autor, que precisa entrar na psique de sua criatura, como desta própria, que tem uma vida mental própria. Mas, apesar disso, Machado

(1981, p. 20) expõe em sua tese de dissertação que o uso dessas técnicas tem um caráter mais livre do que siga propriamente um protótipo, são apenas constatações do caminho utilizado nos romances do século vinte: "não há um modelo rígido, um padrão, para se revelar o estado psíquico das personagens. Cada autor será então, um inovador em sua obra."

Afinal, suas experiências pessoais e suas observações são determinantes para se criar a personalidade e a psique de cada um de seus personagens para que ele consiga se adentrar a ela com o fluir necessário. Para que consiga esta familiaridade e naturalidade, é extremamente necessário que empreste características suas, seja em que nível e veracidade for, sendo a exteriorização, muitas vezes, que seu personagem exige.

A técnica, seja ela qual for, escolhida pelo autor de determinada obra posta como a mente e o interior da personagem como primeiro plano, é apenas uma das maneiras que ele tem de mostrar o Fluxo de Consciência de forma convincente e realista. Isso importa mais do que se manter preso a regras. A palavra "liberdade" tem mais sentido do que qualquer outra restrição.

Então, vejamos como Humphrey estudou essas técnicas e suas peculiaridades, separando-as em quatro: Monólogo Interior Direto, Monólogo Interior Indireto, Autor Onisciente e Solilóquio. Além disso, Carvalho (2012, p. 60 - 67) complementou essa seleção, por divergir de algumas colocações, dividindo-as em: Monólogo Interior Livre, Impressão Sensorial, Monólogo Interior Orientado, Solilóquio e Descrição por Autor Onisciente. As de Carvalho serão expostas dentro das de Humphrey, como estará explanado a seguir.

### **1.2.1 Monólogo Interior**

Humphrey (p. 24 e p. 25) expõe que o Monólogo Interior é a maneira de expressar a forma mais íntima da mente, onde os pensamentos estão bem próximos do inconsciente. São frases mais diretas e menos elaboradas em termos sintáticos. Ele é a técnica usada na ficção para mostrar o conteúdo e processo psíquico da personagem, em partes ou inteiro; esse processo existe como integrante de um controle dos vários níveis de consciência antes de eles serem liberados através da linguagem. É um processo pré-discursivo onde os pensamentos estão livres e primitivos, longe de interferências exteriores.

Segundo Machado (1981, p. 25), as outras técnicas estudadas por Humphrey (1954) se deixam contaminar por ações externas pois elas são causadoras dos desabafos psíquicos das

personagens. Monólogo Interior seria uma forma pura de mostrar os pensamentos em seu conteúdo e processo, não apenas em um deles. É a forma, segundo Humphrey (1954, p. 15), de o leitor sentir que ele está em contato direto com a vida representada no livro; é mostrar a vida como ela é, sem pré conceitos ou avaliações diretas.

O primeiro a afirmar que usou a técnica do Monólogo Interior foi Édouard Dujardin em seu romance de 1887: *Les Lauriers sont coupés*. Ele o definiu como sendo aquela que apresenta de forma direta o interior da mente da personagem, sem a presença do autor com comentários, explicações, apreciações, críticas ou qualquer outro tipo de interferência. Mas não é bem assim porque o autor pode ter uma pequena aparição, como se verá mais adiante. Vale lembrar, como traz Humphrey, que o monólogo tinha o objetivo de retratar a vida interior da personagem, mas o narrador não participava como se pode ver nas obras do século vinte. E mais ainda, ele não era um termo vinculado ao Fluxo de Consciência, área exclusiva da psicologia, pertencendo à literatura.

Quando um se tornou parte do outro, conceitos semelhantes passaram a ser utilizados para suas correspondentes explicações. Porém, eles não são termos sinônimos. A maioria dos críticos e estudiosos costuma confundir o gênero literário com a sua técnica de materialização.

Levando isso em conta, é preciso desmistificar a diferença entre o gênero literário, Fluxo de Consciência, de sua respectiva técnica, Monólogo Interior, para ter-se um conceito mais complexo e profundo, além de entender os romances escritos no século vinte. Muitos dos estudiosos deste tema costumam confundir os dois termos e, inclusive, os colocam como sendo a mesma coisa: "Fluxo de Consciência, então, não é um sinônimo para *monologue intérieur*. Não é um termo para nomear um método ou técnica particulares." (Humphrey, 1954, p.5)

Segundo Scholes e Kellogg (apud CARVALHO, 2012, p. 58), Monólogo Interior é um termo essencialmente literário. Assim, Schirato o define como "o momento do discurso da personagem", pois é através dele, possivelmente, que há outras técnicas, que o Fluxo de Consciência se concretiza. Esse é apenas, como visto, um termo abstrato que precisa de uma representação formal para existir.

A confusão quanto a diferença vem muitas vezes da falta de equivalência para a tradução. Os críticos que usam a língua inglesa, por exemplo, normalmente usam o termo *stream of consciousness* (Fluxo de Consciência). Já para algumas outras línguas, como o

francês, como não há termos equivalentes que possam expressar com fidedignidade o termo, acabam usando Monólogo Interior para essa discriminação.

Além dos problemas lexicais quanto à tradução do termo, para Carvalho (2012), há também outras colocações em que esse é dissociado de Fluxo de Consciência. Mas esta última linha de estudo não é abraçada pelos estudos de Humphrey, que não vê, dentro do estudo de Fluxo de Consciência, o conceito de Monólogo Interior separado daquele.

Já Friedman (1967 apud. LEITE, 1985, p. 62), a partir de Bowling, em nota, explica a diferença entre os dois termos. Fluxo de Consciência como "a menos articulada enquanto o Monólogo Interior sendo "a maneira mais articulada de expressar diretamente estados internos.". Isso quer dizer que o primeiro toca no estado mental mais profundo, onde há uma sequência ilógica, obscura, baseada na inexatidão e rápida velocidade de dados e fatos; onde a linguagem é inexpressiva e inexistente. O inconsciente se manifesta neste estado.

Logo o segundo mergulha no primeiro estado para revelar este forte fluxo contínuo de pensamentos orgânicos através de uma linguagem tênue e incoerente que pode ser rompida a qualquer momento ao longo da narrativa. "Trata-se de um 'desenrolar ininterrupto de pensamentos' das personagens ou do narrador." (LEITE, 1985, p. 63). É como se a linguagem/representação do fluxo da mente não acompanhasse a velocidade de pensamentos e restassem lacunas a serem preenchidas entre uma formulação mental e outra.

Conceitos aclarados, a divisão do Monólogo Interior tornou-se necessária pela presença de diferenças pontuais entre um e outro e assim está disposto: segundo Humphrey, Monólogo Interior Direto e Indireto. Já Carvalho (2012, p. 60, p. 62 e p. 65 ) utiliza os termos Monólogo Interior Livre, Impressão Sensorial (correspondentes ao primeiro termo de Humphrey anteriormente mencionado) e Orientado para complementá-los, respectivamente.

### **1.2.1.1 Monólogo Interior Direto**

Baseado nos estudos de Humphrey (1954, p. 25), é um tipo de técnica que mostra o mundo privado da personagem, sem uma direção que o guie. Isso quer dizer que ela sofre pouquíssima - há um caso específico visto adiante - ou nenhuma interferência de um narrador ou do próprio autor com direcionamentos e esclarecimentos. A personagem apresenta de maneira direta o fluxo de sua consciência "para o leitor". Expressão posta entre aspas porque,

na prática, ele não fala para ninguém específico, nem para o leitor, nem para qualquer outra personagem da trama. Ela está só com as suas profanações mentais.

Assim, a personagem está totalmente desnuda de qualquer tipo, e nível, de autocrítica e repreensão. O que é mostrado é a sua essência mais legítima e límpida. O senso de realidade se expande e tudo passa a ser creditado como verdadeiro, até o que pareça, a priori, insano, ilógico e imaterial. É dito em primeira pessoa e o tempo característico é passado, imperfeito, presente ou condicional (HUMPHREY, 1954, p. 27). Há uma predominância por completa ausência de pontuação, mas há escritores que preferem manter seu uso como as brasileiras Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector (CARVALHO, 2012, p. 61), e de referências pronominais, levando a um monólogo interrompido e com atropelos de ideias.

O narrador ou o autor só entra, segundo Humphrey (1954, p. 27), na variação, que é seu aparecimento como guia ou comentarista quando o monólogo do personagem é psicologicamente complexo ou quando precisa representar um nível muito profundo de consciência. Mas a sua linguagem se funde com a da personagem, tornando-se praticamente imperceptível.

Ainda segundo o crítico, há um tipo de Monólogo Interior Direto bastante peculiar que tenta representar a consciência do sonho ou inconsciência através de mecanismos do sonho nas teorias psicanalíticas. Há uma contribuição considerável de Freud, mas apenas dois romancistas o usaram: Joyce e Conrad Aiken.

Carvalho (2012, p. 65) substitui este conceito por Monólogo Interior Livre e Impressão Sensorial. Neste último, o pesquisador cita Bowling para denominá-lo: "Na impressão sensorial, a mente é mais ou menos passiva; ocupa-se meramente em perceber impressões concretas de sentidos.". Assim essa técnica serve para direcionar pensamentos abstratos a uma concretização.

### **1.2.1.2 Monólogo Interior Indireto**

Ao contrário do Direto, este dá uma ideia ao leitor de que o narrador está presente durante o monólogo. Seu narrador é onisciente, presente em tudo, inclusive no que não é dito, como se morasse na cabeça da personagem e traduzisse sua mente, guiando o leitor através de comentário, sendo intermediário entre os dois. Quando descreve a consciência, pode ser combinado com outras técnicas, como o Monólogo Interior Direto. Um exemplo disso são as

obras de Virginia Woolf (HUMPHREY, 1954, p. 30). Logo, há a ciência da presença do leitor, o que de fato não ocorre em sua forma direta.

Desta maneira, a mente da personagem é apresentada de forma indireta, mas não deixa de dar a sensação de que tudo se passa sempre dentro de sua consciência. É dito em terceira pessoa, há ampliação dos métodos descritivos e expositivos ao narrar-se este tipo de monólogo e maior coerência, ao mesmo tempo, gera uma maior superficialidade dos fatos. A noção de realidade permanece a mesma do Direto.

Carvalho (2012, p. 62) substitui este conceito por Monólogo Interior Orientado, pois, a palavra “Indireto” lhe parece menos preciso e sujeito a objeções.

### **1.2.2 Autor Onisciente**

Esta técnica é usada para representar o conteúdo e o processo psíquico da personagem, descrevendo-os através de métodos convencionais de narração e descrição, sendo inteiramente descritivo.

Segundo Carvalho (2012, p. 66), "o autor onisciente usa sua própria linguagem, e não o estilo peculiar da personagem.". Ele substitui este conceito por "Descrição por Autor Onisciente", apenas complementando a técnica exposta por Humphrey (1954).

Gera um ponto de vista singular, já que o autor se identifica com sua personagem. Nessa técnica, o narrador delinea fatos inconfessos diretamente da mente da personagem. O material que vem da psique é um pouco menos desorganizado porque, ao se misturar duas personalidades - a do autor e sua personagem -, o faz esperando que elas se fundam de tal modo que não se consiga perceber a distinção entre um e outro. É normalmente combinada com outras técnicas do Fluxo de Consciência durante todo o romance.

### **1.2.3 Solilóquio**

Humphrey (1954, p. 36) define, como última técnica, o Solilóquio. É a que tem mais coerência entre todas coerente em todos os níveis de fala. Seu objetivo é comunicar as emoções e ideias relacionadas para o enredo, diferentemente do Monólogo Interior que é, em primeiro lugar, para narrar a identidade psíquica.

Advinda do latim como *soliloquium* (MOISÉS, 2004, p. 431), sendo *sollus*: a, um, sozinho, e *loqui*: falar, significa, portanto, falar sozinho. Porém, é representado através da

ciência de uma plateia formal e imediata. Segundo o pesquisador, essa técnica mostra a situação em que a personagem profere em voz alta e sozinho os seus pensamentos.

Não há a presença de um narrador e o ponto de vista é sempre a da personagem em seu nível de consciência mais superficial. Na prática, é ocasionalmente definido pela combinação do solilóquio com o monólogo interior.

Carvalho (2012, p. 64) mantém o mesmo nome e definição para a técnica.

Não importa a técnica utilizada, até porque, como visto, pode haver uma mescla delas, sem necessariamente haver uma predominância entre uma e outra em relação ao todo narrativo. O escritor do século vinte sabe que o uso das técnicas é apenas um meio para se externalizar o fluxo de consciência de suas personagens.

O gênero e técnica se misturam em nome de um objetivo maior, mas não podem ser confundidos como sinônimos. O Fluxo de Consciência, quanto a gênero, necessita de delimitações claras, provenientes das técnicas, para que os dados ficcionais não sejam perdidos em meio ao grande enovelado que a mente apresenta. Não se pode, assim, confundir o total desnexo, o qual cabe à psicanálise e à psicologia darem conta e estudarem mais a fundo, do processo ficcional nos quais personagens e escritores são contundentemente submersos. Ao se falar em literatura, é preciso extrair o máximo desse desnexo e colocar de maneira compreensível e instigante ao leitor, fruto do uso das boas técnicas e da total imersão ao fluir da mente.

Consciente e inconsciente passam a ser tratados como pontos comuns a serem tocados pelas personagens. Apesar de haver níveis onde o Fluxo de Consciência toque mais ou menos nessas estruturais psíquicas, sabe-se que ele trabalha em constante vai-e-vem, ora mostrando pontos mais superficiais, ora mais profundos, tempestuosos e desconhecidos.

A partir de tudo que foi citado, analisar-se-á *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector e, posteriormente, em separado *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, para entender como seus romances fomentam o Fluxo de Consciência até desaguar nos pontos comuns entre as duas obras, fruto principal deste trabalho.

## PARTE II

### 2 – CLARICE LISPECTOR E A *PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

*Recordemos dos átomos, de como eles caem na mente na ordem que eles caem, tracemos um modelo, por mais desconectado e incoerente que possa parecer, o qual cada visão ou incidente esteja sobre a consciência. (VIRGINIA WOOLF, 1921 apud HUMPHREY, 1954, p. 31)*

Os caminhos com os quais Clarice Lispector constroi a narrativa de *A Paixão Segundo G.H* (PSGH) são os pontos mais intrigantes e estudados por críticos e pesquisadores em todo o mundo. Há inúmeras interpretações e vieses a serem explorados e o caminho tomado por este trabalho foi o de mostrar a narrativa a partir do mergulho intenso no desconhecido da mente do narrador.

Essa obra, datada de 1964 e primeiro romance da escritora em primeira pessoa, foi o desaguar e a concretização das tentativas narrativas utilizadas em obras anteriores. Sobre essa questão, Pessanha explana que o trajeto das obras clariceanas:

Era o 'rio subterrâneo', um 'rio de água poluída', 'o fluente e selvagem coração da vida'. A 'seiva oculta, o 'mal secreto', que nutria os personagens (...), todos preparados do mesmo caminho (...) que abrigava a gestação de uma visão de mundo que só podia terminar em *A Paixão*. Uma espécie de itinerário oculto, em busca da raiz do ser-em-si. (PESSANHA apud SÁ, 1979, p. 53)

A partir de PSGH, a complexidade de temas e assuntos nas mais diversas áreas – linguísticas, mitológicas, filosóficas, psicanalistas, teológicas e metafísicas – puderam ganhar seu destaque, solidificando técnicas estéticas próprias.

Segundo Reis (1968 apud SÁ, 1979, p.51), é uma "espécie de novela teórica montada de fora para dentro", ou seja, do mundo externo, nas quais poderiam estar inclusas as pesquisas da autora nesses campos acima citados, que caminha e se desintegra, fundindo-se, sutilmente, ao mundo interno da personagem G.H. PSGH é a busca do ser em seu âmago e sua essência que gera uma antibusca da linguagem e da razão, segundo Pessanha (1965 apud SÁ, 1979, p.54), por ter sido feita da dor de sentir sem trégua, sem defesa e sem consolação.

Tomando-a como uma estória linear e geral, tem-se a narradora-protagonista, uma mulher, escultora, que vive sozinha em um apartamento de cobertura de um luxuoso prédio

perto da praia no Rio de Janeiro, apresentada apenas como G.H "até nas valises" (LISPECTOR, 2009, p. 25) , cuja experiência vivida é insólita. Ela resolve contar o que aconteceu em seu dia anterior: após a demissão da empregada Janair, G.H. decide fazer uma faxina no quarto da empregada. Esperando encontrar um ambiente desolador, sujo, escuro e desorganizado, já que o quarto também servia como despejo, espanta-se por ver exatamente o contrário. Quando o adentra, depara-se com um desenho na parede, feito a carvão, retratando uma mulher, um homem e um cachorro. G.H. se sente afrontada por interpretá-lo como um retrato seu, um deboche acerca de sua atual situação familiar, e chega a sentir ódio pela empregada.

Contrastando com o lugar limpo, encontra uma barata no guarda-roupa. Ela tenta matá-la, mas apenas a esmaga, ficando presa na porta do móvel enquanto libera um líquido branco. G.H. fica paralizada com aquela cena e, em um misto de fascínio e repugnância, medo e gozo, repulsa e curiosidade, mergulha com profundidade em digressões. A figura da barata traz um fluir de pensamentos que mescla o passado da humanidade com seu próprio passado, transformados em presente através de seus próprios valores e realidade. O ápice da narrativa acontece quando, em um gesto de aceitação, G.H. prova do líquido branco que sai do ventre da barata, como se ele pudesse lhe trazer de volta à vida, mas que acaba com o silêncio da sua impotência não-humana, sua nova condição.

Uma breve interpretação de PSGH proporcionará um sentido mais completo quando se entrar no conceito mais específico de Fluxo de Consciência. Assim, essa obra não abarca partes macro e micro do espaço, localizada em uma ambientação fechada, pequena, onde a essência mais primitiva do ser brota, mas com dinamizações nas quais se possam ver o amplo, o todo. Nunes (1969, p.116) explica que o homem nos romances clariceanos, qualquer que seja a inserção que se lhe dê numa determinada ambiência, doméstica ou social, está primeiramente situado como *ser-no-mundo*. E G.H. passa a maior parte da trama em um quarto de empregada no qual faz parte de um apartamento onde "de lá domina-se uma cidade" que se localiza no "mundo [que] era um lugar. Que [lhe] servia para viver." (LISPECTOR, 2009, p. 28).

G.H. vive a irrealidade e a superficialidade de sua essência "como eu não sabia o que era, então 'não ser' era a minha maior aproximação da verdade." (LISPECTOR, 2009, p. 31). Assim, ela busca ao longo da trama encontrar a sua existência real, pois, vive, segundo Oliveira (1985, p. 17), "num estado de perpétuo faz-de-conta". Além disso, as imagens do

romance falam por si, mas se silenciam aos poucos em nome dessa existência. Conforme Sá (1979, p. 259), "elas são as fotografias de G.H., o sorriso de Mona Lisa, os hieróglifos, o rito da manducação, o desenho a carvão na parede.". Toda a ligação histórica que a personagem conta, trazendo para os dias atuais, é uma maneira de mostrar uma evolução temporal e espacial da qual qualquer pessoa faz parte. Ela desenvolve seu monólogo "nos escombros da civilização de nossos dias." (OLIVEIRA, 1985, p. 28).

Esses escombros podem ser tão temíveis que Clarice Lispector adverte seus leitores logo no prefácio<sup>1</sup> de que a experimentação do que está por vir é difícil e paulatino, mas não menos transformador. Segundo Reis (apud SÁ, 1979, p.50), "mesmo para os [leitores] que não se assustam em caminhar no escuro, Clarice Lispector é uma promessa de intranquilidade."

Lispector trouxe para a Literatura Brasileira inovação com romances voltados à exploração da mente de suas personagens. Elas não pertencem a estirpe de heroínas/ heróis vistas na maioria dos romances de seus contemporâneos - e mesmo os mais clássicos -, e sim àquelas onde qualquer pessoa se identifica. Seus temas são sempre tratados com essa atenção ao cotidiano, que se eleva e toma uma vasta importância durante o percurso da narrativa. Em meio a um regionalismo nordestino que primava em sua geração moderna brasileira, Clarice principiou a "era do cosmopolitismo" (SIMÕES, 1961 apud SÁ, 1979, p. 53) e foi uma das precursoras do chamado Fluxo de Consciência.

Clarice Lispector, de acordo com Sá (1979, p. 103), cria "imagens novas", "novos torneios", associações incomuns para alcançar o âmago e o intocável. Sua meta é penetrar no mistério acerca do homem. Ela ultrapassa os aspectos sentimentais e psicológicos da personalidade de suas criaturas e atinge a exploração do fluxo dos estados de consciência através da história de cada uma delas, segundo Nunes (1969, p.117). Suas personagens veem

---

<sup>1</sup> A POSSÍVEIS LEITORES

Este livro é como um livro qualquer. / Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. / Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. / A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. C.L

o "eu" como a exteriorização do eu psíquico que está em constante busca pelo ideal a se atingir, que é a própria identidade pessoal. Através dessa busca, querem alcançar a essência de si mesmos. Estão, a todo momento, questionando-se e refletindo sobre as principais dúvidas que assolam o ser. Ao refletirem, alheiam-se de si mesmos, revelando-se um indivíduo puro e longe do controle do entendimento por se sentirem estranhos a nova especulação, e se transformam logo em seus próprios espectadores. "A própria personagem, que monologa, se desdobra em duas entidades mentais: o 'eu' que se ouve, como se fosse um 'outro'." (SÁ, 1979, p. 111)

Esse desdobramento é sentido durante vários trechos do livro, em que o narrador se "dirige a alguém": "Segura a minha mão, porque sinto que estou indo (...) Não me deixes ver porque estou perto de ver o núcleo da vida." / "Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta." (LISPECTOR, 2009, p. 31 e p. 97, respectivamente); e também através das perguntas retóricas que a narradora-personagem utiliza: "Por que não tenho coragem de apenas achar um meio de entrada?" / "Por que não me calo, então?" / "...pudesse ter havido uma censura à minha vida, que devia ter sido chamada pelo seu silêncio de 'uma vida de homens'? como me julgara ela" (LISPECTOR, 2009, p. 10, 18 e 39, respectivamente). Este último recurso é muito utilizado pelo Fluxo de Consciência para dar continuidade e reflexão aos processos psíquicos. Segundo Silva (2013, p.638), a pergunta retórica é uma maneira de demonstrar o ilógico na narrativa, em que a consciência a lança como em um diálogo informal a improváveis auditores dessa voz interior.

"O monólogo, sobretudo em ficção, continua a ser um diálogo, ao menos implícito, pois subentende a presença do leitor, real ou virtual." (SÁ, 1979, p. 111). Assim, não se pode descaracterizar o diálogo no monólogo interior direto, como presente e característico de *A Paixão Segundo G.H.*, apenas porque nele não existe a presença marcada de um leitor ou de personagens que dialoguem com o narrador. Esse diálogo é entre o narrador-personagem e sua consciência, sua outra parte ou uma extensão de si, o que continua preservando as teorias de Humphrey nessa área. Por conseguinte, para Oliveira (1985, p. 14), G.H. recapitula, para si própria e para um ouvinte imaginário, os acontecimentos do dia anterior ao início da narrativa, ao mesmo tempo em que, para Sá (1979, p. 95), este ouvinte serve de contraponto ao extenso monólogo que abarca todo o enredo.

A existência é o pontapé inicial para o mergulho intenso na mente. Clarice toma todo o primitivo material da consciência e o expande para a existência, fazendo analogias à arte,

ciência, história, tentando impedir todos os pontos de vista de forma simultânea. Segundo Nunes (1969, p.116), a existência se infiltra no cotidiano, produz a retração da personalidade, desgasta a crosta protetora de sentimentos e atitudes criados pelo hábito e pela cultura, transcende os nexos objetivos, social e historicamente construídos e impõe predominantemente o primitivo e o caótico. Em *A Paixão Segundo G.H.*, a personagem chega ao limite da existência para, a partir disso, questioná-la, seguindo o proposto pelo filósofo franco-argelino Camus (1941 apud NUNES, 1969, p. 127), que defende que a falta de sentido da existência revela-se naqueles "lugares desertos e sem água onde o pensamento alcança os seus limites". O objetivo de G.H. é buscar a linguagem que se adeque a sua nova vivência. Em PSGH, ela terá a sua conclusão através do silêncio.

A linguagem, que funciona no Fluxo de Consciência como sua concretização, tem um aspecto bem peculiar nas obras da autora, em específico nesse romance. Ela se dirige para o "grau zero da escritura, porque, teoricamente, ela não acredita no poder da palavra." (SÁ, 1979, p. 118). A palavra não consegue dimensionar o ser e G.H. se abstém ao silêncio como forma de chegar ao inefável. Após a concretização de seu fluxo de pensamento, ela conclui, assim, seu último estágio ao inverso.

Nunes (1969, p. 139), revela que, na visão de realidade de Clarice, o Ser e o Nada se identificam, mostrando um silêncio como ponto de partida da narrativa e como seu fim, revelando uma inumanidade psíquica da personagem. É como se o Ser surgisse do Nada e a Ele retornasse. A escritora quis concretizar um mundo pré-discursivo e falhou, entregando-se a "primitividade" da mudez. Isso porque o estágio pré-discursivo não comporta nenhum tipo de linguagem ou concretização. Mas o fracasso acaba sendo o grande triunfo da personagem-narradora, pois, segundo ela "o indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu." (LISPECTOR, 2009, p. 176)

Através do jogo da linguagem, exterioriza-se a imaginação e a experiência com objetos e a vida real, além de dar "acesso a novas possibilidades, a possíveis modos de ser que, jamais coincidindo com um aspecto determinado da realidade ou da existência humana, revelam-nos o mundo em sua complexidade e profundidade." (NUNES, 1969, p. 130). As personagens se utilizam desse jogo para resolverem suas resoluções problemáticas de expressão. Se a linguagem é condição natural para se viver em sociedade, isso quer dizer que, ao desistir gradativamente dela e optar, na mesma proporção, pelo silêncio, significa que a

busca interna está em grande evidência. Segundo o autor citado (1969, p. 131), as personagens de Clarice Lispector passam de indivíduos a pessoas acompanhados da grande inquietação que os aguilhoa, transformando a língua em uma barreira oposta à comunicação. Quando isso acontece, ela passa a ser ilusória e absorve a experiência subjetiva como algo concreto.

A linguagem passa a ser um teste decisivo com a existência da realidade. Esta sim é incompreensível nos textos de Clarice, não a forma como escreve. A busca dessa experiência é tratada como o limiar entre o inconsciente e o consciente, sendo aquele mais predominante, não sendo o centro a sua realização ou não, o que importa é a tentativa. De acordo com Sant'anna (1962 apud SÁ, 1979, p. 61), "interessa-lhe, isto sim, a concepção geral, a grande gênese, a pesquisa interior e surda, efetivada por radares nada racionais e inteligentes.", mostrando a construção do nível imagético e semântico como primeiro plano, sendo o sintagmático mais simples. Essa estrutura propicia a quebra da lógica para que se penetre no pensamento. Para Clarice, após isso, o silêncio é a maneira de tocá-lo por completo, sendo que ela, consoante a Nunes (1969, p. 137), "faz da negação da linguagem uma *cifra* silenciosa da transcendência, uma revelação do Ser." G.H. se metamorfoseia no que sua consciência sempre quis, "perdendo o próprio nome, G.H. identifica-se com todos os seres" (SÁ, 1979, p. 202), pois o fim do mergulho de sua introspecção termina no silêncio e no vazio que tanto buscou.

Discursivamente, ela, para se chegar ao silêncio, usa a repetição "como corrosão do próprio significante." (SÁ, 1979, p. 118), pois no ponto em que termina esse, começa aquele onde a mente se dirige inoperante ao indiscursivo e oculto. Em *A Paixão Segundo G.H.*, "a repetição prepara o silêncio, em que finalmente o dizer expressivo mergulha." (SÁ, 1979, p. 46). Segundo Nunes (1969, p. 137), Clarice concretiza os significados abstratos através da repetição excessiva de verbos e substantivos, empregando assim uma espécie de "refluxo da linguagem", onde ela consegue revelar e deixar visível o inexpressado:

Na semana anterior eu me divertira demais, frequentara demais, tivera por demais de tudo o que quisera..." / "Eu estava vendo o que só teria sentido mais tarde - quero dizer, só mais tarde teria uma profunda falta de sentido. Só depois é que eu ia entender: o que parece falta de sentido - é o sentido. (LISPECTOR, 2009, p. 33 e 34, respectivamente).

Essa repetição, que pode parecer muitas vezes exagerada, é, para Clarice, um modo de firmar o que quer dizer: "... a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa" (LISPECTOR, 1964 apud SÁ, 1979, p. 117). Sá (1979, p. 62) ainda explana que a escritora vê neste recurso uma forma de expressar seu estilo humilde de procura.

A repetição serve para, além de ajudar a mergulhar do fluxo de pensamentos, quando nele, mostrar a ininterrupta continuidade da narrativa. Em PSGH, isso se reflete também nos finais e começos de capítulos, quando a última frase de um é a mesma da primeira do seguinte e nos seis travessões do começo e fim da narrativa. Eles "reforçam o caráter 'aberto' dessa pesquisa, sempre recomeçada, jamais encerrada." (SÁ, 1979, p. 95). Igualmente aumentam a ênfase e o lirismo posto nas palavras ou expressões, misturando mais carga dramática ao todo.

Segundo Oliveira (1985, p. 21), o ato da personagem desligar o telefone e passar pelo corredor escuro ao se dirigir ao quarto remete, simbolicamente, a passagem da individualidade, da prisão do eu, para a impessoalidade, da racionalidade para o inconsciente. Assim, outro recurso utilizado como característico das narrativas em Fluxo de Consciência é a simbologia transformada em metáfora.

E Lispector faz jus a ela. Sua aplicabilidade é um dos recursos conscientes de que mais utiliza concentrada na linha de escolha e sua substituição. Isso quer dizer que a gama de possibilidades pragmáticas de uma mesma ideia ou sentença é vasta e operante. A metáfora no implícito, na contra-mão do óbvio e do esperado, mas posta de maneira incisiva é a marca mais flagrante e privilegiada da escritora. Sá (1979, p. 112) em seu estudo aponta que "poderíamos definir o estilo de Clarice Lispector como centrado no pólo metafórico da linguagem.", em que manifesta-se todo um modo pessoal de estruturar a frase e o discurso, de organizar a sintaxe, de dar relevo a certos aspectos da enunciação. Ela também dá vazão com a preferência pelos jogos metafóricos, em que se criam as associações de similaridade, em prejuízo das operações estilísticas, fundadas na contiguidade.

A metáfora da terceira perna, logo nas primeiras páginas de PSGH, reflete a concretização do desejo de mudança e o desconforto com a transformação que espera de uma nova pessoa. A perda e a desilusão causam um sentimento de estranheza para consigo e tudo em que está inserida: "Mas a ausência inútil da terceira [perna] me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar procurar

(...) Talvez desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema." (LISPECTOR, 2009, p. 10 e 11).

Já sobre a metáfora do miolo de pão, no convencionalismo popular brasileiro, "miolo" também é entendido como a representação do cérebro, da consciência, do cerne de juízo. Oliveira (1985, p. 23 e 24) explica que "a atividade distraída lembra sua qualidade de escultora e seu tipo de mente, habituada a impor formas convencionais à massa da vida.". G.H. se utiliza dessa pequena massa maleável para tentar moldar seu próprio mundo e sua mente intrincada, dando-os "uma forma anterior para poder entender o que aconteceu ao ter perdido essa forma." (LISPECTOR, 2009, p. 23).

Apesar de várias metáforas estarem presentes de maneiras ímpares nesse romance, a mais relevante e significativa para o estudo do Fluxo de Consciência, sem dúvidas é a da barata. Isso porque ela é o "ponto de partida para uma longa introspecção, como método metafísico de indagação metafísica" (SÁ, 1979, p. 199). Sua presença possui caráter que priva a personagem do entendimento ou da razão, em um misto de sentimentos controversos e, assim, faz-a mergulhar em seu próprio consciente em busca de respostas sobre a própria realidade. É o ápice de fluxo atingido no romance, pois é quando a consciência se transforma no próprio ser e desumaniza a narradora-protagonista, deixando-a totalmente submersa em seu inconsciente a ponto de fazê-la degustar da massa branca da barata: "pois mesmo ao ter comido da barata, eu fizera por transcender o próprio ato de comê-la. E agora só me restava a vaga lembrança de um horror, só me ficara a idéia." (LISPECTOR, p.166). Ela estava a tal ponto de mergulho e introspecção que não se lembra por completo de todo o ato.

O personagem não apenas vê, através da barata trucidada, o espetáculo da existência em ato, que une a sua vida particular à vida universal; sente-se impelida a transgredir os limites da sua individualidade extra-humana, que atrai e repele, enoja e seduz, com essa vida universal. Tal identificação participante, objeto de experiência inefável, para a descrição da qual as palavras são insuficientes... (NUNES, 1969, p.104)

O Fluxo de Consciência se dá como se fosse a casca da barata descrita por G.H. onde, aos poucos, se revela o todo: "ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma." (LISPECTOR, 2009, p. 55). Para Nunes (1969, p.109), G.H. encontrou as raízes de sua identidade no corpo de um inseto e para Moser (2009, p.381), A

*Paixão Segundo G.H.* conta como se desfaz uma mulher. Afinal, essa mulher necessita tirar as "casas" e descobrir suas outras camadas.

A barata é o ápice de primitividade e de ligação temporal entre o passado, que sobrevive no presente: "o que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais." (LISPECTOR, 2009, p. 47). Elas ligam os anos desde a formação da Terra até a contemporaneidade. Pelos "trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem." (LISPECTOR, 2009, p. 47), a narradora infere uma certa perpetuação delas para o futuro, também pelo fato de já haverem passado por tantos fenômenos em que espécies foram dizimadas, sendo elas a única espécie que sobreviveu.

A personagem G.H., ao contar sua experiência, utiliza fatos de seu dia anterior para descrever a sua metamorfose atual, mas, segundo a temporalidade física datada pela própria, não se passam nem vinte e quatro horas. A cronologia objetiva se torna irrelevante quando se sabe que o tempo psíquico é um associador do Fluxo de Consciência. De acordo com Oliveira (1985, p. 22), "o tempo, no romance, expande-se e contrai-se como uma sanfona, dependendo dos efeitos estéticos visados pela estrutura narrativa."

Para ele (1985, p. 26), a superposição dos planos temporais é extremamente adequada à natureza atemporal dos temas tratados: todos os tempos quase equivalem a tempo nenhum, ou à suspensão do tempo na eternidade, "pois a atualidade não tem esperança, e a atualidade não tem futuro: o futuro será exatamente de novo uma atualidade." (LISPECTOR, 2009, p.80). Assim, G.H. vai ao passado, volta para o presente e funde, primeiramente o passado com o futuro para desembocar na união dos três tempos, criando o "agora", um novo tempo; em destaque outro dos vários trechos:

Eu havia desencavado talvez o futuro - ou chegara a antigas profundidades tão longinquamente vindouras que minhas mãos que as haviam desencavado não poderiam suspeitar. Ali estava eu de pé, como uma criança vestida de frade, criança sonolenta. Mas criança inquisidora. Do alto deste edifício, o presente contempla o presente. O mesmo que no segundo milênio antes de Cristo. (LISPECTOR, 2009, p.106)

G.H., nesse momento de fluxo de pensamento não sabe dimensionar o tempo, nem em relação a passado, presente e futuro, nem acerca de um tempo mais micro, contado ao relógio: "Ao sol a massa branca da barata estava ficando mais seca e ligeiramente amarelada. Isso me informava que se passara mais tempo do que eu imaginara." (LISPECTOR, 2009, p.89). Não

há "nenhuma" ação enquanto G.H. observa a barata, presa a ela como se não pudesse sair do vão em que caiu "entre o pé da cama e o guarda-roupa" (LISPECTOR, 2009, p.48). No tempo objetivo ou físico, G.H. informa sobre as horas antes de entrar no quarto "eram quase dez horas da manhã, e há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto. (LISPECTOR, 2009, p. 23) e quando o inseto aparece preso na porta do guarda-roupa "são onze horas da manhã no Brasil." (LISPECTOR, 2009, p. 79). Depois disso, quando não há mais como precisá-las pelo seu estado "inconsciente", G.H. se coloca como personagem dos vários acontecimentos da vida universal, como uma tomada de sua própria, para Oliveira (1985, p.25), transformando-se de um ser individual para um universal:

Há muito tempo fui desenhada contigo numa caverna, e contigo nadei de suas profundezas escuras até hoje, nadei com meus cílios inúmeros - eu era o petróleo que só hoje jorrou, quando uma negra africana me desenhou na minha casa, fazendo-me brotar de uma parede. Sonâmbula como o petróleo que enfim jorra. (LISPECTOR, 2009, p. 114)

Desta maneira, Reis (1968 apud SÁ, 1979, p. 51) explica que Clarice consegue isentar-se do confessional e do memorialismo, estando tão próxima à vida que parece descosida, tendo um clima fragmentário. Este reflete o enovelamento da mente frente à desorganização. Em vários momentos do romance, G.H. tem a sua história quebrada pelas digressões de sua mente:

...era isso? Preciso saber, preciso saber o que eu era! Eu era isto: eu fazia distraidamente bolinhas redondas com miolo de pão, e minha última e tranqüila ligação amorosa dissolvera-se amistosamente com um afago, eu ganhando de novo o gosto ligeiramente insípido e feliz da liberdade. Isto me situa? (LISPECTOR, 2009, p. 114)

Em PSGH, pode-se encontrar os métodos básicos da livre associação que expõem o Fluxo de Consciência de maneira concreta na obra. G.H. utiliza, por diversas vezes, da personificação: "... o tédio me alimenta e delicadamente me come" (LISPECTOR, 2009, p. 30); simbolismo, tantos que é quase impossível escolher apenas um para retratar: "O desenho não era um ornamento: era uma escrita." (p. 39), em referência aos hieróglifos; construção cuja primeira parte da sentença é quebrada (termo em inglês *anacoluthon*): "Já começava a ver e não sabia; vi desde que nasci e não sabia, não sabia." (p. 33); litote: "... só a realidade é

delicada, minha irrealidade e minha imaginação são mais pesadas." (p.33); e ironia: "Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos." (p. 70).

A técnica predominante utilizada nesta obra é o monólogo, definido por Sá como "um mergulho no fluxo de consciência das personagens e sentimentos", sendo ele predominantemente Interior Direto de acordo com os estudos de Humphrey. Comprova-se de acordo com as características expostas nesses estudos, já que esse romance apresenta o fluxo de consciência da personagem contado em primeira pessoa, na qual a narrativa está voltada para o eu psíquico, sem mediações externas, em sua grande parte, ou da escritora com qualquer tipo e nível de demarcação. Somado a isso, não há público ou leitor definido na mente da narradora. Sá (1979, p. 52) define que Bairão, embora considere *A Paixão Segundo G.H.* uma obra antiteatral, que dispensa público ou plateia, expõe que ela se utiliza de um recurso antigo do teatro: um texto mais "falado".

Preponderantemente narrado em primeira pessoa, sua narradora, G.H., vale-se da terceira pessoa em alguns trechos. Não porque exista um outro narrador externo aos acontecimentos, mas usado pela personagem como fator estilístico. Ela precisa ter um olhar apartado de si para atingir a sua existência e a realidade do que lhe é, principais e mais contundentes objetivos traçados pela trama.

Levantei-me enfim da mesa do café, essa mulher. / Eu era aquela a quem o quarto chamava de "ela". (...) Como se eu fosse também o outro lado do cubo, o lado que não se vê porque se está vendo de frente / Como se uma mulher tranquila tivesse sido chamada e tranquilamente largasse o bordado na cadeira (...) sem uma palavra essa mulher se pusesse calmamente de quatro ... é que a vida anterior reclamara, e ela fora. (LISPECTOR, 2009, p. 32, 59 e 69, respectivamente).

G.H. se distancia de si própria e se olha como uma imagem multifacetada para que possa refletir e se analisar melhor, vendo-se em todos os pontos possíveis. Segundo Oliveira (1985, p. 22), essa multiplicidade de ângulos leva à abstração, ponto culminante do alto nível de Fluxo de Consciência expressado metaforicamente pela personagem como "oásis verde" e "deserto" nos trechos: "Acordei de súbito do inesperado oásis verde onde por um momento eu me refugiara toda plena. Mas eu estava no deserto. E não é só no ápice de um oásis que é agora: agora também é no deserto, e pleno." (LISPECTOR, 2009, 79).

Logo, *A Paixão Segundo G.H.* está entrelaçada com os recursos que envolvem os estudos aprofundados de Humphrey acerca do Fluxo de Consciência, suas características e

técnica predominante: Monólogo Interior Direto. G.H., a narradora-personagem desse romance de Lispector, possui uma mente truncada e cheia de reflexões acerca de si e do mundo na qual está inserida. Ela intimamente o expõe desde seu apartamento, elevando ao máximo seu fluxo na presença fulgurante, asquerosa e hipnótica da barata e sua massa branca.

Uma vez comprovada as teorias consoantes nesse romance, verificar-se-á a mesma importância para com Virginia em *Mrs. Dalloway* no capítulo seguinte.

### 3 - VIRGINIA WOOLF E *MRS. DALLOWAY*

Em mim, como em alguns que também não são apenas "racionalistas", o processo de gestação se faz sem demasiada interferência do raciocínio lógico e quando de repente emerge à tona da consciência vem em forma do que se chama inspiração. (LISPECTOR, 1975 apud SÁ, 1979, p. 167)

Virginia Woolf é um incontestável ícone da literatura baseada no Fluxo de Consciência. Entretanto, antes de se chegar a esta afirmação e comprová-la, passar-se-á por sua escrita até desembocar nas relações com *Mrs. Dalloway* e sua narrativa psíquica. "Como a própria Virginia Woolf deixa claro em seus escritos, a narrativa é um roman à clef, ou seja, baseado em pessoas reais." (NUNES, 2012, p. 2). Sendo assim, sua trama é totalmente baseada no cotidiano e certa trivialidade que envolve a vida de suas criaturas, mas é justamente isso que leva seus romances a, segundo Humphrey (1954, p. 13), serem um relato das preparações de suas personagens para a grande percepção final.

Virginia Woolf alia a realidade e sua busca com a consciência e as desenvolve como parte uma da outra em que não há dissolução, na prática, entre ambas: "a única coisa que a maioria dos seres humanos não estão cientes é que essa atividade psíquica, tão profunda, está em suas consciências." (HUMPHREY, 1954, p. 13). Ainda segundo ele (p. 20), Woolf monta a visão vital dentro dos cenários da consciência. É por isso que essa escritora reserva a suas personagens a sensibilidade aguçada para a percepção dessa indissolução e mergulha de forma consistente na mente deles para alcançar esse estado. Ela cria personagens tão humanas e sólidas que, conforme Daiches (1942, p. 11), deixa-se contemplar pelo comportamento e emoção delas, como que explorando as imagens criadas na mente.

Ainda nos estudos de Daiches, *Mrs. Dalloway* foi o livro que marcou a maturidade de Woolf como artista (p. 144). Isso porque ela lança um romance experimental, mas que se destacou quanto à qualidade narrativa-psíquica de maneira consistente e uniforme, se firmando como escritora do Fluxo de Consciência, um novo gênero que surgia na literatura inglesa e mundial da qual quebrava os moldes da então tradição formal do século XIX e início do XX e já muito utilizado por James Joyce. Pires (1995, p. 200) define a obra de Virginia Woolf "como um bom exemplo da renovação formal desse novo romance que surge, no qual a autoridade da voz do narrador dá lugar ao registro dos pensamentos e emoções internos das personagens."

Romance de 1925, conta a história de um dia na vida de Mrs. Dalloway, ou Clarissa Dalloway, ambientada no período de pós-Primeira Guerra Mundial, mais precisamente em junho de 1923. Ela é a esposa de um político, Richard Dalloway, e sai de casa com o objetivo de providenciar os preparativos para uma festa que dará logo mais à noite, a qual recepcionará velhos amigos em sua casa. Desde sua saída pela manhã até a realização de sua festa, o narrador onisciente acompanha as andanças de Clarissa pelas ruas londrinas, captando suas ações, percepções, emoções e pensamentos. Mas ele não se prende apenas a ela. Levando o leitor para onde quer, também revela a consciência de outras relevantes personagens como Peter Walsh, Lady Bruton, Septimus – mesmo cruzando com Clarissa pela rua sem que ela tenha percebido –, Sally Seton e outros, entrando e saindo de suas mentes por intermédio de pensamentos, reflexões e lembranças. A fluidez perpassa o passado e o presente de suas histórias, em um conhecimento íntimo. O romance termina com a festa e o encontro de relações que as personagens em questão têm.

Humphrey (1954, p. 5) classifica *Mrs. Dalloway* como um romance típico do Fluxo de Consciência. Para Carvalho (2012, p.70), apesar de Virginia se pautar no realismo psicológico, ela o faz na intenção de alcançar um efetivo grau de poesia e retórica. Isso porque 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 e externalizá-lo através das técnicas e recursos vistos no primeiro capítulo deste trabalho. Virginia relata, segundo Pires (1995, p. 201), que:

a verdadeira realidade é a subjetiva e não aquela facilmente observável nos fatos exteriores da vida. Desta maneira, o romancista deve se preocupar principalmente com a vivência interior dos personagens. Dedicar-se, então, a escritora, à chamada técnica do fluxo da consciência, através da qual tenta reproduzir os padrões de pensamento humano, com sua forma ilógica e associativa. Em *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse* e *The Waves*, a prosa de Woolf atinge, para muitos, seu ponto alto.

Apesar de ele apresentar uma série de características, duas devem ser levadas a cabo durante todo o processo de análise do romance: tempo e espaço. De acordo com Humphrey (1954, p.100), o primeiro abriga uma linha temporal de dezoito anos e o segundo varia à medida do itinerário do narrador que vai desde a Índia a Bourton e Londres, perpassando

ainda pelos campos de batalha da Guerra Mundial e França. Essas duas liderarão toda a compreensão acerca do movimento inquietante do narrador.

"É importante para ela [Virginia Woolf] dar essas sinalizações, indicações de lugar (ou de uma pessoa que está pensando) quando o tempo é fluido, e indicações de tempo quando o espaço é fluido (ou seja, quando ela o está movendo de uma pessoa para outra)." (DAICHES, 1942, p.66). Suas sinalizações normalmente são artifícios para que Virginia possa fazer a transição de uma mente para outra, já que, diferente de *A Paixão Segundo G.H.*, há muitas personagens e o narrador entra na maioria delas, levando, assim, o leitor junto. O narrador de *Mrs. Dalloway* tem a função primeira de unificar os fatos e, no momento de uma das sinalizações, deixa a mente para vagar em outra: "...bateram as doze enquanto Clarissa Dalloway estendia o vestido verde na cama e os Warren Smith desciam a Harley Street. Às doze era o horário da consulta deles." (WOOLF, 2012, p. 110). Horst E Haartmann (2011, p. 69) reforçam essa ideia ao exporem que 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* e localizar o leitor sobre o exato momento em que acontece a cena.

Segundo Daiches (1942, p. 66), o narrador acompanha Clarissa pelas ruas, leva o leitor a ver outras pessoas que também caminham por ali e que cruzam, de certa maneira, com a protagonista até entrar na mente de um deles através de alguma indicação temporal. Isso se dá porque a escritora se preocupa em não perder o fio da meada da história para o fluxo e não desnudar suas personagens sem um propósito. Por isso, seu processo é "subordinado pelo desejo de inteligibilidade, forma e organização." (DAICHES, 1942, p.70), mesmo mostrando os individuais pontos de vista sobre a vida.

O monólogo interior de Septimus, que é interrompido pela constatação de um avião no céu, é introduzido, segundo Humphrey (1954, p. 56), para mudar o direcionamento da mente de Clarissa. Uma vez que as mudanças de foco são aceitas através da câmera itinerante que se propaga na narrativa, a escolha arbitrária de um assunto após outro assunto, da consciência de um sujeito após outra de um sujeito distinto, é aceitável. Daiches (1942, p. 65) apresenta dois métodos para esse romance. O primeiro é o livre movimento dentro da consciência e o segundo é o movimento de pessoa para pessoa em um único momento no tempo.

Gelinski (2010, p.124) expõe que muitas das ações em *Mrs. Dalloway* ocorrem no tempo passado, porém se conservam no presente. A história do romance acontece no período de aproximadamente doze horas na cidade de Londres, mas o tempo psicológico é de dezoito

anos. Virginia privilegia os dois tipos de tempo, tanto o cronológico quanto o psicológico, dando mais vazão e relevância para o último, pois tão pronto a mente se atenta a um fato também grava outro e mais alguns, em uma sucessão ininterrupta capaz de sequenciá-lo por ações, recorrências e/ ou relevância psíquicas e não por suas ocorrências fisicamente temporais.

Assim, não há como basear a história por uma linha evolutiva clássica, pois os retrocessos e progressos que o fluxo de consciência proporciona guiam diretamente a trama em detrimento das reverberações internas das personagens. Para Daiches (1942, p. 63), o momento presente caracteriza o fluxo de um para outro; sendo assim, se consegue guiar uma personagem para seu passado sem expandir os limites cronológicos da história além de um único dia que fornece o quadro de ação.

Isso é o que se pode dizer da praticidade da livre associação em Virginia. Apesar de esse conceito parecer um tanto quanto desenfreado e desorganizado, a partir de Daiches (1942, p.71), não há como ocorrer um desenvolvimento sem uma ordem, muitas vezes profunda e inconsciente, que liga um fato a outro, um pensamento aparentemente aleatório a outro que perpassa os limites de tempo e espaço em fluidez mental. Em *Mrs. Dalloway*, as associações acontecem para complementar a ideia de tempo, ajudando a unificar a narrativa e a trama, podendo conectar as personagens sem uma explicação prévia:

Era o ciúme que estava no fundo daquilo – o ciúme que sobrevive a todas as outras paixões da humanidade, pensou Peter Walsh, segurando o canivete aberto. Ela andava encontrando o major Orde, disse Daisy na última carta; disse de propósito, ele sabia; disse para enciumá-lo. (WOOLF, 2012, p. 94)

Nesse romance, os métodos básicos da livre associação que expõem o Fluxo de Consciência podem ser encontrados diversas vezes em sua concretização na obra. Apresenta-se, portanto, além do simbolismo já retratado, a personificação: "O céu era divinamente misericordioso, infinitamente benévolo. Poujou-o, perdoou sua fraqueza. (...) Por que ele podia enxergar através dos corpos, ver o futuro, quando os cachorros virarão homens?" (WOOLF, 2012, p. 80 e 81), sendo duas personificações, a do céu e a do cachorro; a repetição: "Foi horrível, exclamou ele, horrível, horrível! 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..." (WOOLF, 2012, p. 77), neste caso das palavras "horrível" e da expressão "mesmo assim"; construção cuja primeira

parte da sentença é quebrada (termo em inglês *anacoluthon*): "e ninguém no mundo todo saberia o quanto ela tinha amado aquilo tudo; quanto, cada instante..." (WOOLF, 2012, p. 141); litote: "- K ... R ... - disse a babá, e Septimus a ouviu dizer "cá erre" perto de seu ouvido, em tom profundo, macio, como um órgão suave, mas com uma aspereza na voz como de um gafanhoto..." (p.30), pois ao comparar a voz da babá com um gafanhoto, há uma espécie de depreciação; e ironia: "Tinha sido a causa de sua perdição – essa suscetibilidade – na sociedade anglo-indiana; não chorar, ou rir, na hora certa." (p. 173), fala de Peter Walsh, mostrando a fragilidade humana frente a dureza que um homem do século XX deveria ter, de não chorar em público apesar de suas dores.

A metáfora que Virginia utiliza para designar a consciência deles em consonância com seu alto poder meditativo é o de um trem de pensamento (DAICHES, 1942, p.28), como utilizado no trecho quando o narrador expressa os pensamentos de Hugh em relação ao seu amor por Clarissa: "...incapaz de afastar o pensamento dela; continuava voltando sem parar, como alguém adormecido num vagão de trem oscilando e se encostando nele; o que não era estar apaixonado, claro..." (WOOLF, 2012, p. 90). Já em relação as metáforas encontradas no romance, que são muitas, são quase todas em decorrência de um pensamento existencial ou introspectivo:

como se nossos amigos estivessem ligados a nosso corpo (...) por um fio fino (visto que tinham almoçado com ela) que se estenderia cada vez mais, se fazia cada vez mais fino enquanto percorriam Londres; como se nossos amigos estivessem ligados a nosso corpo, depois de almoçarmos com eles, por um fio fino que (enquanto dormitava ali) se tornava nebuloso com o som dos sinos, batendo as horas ou chamando ao serviço, como o fio de uma aranha que fica embaçado de gotas de chuva e, sobrecarregado, se verga. Assim ela dormiu. (WOOLF, 2012, p. 131)

"Virginia Woolf está preocupada por transmitir ao leitor, através da "estória", brilhos intermitentes de percepção profunda que estão dentro dos reinos mais sutis da consciência humana." (DAICHES, 1942, p.13). Desta forma, o Fluxo de Consciência em *Mrs. Dalloway* expressa aspecto de introspecção quanto à existência, mostrando o ponto de vista que suas personagens adquiriram, principalmente ao longo de sua trajetória narrativa. O exemplo claro de conclusão do trajeto de existência pode ser percebido quando Clarissa descobre o suicídio de Septimus, o qual ela nem chega a conhecer completa. "O clímax de *Mrs. Dalloway* sugere a busca mística pela identificação cósmica.", sendo isso que desembocará na significação do

romance e no entendimento final (HUMPHREY, 1954, p. 14). As personagens desse romance, assim como os da maioria dos escritos por Virginia Woolf, passam por momentos que mostram sua grande percepção interna quando encontram, de acordo com Daiches (1942, p.73), sua "aura luminosa", como no trecho a seguir em que ela se questiona sobre a morte enquanto andava e lembrava-se da moeda atirada no logo Serpentine:

Mas lembrar todos lembravam; o que ela amava era isso, aqui, agora, à sua frente; a senhora gorda dentro do táxi. Então que importância tinha, perguntou a si mesma, seguindo para a Bond Street, que importância tinha se inevitavelmente deixaria de existir; se tudo isso iria continuar sem ela; ressentia-se com aquilo, ou não seria um consolo crer que a morte era o fim absoluto? mas que de alguma maneira, nas ruas de Londres, no fluxo e refluxo das coisas, aqui, ali, ela sobrevivia, Peter sobrevivia, viviam um no outro, ela fazendo parte, não tinha dúvida nenhuma, das árvores de casa..." (WOOLF, 2012, p. 15)

Constatar a existência do Fluxo de Consciência na prática, muitas vezes, não chega a ser uma tarefa fácil assim como a exploração obscura da consciência e sua posterior exteriorização e medida de entendimento alheio. No romance, esse fluxo pode ser percebido em trechos sem significação direta ou compreensão imediata, ilógicos e sem ordem definida a não ser para a própria personagem. Humphrey (1954, p. 67) cita uma passagem do romance para ilustrar o que, segundo ele, só será entendido com a explicação dada posteriormente: "Virginia Woolf deixa Clarissa Dalloway preocupada com seu chapéu enquanto ela está sendo simpática com Hugh Whitbread por causa da "leve indisposição" de sua mulher (WOOLF, 2012, p. 12)". Só será entendido o porquê da relevância do chapéu e seu símbolo linhas depois, quando entender-se que serve como linha de transição entre o presente e o passado ao revelar que Clarissa se parece mais jovem, com 18 anos, quando o usa.

Assim, a escritora, para Humphrey (1954, p. 70 e 71), utiliza esse recurso para controlar e direcionar essa fluidez pessoal de suas criaturas, ao mesmo tempo, funcionando como método para indicar o fator privado da consciência, condicionado pelo monólogo interior indireto, técnica predominante de *Mrs. Dalloway*. Segundo Daiches (1942, p. 63), é através da efetividade do uso dessa técnica que a romancista escapa dos limites cronológicos. Ao se direcionar a um determinado fato, o monólogo interior tira dele inúmeras possibilidades e links, dando vazão a todo processo psíquico que Virginia explora com muita propriedade ao decodificar seus aspectos íntimos.

Em seus escritos, Virginia Woolf costuma combinar técnicas para essa melhor exploração e seu desfrute. Frequentemente ela combina o Monólogo Interior Indireto, com o qual ela conta mais, com o Direto (HUMPHREY, 1954, p. 30), mas para Mrs. Dalloway, ela utilizou outro tipo de combinação: Monólogo Interior Indireto (Ou Indireto Livre) como predominante e a descrição Onisciente, segundo os estudos de Horst e Haartmann (2011, p. 64) e Humphrey (1954, p. 117).

Os primeiros pesquisadores acima citados (2011, p. 64 e 65) explicam que o Monólogo Indireto Livre envolve tanto o discurso direto quanto o indireto, usado pelo narrador, que se complementam na conjuntura da descrição dos diálogos das personagens e sua fala direta, encaminhados para a entrada em suas psiques. Assim, se consegue retratar os monólogos interiores das personagens com um narrador onisciente e o foco narrativo em terceira pessoa. Esse monólogo interior tem como principal característica dado ao romance a impressão de completa imersão na consciência das personagens principais (HUMPHREY, 1954, p. 31). HORST e HAARTMANN (2011, p. 66) definem, a partir disso, que *Mrs. Dalloway* ressalta "o monólogo interior e o fluxo de consciência, marca primordial desse novo romance...".

As primeiras dezesseis páginas do romance apresenta Clarissa Dalloway, não pelo método corriqueiro de descrição, mas através do narrador que acompanha sua mente. Ele permanece ali explorando imagens e detalhes que são criados na consciência da protagonista enquanto ela caminha pelas ruas de Londres a fim de comprar flores para sua festa, além de personagens que, de alguma maneira, fazem parte de seu cotidiano assim como Septimus, por ela não conhecido. A técnica utilizada para tal é o monólogo interior indireto, do qual não precisa de prévia explicação dos fatos já que o narrador, e conseqüentemente o leitor, já se fazem presentes na mente da personagem. (HUMPHREY, 1954, p. 51; HORST e HAARTMANN, 2011, p. 68).

Essa sequência de apresentação só é quebrada pelo aparecimento de um avião no céu, causando certa perturbação e prendendo total atenção dos que estavam reunidos, pois "O som de um avião perfurou sinistramente os ouvidos da multidão. Lá vinha ele acima das árvores, soltando fumaça branca por trás, que se espiralava e se torcia, na verdade escrevendo alguma coisa! traçando letras no céu! Todos olharam para o alto." (WOOLF, 2012, p. 28). O narrador passa a se estabelecer temporariamente na mente da personagem Septimus, sendo o avião 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.

Essa transição de um para outro só é possível pela neutralidade do narrador, que tem assim, a competência de vagar como ache importante e como queira pelos fluxos. Horst e Haartmann (2011, p. 64) ainda apontam a existência de um segundo narrador, o protagonista, fruto da exploração veemente, obviamente, da mente de Clarissa, responsável por mostrar sua personalidade e construção psíquica. Nesta variação, o primeiro aparece em terceira pessoa onisciente e onipresente em relação a tudo o que se passa com a personagem, das características físicas às psíquicas; o segundo é um narrador de centro fixo que narra em primeira pessoa, neste caso Mrs. Dalloway. Este é restrito para os momentos de exteriorização do fluxo de consciência. É através do narrador e do discurso que o direcionamento da narrativa se incorporam no interior da personagem. Virginia toma isso como um expoente de alta relevância para seu processo estilístico e abrilhantamento do Fluxo de Consciência.

Os escritores se valem do uso de alguns recursos para controlarem e direcionarem o monólogo da maneira mais atrativa para a trama. "Muitas vezes são um sinal de importantes mudanças de direção, compasso, tempo ou mesmo foco da personagem. Virginia Woolf utiliza-se do seguinte artifício de pontuação: o uso de parênteses." (NUNES, 2012, p. 5). No caso de *Mrs. Dalloway*, ela se vale também do uso de travessões para essa finalidade par. A seguir, pode-se contemplar sua concretização:

A cena final, a cena terrível que ele acreditava ter sido a coisa mais importante de toda a sua vida (podia ser um exagero – mas mesmo assim era como realmente parecia agora), aconteceu às três da tarde de um dia quentíssimo. Foi por causa de uma ninharia – Sally no almoço dizendo algo sobre Dalloway e chamando-o de “Meu nome é Dalloway”... (WOOLF, 2012, p. 76)

Esse uso se dá para explanações ou contestações de cunho mais íntimo, como alguma opinião da personagem e, conseqüentemente, a amostra de sua personalidade e posicionamento no decorrer da história. Segundo Humphey (1954, p. 58), Virginia adquire a confiança para esse controle através das pontuações, mais precisamente com o uso de parênteses.

Outro fator importante a esse respeito é como Virginia Woolf liga os pensamentos ou imagens proveniente da livre associação. A palavra "pois" é um recurso recorrente, mostrando de alguma maneira uma relação entre pensamentos ou imagens, como uma espécie do que

chamou Daiches (1942, p. 71) de "meia-lógica". No trecho abaixo, o narrador mostra a movimentação das ruas de Londres, entra rapidamente na mente de Clarissa para dizer de suas impressões quanto a cidade e, logo no parágrafo abaixo ligado pela palavra "pois", mostra os efeitos da guerra para duas personagens: Mrs. Foxcroft e Lady Bexborough:

No olhar das pessoas, no andar ondulante, no passo firme ou arrastado; na gritaria e tumulto; nas carroças, automóveis, ônibus, furgões, homens-cartaz gingando e arrastando os pés; nas bandas e realejos; na marcha, no refrão e na estranha cantoria aguda de algum avião lá em cima estava o que ela amava: a vida, Londres, este momento de junho.

Pois eram os meados de junho. A guerra tinha acabado, exceto para aqueles como Mrs. Foxcroft na embaixada na noite anterior consumindo-se porque aquele bom garoto foi morto e agora o velho solar terá de passar para um primo; ou Lady Bexborough que inaugurou um bazar beneficente, dizem, com o telegrama na mão, John, seu favorito, morto; mas tinha acabado; graças aos céus – tinha acabado. Era junho. (WOOLF, 2012, p. 10 e 11)

E não a toa que o recurso da imagem e símbolos são tão utilizados por Woolf. Seus trabalhos são tidos como fortemente impressionistas, tendência muito presente no Fluxo de Consciência, pois serve como descrição para as impressões ou emoções eminentes na mente. Isso quer dizer que a romancista transforma sentimentos no mais palpável e real, para integrar mais precisamente o que se quer dizer e aflorar, com isso, as percepções do leitor frente à história. Para Humphrey,

“tanto a imagem quanto o símbolo tendem a expressar alguma coisa da qualidade de intimidade na consciência: a imagem sugerindo os valores emocionais particulares daquilo que é percebido (seja diretamente, pela memória ou pela imaginação); o símbolo, sugerindo a maneira trancada de percepção e o significado expandido.” (HUMPHREY, 1976, p. 92. apud Nunes, 2012, p.6)

Assim, um mesmo símbolo pode ter em seu cerne tantas emoções e significados possíveis, inúmeros termos figurados se dilatam no desembocar da complexidade impressionista. Há vários pontos simbólicos no romance: o começo do dia para Mrs. Dalloway, os preparativos da festa, sua realização final de si mesma na festa são simbólicas (HUMPHREY, 1954, p. 102). O Big Ben poderia estar por estar, mas até suas badaladas, como vimos, possui um sentido maior de transição de fluxo e dado físico ao leitor.

A presença tão forte da Primeira Guerra Mundial é um dos pontos simbólicos de maior expressividade no romance. Virginia metaforizou sua personagem Septimus como símbolo dessa passagem histórica, dividindo o romance entre aqueles que sofreram e sofrem com seus efeitos, como é o caso da personagem último, e dos burgueses e nobres que se orgulham pela luta inglesa e sua "coragem". Ele é um soldado que defendeu a Inglaterra e tem constantes alucinações com bombardeios, mortes, pessoas mortas, como seu amigo Evans morto na guerra, e todo tipo de violência vista e desencadeada por ela. Dr. Holmes o diagnostica como "um probleminha dos nervos" e é visto como algo normal. Segundo Attie (2012, p. 6 e 7), os médicos são as figuras que representam a ciência que, a fim de acobertar as reais intenções daqueles que estão no comando, criam doutrinas a serem seguidas, mas não oferecem explicações plausíveis, aproximando-se do discurso religioso. A religião, por sua vez, absolve, justifica os atos, mas não explica o que Septimus sente e vê. Tampouco a ciência traz explicações claras, até porque, nesse momento, encontra-se unida à religião.

Assim, *Mrs. Dalloway*, assim como *A Paixão Segundo G.H.*, está entrelaçada com os recursos que envolvem os estudos aprofundados de Humphrey acerca do Fluxo de Consciência, suas características e técnica predominante: Monólogo Interior Indireto. *Mrs. Dalloway*, a personagem protagonista desse romance de Woolf, possui um narrador junto de sua mente ao mesmo tempo que ele faz as vezes de narrador de outras personagens, vagando por seus fluxos. Em comum, esse narrador expõe a mente truncada e cheia de reflexões acerca de cada um e do mundo no qual estão inseridos. Ele expõe seus desejos e pensamentos desde a movimentação de Clarissa pelas ruas de Londres até chegar a sua casa e sua festa, mesmo sem que ela os conheça diretamente.

Uma vez comprovada as teorias consoantes desses dois romances, verificar-se-á a confluência e suas similaridades quanto a teoria do Fluxo de Consciência e suas características. *Mrs. Dalloway* e *A Paixão Segundo G.H.* são feitos do mesmo molde?

#### 4 - A AFINIDADE ENTRE A PAIXÃO SEGUNDO G.H. E MRS. DALLOWAY

Não existe nada fora de nós, a não ser um estado de espírito. / E eu sei, eu sabia, que se atravessasse os portões que estão sempre abertos, entraria no seio da natureza. (WOOLF, 2012, p. 68 / LISPECTOR, 2009, p. 80)

Neste ponto, Clarice deve estar ultrajada com a ousadia da comparação e nada satisfeita com os rumos que este trabalho tomou. Afinal, até 1944, data da publicação da crítica por Álvaro Lins, após ser duramente comparada a Virginia, Joyce e Proust, ela não parecia confortável com comparações e críticas: “As críticas não me fazem bem. Escrevi para ele [Álvaro Lins] dizendo que não conhecia Joyce nem Virginia Woolf nem Proust quando fiz o livro, porque o diabo do homem só faltou me chamar ‘representante comercial’ deles.” (LISPECTOR, 1944 apud MOSER, 2009, p. 205). Mrs. Woolf não tem por que se sentir da mesma maneira, por realmente não haver tido tempo hábil - morreu em 1941, suicidando-se no Rio Ouse - para lê-la, já que Lispector ainda era uma jovem aspirante a escritora, tendo seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, publicado apenas em 1943.

Woolf não teve tempo, mas certamente concordaria com o fato de a escrita de Clarice ser inspirada nas obras dos grandes romancistas do século vinte, seus contemporâneos, justamente os que trouxeram para a literatura o Fluxo de Consciência como gênero ficcional, incluindo a sua notável contribuição. Sá (1979, p. 230) aponta algumas influências estrangeiras para Clarice. Dentre tantos, destaca-se o campo literário: Kafka, Joyce, Virginia Woolf, depois de ter publicado seu primeiro livro *Perto do Coração Selvagem*, Katherine Mansfield, Bernanos, Graham Green, Julien Green, Rosamund Lehmann. *Mrs. Dalloway* e *A Paixão Segundo G.H.* trazem o frescor estético desse gênero, embalado pelas características pares de que dispõem, apresentado no segundo, certa influência das leituras de Clarice a respeito das obras de Virginia.

Mas não compete a esse trabalho enaltecer uma em detrimento da outra e/ou comparar diretamente as duas autoras, apesar de isso ser inevitável, já que uma obra sempre parte da concepção dada por uma cabeça pensante, o escritor, que, com seus próprios domínios e peculiaridades, os dá forma. É em detrimento do macro em função micro que se pode apoiar a trajetória das obras. Compete a esse estudo unir os dois romances acima citados em estudo de simetria bilateral. Com obra(s) de Virginia na estante e tendo claro essa intenção, pois, Clarice

não necessita alimentar razões para o ultraje e este trabalho poderá, sem culpas ou pesares, dar continuidade ao seu propósito.

As escritoras modernas, como comprovado nos capítulos anteriores, fazem uso do Fluxo de Consciência, suas técnicas e características em seus romances, mais especificadamente *Mrs. Dalloway* e *A Paixão Segundo G.H.*. Neles, é apresentado o fluxo de consciência das personagens, o qual destaca a exploração de seu íntimo e dos limites da consciência e no qual a trama linear é substituída assim pela psicológica, cheia de retrocessos e avanços narrativos. Lembranças, expectativas e o narrado no presente se misturam e já se mostra extremamente difícil a dissociação. A ideia da cronologia tradicional romanesca e do espaço como meio meramente físico é quebrada e surgem novas acepções espaço-temporais. Isso tudo se torna mais importante para a construção da história do que a própria ação.

Nos dois romances, tem-se a intenção das autoras em aproximar as personagens de seu mundo e de quebrar com o até então proposto no século XIX. Segundo Horst e Haartmann (2011, p. 64), o homem tendia a se distanciar do mundo para compreendê-lo; para o século subsequente, a intenção do romancista, e do artista moderno, é aproximar esse homem do mundo, "nem que para isso seja necessária a entrada nas camadas mais profundas da mente", fazendo-o entender-se melhor frente a todo o contexto histórico de violência e frivolidade. O distanciamento gerou sofrimento, a aproximação pode trazer a paz. Tanto *Mrs. Dalloway* quanto *A Paixão Segundo G.H.* foram publicadas e estão inseridas em contextos históricos semelhantes: o primeiro no pós Primeira Guerra Mundial (publicado em 1925) e o segundo na Ditadura Militar Brasileira (publicado em 1964). Justamente aí, além de outros motivos já citados, que o Fluxo de Consciência como gênero ganha maior potencial e sentido de existência na ficção.

Essas reverberações trazem para o fluxo psíquico das personagens o desembocar filosófico e metafísico, mais precisamente pela busca de um sentido para a existência. Tanto G.H. quanto as personagens principais de *Mrs. Dalloway*, a incluir relevantemente a própria cujo nome leva o livro, apresentam o truncamento de pensamentos em nome do entendimento e da transformação dessa existência em realidade. "Com relação ao estilo da autora [Virginia Woolf], percebemos (...) um experimentalismo formal na utilização do fluxo de consciência ao abordar uma temática existencial." (CAMARA, 2007, p. 56).

Especificando ao romance, de acordo com Humphrey (1954, p.13), Clarissa Dalloway tem momentos de visão. Não aqueles em que ela é misticamente disciplinada, mas Virginia

Woolf acredita a importância da vida humana é a procura individual pelo sentido e identificação. "A satisfação dos personagens dela é realizada quando Virginia Woolf sente que eles estão prontos para receberem a visão.". Pereira (2007, p. 18) explica que Mrs Dalloway encontra na festa um motivo para, ocupando-se de uma atividade habitual, voltar-se mais profundamente para si, conseqüentemente em busca dessa existência. Comprova-se essa busca pelos trechos: "...como sua parcela diminuía ano a ano; quão pouco a margem que lhe restava ainda era capaz de se ampliar, de absorver, como nos anos de juventude, as cores, os sabores, os tons da existência..." (WOOLF, 2012, p. 39) e:

O pré-climax foi talvez até agora a minha existência. A outra - a incógnita e anônima - essa outra minha existência que era apenas profunda, era o que provavelmente me dava a segurança de quem tem sempre na cozinha uma chaleira em fogo baixo: para o que desse e viesse, eu teria a qualquer momento água fervendo. (LISPECTOR, 2009, p. 27)

A origem da existência humana se dá através da plenitude ou da ausência de tudo, o que se denomina o "nada". Foucault (2002 apud PEREIRA, 2007, p. 46) explica que

(...) através do domínio do originário que articula a experiência humana com o tempo da natureza e da vida, com a história, com o passado sedimentado das culturas, o pensamento moderno se esforça por reencontrar o homem em sua identidade - nessa plenitude ou nesse nada que é ele mesmo (...).

Nos dois romances, a partir do momento que as personagens se defrontam com a necessidade dessa existência e a reconhece como tal, tem-se a presença latente e manente do "nada" no fluxo de consciência deles. Humphrey (1954, p. 13) aponta, a partir dos ensaios de Virginia Woolf que ela acreditava que é importante para o artista expressar sua visão privada da realidade, do que a vida, subjetivamente, é. A procura da realidade não é um assunto de ação externa dramática e sim da essência interior e profunda, mesmo que ela se principie de um fato exterior. Reis (1968 apud SÁ, 1979, p. 50) destaca que o instante de reconhecimento aparentemente "nada" é o segredo de Virginia Woolf e o romance subjetivo, incluindo Clarice Lispector, portanto.

Para Camara (2007, p. 58), G.H. atinge o "nada" quando ela se coloca no mesmo plano de existência da barata comprovado por esse trecho: "Foi assim que fui dando os primeiros passos no nada. Meus primeiros passos hesitantes em direção à vida, e abandonando a minha vida. O pé pisou no ar, e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo." (LISPECTOR,

2009, p. 80). Peter Walsh, na obra de Virginia, também refletiu sobre o nada: "...e possa eu caminhar até aquela figura grandiosa, que num gesto brusco da cabeça me erguerá em suas faixas de luz e possa eu ser impelido num sopro para o nada com todo o resto." (WOOLF, 2012, p. 69).

A referência espaço-temporal nas obras se dá pela fusão das alusões de passado, presente e, algumas vezes, em decorrência da ansiedade de expectativas, futuro. Mas seu ponto auge é explícito pelo que se denomina "montagem na ficção" por alguns teóricos. Stuart Gilbert (1934 apud HUMPHREY, 1954, p. 53) chama o recurso de montagem de técnica "labiríntica.". É intimamente relacionado ao recurso de câmera do cinema pela mobilidade de foco que apresenta. Há uma alternância entre movimento e imobilidade no tempo e espaço. Isso quer dizer que os dois não se sobressaem ao mesmo tempo e um dará vazão ao outro. Daiches (1942 apud Humphrey, 1954, p. 50) aponta a montagem sendo apresentado na narrativa de duas maneiras: o conteúdo pode permanecer fixo no espaço e a consciência dele se mover no tempo - o resultado é montagem-temporal ou a super imposição de imagens e ideias desde um tempo que contém outro; a outra possibilidade, logicamente, é o tempo permanecer fixo e o elemento espacial mudar, o que resulta na montagem-espacial.

Nos romances de Virginia Woolf, a montagem-temporal se dá pela referência de algumas horas do dia que recuam ou avançam no tempo, gerando uma ambiguidade (OLIVEIRA, 1985, p. 23) por algumas vezes não conseguir identificar em qual das temporalidades a trama está. Já na montagem-espacial, os lugares mudam com a mesma rapidez da mente da personagem explicitado pelo narrador. Assim, segundo Gouveia (2007 apud GELINSKI, 2010, p.125), quando a romancista tenta sugerir a duração, cria um clima ambíguo de subjetividade e objetividade através de imagens entrecruzadas, sugerindo metaforicamente a união entre o tempo e o espaço, tal como uma cena cinematográfica. "São imagens voltadas mais para a psique das personagens do que para o mundo externo." (GELINSKI, 2010, p.125)

Desta forma, em *Mrs. Dalloway*, a montagem espaço-temporal percorre toda a narrativa, como no processo a seguir, a partir do fluxo mental de Clarissa e baseado em Horst e Haartmann, 2011, p. 69: Clarissa pensa nos preparativos de sua festa que acontecerá logo mais à noite, volta ao presente e pensa na beleza da manhã; há um retrocesso de vinte anos pensando nos dias em que viveu em Bourton, de sua infância e, em um dia específico também do passado, ela lembra minuciosamente de uma conversa que teve com Peter Walsh. Segue

para uma suposta visita de Peter num futuro próximo, uma visão múltipla, pois deixamos a mente de Clarissa para afundarmos na consciência de outra personagem, o qual enxerga Clarissa atravessando a rua. Volta-se para a mente de Clarissa fazendo uma ode a Westminster. Há ocorrência de seus devaneios sentimentais e uma recordação sobre uma conversa que teve na noite anterior sobre o fim da Grande Guerra.

Nunes (2012, p. 3) complementa a ideia de montagem espaço-temporal pelo uso de várias técnicas para produzir variados efeitos sob o fato do foco narrativa da ficção de fluxo da consciência exigir a liberdade de adiantar-se ou retroceder e de misturar passado, presente e futuro imaginários. Em *A Paixão Segundo G.H.*, a maneira de expor a montagem está na concepção primitiva do ser e em suas expectativas e aspirações futuras, também tomada de acontecimentos cotidianos.

A mente de G.H abarca os três tempos em uma conjuntura que desemboca no tempo narrado por ela, além da mudança repentina de lugar. Ela vai desde as camadas arqueológicas humanas para a infância, passando pela memória de convivência com um homem o qual amou muito, possível namorado, e a empregada Janair. Ela traça a linha histórica do planeta, põe-se em seu cerne, traça a evolução da vida nele e a existência do homem na Terra. A narradora protagonista volta para seu instante-agora e, do futuro, extrai um provável cataclismo atômico, além de sua presença em uma boate de luxo e o desejo de esquecer a experiência vivida no quarto da empregada.

O recurso mais evidente é a estruturação de várias imagens concatenadas, de forte efeito expressionista, tendo como denominador comum o fato de partirem todas de um objeto de muitas camadas: os vários andares do edifício onde G.H. mora; as camadas arqueológicas estratificadas da terra, revelando vestígios das civilizações sucessivas; as cascas de uma cebola e as dezenas de camadas de tecidos que a biologia revela existir até nas antenas da barata." (OLIVEIRA, 1985, p. 15).

Essa sobreposição de imagens e temporalidades se reflete no olhar multifacetado da barata que distancia G.H. de si para melhor buscar sua essência existencial e dar profundidade ao fluxo de consciência: "Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. Como se eu fosse também o outro lado do cubo, o lado que não se vê porque se está vendo de frente." (LISPECTOR, 2009, p. 59). No caso do romance de Woolf, esse olhar reverbera em muitas vozes cambiantes que querem atingir a realidade através de suas impressões individuais. A perspectiva narrativa se reverbera por personagens como Septimus, Clarissa,

Richard, Elisabeth, Sally, Lady Bruton, entre outros, mostrando seus conscientes em seu âmago em tal consonância com o narrador cuja impressão é de que houve uma redução para uma voz apenas. Isso porque a voz que narra a história passa a ser o reflexo da consciência de G.H e Clarissa em ambos os romances.

As romancistas desnudam suas personagens em ambas obras aqui analisadas para que este olhar sobressaia em diferentes pontos de vista a fim de decifrá-los. É tarefa do escritor, através de seu narrador, mostrar as suas personagens no mais profundo, em seu espírito. Para isso, Woolf (1985 apud ROSENBAUM, 2006, p. 23) explica que:

A vida é um halo luminoso, um envelope semitransparente que nos envolve do primeiro ao último momento de consciência. Não consistirá a tarefa do escritor em nos comunicar esse espírito mutável desconhecido, sem limites definidos, qualquer que seja a aberração ou complexidade que apresente, confundindo-o o mínimo possível com tudo aquilo que lhe é exterior e alheio? Não nos limitamos a defender a coragem e a sinceridade - estamos a sugerir que a matéria própria da ficção é algo diferente daquilo que temos sido habituados a pensar.

Assim, a montagem espaço-temporal, além disso, para Nunes (2012, p. 3), se trata de uma técnica de visão múltipla que serve para mostrar multiplicidade de opiniões sobre um mesmo tema. Um fato, uma lembrança, uma palavra ou mesmo uma sensação provoca reações nas pessoas que a percebem. Essa sensação pode ser chamada de *insight*.

A fecundação temporal, na qual, segundo Horst e Haartmann (2011, p. 66), "desaparece o narrador, ebulindo das profundezas a consciência e a própria personagem", não aconteceria de todo sem a cronologia física para dar ao leitor encontro com a mente do narrador e assim poder mergulhar com intensidade próxima ao da personagem. Desse modo, há um tempo cronológico com as informações sobre as horas e o tempo decorrido em *A Paixão Segundo G.H.*:

Só que o sentimento de lugar agora felizmente me acontecia não de noite, como em criança, pois deviam ser dez e pouco da manhã.

E inesperadamente as próximas vindouras onze horas da manhã me pareceram um elemento de terror - como o lugar, também o tempo se tornara palpável, eu queria fugir como de dentro de um relógio, e apressei-me desordenadamente. (LISPECTOR, 2009, p. 49)

e as batidas do Big Ben em *Mrs. Dalloway* associado, logicamente, com o tempo psicológico, levado por ambos narradores ao exteriorizarem o fluir de pensamentos:

...mas então o outro relógio, o relógio que sempre batia dois minutos depois do Big Ben, entrou num passo arrastado com seu regaço cheio de miudezas, que despejou como se fosse muito correto que o Big Ben com toda sua majestade estabelecesse a lei, tão solene, tão justa, mas ela também precisava lembrar as coisinhas mais variadas... (WOOLF, 2012, p. 147)

A técnica de Fluxo de Consciência predominante é o Monólogo Interior. Este se subdivide em direto e indireto, como visto no capítulo 1 deste trabalho, presentes, respectivamente, em *A Paixão Segundo G.H.* e *Mrs. Dalloway*. Expõe uma mente truncada, reverberada próxima ao inconsciente, em que se vivencia o exposto narrativo em tempo real. Nele, o narrador em primeira pessoa, a própria G.H. e o narrador em terceira pessoa, as personagens principais de *Mrs. Dalloway*, são espécies de partículas interiores arraigadas, oniscientes e onipresentes, ao mesmo tempo, pulverizadas por toda consciência translúcida dos indivíduos que compõem a história. Inclusive, a maneira como o monólogo interior é constituído em sua essência é bem próximas, muitas vezes, como pode-se comparar esses dois trechos abaixo em que a exposição dos sentimentos, a forma desnuda como são retratadas e a ânsia pelo próprio mundo se destacam:

Fiquei imóvel, calculando desordenadamente. Estava atenta, eu estava toda atenta. Em mim um sentimento de grande espera havia crescido, e uma resignação surpreendida: é que nesta espera atenta eu reconhecia todas as minhas esperas anteriores, eu reconhecia a atenção de que também antes vivera, a atenção que nunca me abandona e que em última análise talvez seja a coisa mais colada à minha vida - quem sabe aquela atenção era a minha própria vida. (LISPECTOR, 2009, p. 50).

Mas devia-se fazer justiça a Clarissa. De qualquer maneira jamais se casaria com Hugh. Ela tinha uma noção absolutamente clara do que queria. Suas emoções estavam todas à superfície. No fundo, ela era muito arguta – uma juíza de caráter muito melhor do que Sally, por exemplo, e apesar disso puramente feminina; com aquele dom extraordinário, aquele dom de mulher, de construir um mundo próprio onde quer que estivesse. (WOOLF, 2012, p. 89).

As ações ou o próprio enredo em si não são o ponto sobressaltado em relação aos pensamentos, reflexões e sentimentos das personagens. O monólogo interior serve de aparato

para aproximar o leitor dessa consciência dita acima e é uma ferramenta de exteriorização para mostrar, nas palavras de Nunes (1993 apud ROSENBAUM, 2006, p. 37), "o centro mimético [que] é a consciência individual enquanto corrente de estados ou de vivências". E cabe, como certo dever, a ficção moderna mostrar isso.

O monólogo interior expõe a livre associação nos romances, aferindo às personagens um aspecto contínuo de fluxo, em que eles não estão apartados de sua história. Os encontros temporais, espaciais e pessoais com outras personagens e situações são conferidos como uniformidade realista, por mais descontínuo que pareça ser. Essa aparente descontinuidade, segundo Pouillon (1946, p. 57) é fruto da subjetividade genuína mental, sendo, ao mesmo tempo e paradoxalmente, sua ligação, pois à medida em que há retrocessos e avanços narrativos, há coerências nas quebras através das associações psíquicas. Ele ainda afirma que:

Um indivíduo não se dilui forçosamente em sua história, cuja unidade prende-se ao fato de ser o sentido do passado conferido ao mesmo pelo presente, que de certa forma o reivindica como sendo o seu passado; em outras palavras, a unidade é conferida à história sempre retroativamente. O que não a faz menos real; e não significa que a vida de um homem espere uma unificação que só lhe viria com o último presente; esta retroação é exercida a cada instante. (POUILLON, 1946, p.130)

Assim, nos dois romances, tanto durante as andanças de Clarissa pelas ruas de Londres em que uma digressão leva a outra e do mesmo modo com G.H., percebe-se a constatação e a relevância das associações psíquicas, nas quais pode-se atravessar a linha espaço-temporal sem prévias explicações. Estão presentes os métodos básicos da livre associação que expõem o Fluxo de Consciência de maneira concreta, como o uso da personificação, simbolismo, repetição, construção cuja primeira parte da sentença é quebrada (termo em inglês *anacoluthon*), litotes e ironia. Essa passa a ser o simulacro que levará as personagens na busca existencial pela realidade a partir de seus pontos de vista, adquirido pelo caráter cotidiano.

"O assunto trivial ganha inexpressível significância, justo como o trivial na consciência ganha significado quando ela tem referência simbólica." (HUMPHREY, 1954, p. 102). É essa referência simbólica com seu significado particular e inteiramente único que faz sentido na cabeça do leitor e não necessariamente a trivialidade de temas cotidianos. Até porque, de acordo com Nunes (1969, p. 122), até o que é pequeno, insignificante e vil, oculta um enorme poder de existir.

Tanto Virginia quanto Clarice trazem a essas obras um caráter cotidiano, um acontecimento pequeno e de pouca significância, como a faxina no quarto da empregada, a convivência de ambas, as formas da barata, a preparação de uma festa, a procura por flores, as lembranças de Septimus, que desencadeará no mais imerso do ser. Auerbach (1976 apud PEREIRA DA SILVA, 2013, p. 6) nos revela que é uma tendência nos textos de Woolf se ater a esses acontecimentos assim como cita a mesma particularidade em *Lispector*. "O apego a esses fatos diminutos é inversamente o propulsor da grandeza do texto." (PEREIRA DA SILVA, 2013, p. 6).

Após todo o exposto, extrai-se o porquê de as duas obras estarem ligadas de maneira par e correlatas. Torna-se necessário um quadro comparativo e a elaboração gráfica de como se caracteriza o Fluxo de Consciência nas narrativas dos dois romances. Observa-se, assim, com maior precisão a similaridade utilizada nas duas obras em relação ao gênero e todas as suas particularidades.

#### 4.1. Quadro comparativo

	<b>A Paixão Segundo G.H.</b>	<b>Mrs. Dalloway</b>
Ano	1964	1925
Contexto histórico no qual se insere	Ditadura Militar Brasileira.	Pós Primeira Guerra Mundial.
Tempo cronológico da narrativa	Durante um dia incompleto: aproximadamente o percurso de onze horas.	Durante um dia incompleto: aproximadamente doze horas.
Tempo psicológico	Desde a formação da Terra até um provável cataclismo atômico. Perpassa por sua infância, sua convivência com a empregada e sua presença em uma boate de luxo.	Desde os preparativos da festa, a infância de Clarissa em Bourton, seus dias em Westminster, sua relação com Peter Walsh, suas expectativas para a festa e relatos da Primeira Guerra Mundial por Septimus. Duração de 18 anos ao todo.
Espaço físico	Curto período na sala, maior parte da narrativa no quarto da empregada Janair.	Maior parte da narrativa caminhando pelas ruas de Londres.
Espaço psicológico	De acordo com os visitados pelo tempo psicológico.	De acordo com os visitados pelo tempo psicológico: Índia a Bourton e Londres, perpassando ainda pelos campos de batalha da Guerra Mundial e França.
Técnica predominante do Fluxo de Consciência	Monólogo Interior Direto.	Monólogo Interior Indireto.
Propósito do Fluxo de Consciência	Busca da existência através do "Nada".	Busca da existência através do "Nada".
Como alcança esse propósito	Através de seu caráter cotidiano.	Através de seu caráter cotidiano.
Características da Livre Associação	Personificação / Simbolismo/ <i>Anacoluthon</i> / Litote / Repetição e Ironia	Personificação / Simbolismo/ <i>Anacoluthon</i> / Litote / Repetição e Ironia

## 4.2. Gráfico em comum sobre o desenho traçado pelo Fluxo de Consciência

Nos dois romances, a partir dos enunciados e trajetórias narrativas comuns, baseado nos estudos de Sá (1979) e Oliveira (1985) e de toda pesquisa feita e comprovada neste trabalho, tomo-os como alicerce para a construção do gráfico conjunto das narrativas.

Para Sá (1979, p. 201), este processo ao nível do enunciado, desenha uma linha curva e contínua ao longo da narrativa e confere ao discurso um traçado, que graficamente significa uma trajetória. Em *Mrs. Dalloway*, a narrativa inicia-se com a saída de Clarissa de casa para os preparativos da festa e termina com a mesma personagem também no mesmo espaço físico dando a festa. Essa reverberação de acontecimento, que se inicia com um fato e acaba com o mesmo fato, faz-se cabível as palavras de Sá quanto a ideia de trajetória circular. Sabe-se, no ponto a qual este trabalho chegou, que essa trajetória é composta por transitoriedades, ebulições comportamentais e históricas, além de descontinuidades quanto a ações e eventos.

Mas, mesmo assim, ela segue um traçado único guiado pelo fluxo de consciência. Apesar de teoricamente haver mais de um fluxo por haver mais de uma mente no romance de Woolf, eles se confluem e tornam-se um único a partir do narrador em terceira pessoa comum a todos.

Já em *A Paixão Segundo G.H.*, essa constatação é mais evidente pela presença da pontuação: "a pontuação inicial e final, a repetição da última frase de cada capítulo na primeira seguinte, indicam que se trata de um texto circular, sem princípio nem fim, de uma estrutura dinâmica..." (OLIVEIRA, 1985, p. 6). Embora G.H. se mostre diferente do começo do livro pela experiência adquirida a partir da barata "mas agora, eu era muito menos que humana", o seu fluxo mental chega ao fim com a mesma questão existencial e o desejo de mudança íntima levantados no começo.

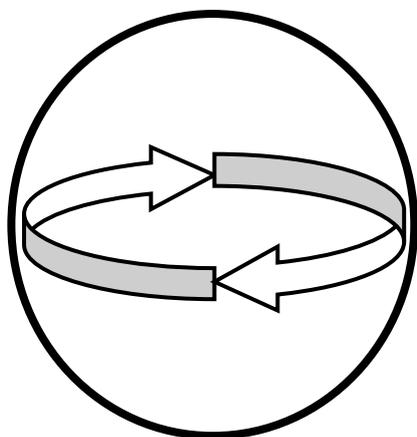


Figura 1: representação gráfica do Fluxo de Consciência em ambos romances.

Desta maneira, conclui-se e se chega ao gráfico da linha comum narrativa do Fluxo de Consciência. Como não dar para apontar exatamente onde a história começa e onde termina e se há como ter esse tipo de precisão, aponto-o da seguinte maneira: as setas interiores são o próprio fluir psíquico das personagens e o círculo maior externo representa a ininterrupção ao longo do romance.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através das exposições características da Literatura Comparada, foi-se possível comparar duas obras de nacionalidades distintas, sendo uma brasileira e outra inglesa, de temporalidades e culturas igualmente particulares. Entretanto, ao justapô-las por intermédio do método de comparação (PRAWER, 1973 apud CARVALHAL e COUTINHO, 2011, p. 313), instrumento da Literatura Comparada, verificou-se e atestou-se similaridades que transpassam fronteiras físicas ou continentais.

Assim, segundo a definição dada por Remak (1994 apud GUIMARÃES, 2013, p. 172), a Literatura Comparada estuda obras além da fronteira de um país específico e o estudo das relações entre as diversas áreas do conhecimento, da crença, filosofia, religião, literatura, etc. "É a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana.". Ou seja, esse campo de estudo toma como relevante temas, ideias, obras e/ou características semelhantes ou díspares entre literaturas distintas, sejam nacionais ou internacionais, sendo aquela derivada desta em algum dado momento de sua história.

As literaturas ocidentais formam uma rama interligada de acontecimentos históricos, sociais e culturais. E não há questão de se falar em cópia ou imitação de uma obra para outra porque, ao utilizar a comparação como método de estudo, avaliar-se-á predominantemente a intertextualidade. É o primeiro contato para o reconhecimento da originalidade, das dificuldades e qualidades expressas em suas criações, além de suas visões verdadeiras. Isso significa que é preciso compreender as leis gerais literárias e sociais para se entender de maneira mais profunda o que acontece no âmago da literatura individual. Esta foi retirada de contextos ideais e formais, além de históricos e de conteúdos pertencentes a uma tal comunidade e deve ser vista como parte do todo e não como mero material dissociado.

Assim, utilizando seu método prático, conseguiu-se levantar dados que comprovassem técnicas pares nos romances *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, e *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector no que tange seus enredos, no qual cabe a este trabalho fazer um paralelo das similaridades de suas narrativas. A necessidade de passar os pensamentos aos seus semelhantes, sejam eles racionais ou imagéticos (POSNETT, 1886 apud CARVALHAL e COUTINHO, 2011, p. 23), faz com que indivíduos, particularmente personagens, se entreguem a associações comparativas, simbólicas e metafóricas. Elas proporcionam a

aproximação ou a distinção de pensamentos aparentemente sem nexos, extraindo características em comum. aproximando ou expondo semelhanças e diferenças entre eles.

Woolf pertence à Literatura Modernista Inglesa que sofreu com os desastres e desilusões marcados pela Primeira e Segunda Guerra Mundial. Ao mesmo tempo, a Europa passava por crises determinantes que fizeram surgir pensamentos de toda natureza, principalmente os da Psicologia de Bergson e os da Psicanálise de Freud (PIRES, 1995, p. 199). O homem se voltou para si e começou a expressar suas ideias e pensamentos truncados em busca do autoconhecimento. Assim nasce o Fluxo de Consciência como meio literário, sobretudo artístico.

Já Lispector, pertence a uma geração posterior a de Woolf, mas não menos participativa. Com um contexto histórico semelhante, afinal no Brasil se passava pela Ditadura Militar na publicação de *A Paixão Segundo G.H.*, Clarice inovou com o gênero no Brasil e confessou ter lido Virginia depois de seu primeiro romance (2009, p.204). Isso pode aparentemente oferecer algum tipo de embasamento em termos da comparação em si, mas, de certa maneira, não fornece dados precisos de que há afinidades entre ambas.

Depois de lidos e analisados ambos os romances, fez-se o trabalho de levantamento das características de ambas acerca da luz da teoria do Fluxo de Consciência literário de Robert Humphrey (1954), definido como "um tipo de ficção em que a ênfase básica está localizada na exploração dos níveis pré-discursivos com o propósito, primeiramente, de revelar o ser psíquico das personagens." (p. 5), como visto. Características essas mais significativas. Aquelas que realmente representam, não só a psique truncada das personagens, como também suas construções ao longo da narrativa e a maneira que se exteriorizam através da técnica do Monólogo Interior. A literatura comparada, através deste trabalho, teve como objeto e método de análise para entender melhor os vários pontos comuns das duas obras dessas duas escritoras trechos e pesquisas de autores renomados como Sá, Carvalho, Nunes, Daiches, entre outros.

As teorias de Humphrey são base à prospecção e estudo das ideias, o enovelamento de pensamentos que o cérebro produz dentro e fora do consciente, expostos sob forma de literatura, saindo do convencional de enredo e representação vistos na maioria dos romances. A partir de análises separadas que comprovassem a presença marcante do Fluxo de Consciência em Mrs. Dalloway e *A Paixão Segundo G.H.*, pode-se traçar a confluência de ambas, seus recursos espaço-temporais, a importância da introspecção como técnica relevante

em ambas as autoras, as características fluídicas e o comportamento do narrador em apropriação do fluir psíquico como partícula pulverizada.

Tanto o quadro comparativo quanto o gráfico representativo do gênero Fluxo de Consciência nos romances mostram a linha narrativa de uma variedade de traços compartilhados e específicos, sutis e evidentes, embora escritos por duas autoras de características ímpares e inconfundíveis, em diferentes níveis das estruturas literárias selecionadas.

Portanto, pesquisou-se e comprovou-se o quanto os dois romances obedecem o chamado gênero Fluxo de Consciência, assim como suas características de livre associação e suas técnicas. Por esta razão, ele é embargado, principalmente, a partir da preocupação constante dos personagens com a busca da existência em seu caráter mais cotidiano. A personagem é marcada por suas digressões e pensamentos, não se preocupando com ações ou enredo. A análise da matéria profanado no fluxo remete à aprendizagem e à nomeação de conteúdos desconhecidos ou ocultos (MACHADO, 1981, p. 117).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRALIC 3º Congresso. Limites: Anais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Niterói, RJ: ABRALIC, 1995.
- ATTIE, Juliana P.. *A falha do Bildungsroman em Mrs. Dalloway: um estudo do personagem Septimus Smith*. Araraquara: Universidade Estadual Paulista; Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina. III Congresso Internacional da Abrapui: Language and Literature in the Age of Technology, 2012.
- BERND, Zilá. *Afrontando fronteiras da literatura comparada: da transnacionalidade à transculturalidade*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.23, 2013.
- CAMARA, Elisabete Vieira. *À deriva da existência: Clarice Lispector e Virginia Woolf*. São Paulo: Ângulo 111, out./dez, p. 54 - 59, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *A Literatura Brasileira em 1972*. Universidade de São Paulo, Revista Iberoamericana, 1977.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo F.. *Literatura Comparada: textos fundadores/ organização*. Rio de Janeiro: Rocco, 2ª edição, 2011.
- COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada en América Latina: ensayos*. Cali, Colombia: Universidad del Valle, Programa Editorial, 2003.
- DAICHES, David. *Virginia Woolf: The markers of modern literature*. Norfolk, Connecticut: New Direction Books, 1942.
- FREUD, Sigmund. *O ego e o ID e outros trabalhos*. Versão Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud da Imago, volume XIX, 1923 - 1925.
- GELINSKI, Rosana de Fátima. *Mrs. Dalloway no cinema: o Fluxo de Consciência*. Ponta Grossa: Publ. UEPG Humanit. Sci., Appl. Soc. Sci., Linguist., Lett. Arts, Ponta Grossa, 18 (2): 121-133, jul./dez. 2010.
- GUILLEN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- HORST, Evalney Riely; HAARTMANN, Giuliano. *A personagem e o fluxo da consciência em Mrs. Dalloway*. Guarapuava: Interfaces, vol. 2, n. 2, p. 62 - 70, 2011.

- GUIMARÃES, Maria da Conceição Oliveira. *Amor e morte em Dido, a Rainha de Cartago, de Christopher Marlowe, e Eneida, de Virgílio*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.23, 2013.
- HUMPHREY, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1954.
- JAMES, William. *Principles of Psychology*. Chicago: William Benton, 1955.
- JAMES, William. *The Stream of Consciousness*. Cleveland & New York: Psychology, Chapter XI, 1892. <http://psychclassics.yorku.ca/James/jimmy11.htm> , acessado em 18/06/2014, às 10:37.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios. (p. 25-70).
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão Segundo G.H.: romance*. Rio de Janeiro: ROCCO, 2009.
- MACHADO, Sônia Maria. *O Fluxo da Consciência e o Tempo em A Maçã no Escuro*. Dissertação submetida à Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Letras, área de Literatura Brasileira, 1981.
- MacIntyre, A.. *The Unconscious*, London: Routledge, 1958.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12. ed. rev. e ampl. - São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOREIRA, Ana Regina de Lima. *Algumas considerações sobre a consciência na perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte: Estudos de Psicologia, 2(2), 399 - 405, 1997.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre: Ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- NUNES, Fernanda Cardoso. *Fluxo da Consciência e delineamento simbólico no romance Ao Farol de Virginia Woolf*. Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2012. [http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/fernanda\\_cardoso.pdf](http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/fernanda_cardoso.pdf) , acessado em 01/07/2014, às 17:13.
- OLIVEIRA, Ângela Francisca Almeida de. *Fluxo de consciência, psicologia, literatura, teatro: um início de conversa*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS): Cena em Movimento, edição nº 1, 2009.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio; [Brasília]: INL, 1985.

PEREIRA, Fernanda Mota. Memórias de vi(n)das nos tempos de *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, 2007.

PINTO, Ubiratan Machado. *O surgimento do romance psicológico e o retrato da vida interior*. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul: Letrônica, v. 2, n. 1, p. 353 - 360, julho 2009.

PIRES, Ramira Maria Siqueira da Silva. O Romance Britânico do Século XX. Revista de Literatura: Itinerários, n° 8. Araraquara, São Paulo, 1995.

PONTIERI, Regina. Virginia Woolf, leitora de ficção russa. *Literatura e Sociedade*. Universidade de São Paulo. <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/21183/23207>. Acessado em 16/06/2014, às 20:50.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1946.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do Mal: Uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1. ed. 1. reimpr., 2006.

SÁ, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Avila, 1979.

SILVA, Diógenes Pereira da. O que é emerso pelo Fluxo de Consciência n'A Paixão Segundo G.H. de Clarice Lispector?. Bahia: Revista Inventário, 12ª edição, [www.inventario.ufba.br](http://www.inventario.ufba.br), jan-julho, 2013.

SILVA, Edson Ribeiro da. *As Possibilidades e Limitações da Representação do Tempo em Conto de Graciliano Ramos*. Porto Alegre: Letrônica, v. 6, n. 2, p. 617-641, jul./dez., 2013.

SILVA, Reginaldo Oliveira. *Da epopéia burguesa ao fluxo da consciência: a escrita literária em tempos difíceis*. Universidade Estadual da Paraíba (UEPB): Revista Investigações, vol. 22, n° 1, 2009.

SCHIRATO, Marina Nobre de Moraes. *O papel do monólogo interior na construção da personagem no Conto "Felicidade", de Virginia Woolf*. [http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos\\_Graduacao/Mestrado/Letras/Volume\\_10/Artigo\\_Marina.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Letras/Volume_10/Artigo_Marina.pdf), acessado em 20/06/2014, às 22:39.

TEIXEIRA, Alexandre Valença. *Um olhar sobre a questão da Consciência em Nietzsche*.  
<http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh4/trabalhos/Alexandre%20Valen%C3%A7a%20UM%20OLHAR%20SOBRE%20A%20QUEST%C3%83O%20DA%20CONSCI%C3%8ANCIA%20EM%20NIETZSCHE.pdf> , acessado em 19/06/2014, às 10:50.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.