

ISAÍAS ELISEU DA SILVA

O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO: um
estudo de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf e
Saturday, de Ian McEwan



ISAÍAS ELISEU DA SILVA

O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO: um
estudo de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf e *Saturday*,
de Ian McEwan

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria das Graças Gomes Villa da Silva

ARARAQUARA – SP
2018

Silva, Isaiás Eliseu da

O moderno e o contemporâneo: um estudo de Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf e Saturday, de Ian McEwan / Isaiás Eliseu da Silva - 2018

140 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)

Orientador: Maria das Graças Gomes Villa da Silva

1. Woolf. 2. McEwan. 3. Moderno. 4. Contemporâneo. I. Título.

ISAÍAS ELISEU DA SILVA

O moderno e o contemporâneo: um estudo de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf e *Saturday*, de Ian McEwan

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Data da defesa: 30/05/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – Araraquara

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Gisele Manganelli Fernandes
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – São José do Rio Preto

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Karin Volobuef
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – Araraquara

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Nelson Viana
Universidade Federal de São Carlos – UFSCAR – São Carlos

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À Ana e ao Pedro.

Aos meus pais, às minhas irmãs e ao meu avô.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

À professora doutora Maria das Graças Gomes Villa da Silva, minha mentora intelectual e orientadora nesta tese, por me conduzir, na carreira acadêmica, da graduação ao doutorado.

Aos professores doutores Alcides Cardoso dos Santos e Maria Lúcia Outeiro Fernandes, pelas sugestões no exame de qualificação.

Aos professores doutores Gisele Manganeli Fernandes, Karin Volobuef, Maria Lúcia Outeiro Fernandes e Nelson Viana, pela leitura da tese e pela composição da banca de defesa.

Aos funcionários da biblioteca e da Seção de Pós-Graduação da FCLAr, pelo apoio técnico.

Ao Centro Paula Souza e à Fatec Mococa, pela concessão de afastamento parcial de carga horária que me possibilitou as viagens a Araraquara e o cumprimento das disciplinas.

À professora doutora Fabiana Maria Martins Gomes de Castro e à Débora Maria Brisighello pelo empenho nos trâmites burocráticos na Fatec Mococa para a solicitação e as duas renovações do afastamento.

Ao professor doutor Diógenes Bosquetti, ex-diretor da Fatec Mococa, pelo incentivo no início do curso de doutorado.

À Ana, minha esposa, pela tolerância nas ausências que o curso e a tese me demandaram e pelo companheirismo que me manteve obstinado no objetivo de concluir o doutorado.

À minha mãe, ao meu pai, às minhas irmãs e ao meu avô cuja memória permanece viva em minhas lembranças, pelo aconchego do seio familiar e pelo fundamental estímulo à minha carreira acadêmica.

À família Bertolini, pela torcida por meu avanço no curso e pelas atitudes de apoio à minha empreitada.

*Admittedly, cities have been sites of incessant and most rapid change throughout their history; and since it was in cities that the change destined to spill over the rest of society originated, the city-born change caught the living as a rule unawares and unprepared*¹ (BAUMAN, 2003, p. 3).

¹ Reconhecidamente, as cidades foram lugares da mais rápida e incessante transformação ao longo de sua história; e desde que a transformação a ser vertida sobre o restante da sociedade originou-se nas cidades, a transformação nascida na cidade pegou o indivíduo, por via de regra, desprevenido e despreparado (BAUMAN, 2003, p. 3; tradução nossa).

RESUMO

Ecos de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, reverberam no romance *Saturday*, de Ian McEwan, publicado oitenta anos após o primeiro, e esta tese propõe uma análise sobre os textos ficcionais referidos a fim de expor a medida em que, dadas as semelhanças entre uma narrativa e outra, diferem-se o contexto histórico, as preocupações das personagens e as técnicas narrativas utilizadas no romance de Woolf e no de McEwan. Ambos os romances ambientam-se em Londres, têm o enredo circunscrito no limite de um dia e utilizam-se de acontecimentos históricos como pano de fundo para as narrativas. *Mrs. Dalloway* é motivado pelos efeitos provocados pela Primeira Guerra Mundial sobre a sociedade inglesa no início do século XX e *Saturday* baseia-se nas consequências dos ataques terroristas de 2001 às torres do World Trade Center nos Estados Unidos para apresentar uma narrativa que trata do modo de vida contemporâneo em uma metrópole europeia. Busca-se apontar as categorias do moderno em *Mrs. Dalloway* e do contemporâneo em *Saturday*, a partir de um referencial teórico que inclui Calinescu e Berman sobre a modernidade, Bell e Innes sobre o Modernismo, Elias e Schollhammer sobre a literatura contemporânea e Lyotard e Bauman sobre os fundamentos do presente histórico.

Palavras-chave: Moderno. Contemporâneo. Mrs. Dalloway. Saturday.

ABSTRACT

Echoes of *Mrs. Dalloway*, by Virginia Woolf, reverberate in *Saturday*, a novel by Ian McEwan, published eighty years after the first one, and this thesis proposes an analysis on the referred fictional texts to show to what extent, given the similarities between one narrative and the other, the historical context, the characters' worries, and the narrative techniques are different in Woolf's and McEwan's novels. Both stories are set in London, have their plots circumscribed into the limit of a day, and take historical facts as the background for their narratives. *Mrs. Dalloway* is motivated by the effects of World War I on the English society in the beginning of the 20th century, and *Saturday* is based on the consequences of the terrorist attacks in 2001 on the World Trade Center towers in The United States to present a narrative that deals with the contemporary way of life in a European metropolis. The aim of the research is to point out the categories of the modern in *Mrs. Dalloway* and of the contemporary in *Saturday*, from a theoretical reference that includes Calinescu and Berman about modernity, Bell and Innes about Modernism, Elias and Schollhammer about contemporary literature, Lyotard and Bauman about the basis of the historical present.

Keywords: Modern. Contemporary. Mrs. Dalloway. Saturday.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	MODERNIDADE E MODERNISMO: OS LIMITES HISTÓRICOS E ESTÉTICOS DE <i>MRS. DALLOWAY</i>	29
	2.1 Modernidade histórica e modernidade estética	29
	2.2 Estratégias modernistas na estrutura textual de <i>Mrs. Dalloway</i>	37
3	A PERSONAGEM E O ESPAÇO COMO SIGNOS DO MODERNO EM <i>MRS. DALLOWAY</i>	48
	3.1 <i>Mrs. Dalloway</i> e a personagem moderna	48
	3.2 O espaço em <i>Mrs. Dalloway</i>	61
4	<i>SATURDAY</i> E O CONTEMPORÂNEO	72
	4.1 Características da era contemporânea	72
	4.2 O problema da identidade no romance.....	88
5	<i>SATURDAY</i>, A LITERATURA CONTEMPORÂNEA E O ESPAÇO	96
	5.1 <i>Saturday</i> e a literatura contemporânea	96
	5.2 O espaço contemporâneo em <i>Saturday</i>	113
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
	REFERÊNCIAS	128
	ANEXOS	134
	ANEXO A	135
	ANEXO B	136
	ANEXO C	137
	ANEXO D	138
	ANEXO E	139
	ANEXO F	140

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa que aqui se apresenta tem como objetivo oferecer um estudo dos romances *Mrs. Dalloway* e *Saturday*, com o propósito de investigar como uma obra modernista e outra contemporânea revelam, cada uma à sua maneira, os modos de vida das personagens, influenciados pelos contextos históricos que as enredam, respectivamente a modernidade e a contemporaneidade e como se distanciam as formas de escrita do romance de uma época para outra. Para tanto, utiliza-se a metodologia de revisão bibliográfica sobre os autores e suas obras aqui em estudo, bem como sobre o contexto histórico e literário de cada romance, para a construção das análises que visam a demonstrar aspectos modernos e contemporâneos em *Mrs. Dalloway* e *Saturday*.

Busca-se perceber como são diferentes as pressões vividas pelas personagens em cada época e distintas as estratégias utilizadas na composição de cada romance. Por ser o contexto histórico objeto importante nesta abordagem, tomam-se como referência os conceitos cronológicos moderno e contemporâneo, adjetivos que se referem aos recortes temporais da modernidade e da contemporaneidade, respectivamente. Cumpre dizer que *Mrs. Dalloway* é um romance concebido no início do século XX e comporta um enredo que aborda questões daquela época, o período posterior à Primeira Guerra Mundial, tempo conturbado socialmente e marcado pela tentativa de reconstrução dos países devastados. No ambiente artístico, o Modernismo, estética que se expressou na modernidade, colocava-se como alternativa de substituição das fórmulas herdadas do Realismo e propunha a reconstrução conceitual do mundo através da arte concebida fora dos limites da mimese. Christopher Innes (1999) declara que o movimento modernista expressou-se com veemência na escultura, na pintura, no romance e na poesia. Destacam-se no cenário europeu e norte-americano as esculturas de Jacob Epstein e de Henri Gaudier-Brzeska (vide exemplos nos anexos A e B), as pinturas de Wassily Kandinsky e de Wyndham Lewis (vide exemplos nos anexos C e D), os poemas de T. S. Eliot e de Ezra Pound e os romances de James Joyce, D. H. Lawrence e Virginia Woolf.

Em *Saturday*, o contexto histórico constitui-se dos desdobramentos dos ataques terroristas da rede Al-Qaeda ao território americano, revelados numa narrativa que se ambienta em Londres, num dia de protesto contra a invasão de tropas norte-americanas ao Iraque. Já distante do Modernismo de Virginia Woolf, Ian McEwan escreve o romance nos limites da literatura contemporânea.

Para que o objetivo da pesquisa seja atingido, busca-se basear as análises dos romances nas características definidoras das cenas literárias de cada época e também do contexto histórico dos momentos em que cada romance foi concebido. Para isso, as reflexões sobre *Mrs. Dalloway* considerarão a teoria de Mattei Calinescu (1987) a respeito das diferenças entre a modernidade histórica e a literária e farão referência aos textos de Michael Bell (1999), Lawrence Rainey (1999) e David Trotter (1999), que trazem considerações sobre o Modernismo e o romance modernista. Para a análise de *Saturday*, serão tomados os estudos de Zygmunt Bauman (2009) a respeito da contemporaneidade, para fundamentar o período histórico sobre o qual o romance se assenta, e de Schollhammer (2010) e Hall Foster (2017) serão consideradas proposições acerca da literatura contemporânea.

O estudo se desenvolve pela abordagem das obras ficcionais e pela observação de como personagens e o ambiente em que estão inseridos, somados às diferenças do modo de conceber o romance compõem o cenário característico de duas épocas distintas. A opção pelos referidos romances deve-se à verificação de semelhanças entre os dois textos, tais como a narração de um dia da existência dos protagonistas e o cenário londrino como espaço nas duas narrativas. Em ambos os textos, as personagens ocupam-se com tarefas corriqueiras e triviais no seu dia: Clarissa Dalloway preocupa-se com a organização de uma festa, caminha pela cidade, compra flores e Henry Perowne, aguardando a chegada da filha, naquele dia, planeja o jantar, sai à cidade, joga squash, visita a mãe e compra mariscos. O romance de Woolf é aberto com a afirmação: “*Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself*”² (WOOLF, 1996, p. 1) e, na sequência, “*she, too, was going that very night to kindle and illuminate; to give her party*”³ (WOOLF, 1996, p. 3). Em *Saturday*, o narrador declara: “*His workless day lies ahead of him, a track across the steppe; after his squash game, which insomnia is already losing for him, he must visit his mother*”⁴ (MCEWAN, 2005a, p. 37), bem como relata outras atividades do protagonista naquele dia: “*Perowne’s plan is to cook a fish stew. A visit to the fishmonger’s is one of the simpler tasks ahead: monkfish, clams, mussels, unpeeled prawns*”⁵ (MCEWAN, 2005a, p. 57). A esfera pública também atua sobre as personagens: Clarissa avista um

² Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores (WOOLF, 2012, p. 9).

³ Ela também naquela mesma noite ia brilhar e refulgir; ia dar sua festa (WOOLF, 2012, p. 11).

⁴ O seu dia de folga se encontra à sua frente, uma trilha que corta a estepe; depois da partida de squash, na qual a insônia já vai lhe garantir a derrota, terá de visitar a mãe (MCEWAN, 2005b, p. 52).

⁵ O plano de Perowne é fazer um peixe ensopado. Uma visita ao peixeiro é uma das tarefas mais simples que tem pela frente: peixe, mexilhões, mariscos, camarões sem pele (MCEWAN, 2005b, p.72).

carro em que estaria a rainha ou o primeiro-ministro e Henry assiste a uma aparição do primeiro-ministro britânico nas telas de TV de uma loja. Após um incidente com um carro transportando misteriosos ocupantes em *Mrs. Dalloway*, conjectura-se sobre a identidade daquelas pessoas: “*Clarissa guessed; Clarissa knew of course; she had seen something white, magical, circular, in the footman’s hand, a disc inscribed with a name – the Queen’s, the Prince of Wales’s, the Prime Minister’s?*”⁶ (WOOLF, 1996, p. 15), enquanto em *Saturday*, assim é narrada a aparição da autoridade para Henry Perowne: “*In its window display are angled banks of identical images on various kinds of screen – cathode ray, plasma, hand-held, home cinema. What’s showing on every device is the Prime Minister giving a studio interview*”⁷ (MCEWAN, 2005a, p. 140). Em *Mrs. Dalloway*, uma multidão de admiradores se reúne no entorno do palácio de Buckingham, ao passo que, em *Saturday*, a multidão protesta contra a Guerra do Iraque no centro de Londres. Lê-se no romance de Woolf:

*A small crowd, meanwhile, had gathered at the gates of Buckingham Palace. Listlessly, yet confidently, poor people all of them, they waited; looked at the Palace itself with the flag flying; at Victoria, billowing on her mound, admired her shelves of running water, her geraniums*⁸ (WOOLF, 1996, p. 17).

De maneira contrastante, em *Saturday* a multidão move-se por outro objetivo:

The streets round here are usually empty at weekends, but up ahead, along the Euston Road, a big crowd is making its way east towards Gower Street, and in the road itself, crawling in the eastbound lanes, are the same nose-to-tail coaches he saw on the news. The passengers are pressed against the glass, longing to be out there with the rest. They’ve hung their banners from the Windows, along with football scarves and the names of towns from the heart of England – Stratford, Gloucester, Evesham. From the impatient pavement crowds, some dry runs with the noisemakers – a trombone, a squeeze-ball car horn, a lambeg drum. There are ragged practice chants which at first he can’t

⁶ Clarissa adivinhou; Clarissa entendeu, claro; tinha visto algo branco, mágico, circular, na mão do laiaio, um disco com um nome inscrito – da rainha, do príncipe de Gales, do primeiro-ministro? (WOOLF, 2012, p. 25).

⁷ Na vitrine, estão expostas, meio de lado, muralhas de imagens idênticas, em vários tipos de tela – raios catódicos, plasma, portáteis, cinema doméstico. O que aparece em todos os aparelhos é o primeiro-ministro, que dá uma entrevista em um estúdio de tevê (MCEWAN, 2005b, p.170).

⁸ Enquanto isso, uma pequena multidão tinha se reunido nos portões do palácio de Buckingham. Desatentos, mas confiantes, gente pobre todos eles, esperavam; olhavam para o palácio com a bandeira esvoaçando; para Vitória, avultando em seu pedestal, admiravam sua fonte em cascata, seus gerânios (WOOLF, 2012, p. 26-27).

make out. Tumty tumty tum. Don't attack Iraq ⁹ (MCEWAN, 2005a, p.71-72).

Um avião em voo, divulgando uma marca, traz medo e confusão às personagens de *Mrs. Dalloway* e, em *Saturday*, uma aeronave cruzando o céu londrino faz lembrar os ataques terroristas às torres gêmeas nos Estados Unidos. Enquanto Clarissa caminha pela cidade, ocorre o episódio:

Suddenly Mrs. Coates looked up into the sky. The sound of an aeroplane bored ominously into the ears of the crowd. There it was coming over the trees, letting out white smoke from behind, which curled and twisted, actually writing something! Making letters in the sky! Every one looked up ¹⁰(WOOLF, 1996, p. 18).

Henry Perowne, em *Saturday*, também é surpreendido pelo avião que avista e, a princípio, desconhece ser aquele objeto uma aeronave:

He doesn't immediately understand what he sees, though he thinks he does. In this first moment, in his eagerness and curiosity, he assumes proportions on a planetary scale: it's a meteor burning out in the London sky, traversing left to right, low on the horizon, though well clear of the taller buildings. But surely meteors have a darting, needle-like quality. You see them in a flash before their heat consumes them. This is moving slowly, majestically even ¹¹(MCEWAN, 2005a, p. 14).

Após alguma reflexão, Perowne toma consciência de ser aquilo um avião, dada a semelhança da rota que o objeto cumpria com a trajetória a que o próprio médico estava acostumado fazer quando chegava ao aeroporto Heathrow ao fim de uma viagem aérea:

⁹ As ruas ao redor, por aqui ficam em geral vazias no fim de semana, porém mais adiante, na Euston Road, uma enorme multidão abre caminho para leste, rumo à rua Gower, e na própria Euston Road, arrastando-se nas travessas voltadas para o leste, estão os mesmos ônibus, colados uns atrás dos outros, que ele viu no noticiário. Os passageiros estão amontoados nas janelas, ansiosos para sair e juntar-se aos demais. Puseram para fora os seus cartazes, junto com as bandeirolas de futebol e os nomes das cidades do interior da Inglaterra – Stratford, Gloucester, Evesham. A multidão impaciente nas calçadas já ensaia algum ruído – um trombone, uma buzina de carro, um tambor de couro. Há furiosas palavras de ordem ensaiadas, que, a princípio, ele não consegue entender. Pam-pam-pam. Não ataquem o Iraque (MCEWAN, 2005b, p. 90).

¹⁰ De repente Mrs. Coates olhou para o céu. O som de um avião perfurou sinistramente os ouvidos da multidão. Lá vinha ele acima das árvores, soltando a 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).

¹¹ Não compreende de imediato aquilo que vê, embora pense que compreende. Nesse primeiro momento, em sua sofreguidão e curiosidade, supõe que as dimensões tenham uma escala planetária: é um meteoro que arde no céu de Londres, cruzando da esquerda para a direita, baixo no horizonte, ainda que bem claro, acima dos prédios mais altos. Mas, sem dúvida, meteoros têm um aspecto de flecha, de agulha. Nós os vemos num clarão, antes que o seu próprio calor os consuma. Esse se move lentamente, e até de um jeito majestoso (MCEWAN, 2005b, p. 22).

*Only three or four seconds have passed since he saw this fire in the sky and changed his mind about it twice. It's traveling along a route that he himself has taken many times in his life, and along which he's gone through the routines, adjusting his seat-back and his watch, putting away his papers, always curious to see if he can locate his own house down among the immense almost beautiful orange-grey sprawl; east to west, along the southern banks of the Thames, two thousand feet up, in the final approaches to Heathrow*¹² (MCEWAN, 2005a, p. 14).

Em ambos os romances, as personagens sentem a tensão do trânsito da cidade e do ambiente urbano, bem como submetem-se aos efeitos conjunturais de duas guerras: a Primeira Guerra Mundial no romance de Woolf e a Guerra do Iraque em Ian McEwan. Dada a aproximação, julga-se possível estabelecer um contraponto entre os dois romances e analisar como os contextos históricos dirigem a trajetória e possibilitam o desenlace das personagens das obras abordadas.

Modernidade e contemporaneidade são aqui tomados como conceitos temporais nos quais se dão as publicações dos romances de Virginia Woolf e de Ian McEwan. O momento em que se dá o lançamento de *Mrs. Dalloway* é historicamente compreendido como modernidade, um período que Marshall Berman (2007) divide em três fases. Pontua a primeira do início do século XVI ao fim do século XVIII e a descreve como o embrião da modernidade, período em que o mundo começa a experimentar os movimentos ditos modernos, tais como as grandes navegações, algumas descobertas astronômicas possibilitadas pela invenção do telescópio, por Galileu, e a literatura e a filosofia de Rousseau que, no romance epistolar **A nova Heloísa**, lançado em 1760, inaugura as características da personagem moderna, tendo em Saint-Preux – e também em Júlia – a plataforma para o embate entre forças tais como a virtude e a felicidade ou a segurança e a liberdade. Antes de Rousseau, Shakespeare, na tragédia, havia rompido com as características da personagem grega ao conceber Hamlet, um anti-herói moderno. A segunda fase da divisão de Berman estende-se da Revolução Francesa ao final do século XIX e comporta transformações mais radicais comparadas às do período anterior. As convulsões sociais acirram-se e o indivíduo moderno vê-se diante da dicotomia

¹² Só três ou quatro segundos se passaram desde que ele avistou aquele fogo no céu e por duas vezes mudou de opinião a seu respeito. Está numa rota que ele mesmo percorreu, muitas vezes na vida, e na qual cumpriu os movimentos de rotina, pôs o assento do banco na posição vertical, acertou o relógio, guardou seus papéis, sempre curioso de verificar se não conseguia localizar sua casa no meio da imensa e quase bela vastidão cinzenta e alaranjada lá embaixo; do leste para o oeste, paralelo à margem sul do Tâmsa, a seiscentos metros de altura, na manobra final para aterrissar no aeroporto Heathrow (MCEWAN, 2005b, p. 23).

estabelecida pela experiência da vida essencialmente humana e a presença crescente da tecnologia e da máquina. A terceira fase ocorre no século XX, decorrente da expansão da modernização em escala mundial, fato que eleva a ciência e a tecnologia ao seu máximo grau naquele momento, mas, concomitantemente, reforça os níveis de desigualdade social, instaura questões éticas sobre os limites do progresso e cinde o indivíduo daquele tempo que se vê cativo entre as benesses trazidas pelo desenvolvimento e as mazelas por ele reforçadas. Há um misto de sensação que funde a frustração pela miséria humana dos tempos modernos com a esperança de restauração, conforme se lê no seguinte trecho de **Mrs. Dalloway**:

*The war was over, except for some one like Mrs. Foxcroft at the Embassy last night eating her heart out because that nice boy was killed and now the old Manor House must go to a cousin; or Lady Bexborough who opened a bazaar, they said, with the telegram in her hand, John, her favourite, killed; but it was over; thank Heaven – over. It was June. The King and Queen were at the Palace. And everywhere, though it was still so early, there was a beating, a stirring of galloping ponies, tapping of cricket bats*¹³ (WOOLF, 1996, p. 2-3).

A Primeira Grande Guerra, um dos signos de devastação da modernidade, no século XX, é referida, em **Mrs. Dalloway**, como uma marca indelével para muitos na figura das mães que perderam seus filhos e, assim como lamenta-se a ruína, louva-se a expectativa de recuperação com o anúncio de que a ordem será restabelecida, pois tudo tende a retornar ao seu posto original.

Na estética, naquele momento, havia uma pulsão pela revisão dos modos de representação mimética e sua substituição por formas menos realistas de criação artística a partir do emprego de técnicas que pudessem explorar estados psicológicos na produção de arte. Na narrativa, estratégias tais como o fluxo de consciência expresso na forma de monólogo interior, a supressão da sequencialidade espaço-temporal e a opção pelo enredo mínimo são características emblemáticas da estética modernista.

Mrs. Dalloway apresenta-se no formato defendido pelos modernistas, pois não narra uma estória notável, mas acontecimentos comuns no dia da personagem e é

¹³ 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. O rei e a rainha estavam no palácio. E por toda parte, embora fosse ainda tão cedo, havia uma vibração, um bulício de cavalos a galope, de tacadas de críquete (WOOLF, 2012, p. 10-11).

construído pelas técnicas narrativas citadas. A título de exemplo, toma-se um trecho da página de abertura do romance:

*Mrs. Dalloway said she would buy flowers herself. For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach. What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air*¹⁴ (WOOLF, 1996, p. 1).

A narrativa inicia-se tendo como ambiente a residência presente de Clarissa em Westminster e, repentinamente, percebe-se um salto espacial de Londres para Bourton, uma desconexão que também é temporal, pois a protagonista mergulha em memórias da juventude numa sequência que exemplifica a estratégia do monólogo interior utilizada no romance:

*How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen [...]*¹⁵ (WOOLF, 1996, p. 1).

Esse modo de narrar traz à tona estados psicológicos da personagem, pois lhe explora o inconsciente e revela, através do fluxo de consciência, as sensações que experimenta. Trata-se, portanto, de uma das fortes características da narrativa modernista, estética vigente no recorte temporal da modernidade, no início do século XX.

Oitenta anos após a publicação de *Mrs. Dalloway*, vem a público o romance *Saturday*, em 2005, já em outro contexto histórico, aqui denominado contemporaneidade. Esse novo recorte temporal é resultado do desdobramento das alterações iniciadas a partir da segunda metade do século XX, impulsionadas pelos efeitos da Segunda Guerra

¹⁴ Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores. Pois Lucy estava com todo o serviço programado. Iam retirar as portas dos gonços; os homens da Rumpelmayer's estavam para chegar. Além disso, pensou Clarissa Dalloway, que manhã – fresca como de encomenda para crianças na praia. Que divertimento! Que mergulho! Pois tinha sido esta a impressão quando, com um leve ranger dos gonços, que podia ouvir agora, havia escancarado as portas francesas e mergulhado no ar livre em Bourton (WOOLF, 2012, p. 9).

¹⁵ Que fresco, que calmo, mais tranquilo do que este, claro, era o ar de manhã cedo; como o tapa de uma onda; o beijo de uma onda; frio e cortante e mesmo assim (para uma mocinha de dezoito anos, como era na época) solene, sentindo, como sentiu ali de pé à porta aberta, que algo prodigioso estava para acontecer [...] (WOOLF, 2012, p. 9).

Mundial, de novas configurações geopolíticas e pelo avanço constante da ciência e da tecnologia. Jean-François Lyotard (2008) e Fredric Jameson (2009) denominam pós-modernidade o momento histórico que se inicia na segunda metade do século XX e se estende até os dias atuais, Zygmunt Bauman (2001) acrescenta a esse conceito o termo modernidade líquida, Gilles Lipovetsky (2004) concebe o presente como tempo hipermoderno, de modo que, diante da profusão de denominação para se definir conceitualmente os dias atuais, adota-se, neste trabalho, o termo contemporaneidade como referência ao presente histórico, que reúne características apontadas pelas definições dos autores supracitados.

Em um trecho das páginas iniciais de *Saturday*, o protagonista faz uma reflexão sobre a natureza do presente em que vive: “*And now, what days are these? Baffled and fearful, he mostly thinks when he takes time from his weekly round to consider* ¹⁶” (MCEWAN, 2005a, p. 4). Tal consideração revela o aspecto contemporâneo do medo na cidade e, diferentemente do que ocorre em *Mrs. Dalloway*, quando se lê sobre o fim da guerra, não há, em *Saturday*, esperança de dias alvissareiros. Bauman (2007, p. 7) nomeia a época contemporânea “modernidade líquida” e a define como a era em que as organizações sociais não podem manter sua forma por muito tempo, pois se formam e se decompõem muito rapidamente. Essa instabilidade é responsável pelo medo, sentimento presente na personagem Henry Perowne diante da ameaça à sua integridade física e à de sua família. O aparato de segurança a que tem acesso e que lhe garantiria tranquilidade em outros tempos, já se mostra ineficiente e incapaz de protegê-lo.

O modo de vida contemporâneo marca o ritmo do romance com pistas tais como o trânsito turbulento da metrópole que, já no final da madrugada, no despertar de Perowne naquele dia, inicia o seu movimento: “*He can hear the first stirring of steady traffic on the Euston Road, like a breeze moving through a forest of firs. People who have to be at work by six on a Saturday* ¹⁷” (MCEWAN, 2005a, p. 38) e a referência ao hábito alimentar dos tempos atuais – o *fast-food* – e à prática contemporânea das refeições fora de casa, que leva o narrador a rememorar um almoço de Perowne no início de sua carreira na medicina:

¹⁶ E agora, que dias são estes? Desconcertantes e assustadores, é como ele os avalia, em geral, quando tira um tempo da sua jornada semanal para pensar (MCEWAN, 2005b, p. 11).

¹⁷ Pode ouvir o primeiro rumor de trânsito contínuo na Euston Road, como uma brisa que se move por uma floresta de abetos. As pessoas que precisam estar no trabalho às seis horas, num sábado (MCEWAN, 2005b, p. 53).

*For lunch he had a factory-wrapped tuna and cucumber sandwich with a bottle of mineral water. In the cramped coffee room whose toast and microwaved pasta always remind him of the odours of major surgery, he sat next to Heather, the much-loved Cockney lady who helps clean the theatres between procedures*¹⁸ (MCEWAN, 2005a, p. 9).

Há, no romance, a presença constante do aparato tecnológico característico da contemporaneidade, por conta da profissão de Henry Perowne. A complexidade dos procedimentos que executa, sendo um neurologista, demanda alta tecnologia e conhecimento apurado, características do índice de desenvolvimento que atingiu a época atual. Outro signo que se conecta à percepção do momento presente é a emblemática alusão ao episódio do ataque às torres gêmeas. O avião que sobrevoa o bairro Fitzrovia naquela madrugada traz ao texto mais um fato da contemporaneidade:

*But the scene construed from the outside, from afar like this, is also familiar. It's already almost eighteen months since half the planet watched, and watched again the unseen captives driven through the sky to the slaughter, at which time there gathered round the innocent silhouette of any jet plane a novel association. Everyone agrees, airliners look different in the sky these days, predatory or doomed*¹⁹ (MCEWAN, 2005a, p. 16).

Diferentemente de *Mrs. Dalloway*, em *Saturday* não estão presentes as técnicas narrativas modernistas empregadas por Virginia Woolf, mas vigora a narrativa linear, de tom realista, desenvolvida por um narrador heterodiegético, definido por Genette (1972, p. 244) como “narrador ausente da história que conta”, que, de maneira onisciente, constrói imagens do mundo externo e também das sensações psicológicas sem, no entanto, mesclar as vozes do narrador e das personagens, como se pode constatar no seguinte excerto:

Some hours before dawn Henry Perowne, a neurosurgeon, wakes to find himself already in motion, pushing back the covers from a sitting position, and then rising to his feet. It's not clear to him when exactly he became conscious, nor does it seem relevant. He's never done such

¹⁸ No almoço, comeu atum industrializado e um sanduíche de pepino com uma garrafa de água mineral. Na cafeteria lotada, onde a torrada e a massa feita em forno de micro-ondas sempre lhe traziam à memória os odores das principais salas de cirurgia, sentou-se ao lado de Heather, a querida senhora Cockney que ajuda a limpar as salas de cirurgia entre as operações (MCEWAN, 2005b, p. 16).

¹⁹ Mas a cena construída de fora, de longe, como agora, é também familiar. Já faz quase oito meses desde que metade do planeta assistiu, e assistiu mais uma vez, aos sequestrados invisíveis sendo carregados pelo céu rumo à carnificina, momento em que se agregou uma inédita associação à inocente silhueta de qualquer avião a jato. Todos concordam, os aviões de passageiros, no céu, hoje em dia, têm um aspecto diferente, predatório ou funesto (MCEWAN, 2005b, p. 25).

*a thing before, but he isn't alarmed or even faintly surprised, for the movement is easy, and pleasurable in his limbs, and his back and legs feel unusually strong*²⁰ (MCEWAN, 2005a, p. 3).

Tanto em *Mrs. Dalloway* quanto em *Saturday*, o contexto histórico desempenha papel central para o entendimento das tensões que movimentam as tramas. No romance de Virginia Woolf, o pano de fundo é o momento que sucede o final da Primeira Guerra Mundial, período convulso e marcado por grandes incertezas sobre a recuperação dos países europeus diretamente atingidos pelos horrores do conflito e dos indivíduos que vivenciaram o trauma da guerra. Além disso, o romance suscita o questionamento sobre a interferência da Grã-Bretanha em outros países e evidencia o declínio do Império Britânico ao apresentar o retorno de Peter Walsh da Índia, já sem expectativas de uma vida promissora na colônia que parece não ter sido beneficiada pela intervenção do colonizador: “*All India lay behind him; plains, mountains; epidemics of cholera; a district twice as big as Ireland*”²¹ (WOOLF, 1996, p. 47). Em *Saturday*, são fatores decisivos para o rumo do enredo os ataques terroristas de onze de setembro de 2001, nos Estados Unidos, e, sobretudo, o protesto contra a invasão do Iraque, em Londres, em 2002.

Os grandes acontecimentos históricos e os principais sentimentos humanos são temas recorrentes na literatura mundial por estarem intimamente ligados à essência do homem e despertarem o interesse tanto de quem concebe as obras literárias quanto do público leitor. *Saturday* e *Mrs. Dalloway* assentam-se sobre importantes fatos históricos bem como problematizam os sentimentos que derivam dos efeitos advindos de tais eventos.

No Modernismo, a literatura beneficia-se das contribuições da psicanálise para demonstrar, através de obras tais quais as de James Joyce (2010) e de Virginia Woolf (1996), em mecanismos experimentais como o fluxo de consciência e a narrativa fragmentada, o trabalho do inconsciente do indivíduo moderno cindido. *Ulysses* e *Mrs. Dalloway* trazem personagens típicas da modernidade: Leopold Bloom e Clarissa Dalloway, personagens de Joyce e de Woolf, respectivamente, refletem as certezas

²⁰ Algumas horas antes do raiar do dia, Henry Perowne, um neurocirurgião, acorda e já se vê em movimento, empurrando as cobertas para trás, sentado, e logo se põe de pé. Não está claro, para ele, quando exatamente voltou à consciência, nem isso parece relevante. Nunca agiu assim antes, mas não está apreensivo, nem sequer ligeiramente surpreso, pois o movimento é fácil e agradável para as suas articulações, e sente uma força incomum nas costas e nas pernas (MCEWAN, 2005b, p. 9).

²¹ Toda a Índia se estendia atrás dele; planícies, montanhas; epidemias de cólera; um distrito duas vezes maior que a Irlanda (WOOLF, 2012, p. 59).

estilhaçadas, o homem sem lugar que busca na introspecção a ressignificação da própria vida e a reconstrução conceitual do mundo.

Na contemporaneidade, verifica-se a rejeição dessas técnicas modernistas e o retorno às formas realistas em escritores como Bernhard Schlink (2009) e Ian McEwan (2005a), que colocam em suas narrativas as aflições do indivíduo contemporâneo a partir de personagens afetadas por conjunturas históricas.

O tema da presente pesquisa desenvolve-se, portanto, a partir da compreensão de Lukács (2009) e de Terry Eagleton (2008) sobre o romance, da concepção que supera a ideia de ser ele única e tão somente um objeto artístico e o encara inevitavelmente como um produto de experiências vividas pelo autor, influenciado por forças decorrentes da sociedade de que a obra surgiu, não ignorando, obviamente, a natureza fabular do texto literário. Sobre o pano de fundo histórico constrói-se a narrativa ficcional que anuncia, sem nenhum compromisso com o caráter documental dos fatos, as transformações do modo de concepção do mundo e, especialmente no caso dos romances que compõem o *corpus* desta pesquisa, da maneira de conceber-se a vida na metrópole após a experiência de fatos tão marcantes como a guerra ou a ameaça do terror.

Nesse aspecto, toma-se o romance *Mrs. Dalloway* como um exemplo de como a literatura modernista estetiza o relato de um dia na vida de uma personagem que vivencia as aventuras de seu tempo, influenciada pelos distúrbios provocados pela guerra na sociedade inglesa no início do século XX. De modo equivalente, adota-se *Saturday* como um produto da literatura do pós-onze de setembro, em que o ato terrorista na ilha de Manhattan é apenas o pano de fundo para a acomodação de um enredo que pouco se relaciona à queda das torres gêmeas, mas diz muito sobre a configuração do típico cidadão de classe média alta de países centrais que de alguma maneira vivem a suspeita e a constante expectativa de serem atacados de surpresa.

Em ambos os casos, o foco dos romances recai sobre a Inglaterra e os enredos derivam da observação de como aquele país é governado e de que modo enfrenta problemas tais como o conflito interno oriundo da diversidade étnica, das diferenças entre classes sociais e dos impasses econômicos em épocas distintas. Evidentemente, a abordagem do assunto não pretende ser documental, mas investigadora de como eventos baseados em substratos históricos foram tomados pela literatura e desenvolvidos nas páginas de romances.

Analisar uma obra literária objetivando dela extrair uma representação histórica a partir da observação da interação dos agentes no enredo requer a contextualização do

corpus para que se possa seguir a metodologia e o referencial teórico adequados ao objetivo que se pretende. Portanto, ressalta-se que *Mrs. Dalloway*, publicado em 1925, é um romance modernista e *Saturday*, lançado no mercado literário em 2005, encontra-se sob o signo da literatura contemporânea. A distância de oitenta anos entre as épocas de um e de outro texto traz para as narrativas fundamentos históricos diferentes que, por sua vez, carregam eventos geradores de medos e aflições também díspares entre si, afligindo as personagens com ameaças de categorias distintas.

No romance de Virginia Woolf, as personagens estão à volta pressionadas por questões tais como o paternalismo, a busca da liberdade feminina, o modo como o país é governado e o trauma provocado pela guerra. São aflições características do período histórico da modernidade, época que estrutura o contexto histórico de *Mrs. Dalloway*.

O romance tem início com a saída de Mrs. Dalloway pelas ruas de Westminster e em sua caminhada encontra-se com Hugh Whitbread, um velho amigo, com quem entabula uma rápida conversa e retorna à sua marcha pensando sobre a infância que vivera em Bourton. Compra as flores, assiste a um acidente com um carro da realeza, volta para casa e ofende-se ao saber que seu marido irá almoçar com a influente Lady Bruton. Ao recolher-se no sótão da casa, insatisfeita por não ter sido convidada, recebe a visita de Peter Walsh com quem manteve uma relação amorosa enquanto vivia em Bourton. Da conversa com Walsh, Clarissa vem a saber de recentes relacionamentos amorosos do antigo amante que acabara de voltar da Índia, enquanto ele próprio acaba por perceber que ainda é apaixonado por ela. Peter Walsh vai-se e sugere voltar à noite para a festa dos Dalloway, evento que ocupa a preocupação da anfitriã e de seu ambiente doméstico ao longo de todo o dia. A aparição de Peter Walsh instiga o ciúme de Richard, marido de Clarissa, quando retorna ao lar e toma conhecimento do ocorrido.

Paralelamente à narrativa que tem como protagonista Clarissa Dalloway, o romance também comporta o enredo de Septimus Smith, um ex-combatente da Primeira Guerra Mundial, casado com a italiana Lucrezia, apelidada Rezia, e traumatizado pelos horrores do confronto. Septimus representa os vários soldados britânicos voluntários na Primeira Guerra e expõe o drama de guerreiros que, segundo Whitworth (2005), sentiam-se desumanizados como parte de uma máquina, pois eram apenas engrenagens de um equipamento sustentado pela tecnologia do gás, do tanque e da metralhadora. Devido ao trauma, Septimus confunde a realidade com a fantasia e, eventualmente, imagina-se no campo de batalha quando, na verdade, apenas circula por Londres. Em casa, após um

breve momento de plena consciência, Septimus volta a perder o contato com a realidade e, antes de ser atendido pelo médico Holmes, salta pela janela, suicidando-se.

O suicídio de Septimus é comentado na festa de Clarissa e funciona como um ponto de contato entre os protagonistas dos dois fios narrativos, pois Clarissa põe-se então a pensar no ocorrido e a refletir sobre a vida e a morte e a tecer considerações que parecem levá-la à epifania. Essa é mais uma técnica utilizada pela narrativa modernista e consiste na experiência de uma profunda introspecção por parte da personagem a fim de dirigi-la a uma revelação, a uma compreensão mais clara a respeito de si própria e do universo em que está inserida. Nesse episódio, Clarissa dá-se conta da finitude da vida e do ruído que pode interromper o equilíbrio de um dia aparentemente tranquilo e festivo.

Em *Saturday*, observa-se o decorrer do dia 15 de fevereiro de 2003 na vida do neurocirurgião londrino Henry Perowne, quando, de madrugada, assiste, da janela de sua casa, à queda de um objeto incandescente do céu e faz conjecturas a respeito da natureza daquela visão, imaginando poder ser aquilo um corpo celeste ou um artefato explosivo disparado por terroristas e descobre, posteriormente, tratar-se da queda de um avião sem resultados catastróficos.

A data escolhida para o enredo é retirada de um momento histórico real. Naquele dia, ocorria, em Londres, uma grande manifestação organizada e composta por pessoas que reprovavam a invasão norte-americana ao Iraque. O episódio do ataque ao World Trade Center e a Guerra do Iraque surgem apenas como referenciais históricos, mas não desempenham papéis centrais na narrativa. São importantes para orientar a compreensão das forças opositoras no enredo e para determinar o objeto histórico que se está discutindo, embora não atuem como ambiente da trama, em que personagens e enredo se movimentam. Michael Ross (2008, p. 78) salienta: “*The Saturday in question, indeed, threatens to be Henry Perowne’s personal 9/11, bringing with it a convulsive disruption of his domestic space*”²². Portanto, o ataque terrorista às torres gêmeas desempenha um importante papel metafórico no romance, pois atua como o símbolo máximo da típica violência da época contemporânea.

Henry Perowne e sua mulher, Rosalind, são apresentados como profissionais muito bem-sucedidos e proprietários de uma casa ampla e confortável em região nobre de Londres. Seus filhos, Daisy e Theo, demonstram afeição pela arte: ela é uma poetisa e

²² O sábado em questão, de fato, parece ser o onze de setembro do próprio Henry Perowne, trazendo consigo uma ruptura convulsiva do espaço doméstico do protagonista (ROSS, 2008, p. 78; tradução nossa).

ele, um músico interessado em jazz. O sogro de Henry também está relacionado à arte: John Grammaticus é um poeta que avalia os trabalhos de Daisy e dá sugestões à sua obra.

Nesse dia, Rosalind vai ao trabalho e Henry sai às compras e joga *squash* com o amigo Jay Strauss. Na rua, região em que acontecia o protesto contra a guerra no Iraque, envolve-se em um pequeno acidente de trânsito. Baxter é o motorista do outro carro, provém de classe social inferior à de Perowne e constitui uma ameaça ao médico quando discutem sobre a batida. Henry percebe em Baxter sintomas da doença de Huntington – um mal degenerativo que acomete o sistema nervoso e provoca sintomas relacionados ao controle dos movimentos do corpo e problemas cognitivos – e anuncia sua fatalidade de uma maneira ofensiva e humilhante. É golpeado e se evade da cena do ocorrido.

Mais tarde, Baxter invade a casa dos Perowne e toma todos como reféns. Em meio às ameaças de violência, Daisy o dissuade com a leitura do poema *Dover Beach*, de Matthew Arnold (vide anexo E) e Henry o atrai ao andar de cima prometendo-lhe apresentar alguns estudos que demonstrariam caminhos para a melhoria das condições dos portadores da doença de Huntington. Já no piso superior, Perowne e Theo aproveitam-se do descuido de Baxter e o arremessam escada abaixo, provocando lesões cranianas que exigem uma intervenção cirúrgica. O desfecho desse episódio é revestido de ironia, pois o cirurgião que opera Baxter é o próprio Henry Perowne. Em seguida, já na madrugada de domingo, retorna a casa com um misto de sensações: está cansado, realizado pelo sucesso da cirurgia, assustado pelos acontecimentos do dia e feliz pelo final daquele sábado tão frenético e amedrontador.

Tem-se, portanto, nesse enredo, a representação estetizada de um possível quadro de ansiedade, medo e de um padrão de comportamento humano que se instalou na era contemporânea, especificamente em tempos de iminentes ameaças de ataques oriundos de forças paramilitares escamoteadas entre indivíduos comuns e prontas a agir inesperadamente, em qualquer ponto do planeta. Segundo Bauman (2009, p. 35; grifo do autor):

As cidades contemporâneas são os campos de batalha nos quais os poderes globais e os sentidos e identidades tenazmente locais se encontram, se confrontam e lutam, tentando chegar a uma solução satisfatória ou pelo menos aceitável para esse conflito: um modo de convivência que – espera-se – possa equivaler a uma paz duradoura, mas que em geral se revela antes um armistício, uma trégua útil para reparar as defesas abatidas e reorganizar as unidades de combate. É esse confronto geral, e não algum fator particular, que aciona e orienta a

dinâmica da cidade na modernidade líquida – de *todas* as cidades, sem sombra de dúvida, embora não de todas elas no mesmo grau.

Sob este aspecto, surge o cenário ideal para a análise dos traços que delineiam o modo de vida contemporâneo na cidade grande, sob a ótica do romance, com foco nas tensões presentes naquele ambiente urbano. O momento histórico e o aparato social exibidos na obra são indispensáveis para a apreensão da estatura da personagem central. Ela se desdobra ao leitor durante um dia da era contemporânea e se move de maneira instigante amarrada aos fatos e às instituições do tempo narrado. Christina Root (2011, p. 66-67) comenta a respeito de Henry Perowne:

*The city brings into focus the kinds of interrogations he's undertaking on politics and science as he makes his way through its various neighborhoods. The perfect square he lives on is a miracle of proportion – its circle of garden inscribed within the square echoing Leonardo's Vitruvian Man and suggesting the Renaissance ideal of a harmonious, human-centered unity of art and science. In contrast, traffic jams clogging interconnected networks of highways suggest a scale that favors machines rather than humans. Despite his general enthusiasm for innovation and ingenuity and his endorsement of the age as one of "wondrous machines", it is not possible, even for Henry, always to approve how they have transformed life*²³.

Londres dos dias atuais é o palco para a observação do frenesi da vida contemporânea e da personagem que se coloca nessa metrópole caracterizada por grande agitação política e científica, que invariavelmente influencia a construção das personagens. A tecnologia, as máquinas e os equipamentos são grandes aliados de Henry como médico. Entretanto, a mesma técnica empregada na construção dessas benesses, por outro lado, constitui-se entrave e ameaça ao bem-estar do homem.

O problema, portanto, tanto em *Mrs. Dalloway* quanto em *Saturday*, é a convivência das personagens com os desafios que enfrentam cotidianamente na sociedade de seu tempo e o modo como tais dificuldades afetam e modificam a maneira de viver.

²³ A cidade coloca em foco os tipos de questionamentos com os quais ele se ocupa a respeito da política e da ciência, enquanto se desloca pelos vários bairros. A praça perfeita em que ele vive é um milagre da proporção – o jardim em círculo inscrito na praça ecoa o Homem Vitruviano de Leonardo e sugere o ideal renascentista de uma unidade harmoniosa, antropocêntrica de arte e ciência. Por outro lado, congestionamentos obstruindo redes interconectadas de rodovias sugerem uma escala que favorece as máquinas em detrimento dos homens. Apesar de seu entusiasmo pela inovação, da ingenuidade e de entender esta época como a era das “máquinas maravilhosas”, não é possível, nem mesmo para Henry, sempre concordar com a maneira pela qual elas transformaram a vida (ROOT, 2011, p. 66-67; tradução nossa).

Virginia Woolf é, certamente, um dos expoentes do Modernismo inglês e tem uma obra vastamente reconhecida pela crítica literária. Susan Sellers (2010, p. XIX), professora da Universidade de St. Andrews e estudiosa da literatura escrita por mulheres, declara: “*Virginia Woolf’s writing has generated passion and controversy for the best part of a century* ²⁴”, destacando a consolidação da obra da autora britânica no tempo histórico e reconhecendo o valor estético do texto woolfiano. Sellers (2010, p. XIX) ainda aponta a capilaridade pela qual se disseminou a obra de Virginia Woolf, fato que sublinha a relevância do trabalho da escritora:

It is not only within the academy that Woolf’s writing is influential. Recalling her insistence on the importance of the ‘common reader’ [...], her fiction is currently available in a plethora of affordable paperback editions, and has been the inspiration for recent novelists, playwrights, film-makers, composers – even rock bands ²⁵.

Terry Eagleton (2008, p. 308), importante crítico literário britânico, sustenta a seguinte assertiva a respeito da autora: “*Woolf’s writing is extraordinarily radical, corageous and innovative. Perhaps more than any other English novelist, she forges a unique, astonishingly original style and form of her own* ²⁶”. Woolf é ousada ao escrever em um círculo dominado por homens escritores e desafia a tradição praticando um tipo de escrita que infringe a narrativa tipicamente realista e se coloca como arte de resistência, filiando-se aos incipientes moldes modernistas no início do século XX. Jane Goldman (2010, p. 49), pesquisadora de literatura inglesa na Universidade de Glasgow, ao refletir sobre os experimentalismos na prosa woolfiana, sustenta: “*Woolf, during the composition of Mrs. Dalloway, identified a growing poetic tendency in her writing* ²⁷”. De fato, a prosa poética é uma marca distintiva em sua obra, bem como o monólogo interior e a fragmentação, todos índices de um novo modo de conceber o romance que o retira da condição de produto destinado à diversão fácil e o eleva ao patamar de obra de arte

²⁴ A escrita de Virginia Woolf gerou paixão e controvérsia durante a melhor parte de um século (SELLERS, 2010, p. XIX; tradução nossa).

²⁵ Não é apenas na academia que a escrita de Woolf é influente. Rememorando sua insistência sobre o ‘leitor comum’ [...], sua ficção está, atualmente, disponível em uma infinidade de edições de capa simples e foi inspiração para romancistas, dramaturgos, cineastas, compositores e até bandas de rock recentes (SELLERS, 2010, p. XIX; tradução nossa).

²⁶ A escrita de Woolf é extraordinariamente radical, corajosa e inovadora. Talvez mais do que qualquer outro romancista inglês, ela forje um estilo e uma forma únicos e surpreendentemente originais (EAGLETON, 2008, p. 308; tradução nossa).

²⁷ Woolf, durante a composição de Mrs. Dalloway, identificou uma crescente tendência poética em sua escrita (GOLDMAN, 2010, p. 49; tradução nossa).

complexa e hermética, uma contribuição insofismável de Virginia Woolf para o Modernismo e para a literatura.

Embora algumas vezes acusada de inconsistência por suas posições ideológicas em relação ao feminismo e ao fascismo, é inegável que Virginia Woolf manteve-se atenta aos fatos cotidianos de sua época e deles obteve inspiração para suas obras, concebendo textos densos que provocam no leitor o exercício da reflexão. A guerra, a condição feminina, as artificialidades da aristocracia e as convenções sociais foram alguns dos temas trabalhados por ela. Sobre a sintonia da obra de Woolf com o tempo em que viveu, reporta Michael Whitworth (2010, p. 107), professor de literatura inglesa na Universidade de Oxford: “[...] *the work, like all modernist works, was not conceived in isolation from modernity, but in dialogue with it; sometimes in reaction against modernity, sometimes drawing aspects of modernity into its form and texture* ²⁸”.

Por conta da inovação que propôs à literatura, da qualidade dos textos atestada pela crítica e da posição de destaque no cânone literário, a importância da obra de Virginia Woolf é inegável e sua escrita ainda fornece subsídios para uma reflexão sobre a literatura, além de ser seu legado fonte de inspiração para escritores contemporâneos que com ele dialogam. Ian McEwan, no romance *Saturday*, coloca-se como um desses artistas contemporâneos em cujos trabalhos percebem-se os ecos de Virginia Woolf.

McEwan é autor consagrado na alta literatura internacional e coleciona importantes prêmios literários desde 1976, dentre os quais o reconhecido *Man's Booker Prize for Fiction* em 1998 e, posteriormente, em 2011, o *Jerusalem Prize*. A crítica reconhece em McEwan um dos grandes expoentes da literatura inglesa contemporânea e seus textos são objeto de análise pela comunidade acadêmica internacional, que neles detecta substância literária e vigor de engajamento político.

Acadêmico produtor de reconhecidos trabalhos sobre a obra de McEwan, Dominic Head (2007, p. 1) destaca a importância da ficção do autor inglês: “*In the case of Ian McEwan, his current standing, as one of the most significant British writers since the 1970s, seems secure* ²⁹” e, na sequência, propõe a defesa de uma tese polêmica sobre a classificação de Ian McEwan no cenário da literatura inglesa:

²⁸ [...] a obra, como toda obra modernista, não foi concebida de maneira isolada da modernidade, mas em diálogo com ela; às vezes em reação à modernidade, às vezes tomando aspectos da modernidade para sua forma e textura (WHITWORTH, 2010, p. 107; tradução nossa).

²⁹ No caso de Ian McEwan, sua reputação como um dos mais significativos escritores britânicos desde 1970 parece segura (HEAD, 2007, p. 1; tradução nossa).

*[...] that he is possibly the most significant of a number of writers (including Martin Amis, Kazuo Ishiguro and Graham Swift) who have resuscitated the link between morality and the novel for a whole generation, in ways that benefit the historical pressures of their time*³⁰.

Lynn Wells (2010, p. 11), estudiosa do trabalho de McEwan, considera-o, ao lado de Martin Amis, o melhor escritor de ficção em língua inglesa no mundo e posiciona-se a respeito da evolução do autor:

*It is hard to dispute that Ian McEwan has evolved as a writer, adopting different styles and genres to suit the ideas and situations he finds most urgently in need of expression; becoming more openly sophisticated about the power of narrative to communicate, to reconcile and at times to deceive; and writing prose that gains him international respect for its technical beauty, emotional timbre and intellectual depth*³¹.

Sebastian Groes (2013a, p. 1), professor da Universidade de Roehampton e estudioso da literatura dos séculos XX e XXI, reconhece: “*The literary imagination has a significant contribution to make in mapping the workings of the private life and the personal imagination, and the wider concerns of the nation and the world, and Ian McEwan is the foremost cartographer of our time*³²”.

Saturday foi recebido elogiosamente pelas críticas inglesa e americana logo após seu lançamento. O jornal *The Guardian* publicou um texto de Mark Lawson (2005) sob o título **Contra o fluxo**, indicando que McEwan se estabelece como escritor de romances ao publicar *Saturday*, afastando, permanentemente, a imputação de escritor de contos que lhe acompanhava. O americano *The New York Times* noticiou a chegada de *Saturday* ao mercado com o texto de Zoe Heller (2005), denominado **Sábado: um dia na vida**, em que caracteriza Ian McEwan como um escritor meticuloso, capaz de compor com maestria uma narrativa limitada por vinte e quatro horas sem perder o ritmo nem a coerência.

³⁰ [...] que ele seja, possivelmente, o mais significativo dentre vários escritores (incluindo Martin Amis, Kazuo Ishiguro e Graham Swift) que ressuscitaram a ligação entre a moralidade e o romance para toda uma geração de uma maneira que beneficie as pressões históricas da época dessa geração (HEAD, 2007, p. 1; tradução nossa).

³¹ É difícil discordar de que Ian McEwan evoluiu como escritor, adotando estilos e gêneros diferentes para adequarem-se às ideias e às situações que ele considera da mais urgente expressão; tornando-se mais abertamente sofisticado sobre o poder da narrativa para comunicar, conciliar e, às vezes, enganar; e escrevendo uma prosa que lhe confere respeito internacional pela beleza técnica, pelo timbre emocional e pela profundidade intelectual (WELLS, 2010, p. 11; tradução nossa).

³² A imaginação literária tem uma contribuição significativa no mapeamento do funcionamento da vida privada e da imaginação pessoal e das preocupações mais amplas sobre a nação e o mundo, e Ian McEwan é o principal cartógrafo da nossa época (GROES, 2013, p. 1; tradução nossa).

Verificado o valor literário das obras, a reflexão sobre os romances *Mrs. Dalloway* e *Saturday* mostra-se relevante sobretudo sob os seguintes aspectos: da ampliação da fortuna crítica sobre Virginia Woolf e Ian McEwan e da abordagem que se propõe para as obras em questão a partir da verificação dos pontos de contato entre um romance e outro, das diferentes técnicas narrativas empregadas em cada obra e da forma como as personagens vivenciam os fatos de suas épocas, uma proposta que funde a literatura aos estudos culturais. Enquanto *Mrs. Dalloway* já dispõe de farta análise, *Saturday* ainda carece de estudos acadêmicos para robustecer sua crítica e, especialmente no Brasil, não há farta análise sobre a obra. Encontram-se, principalmente, resenhas. No exterior também a fortuna crítica se resume a poucos trabalhos e tal escassez abre caminho para reflexões como a que aqui se apresenta.

A divisão formal da tese apresenta, para além desta introdução, quatro capítulos e as considerações finais. Em “Modernidade e Modernismo: os limites históricos e estéticos de *Mrs. Dalloway*” busca-se situar o romance de Virginia Woolf em seu contexto temporal e literário. Para tanto, reflete-se sobre os usos do termo modernidade em dois campos semânticos distintos – como definidor de uma época e como expressão de um modo de conceber a arte – e apontam-se as principais características e estratégias do Modernismo presentes na composição de *Mrs. Dalloway*.

“A personagem e o espaço como signos do moderno em *Mrs. Dalloway*” apresenta uma análise sobre o papel das personagens de destaque no romance e como contribuem para a expressão das marcas modernas na obra ficcional a partir da experiência que vivem no início do século XX. Traz também este capítulo um estudo sobre o ambiente em que se desenrola o enredo e sua importância para a compreensão da influência da cidade moderna na vida das personagens.

Em “*Saturday* e o contemporâneo” discorre-se sobre traços distintivos da sociedade ocidental contemporânea sob a perspectiva de teóricos que refletem sobre a estrutura social a partir da segunda metade do século vinte até os dias atuais e sobre esse substrato teórico é elaborada a análise a respeito do modo como novas configurações sociais afetam as personagens do romance de McEwan.

No capítulo “*Saturday*, a literatura contemporânea e o espaço” reflete-se sobre tendências da produção literária do presente e toma-se o romance referido como fonte para a observação dessas características. Elabora-se ainda uma análise sobre o espaço urbano representado na obra para que se detectem propriedades típicas da metrópole do século XXI influenciadoras dos destinos das personagens.

Nas considerações finais faz-se uma retomada dos principais tópicos em análise na pesquisa e aproximam-se os romances *Mrs. Dalloway* e *Saturday* para ressaltar as diferenças mais significativas entre as duas obras.

2 MODERNIDADE E MODERNISMO: OS LIMITES HISTÓRICOS E ESTÉTICOS DE *MRS. DALLOWAY*

2.1 Modernidade histórica e modernidade estética

Devido ao uso do termo modernidade em variados contextos, criou-se uma imprecisão semântica que, ocasionalmente, nubla o significado da expressão e prejudica o seu entendimento. Estudioso do assunto, Matei Calinescu, perquire a trajetória desse termo e lança luz sobre os diferentes matizes assumidos pela palavra. Calinescu (1987, p. 12, grifo do autor) declara: “*It is clear, however, that the idea of modernity could be conceived only within the framework of a specific time awareness, namely, that of historical time, linear and irreversible, flowing irresistibly onwards*”³³. Segundo o estudo, essa concepção cronológica de modernidade teria surgido na Idade Média e, em oposição ao conceito pagão de tempo cíclico da antiguidade, modernidade alinhava-se à concepção de tempo linear, próprio da cultura judaico-cristã.

No início do Renascimento, a história da civilização ocidental foi periodizada em três eras: Antiguidade, Idade Média e Modernidade. Mais uma vez, o termo referia-se exclusivamente a um conceito cronológico e, utilizando as metáforas de luz e escuridão, cria-se uma imagem de cada época, a saber: a Idade Antiga reveste-se da ideia de um período iluminado, repleto de realizações a serem tomadas como modelo na posteridade; a Idade Média corresponde à era das trevas, em que não se notabilizam as obras humanas e, finalmente, a Idade Moderna é concebida como tempo de renascimento e de construção de um futuro resplandecente.

Entre o fim do século XVII e meados do XVIII, dois grupos de intelectuais e artistas opuseram-se para defender valores da antiguidade, de um lado, e da modernidade, de outro, no episódio que ficou conhecido como a querela dos antigos e dos modernos. Aqueles, defensores dos padrões e dos valores estéticos da antiguidade clássica e estes, preocupados com a liberdade de expressão artística, livre das amarras dos arquétipos antigos e inclinados à celebração do presente. Nesse caso também, modernidade refere-se a um período histórico, qual seja, o próprio presente do século XVIII.

³³ Fica claro, contudo, que a ideia de modernidade poderia ser concebida apenas na estrutura de uma consciência específica de tempo, isto é, o *tempo histórico*, linear e irreversível que flui inevitavelmente para frente (CALINESCU, 1987, p.12, grifo do autor; tradução nossa).

Segundo o crítico literário Matei Calinescu (1987), o conceito de modernidade assumiu duas vertentes diferentes e conflitantes a partir da primeira metade do século XIX. Desde então, modernidade designa um período histórico da civilização ocidental e também um conceito estético. Como representação cronológica, a modernidade caracteriza o tempo resultante dos desdobramentos da Revolução Industrial que promoveu desenvolvimento científico e tecnológico, suscitou profundas mudanças sociais e econômicas e trouxe em seu bojo o conceito de progresso, o racionalismo, a preocupação com o tempo como uma *commodity* e o apreço pela ação e pelo sucesso. É então um período fortemente marcado pelas características do capitalismo. Por outro lado, a modernidade estética tem suas raízes no Romantismo e volta-se contra os ideais burgueses da modernidade histórica, promovendo uma espécie de resistência através da arte. Calinescu (1987, p. 45) afirma: “*Art for Art’s Sake is the first product of aesthetic modernity’s rebellion against the modernity of the philistine* ³⁴”. Nota-se, portanto, que a pulsão da arte e, naturalmente, da literatura na modernidade é por negar as aspirações burguesas enraizadas na sociedade.

A modernidade histórica e a literária abarcam igualmente o romance *Mrs. Dalloway*, primeiramente, porque, do ponto de vista cronológico, a obra foi concebida naquele período e, em segundo lugar, pelo fato de a narrativa de Virginia Woolf levantar questões que afrontam o *establishment* burguês e por propor uma nova concepção artística em substituição à tradicional forma do romance. Esse movimento de contestação à tradição, feito por autores tais como James Joyce e Virginia Woolf, culminou com a configuração da estética modernista, uma das principais manifestações artísticas da modernidade literária.

Michael Bell (1999), em seu texto “*The metaphysics of modernism*”, declara que o apogeu do Modernismo anglo-americano ocorreu entre os anos de 1910 e 1925, influenciado pelas teorias de Marx, Freud e Nietzsche. A estética modernista origina-se, na Inglaterra, como ruptura à literatura realista praticada por grandes escritores tais quais Thackeray, Hardy e Dickens, que conceberam volumosos romances escritos na forma de uma narrativa linear em estilo próximo ao documental e primavam pela descrição objetiva da realidade para provocar a crítica das condições sociais sobre as quais versavam.

Quanto à natureza do movimento modernista, Lawrence Rainey (1999, p. 33) afirma:

³⁴ A arte pela arte é o primeiro produto da rebelião da modernidade estética contra a modernidade da burguesia (CALINESCU, 1987, p. 45; tradução nossa).

*Within thirty years of Dickens's death in 1870, authors were far less confident about the beneficent effects of literature's dependency on "the people", or the prospects for a collective literary culture. In the intervening period, as many critics have noted, British popular fiction undergoes an unmistakable transformation, one in which the novel gradually acquires a class structure analogous to that of the social world surrounding it*³⁵.

Contrária à cultura de massa, a proposta modernista estabelece uma polarização entre alta e baixa literatura e defende as formas mais sofisticadas de criação literária que, inacessíveis ao leitor comum, dirigem-se sobretudo a uma elite intelectual. No outro extremo, o Modernismo desprestigia o texto ficcional que prescinde das experimentações estéticas propostas pelo movimento sob a acusação de leitura fácil e de qualidade questionável. A literatura que, até então, objetivava a catarse e a fruição, no Modernismo preocupa-se com a formação do leitor crítico. A esse respeito, declara Adorno (2003, p. 56): “Noções como a de “sentar-se e ler um bom livro” são arcaicas”, a dizer que a leitura de um romance modernista demanda esforço intelectual e passa ao largo de uma experiência puramente lúdica.

Em *Mrs. Dalloway*, Clarissa não lê romances sentimentais como as personagens femininas do Realismo, mas ocupa-se com a leitura de memórias e, por influência de Sally Seton, dedica-se também a gêneros mais sofisticados, capazes de instruir e provocar reflexões a partir das quais as personagens, ainda na juventude, aventam ideias reformistas: “*The ideas were Sally's, of course – but very soon she [Clarissa] was just as excited – read Plato in bed before breakfast; read Morris; read Shelley by the hour*”³⁶ (WOOLF, 1996, p. 43).

Na pauta de reformas sugestionada pela estética modernista, estão alterações que vão do modo como a ciência – sobretudo a Biologia – é tomada como base nas artes à reflexão sobre gênero e classes sociais. Na esteira dessa proposta teórica, Clarissa e Sally, quando jovens, no romance, pretendem fundar uma sociedade em que a propriedade privada seria abolida. Sobre a presença do cientificismo nas artes do século XIX, declara Bell (1999, p. 11): “*Throughout much of the nineteenth century natural science had been*

³⁵ Em trinta anos a partir da morte de Dickens, em 1870, os autores estiveram muito menos confiantes nos efeitos benéficos da dependência da literatura “no povo” ou nos prospectos de uma cultura literária coletiva. Nesse período, como muitos críticos notaram, a ficção popular britânica submete-se a uma transformação inequívoca em que o romance gradualmente adquire uma estrutura de classe análoga à do mundo social ao seu redor (RAINEY, 1999, p. 33; tradução nossa).

³⁶ As ideias eram de Sally, claro – mas logo ela [Clarissa] ficou igualmente entusiasmada – lia Platão na cama antes do desjejum; lia Morris; lia Shelley a toda hora (WOOLF, 2012, p. 43).

the paradigmatic form of truth statement; as was evident in the way the fiction of the period constantly modelled itself, whether literally or metaphorically, on science ³⁷. A escrita realista efetivamente baseava-se em conceitos fundamentalmente cientificistas como o naturalismo, o positivismo e o determinismo e perseguia ideais de objetividade, fidedignidade e verossimilhança. Aversa a esses princípios, a estética modernista sugere profunda revisão no fazer artístico, nos termos da declaração de Michael Levenson (1999, p. 2), estudioso do Modernismo e professor na Universidade da Virgínia:

When Gertrude Stein exploded stylistic propriety in order to release new rhythms in language, when Picasso painted primitive masks over the faces of his Demoiselles d'Avignon, when Antonin Artaud howled "No more masterpieces", when Woolf conjured a sister to Shakespeare, when Joyce trained himself to "scorch" the culture that nourished him, they all knew themselves to be engaged in forms of creative violence. For these figures the aim could never be simply to set the imagination free; it was rather first of all to challenge an unfreedom, the oppressions of journalism, of genteel audiences, of timid readers, of political and religious orthodoxy. So much of the story that these figures told themselves was a tale of tyranny and resistance. The name of the tyrant changed – the Editor, the Lady, the Public, the Banker, the Democrat – but whatever the scenario, the narrowness of the oppressor was seen amply to justify the violence of the art ³⁸.

Mrs. Dalloway apresenta sua crítica ao cientificismo realista na voz do narrador ao comentar uma das alucinações de Septimus Smith que vê um cachorro transformar-se em homem:

But what was the scientific explanation (for one must be scientific above all things)? Why could he see through bodies, see into the future, when dogs will become men? It was the heat wave presumably, operating upon a brain made sensitive by eons of evolution. Scientifically

³⁷ Durante muito tempo no século XIX, a ciência natural fora a forma paradigmática de declaração de verdade; como era evidente na forma em que a ficção do período constantemente se modelava, tanto literal quanto metaforicamente, na ciência (BELL, 1999, p. 11; tradução nossa).

³⁸ Quando Gertrude Stein explodiu a propriedade estilística para libertar novos ritmos na língua, quando Picasso pintou máscaras primitivas sobre as faces de suas Demoiselles d'Avignon, quando Antonin Artaud bradou "Chega de obras de arte", quando Woolf conjurou uma irmã para Shakespeare, quando Joyce preparou-se para "queimar" a cultura que o nutriu, todos sabiam estar engajados em formas de violência criativa. Para essas figuras, o objetivo nunca poderia ser simplesmente libertar a imaginação; era, antes de tudo, desafiar uma não-liberdade, as opressões do jornalismo, do público das classes sociais mais altas, dos leitores tímidos, da ortodoxia política e religiosa. Muito das histórias que essas figuras contavam a si próprias era uma narrativa de tirania e de resistência. O nome do tirano mudou – o editor, a dama, o público, o banqueiro, o democrata – mas em qualquer que fosse o cenário, a obtusidade do opressor era vista amplamente como justificativa da violência da arte (LEVENSON, 1999, p. 2; tradução nossa).

*speaking, the flesh was melted off the world*³⁹ (WOOLF, 1996, p. 67-68).

A referência à ciência e ao método científico neste excerto é, certamente, irônica e ataca a prática em vigor nos romances realistas.

No âmago da formação da estética modernista está uma crise que impulsiona a ruptura no estilo de conceber a arte: guerra, greve, a luta pelos direitos femininos, a decadência da fé cristã e o declínio do poder imperialista das potências europeias. Segundo Levenson (1999), frente ao caos estabelecido, uma reforma na arte seria o gatilho para o início de uma reconstrução conceitual do mundo e para uma mudança do paradigma social. Toda essa ebulição está presente na forma e no conteúdo de *Mrs. Dalloway* e desenvolve-se nas vozes do narrador, das personagens e no trabalho estético de Virginia Woolf com a palavra.

Para a revisão do modo de conceber-se a arte, foram formados círculos de discussão e produção artística capitaneados por Stein, Woolf, Pound, DuBois, Picasso, Conrad e o movimento teve o seu auge na segunda década do século XX na Inglaterra e nos Estados Unidos. Michael Bell (1999) ressalta que Marx, Freud e Nietzsche estabelecem as bases intelectuais do Modernismo. De Marx obtém-se a análise do processo social e econômico que alimentou as desigualdades entre os indivíduos, recrudescer as diferenças entre as classes sociais e baseou a crise entre fins do século XIX e primórdios do século XX; em Freud o Modernismo buscou a teoria sobre o inconsciente, através da qual toma a memória como um aparelho receptor de traços e impressões responsáveis pela composição da psique do indivíduo, tal qual ocorre em *Mrs. Dalloway* e, de Nietzsche o legado é a construção de uma metafísica ocidental a partir de Sócrates em que se detecta uma supressão interna e uma dominação externa supostamente prejudiciais ao indivíduo.

Karl Pearson (1900) e Arthur Eddington (1929) também exerceram influência sobre a maneira como o Modernismo expressou-se. Cientistas britânicos atuantes entre o fim do século XIX e o início do XX – Pearson, matemático, e Eddington, astrofísico – publicaram importantes trabalhos, dentre os quais *The grammar of science* e *The nature of the physical world*, respectivamente, em que questionam as certezas científicas em

³⁹ Mas qual era a explicação científica (pois é preciso ser científico acima de todas as coisas)? Por que ele podia enxergar através dos corpos, ver o futuro, quando os cachorros virarão homens? Era a onda de calor, provavelmente, operando num cérebro que se fizera sensível ao longo de eras de evolução. Falando cientificamente, a carne tinha se fundido com o mundo (WOOLF, 2012, p. 80-81).

vigor até aquele período. Ao investigarem objetos em escala astronômica e em nível subatômico, perceberam manifestações de comportamento da matéria distintas daquelas conhecidas na experiência cotidiana e, então, colocaram em xeque a irrefutabilidade do pensamento científico sugerindo que a ciência não explica o universo, mas apenas o descreve. Esse posicionamento, efetivamente, ecoou na produção artística e na literatura reforçou o desprezo pelas formas empiristas de concepção do romance: *Mrs. Dalloway* busca, no nível microscópico, radiografar o que se passa na memória das personagens ao invés de trabalhar com representações externas oferecidas por um narrador onisciente.

Pearson (1900, p. 1) abre a obra relatando sua percepção daquele momento histórico e propondo as mudanças que julgava necessárias:

*Within the past forty years so revolutionary a change has taken place in our appreciation of the essential facts in the growth of human society, that it has become necessary not only to rewrite history, but to profoundly modify our theory of life and gradually, but none the less certainly, to adapt our conduct to the novel theory*⁴⁰.

Ao abordar as transformações em andamento, Eddington (1929) invoca a imagem do físico moderno, que reconhece a coexistência de dois mundos ao observar a madeira da mesa sobre a qual escreve: percebe a solidez daquele material e, ao mesmo tempo, admite que, no seu interior, move-se uma massa fluida de partículas sujeitas a uma penetração sem resistência se aplicada a técnica adequada. Tal é a condição do autor modernista frente ao texto que produz: admite referências do mundo empírico e sensorial, mas entende que a tessitura textual deve conter um substrato que apresente mais significados do que a aparente superfície. Em *Mrs. Dalloway*, o mundo exterior é apenas suporte para a revelação do que se passa na memória das personagens, pois o inconsciente é que processa os problemas pessoais e sociais vividos por cada uma das figuras ficcionais do romance.

O trabalho com a estrutura do texto, evidente em Virginia Woolf, por exemplo, na observação de como o romance *Mrs. Dalloway* é narrado de uma maneira não-convencional, construído com analepses e prolepses e com a exploração do espaço da memória das personagens ou a sintaxe irregular de *Ulysses* de James Joyce são

⁴⁰ Ao longo dos últimos quarenta anos, uma mudança extremamente revolucionária aconteceu na nossa apreciação dos fatos essenciais no crescimento da sociedade humana, que se tornou necessário não apenas reescrever a história, mas modificar profundamente a nossa teoria da vida e, gradualmente, não obstante, adaptar a nossa conduta à nova teoria (PEARSON, 1900, p. 1; tradução nossa).

demonstrações de como a linguagem evidencia-se na obra modernista como índice de busca de ressignificação simbólica do mundo. Michael Bell (1999, p. 16) assim descreve o interesse modernista pela materialidade linguística do texto:

*The pervasive concern with the construction of meaning helps explain the emphasis in all the modernist arts on the nature of their own medium; and in the case of literature this means, as well as literary genres and forms, language itself. Furthermore, by the early teens of the century there had occurred what has come to be known as the linguistic “turn”: rather than describing or reflecting the world, language was now seen to form it*⁴¹.

Na lista de reformas empreendidas pelo Modernismo está a reflexão sobre gênero e sexualidade, sobre a qual sustenta Bell (1999, p. 25):

*Whereas for many male writers and thinkers sexuality might be a mode of liberation for women it was just as likely to be another mode of suppression, and women writers were therefore more aware of underlying contradictions which possibly made it more difficult to achieve, or to desire, the grand syntheses of some male Modernists*⁴².

Virginia Woolf é, certamente, a grande escritora modernista que se engajou no tema da liberdade sexual – especialmente a feminina. Ativista que fora, defendeu os direitos das mulheres na ficção e fora dela. Em seu conhecido ensaio *A room of one's own*, queixa-se: “*Why did men drink wine and women water? Why was one sex so prosperous and the other so poor? What effect has poverty on fiction? What conditions are necessary for the creation of works of art?*”⁴³ (WOOLF, 2017, p. 1). Nesse texto, denuncia a desigualdade de condições entre os gêneros e defende que a escritora deve ter condições financeiras e um espaço próprio para a produção ficcional, assim como já ocorria com os homens envolvidos com a produção literária.

⁴¹ A notável preocupação com a construção de significado ajuda a explicar a ênfase de toda a arte modernista sobre a natureza do seu próprio meio; e, no caso da literatura, isso significa, bem como nas formas e nos gêneros literários, a própria linguagem. Além disso, nos primeiros anos do século ocorreu o que ficaria conhecido como a “virada” linguística: ao invés de descrever ou refletir o mundo, a linguagem agora o formava (BELL, 1999, p. 16; tradução nossa).

⁴² Enquanto para muitos homens escritores e pensadores a sexualidade podia ser uma maneira de libertação, para as mulheres ela parecia ser outra forma de repressão e as escritoras estavam, portanto, mais conscientes das contradições subjacentes que possivelmente tornavam mais difícil atingir ou desejar a grande síntese de alguns modernistas do sexo masculino (BELL, 1999, p. 25; tradução nossa).

⁴³ Por que os homens tomavam vinho e as mulheres, água? Por que um sexo era tão próspero e o outro tão pobre? Que efeito tem a pobreza sobre a ficção? Que condições são necessárias para a criação das obras de arte? (WOOLF, 2017, p. 22; tradução nossa).

Em *Mrs. Dalloway*, a questão da desigualdade entre homens e mulheres já havia sido abordada na relação entre Clarissa e o marido Richard, por exemplo:

*The candle was half burnt down and she had read deep in Baron Marbot's Memoirs. She had read late at night of the retreat from Moscow. For the House sat so long that Richard insisted, after her illness, that she must sleep undisturbed. And really she preferred to read of the retreat from Moscow. He knew it. So the room was an attic; the bed narrow; and lying there reading, for she slept badly, she could not dispel a virginity preserved through childbirth which clung to her like a sheet*⁴⁴ (WOOLF, 1996, p. 29-30).

Clarissa lê, em casa, enquanto o marido participa da vida de decisões no Parlamento britânico, o que sugere uma interdição que distancia a mulher da prática profissional bem como do ambiente político e do poder constituído. O sótão em que se encontra o quarto da protagonista e a cama sobre a qual dorme são espaços apequenados e contribuem para a sensação de opressão vivida pela mulher naquele momento. A virgindade mantida desde o nascimento da filha sugere um casamento artificial, mantido por conveniência, *status* ou dependência financeira do marido, um cenário que o Modernismo procura repelir.

A defesa dos direitos femininos em *Mrs. Dalloway* está fortemente arraigada aos preceitos da estética modernista, pois como o movimento estético apregoa a contestação ao que já está estabelecido, a luta das mulheres configura-se como fonte de instabilidade e deslocamento do conforto propiciado pelas ideias e tradições em vigor na era vitoriana e que não são mais aceitas a partir do início do século XX.

Diante da ebulição social, política e científica que se avolumava desde o fim do século XIX, o movimento modernista propõe, então, a rejeição do passado e debruça-se na reflexão sobre o presente. Para isso, haveriam os escritores e demais artistas de utilizar-se de experimentações, inovação e recriar a forma de concepção artística para que, desse modo, pudessem também atribuir sentido novo ao mundo e à vida.

⁴⁴ A vela tinha queimado até a metade e ela se afundara na leitura das *Memórias* do barão Marbot. Tinha lido a retirada de Moscou até tarde da noite. Pois as sessões na Câmara eram tão longas que Richard insistia, depois da doença, que devia dormir sem ser incomodada. E realmente ela preferia ler a retirada de Moscou. Ele sabia disso. Assim o quarto era no sótão; a cama estreita; e ali deitada lendo, pois dormia mal, não poderia afastar uma virgindade preservada desde o parto que aderira a ela como um lençol (WOOLF, 2012, p. 40).

2.2 Estratégias modernistas na estrutura textual de *Mrs. Dalloway*

Conforme relatado na seção anterior, a época de Virginia Woolf rechaçou o Realismo e as formas de conceber o romance do modo como o concebiam os vitorianos (BURGESS, 2006). Para o Modernismo, a representação mimética já não constituía uma prática valorizada pelos artistas, que buscavam, estimulados pela preeminência da discussão sobre a psicanálise, formas mais legítimas da concepção artística, mais próximas da organização do trabalho do inconsciente. Sob essa nova influência, os modernistas encontraram na narrativa fragmentada, no fluxo da consciência e na história com enredo mínimo a base para seus romances. Virginia Woolf, em seu ensaio *Modern fiction*, destaca o desgaste pelo qual passava a forma tradicional de narrativa no começo do século XX:

Nevertheless, we go on perseveringly, conscientiously, constructing our two and thirty chapters after a design which more and more ceases to resemble the vision in our minds. So much of the enormous labour of proving the solidity, the likeness to life, of the story is not merely labour thrown away but labour misplaced to the extent of obscuring and blotting out the light of the conception ⁴⁵ (WOOLF, 1984, p. 160).

O clamor que se ouvia, então, atacava a inadequação de uma narrativa que se fazia quase documental, dada a fidedignidade que mantinha com os processos e as aparências da vida empírica. Woolf reclamava a liberdade para conceber um tipo de arte mais cerebral, sugestiva e pouco referencial. Propunha uma obra em que, por suas próprias palavras, “*there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street tailors would have it*” ⁴⁶ (1984, p. 160). Essa demanda, portanto, fundamentou a escrita modernista que, no caso inglês, tem Joyce e Woolf como seus principais expoentes.

Mrs. Dalloway é uma narrativa que não apresenta divisões formais no texto, tais como capítulos ou seções, e desenvolve-se ininterruptamente do início ao fim. O

⁴⁵ Não obstante, seguimos perseverando, conscientemente, construindo nossos trinta e dois capítulos sob um formato que a cada vez mais deixa de se assemelhar à percepção em nossas mentes. Muito do enorme trabalho da ficção de provar a solidez, a materialidade da vida não é meramente trabalho jogado fora, mas trabalho mal colocado, na medida em que obscurece e apaga a luz da concepção (WOOLF, 1984, p. 160; tradução nossa).

⁴⁶ Não haveria enredo, comédia, tragédia, interesse amoroso ou catástrofe no estilo aceito e talvez nem mesmo um único botão costurado, como o teriam os alfaiates da Bond Street (WOOLF, 1984, p. 160; tradução nossa).

experimentalismo estético não é tão expressivo como é o de *Ulysses*, de James Joyce, mas nota-se uma característica peculiar no texto – o uso excessivo da preposição *for* em início de períodos, como em: “*For they might be parted for hundreds of years, she and Peter* ⁴⁷” (WOOLF, 1996, p. 5), em uma consideração do narrador a respeito da distância entre Clarissa Dalloway e Peter Walsh ou em: “*For he would say it in so many words, when he came into the room* ⁴⁸” (WOOLF, 1996, p. 117), quando o narrador declara que Richard diria a Clarissa, ao chegar em casa, o quanto ele a amava. O emprego dessa técnica faz parecer que há uma constante tentativa de busca por explicação ou por justificação das atitudes das personagens do romance, muitas vezes feita pelo próprio narrador que, ao falar em tom de conjectura, revela possíveis resultados, adiantando-se ao tempo da própria narrativa, como no caso da última citação aqui referida. Esse artifício remete-se à pulsão modernista pelo trabalho da memória, pois as repetitivas ocorrências de passagens elucidativas ou justificatórias a partir do uso recorrente de uma preposição que introduz uma explicação faz lembrar o interesse modernista pela exploração do inconsciente em busca de respostas e de explicações sobre o comportamento humano.

Há também um tom lírico que permeia o modo de narrar e privilegia o subjetivismo em detrimento da objetividade em vigor na estética precedente ao Modernismo:

Could it be that he was in love with her, then, remembering the misery, the torture, the extraordinary passion of those days? It was a different thing altogether – a much pleasanter thing – the truth being, of course, that now she was in love with him ⁴⁹ (WOOLF, 1996, p. 79-80; grifo do autor).

Nessa passagem, uma reflexão questiona o fato de Peter Walsh e Clarissa Dalloway terem, possivelmente, estado apaixonados um pelo outro em momentos diferentes da vida e colabora para o caráter introspectivo que é próprio do fazer modernista.

Na sequência da narrativa, o lirismo acentua-se e a prosa tangencia características do texto poético quando Peter Walsh alcança um cruzamento na capital inglesa:

⁴⁷ Pois podiam ficar separados durante séculos, ela e Peter (WOOLF, 2012, p. 13).

⁴⁸ Pois ele iria dizer com todas as letras, quando entrasse na sala (WOOLF, 2012, p. 134).

⁴⁹ Podia ser que então estivesse apaixonado por ela, lembrando a dor, a tortura, a paixão extraordinária daqueles dias? Era uma coisa totalmente diferente – uma coisa muito mais agradável – pois de fato, claro, agora era *ela* que estava apaixonada por *ele* (WOOLF, 2012, p. 94; grifo do autor).

A sound interrupted him; a frail quivering sound, a voice bubbling up without direction, vigour, beginning or end, running weakly and shrilly and with an absence of all human meaning into

*ee um fah um so
foo swee too eem oo-*

the voice of no age or sex, the voice of an ancient spring sprouting from the earth; which issued, just opposite Regent's Park Tube Station, from a tall quivering shape, like a funnel, like a rusty pump, like a wind-beaten tree for ever barren of leaves which lets the wind run up and down its branches singing

*ee um fah um so
foo swee too eem oo,*⁵⁰ (WOOLF, 1996, p. 80-81).

A voz que ecoa do outro lado da estação de metrô do Regent's Park possui qualidades que remetem ao universo mítico. É cíclica como o mito, pois não se pauta por início ou por fim e prescinde de significado humano, idade ou sexo. Ademais, a imagem de uma fonte que brota da terra recupera o conceito mítico da natureza e sua potência de criação, nascimento e vida. É, certamente, uma estratégia modernista que sugere a reordenação do mundo e sua ressignificação: “*Myth could be many things, including nostalgia for a lost unity, a fascist regression, or a literary structure, but its most important meaning was an emblem of the human world as self-created*⁵¹” (BELL, 1999, p. 14). A figura mítica propõe, então, a reforma de uma realidade esgotada de significados e desgastada pelas experiências humanas malfadadas ao longo dos séculos, conforme afirma David Trotter (1999, p. 77): “*In a time of crisis, the fabric of meaning wears thin in places, and meaninglessness shows through: the stories we tell about experience, the*

⁵⁰ Um som o deteve; um som trêmulo e frágil, uma voz brotando e se erguendo sem direção, sem vigor, sem começo nem fim, fluindo fraca e aguda na ausência de qualquer significado humano em

*ee um fah um so
foo swee too eem oo-*

a voz sem idade nem sexo, a voz de uma fonte antiga jorrando da terra; que saía, logo no outro lado da estação de metrô do Regent's Park, de uma figura trêmula e alta, como um tubo de vapor, como uma bomba enferrujada, como uma árvore batida pelo vento perpetuamente despida de folhas que deixa o vento subir e descer pelos galhos cantando

*ee um fah um so
foo swee too eem oo* (WOOLF, 2012, p. 95).

⁵¹ O mito podia ser muitas coisas, incluindo nostalgia de uma unidade perdida, uma regressão fascista ou uma estrutura literária, mas o seu significado mais importante era um emblema do mundo humano autocriado (BELL, 1999, p. 14; tradução nossa).

*symbols which offer themselves from within it, no longer suffice*⁵². O poder regenerador do mito toma contornos ainda mais claros, ao declarar o narrador sobre o som, em roupagem de música, entoado pela senhora do outro lado da estação do Regent's Park:

*As the ancient song bubbled up opposite Regent's Park Tube Station, still the earth seemed green and flowery; still, though it issued from so rude a mouth, a mere hole in the earth, muddy too, matted with root fibres and tangled grasses, still the old bubbling burbling song, soaking through the knotted roots of infinite ages, and skeletons and treasure, streamed away in rivulets over the pavement and all along the Marylebone Road, and down towards Euston, fertilising, leaving a damp stain*⁵³ (WOOLF, 1996, p. 82).

Outra técnica tipicamente modernista explorada por Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway* é a narrativa em múltiplas perspectivas que apresenta diferentes vozes interceptando-se. Sobre esse artifício, Andrew McNeillie (2010, p. 18) detecta uma influência cubista: “[...] *we come very close to Cézanne and his use, in still life, of multiple perspectives, and perhaps also to a species of Cubism*⁵⁴”. Leite (2002, p. 67; grifo do autor), ao refletir sobre o narrador no romance modernista, declara:

O aprofundamento no processo psíquico do PERSONAGEM-NARRADOR acaba por desmanchar a noção tradicional de personagem, fragmentada agora nessa voz sem rosto que, no limite, é expressão do inconsciente, para além do *caráter* retratado pelo romance psicológico.

Em *Mrs. Dalloway*, prevalece a narração em terceira pessoa, como se lê no trecho em que se anuncia o encontro entre Clarissa e a florista: “*She advanced, light, tall, very upright, to be greeted at once by button-faced Miss Pym, whose hands were always bright red, as if they had been stood in cold water with the flowers*⁵⁵” (WOOLF, 1996, p. 10-

⁵² Em um tempo de crise, a estrutura de significados desgasta-se em alguns pontos e a falta de significados aparece: as histórias que contamos sobre experiência, os símbolos que se oferecem por dentro dela não são mais suficientes (TROTTER, 1999, p. 77).

⁵³ Enquanto a canção antiga brotava e se erguia no outro lado da estação de metrô do Regent's Park, a terra ainda parecia verde e florida; ainda, embora saída de uma boca tão rude, um mero buraco na terra, lamacento também, emaranhado de raízes fibrosas e matos entrançados, ainda a velha canção brotando burbulhante, encharcando as raízes nodosas de infinitas idades, esqueletos e tesouros, fluía em regatos pela calçada descendo toda a Marylebone Road, indo para Euston, fertilizando, deixando um rastro úmido (WOOLF, 2012, p. 96).

⁵⁴ Chegamos muito próximos a Cézanne e ao seu uso, na natureza morta, de múltiplas perspectivas e também talvez a uma espécie de Cubismo (MCNEILLIE, 2010, p. 18; tradução nossa).

⁵⁵ Ela avançou, leve, alta, muito aprumada, para ser imediatamente cumprimentada por Miss Pym, de cara redonda como um botão, cujas mãos eram sempre de um vermelho vivo, como se ficassem na água gelada junto com as flores (WOOLF, 2012, p. 19).

11). Entretanto, também estão presentes trechos em discurso direto que representam a fala original das personagens. A passagem de um avião sobre o centro de Londres e o seu rastro de fumaça despertam conclusões divergentes entre personagens que povoam o romance, mas não se encontram necessariamente. Ao tentarem decifrar o que se via no céu, as personagens têm sua fala reproduzida no texto e acrescidas das observações do narrador: “‘Glaxo’, said Mrs. Coates in a strained, awestricken voice, gazing straight up, and her baby, lying stiff and white in her arms, gazed straight up”⁵⁶ (WOOLF, 1996, p. 18-19); “‘Kreemo’, murmured Mrs. Bletchley, like a sleepwalker”⁵⁷ (WOOLF, 1996, p. 19); “‘That’s an E’, said Mrs. Bletchley”⁵⁸ (WOOLF, 1996, p. 19); “‘It’s toffee’, murmured Mr. Bowley”⁵⁹ (WOOLF, 1996, p. 19). Por ter cada personagem uma percepção da cena que avista, infere-se que essa estratégia de escrita evidencia o caráter mutável das tradições que o Modernismo combateu. Nada mais é estanque e inflexível, mas, a depender do ponto de vista e da luz que se lança sobre um determinado assunto, diferentes posicionamentos serão admissíveis.

O artifício das múltiplas perspectivas manifesta-se também no antagonismo que se nota entre o dia festivo de Clarissa e a declaração de Septimus Smith: “*I will kill myself*”⁶⁰ (WOOLF, 1996, p. 14) e na alternância frequente entre o foco sobre o dia de Mrs. Dalloway e o de seu duplo, Septimus Smith. A transferência do fio narrativo do núcleo capitaneado por Clarissa para aquele protagonizado por Septimus mostra-se outra técnica narrativa típica do Modernismo, conforme nota-se no recorte textual que se segue:

It was awful, he cried, awful, awful!
Still, the sun was hot. Still, one got over things. Still, life had a way of adding day to day. Still, he thought, yawning and beginning to take notice – Regent’s Park had changed very little since he was a boy, except for the squirrels – still, presumably there were compensations – when little Elise Mitchell, who had been picking up pebbles to add to the pebble collection which she and her brother were making on the nursery mantelpiece, plumped her handful down on the nurse’s knee and scudded off again full tilt into a lady’s legs. Peter Walsh laughed out.
But Lucrezia Warren Smith was saying to herself, It’s wicked; why should I suffer? she was asking, as she walked down the broad path. No; I can’t stand it any longer, she was saying, having left Septimus, who wasn’t Septimus any longer, to say hard, cruel, wicked things, to

⁵⁶ - Glaxo – disse Mrs. Coates numa voz tensa, cheia de admiração, fitando o alto, e o nenê, deitado rígido, em seus braços, fitava o alto (WOOLF, 2012, p. 28).

⁵⁷ - Kreemo – murmurou Mrs. Bletchley, como uma sonâmbula (WOOLF, 2012, p. 28).

⁵⁸ - É um E – disse Mrs. Bletchley (WOOLF, 2012, p. 29).

⁵⁹ É toffee – murmurou Mr. Bowley (WOOLF, 2012, p. 29).

⁶⁰ Vou me matar (WOOLF, 2012, p. 23).

talk to himself, to talk to a dead man, on the seat over there; when the child ran full tilt into her, fell flat, and burst out crying ⁶¹ (WOOLF, 1996, p. 64-65).

Inicialmente, a narração concentra-se sobre os desdobramentos de um episódio em que Peter Walsh, após uma lembrança da juventude, rememora como Clarissa romperá o relacionamento que mantinham. Walsh lamenta o ocorrido, mas a sequência do texto demonstra sua recuperação emocional e a percepção de que quase nada havia mudado no cenário da cidade desde então. As considerações sobre Peter e, conseqüentemente, sobre o núcleo de personagens da convivência de Clarissa Dalloway encerram-se com a cena de Elise, uma garota que brinca com pedrinhas no parque. Subitamente, o foco narrativo desvia-se daquele enredo e toma a direção da trama que envolve Rezia e Septimus Smith, em um trecho que relata o sofrimento da esposa na companhia do marido afetado psicologicamente pelos horrores da guerra. De maneira análoga ao primeiro fragmento, a cena completa-se com a mesma garota, Elise, dessa vez trombando em Rezia naquele parque. A figura da garota funciona como um elemento que promove a ligação entre os dois núcleos principais do romance e revela-se mais um artifício do trabalho estético da autora.

A estratégia modernista utilizada por Woolf no tratamento da focalização, como exemplificado no parágrafo anterior, consiste na ausência da linearidade do enredo: enquanto detém-se sobre determinado assunto, admite a inserção de outros ao longo da narrativa de modo a promover um efeito que muito se assemelha aos recursos de cortes e de alternâncias de cena característicos do cinema. Essa é a interferência que fere o modo de narrar realista e revela-se um importante aspecto de experimentalismo adotado pelos escritores modernistas. Adorno (2003, p. 56) considera a atitude do narrador no Modernismo um efeito do subjetivismo que transforma toda matéria esteticamente trabalhada e, a esse respeito, declara:

⁶¹ 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 a perceber – o Regent's Park não tinha mudado quase nada desde que era menino, a não ser pelos esquilos – mesmo assim, provavelmente havia compensações – quando a pequena Elise Mitchell, que estava catando pedrinhas para acrescentar à coleção de pedrinhas que ela e o irmão estavam montando em cima da lareira no quarto de brincar, soltou aquele punhado em cima do joelho da babá e saiu de novo numa carreira desabalada trombando nas pernas de uma senhora. Peter Walsh riu alto.

Mas Lucrezia Warren Smith estava dizendo a si mesma, É cruel; por que devo eu sofrer? perguntava enquanto descia pelo Broad Walk. Não; não aguento mais, estava dizendo, tendo deixado Septimus, que não era mais Septimus, a dizer coisas duras, cruéis, maldosas, a falar sozinho, a falar com um morto, no banco lá adiante; quando a criança numa carreira desabalada trombou nela, se estatelou no chão e desandou a chorar (WOOLF, 2012, p. 77).

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras.

Assim, o modo de narrar em *Mrs. Dalloway* é mesmo um reflexo da fragmentação vigente naquele momento histórico e uma estratégia que busca realçar a inexistência de unidade na percepção de mundo na modernidade.

Para além da alternância do foco narrativo de um núcleo de personagens para outro, há também saltos e rupturas no âmbito da percepção espaço-temporal e a interferência da variação do nível de consciência da personagem na compreensão dos fatos. Ao dissertar sobre o romance modernista, Leite (2002, p. 73) afirma:

Abala-se a cronologia, fundem-se presente, passado e futuro, estremecem os planos da consciência e o onírico invade a realidade; assume-se e se expõe o relativo na nossa percepção do espaço e do tempo; desmascara-se o “mundo epidérmico do senso comum”, denunciado como simples aparência; a distensão temporal é revirada pelo avesso, pela visão do presente, do passado e do futuro, pela criação de uma simultaneidade que altera radicalmente não apenas as estruturas narrativas mas também a composição da própria frase que perde seus nexos lógicos.

Em dado momento do romance, na referência do presente da narrativa, Peter Walsh senta-se em um banco em que havia uma senhora e um bebê no Regent’s Park:

So the elderly nurse knitted over the sleeping baby in Regent’s Park. So Peter Walsh snored. He woke with extreme suddenness, saying to himself, ‘The death of the soul’. ‘Lord, Lord!’ he said to himself out loud, stretching and opening his eyes. ‘The death of the soul’. The words attached themselves to some scene, to some room, to some past he had been dreaming of. It became clearer; the scene, the room, the past he had been dreaming of. It was Bourton that summer, early in the nineties, when he was so passionately in love with Clarissa. There were a great many people there, laughing and talking, sitting round a table after tea, and the room was bathed in yellow light and full of cigarette smoke. [...] ⁶² (WOOLF, 1996, p. 58).

⁶² Assim a babá idosa tricotava cuidando do nenê adormecido no Regent’s Park. Assim Peter Walsh roncava. Ele acordou num extremo repente, dizendo consigo: “A morte da alma”. - Bom Deus! – disse consigo em voz alta, espreguiçando-se e abrindo os olhos. – A morte da alma. As palavras se ligavam a alguma cena, a alguma sala, a algum passado com que esteve sonhando. Ficou mais claro; a cena, a sala, o passado com que esteve sonhando.

Nota-se, nesse trecho, a ocorrência do que sustenta Leite (2002) sobre o esfacelamento da ordenação do tempo, do espaço e da interferência do plano onírico no romance modernista. Inicialmente em Londres, na região de Westminster, Peter Walsh adormece no parque e sonha com um jantar de que participara em Bourton e no qual Clarissa apresentara Richard Dalloway aos convidados. A narrativa então desvia-se do presente e passa a relatar o episódio objeto do sonho de Peter – ocorrido em década anterior – em movimento de *flashback* que ocupa seis páginas e meia até o retorno ao plano presente da narração no Regent's Park.

Altamente introspectiva, a narrativa em *Mrs. Dalloway* muitas vezes detém-se sobre impressões do inconsciente das personagens, em estratégia denominada fluxo de consciência, por Robert Humphrey (1976). Segundo o autor (1976, p. 11):

Virginia Woolf queria formular os processos e as possibilidades da compreensão interior da verdade – uma verdade que ela considerava inexprimível; conseqüentemente, só podia encontrar esse processo de compreensão em funcionamento a um nível da mente que não é expresso.

A expressão do fluxo de consciência dá-se a partir do emprego de técnicas tais quais o monólogo interior direto, o monólogo interior indireto, a descrição onisciente e o solilóquio (HUMPHREY, 1976). No romance de Virginia Woolf, as impressões do aparelho psíquico das personagens dão-se sobretudo através dos dois primeiros procedimentos destacados.

Para exemplificar a técnica, toma-se do romance um trecho em que, pelo uso do monólogo interior direto, as impressões do inconsciente de Clarissa são reveladas ao leitor, enquanto a protagonista repara um vestido na sala de visitas de sua casa:

So on a summer's day waves collect, overbalance, and fall; collect and fall; and the whole world seems to be saying 'that is all' more and more ponderously, until even the heart in the body which lies in the sun on the beach says too, that is all. Fear no more, says the heart. Fear no more, says the heart, committing its burden to some sea, which sighs collectively for all sorrows, and renews, begins, collects, lets fall. And

Foi em Bourton naquele verão, no começo dos anos 90, quando estava tão perdidamente apaixonado por Clarissa. Havia muita gente, rindo e falando, em torno de uma mesa após o chá, e a sala estava banhada de luz amarela e densa de fumaça dos cigarros (WOOLF, 2012, p. 70).

the body alone listens to the passing bee; the wave breaking; the dog barking, far away barking and barking ⁶³ (WOOLF, 2005, p. 38).

Os pensamentos da personagem interrompem o fio da narrativa que apresentava, naquele momento, uma conversa entre Mrs. Dalloway e sua funcionária Lucy e, impregnados de lirismo, destacam o estado psíquico de Clarissa. O tom reflexivo assumido pelo texto e a ausência de verbos dicendi constroem a impressão de que se lê o que produz o próprio inconsciente da personagem. Não há interferência externa vinda do narrador ou de qualquer outra voz senão a da própria memória da protagonista, o que caracteriza o monólogo interior direto.

Já em outro excerto, Clarissa reflete sobre amor e religião e seus pensamentos vêm à tona por intermédio da voz do narrador, que introduz o monólogo interior indireto pelo uso do verbo dicendi *thought*. O fluxo de consciência, nesse caso, é apresentado em terceira pessoa:

Love and religion! thought Clarissa, going back into the drawing room, tingling all over. How detestable, how detestable they are! For now that the body of Miss Kilman was not before her, it overwhelmed her – the idea. The cruellest things in the world, she thought, seeing them clumsy, hot, domineering, hypocritical, eavesdropping, jealous, infinitely cruel and unscrupulous, dressed in a mackintosh coat, on the landing; love and religion. Had she ever tried to convert any one herself? Did she not wish everybody merely to be themselves? ⁶⁴(WOOLF, 1996, p. 127-128).

O trabalho persistente com a memória das personagens e as reflexões frequentes que fazem ao longo daquele dia narrado favorecem a ocorrência de momentos de compreensão profunda sobre a verdade que procuram. São instantes de iluminação, de consciência e de percepção da realidade do mundo, que colaboram para o crescimento

⁶³ Assim num dia de verão as ondas se ajuntam, se avolumam e caem; se ajuntam e caem; e o mundo inteiro parece dizer “é só isso” em tom mais e mais pesado, até que o coração dentro do corpo deitado ao sol na praia diz também, é só isso. Não temas mais, diz o coração. Não temas mais, diz o coração, entregando seu fardo a algum mar, que suspira coletivamente por todas as dores, e se renova, começa, se ajunta, deixa cair. E apenas o corpo ouve a abelha passando; a onda quebrando; o cão latindo, muito longe latindo latindo (WOOLF, 2002, p. 49).

⁶⁴ Amor e religião! pensou Clarissa, voltando para a sala de visitas, tiritando de novo. Como são detestáveis, detestáveis! Pois agora que o corpo de Miss Kilman não estava à sua frente, acabrunhava-a – a ideia. As coisas mais cruéis do mundo, pensou, vendo-as desajeitadas, ardentes, dominantes, hipócritas, furtivas, invejosas, infinitamente cruéis e inescrupulosas, envoltas numa gabardine, no patamar; amor e religião. Tentara alguma vez converter alguém? Não queria que cada qual fosse simplesmente quem era? (WOOLF, 2012, p. 145).

pessoal da personagem. A atração que sente Mrs. Dalloway por mulheres é narrada com a interferência desse artifício:

*[...] yet she could not resist sometimes yielding to the charm of a woman, not a girl, of a woman confessing, as to her they often did, some scrape, some folly. And whether it was pity, or their beauty, or that she was older, or some accident – like a faint scent, or a violin next door (so strange is the power of sounds at certain moments), she did undoubtedly then feel what men felt. Only for a moment; but it was enough. It was a sudden revelation, a tinge like a blush which one tried to check and then, as it spread, one yielded to its expansion, and rushed to the farthest verge and there quivered and felt the world come closer, woollen with some astonishing significance, some pressure of rapture, which split its thin skin and gushed and poured with an extraordinary alleviation over the cracks and sores. Then, for that moment, she had seen an illumination; a match burning in a crocus; an inner meaning almost expressed. But the close withdrew; the hard softened. It was over – the moment. Against such moments (with women too) there contrasted (as she laid her hat down) the bed and Baron Marbot and the candle half-burnt*⁶⁵ (WOOLF, 1996, p. 30-31; grifo nosso).

Após uma sequência de reflexões a respeito das razões pelas quais Mrs. Dalloway demonstraria interesse por outra mulher, chega-se à epifania, à revelação de que ela simplesmente teria as mesmas sensações que um homem experimentaria por alguém do sexo oposto. É um momento de esclarecimento pessoal e de autoconhecimento que expõe, inclusive, as limitações impostas por uma escolha, pois ao cessar o instante revelador, Clarissa está consciente de que a tradição e os interditos da sociedade voltarão a atuar sobre si, como fica evidente nas imagens repressoras citadas como antagonistas ao momento da epifania: a cama, a leitura solitária em casa e a vela pela metade, todas indicadoras da reclusão doméstica a que a mulher estava submetida.

A tessitura de *Mrs. Dalloway*, portanto, assim como a dos outros emblemáticos romances modernistas, compõe-se por tais técnicas e estratégias – que vão muito além do

⁶⁵ [...] mesmo assim às vezes não conseguia resistir a se render ao encanto de uma mulher, não uma moça, de uma mulher confessando, como tantas vezes lhe faziam, algum apuro, alguma levandade. E se fosse por piedade, ou pela beleza delas, ou porque era mais velha, ou algum acaso – como um leve perfume ou um violino na casa ao lado (tão estranho é o poder dos sons em certos momentos), ela então sentia indubitavelmente o que sentiam os homens. *Apenas por um instante; mas era o suficiente. Era uma revelação súbita*, um colorido como um rubor que a pessoa tentava controlar e então, ao se alastrar, cedia à expansão dele, e corria até a orla mais distante e lá ficava a fremir e a sentir o mundo se aproximando, dilatado com alguma assombrosa significação, alguma pressão de arrebatamento, que fendia sua fina membrana e jorrava e transbordava com um alívio extraordinário sobre as gretas e as chagas. Então, durante aquele instante, ela via uma iluminação; uma mecha incendiando a sarça; um sentido interno quase revelado. Mas o próximo se afastava; o duro amolecia. Tinha acabado – o instante. A tais instantes (com mulheres também) opunham-se (enquanto pousava o chapéu) a cama, o barão Marbot, a vela pela metade (WOOLF, 2002, p. 40-41; grifo nosso).

simples encadeamento lógico de fatos narrados – e caracteriza-se por um trabalho esmerado com a forma para a apresentação do conteúdo. Virginia Woolf buscou nesse engenhoso processo de concepção ficcional os efeitos esperados de uma obra filiada a um movimento estético seminal que se pretendia inovador e inventivo. Nesse procedimento de criação, as categorias narrativas personagem e espaço também são significativas, pois aliadas às estratégias de experimentação estética, concorrem para a estruturação da cadeia de significados que compõe o romance modernista. Nas figuras dos seres fictícios que povoam a narrativa e no ambiente por onde se movem, exibem-se as características da modernidade e reforçam-se os traços do Modernismo, motivo pelo qual dedica-se o próximo capítulo ao estudo da personagem e do espaço em *Mrs. Dalloway*.

3 A PERSONAGEM E O ESPAÇO COMO SIGNOS DO MODERNO EM *MRS. DALLOWAY*

3.1 *Mrs. Dalloway* e a personagem moderna

Laura Marcus (2004, p. 61) declara que, recentemente, há uma intensa exploração da proximidade dos termos **Modernismo**, como definição de um movimento literário, e **modernidade**, como representação de um momento da história humana e acrescenta, realçando a coexistência desses dois conceitos no romance de Woolf:

*The work of Virginia Woolf is of particular significance here. In her writing we find those features associated with literary modernism – fluid characterizations and explorations of subjectivity, experiments with temporality – in conjunction with the depiction of aspects of modernity – the centrality of the city as metropolis and an acute and often uneasy awareness of time and historicity*⁶⁶.

Acompanhando a tendência inaugurada por *Ulysses*, de James Joyce, Virginia Woolf apresenta, em *Mrs. Dalloway*, a encenação de personagens caracteristicamente modernas e de preocupações igualmente típicas da modernidade. No romance de Woolf, o recorte temporal que envolve a narrativa central corresponde a um dia rotineiro da protagonista na capital inglesa e retrata ansiedades e preocupações do indivíduo do início do século XX. Nas palavras de Juliana Attie, “A escritora inglesa [Virginia Woolf], juntamente com Joyce, Proust entre outros, incorpora em suas obras o caos que é a mente do homem moderno [...]” (2015, p. 17). O fluxo de consciência e a exploração da memória das personagens na obra desses escritores do início do século XX são marcas distintivas da literatura modernista e destacam o aspecto psicológico das personagens em detrimento do retrato físico construído pelo descritivismo realista praticado no século XIX. De acordo com Whitworth (2005), para os modernistas era necessária a reinvenção da forma ficcional para que se ajustassem a uma nova configuração de mundo.

Dois focos narrativos conduzem o romance de Virginia Woolf lançando luzes sobre duas personagens que se destacam na trama, atuam como duplos e dão corpo ao

⁶⁶ “A obra de Virginia Woolf é de particular significância aqui. Em sua escrita, encontramos características associadas ao Modernismo literário – caracterizações fluidas e explorações da subjetividade, experimentos com a temporalidade – em conjunção com a representação de aspectos da modernidade – a centralidade da cidade como metrópole e uma percepção perspicaz e frequentemente apreensiva do tempo e da historicidade” (MARCUS, 2004, p. 61; tradução nossa).

espírito da época. Clarissa Dalloway e Septimus Smith são representantes da modernidade e o trabalho da memória de cada um revela as principais preocupações daquele momento.

Clarissa representa a voz feminina tão suprimida pela tradição patriarcal dominante na modernidade, tolhendo direitos e relegando à mulher o papel de coadjuvante. É a protagonista do romance e encampa a pauta feminista bem como faz emergir reflexões sobre a futilidade das relações humanas, a homossexualidade, a vida e a morte.

Septimus prefigura a imagem do homem cindido da modernidade, destruído pelos horrores da Primeira Guerra Mundial, em crise consigo próprio e ensandecido pelo fardo dos acontecimentos cuja ocorrência não consegue compreender, tampouco explicar.

A modernidade ficou marcada pela fragmentação do sujeito, conforme ratifica o narrador do romance: “*This late age of world’s experience had bred in them all, all men and women, a well of tears. Tears and sorrows; courage and endurance; a perfectly upright and stoical bearing*”⁶⁷ (WOOLF, 1996, p. 7). A assertiva coloca, portanto, o romance, o enredo e suas personagens sob a luz e a influência da modernidade e, dessa forma, revela os aspectos modernos que se deseja observar.

Clarissa Dalloway e Septimus Smith polarizam os focos narrativos do romance e constituem-se duplos, embora não estejam simultaneamente no mesmo ambiente e pertençam a enredos diferentes na trama da obra. A protagonista é uma mulher rica, moradora de Westminster, ligada à aristocracia britânica na era dos George e relacionada à corte de seu tempo por intermédio do emprego do marido. Não trabalha fora de casa e ocupa-se, repetidas vezes, de recepções e festas frequentadas pelos ricos e nobres de Londres. Embora não seja uma personagem em cujos traços apareça marcante a submissão, Clarissa desperta o leitor para a reflexão acerca do papel da mulher no contexto daquela sociedade e no recorte temporal da modernidade. No ambiente doméstico, coloca-se à disposição da família e das amigas e dos contatos do marido, recebendo-os, fundamentalmente. Virginia Woolf destaca uma marca social da era vitoriana e do início do século XX, já referida por Charlotte Brontë em *Jane Eyre*, ao colocar o quarto de Clarissa no sótão da casa e ao fazer desse detalhe um emblema à crítica da figura da mulher anjo, inapta à vida social e dependente do amparo masculino:

⁶⁷ “Essa época recente da experiência do mundo tinha criado em todos eles, homens e mulheres, um poço de lágrimas. Lágrimas e dores; coragem e resistência; uma conduta perfeitamente correta e estoica” (WOOLF, 2012, p. 16).

*Like a nun withdrawing, or a child exploring a tower, she went, upstairs, paused at the window, came to the bathroom. There was the green linoleum and a tap dripping. There was an emptiness about the heart of life; an attic room. Women must put off their rich apparel. At mid-day they must disrobe. She pierced the pincushion and laid her feathered yellow hat on the bed*⁶⁸ (WOOLF, 1996, p. 29).

Imagens como a de uma freira e a de uma criança atribuídas à protagonista conferem a Clarissa características de abnegação, subserviência, ingenuidade e candura que, unidas ao declarado vazio no coração da vida e, em trecho que se segue à citação, às leituras de **Memórias do barão Marbot**, perfazem o modo como o universo feminino ainda era concebido pela orientação paternalista da modernidade: incapaz de sustentar-se a si próprio e privado da significância concedida ao império masculino. A quebra desse código perverso é invocada com o chamado às mulheres para o desnudamento de seus belos trajes, o que pode ser compreendido como uma convocação para a vida efetiva e atuante, fora dos limites do lar, no mesmo patamar daquela empreendida pelos homens. É, sem dúvida, um posicionamento crítico de Virginia Woolf dentre tantos outros que a colocam como eminente voz feminina na literatura a alçar-se em defesa dos direitos das mulheres.

Na mesma sequência narrativa lê-se que Clarissa já não mais mantinha relações sexuais com o marido e que, além disso, a recusa fora iniciativa dela, rejeitando-o em ocasiões sucessivas até que a distância entre os dois fizesse-a sentir-se como se fosse virgem novamente. Nesse ponto, ocorre a menção de um provável traço homossexual de Clarissa Dalloway que, por vezes, rendia-se aos encantos de uma mulher como ocorrera, no passado, ao encantar-se com Sally Seton. Evidentemente, a homossexualidade era um interdito naquela sociedade no início do século XX e sua menção no romance reforça o caráter de escrita de resistência da autora inglesa.

Viver, entretanto, sob o jugo das instituições não permite a Clarissa o voo que definitivamente a desprenderia das amarras, mas faz dela uma refém de dois mundos diversos, conforme esclarece o trecho que sucede um momento de reflexão da protagonista:

⁶⁸ Como uma freira se recolhendo ou uma criança explorando uma torre, ela subiu a escada, parou à janela, chegou ao banheiro. Lá estava o linóleo verde e uma torneira pingando. Lá estava um vazio no coração da vida; um quarto no sótão. As mulheres deviam tirar seus belos trajes. Ao meio-dia deviam se despir. Enfiou o alfinete na almofadinha e pôs o chapéu amarelo de plumas em cima da cama (WOOLF, 2012, p. 40).

*Against such moments (with women too) there contrasted (as she laid her hat down) the bed and Baron Marbot and the candle half-burnt. Lying awake, the floor creaked; the lit house was suddenly darkened, and if she raised her head she could just hear the click of the handle released as gently as possible by Richard, who slipped upstairs in his socks and then, as often as not, dropped his hot-water bottle and swore! How she laughed!*⁶⁹ (WOOLF, 1996, p. 30-31).

Estar dividida entre seus próprios desejos e as regras de conduta impostas pela convenção faz de Clarissa uma personagem moderna, aquela que se cinde entre visões de mundo diversas e toma para si um conflito difícil de ser resolvido. Ao mesmo tempo em que a personagem sonha com experiências libertárias improváveis e condenadas naquele momento e por aquela sociedade, emerge a presença castradora do lar, da leitura no quarto e do marido que chega como a lhe recordar a ordem das coisas e a recolocar tudo em seu devido lugar.

A característica moderna que se desdobra à observação do papel coadjuvante da mulher daquele tempo é o signo da segurança em detrimento da liberdade, conforme observa Freud (2011), ao refletir sobre a civilização ocidental e produzir, em última análise, um estudo da própria modernidade. Ao fazer uma comparação entre o homem moderno e o primitivo, o psicanalista declara:

De fato, o homem primitivo estava em situação melhor, pois não conhecia restrições ao instinto. Em compensação, era mínima a segurança de desfrutar essa felicidade por muito tempo. O homem civilizado trocou um tanto de felicidade por um tanto de segurança (FREUD, 2011, p. 61).

Estar em casa, ter uma família tradicional, sólida e firmar-se na garantia de um marido bem empregado são expectativas que alimentam o afã moderno e disso decorre um temor que arrebatava a confiança humana, deslocando o indivíduo para um terreno de incertezas e medo, muito aos moldes do que revelam as sensações de Clarissa no romance: *“She had a perpetual sense, as she watched the taxicabs, of being out, out, far out to sea and alone; she always had the feeling that it was very, very dangerous to live even one*

⁶⁹ A tais instantes (com mulheres também) opunham-se (enquanto pousava o chapéu) a cama, o varão Marbot, a vela pela metade. Deitada desperta, o chão rangia; a casa acesa se escurecia de súbito, e se erguesse a cabeça ouviria o estalo da maçaneta que com a maior delicadeza possível Richard soltara, o qual então subia a escada deslizando de meias e tantas vezes deixava cair a bolsa de água quente e praguejava! Como ela ria! (WOOLF, 2012, p. 41).

*day*⁷⁰” (WOOLF, 1996, p. 6). Esse comentário, no início da obra, institui uma importante característica para a configuração desta personagem a qual, embora suscite indagações sobre tabus da modernidade, encaixa-se no perfil do indivíduo moderno e nesses limites vive sua experiência. A dúvida sobre o sentido da vida e as incertezas sobre os rumos da existência levam Clarissa a perquirir-se sobre a morte e a imaginá-la ser, provavelmente, a redenção das mazelas da vida, como percebe-se na seguinte reflexão: “*Did it matter then, she asked herself, walking towards Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her; did she resent it; or did it not become consoling to believe that death ended absolutely?*”⁷¹ (WOOLF, 1996, p. 7). Logo em seguida, percebe-se viva em Londres e nota que sobrevivia em Peter e ele nela, e sente a materialidade das coisas familiares, retomando a vontade de viver e deixando claro ao leitor o perfil pusilânime do indivíduo moderno.

A vida supostamente previsível desse indivíduo que, de antemão conhece a necessidade e as consequências das escolhas que faz, reflete-se na conduta de Clarissa por ter apreço por protocolos e aparências, conforme fica explícito no excerto:

How much she wanted it – that people should look pleased as she came in, Clarissa thought and turned and walked back towards Bond Street, annoyed, because it was silly to have other reasons for doing things. Much rather would she have been one of those people like Richard who did things for themselves, whereas, she thought, waiting to cross, half the time she did things not simply, not for themselves; but to make people think this or that; perfect idiocy she knew⁷² [...] (WOOLF, 1996, p. 8).

Ter consciência de que esse comportamento refletia meras frivolidades impostas pela posição social que ela e o marido ocupavam, indica que a personagem é crítica dos valores que a modernidade venera tais como o sucesso baseado em medidas financeiras,

⁷⁰ Tinha uma sensação constante, enquanto olhava os táxis, de estar fora, longe, muito longe no mar e sozinha; sempre tinha a sensação de que era perigoso, perigosíssimo viver mesmo que fosse um único dia (WOOLF, 2012, p. 15).

⁷¹ 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? (WOOLF, 2012, p. 15).

⁷² Como desejava isso – que as pessoas parecessem contentes quando ela entrava, Clarissa pensou, e se virou e retomou a direção da Bond Street, aborrecida, porque era uma tolice ter segundas intenções para fazer as coisas. Muito melhor se fosse uma daquelas pessoas como Richard que faziam as coisas pelas próprias coisas, enquanto ela, pensou esperando para atravessar, metade do tempo fazia as coisas não pura e simplesmente, não por elas mesmas, mas para que as pessoas pensassem isso ou aquilo; idiotice total sabia ela [...] (WOOLF, 2012, p. 16-17).

a solidez, mesmo que aparente, do núcleo familiar e as convenções sociais que tornam artificiais o relacionamento entre as pessoas.

Persiste ainda, na modernidade, a submissão ao modelo patriarcal da organização da sociedade e da família, de modo que a liberdade e a emancipação representam valores restritos ao universo masculino. Não estava ao alcance de Clarissa Dalloway a total independência em relação ao marido ou às pessoas de seu convívio e toda atitude por ela tomada deveria, antes, passar pelo crivo de tais instâncias. A sensação de que não pertencia a si mesma fica explícita na consideração do narrador: “*Oh if she could have her life over again! she thought, stepping on to the pavement, could have looked even differently*”⁷³ (WOOLF, 1996, p. 8), ao frisar o descontentamento da personagem com a condição da mulher moderna e, em seguida, ao elaborar os detalhes da referida contrariedade:

*She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having of children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs. Richard Dalloway*⁷⁴ (WOOLF, 1996, p. 9).

A invisibilidade feminina é tema renitente na modernidade e, na Inglaterra, tem sua expressão avivada pelo puritanismo e pelas convenções que ditavam regras comportamentais. Virginia Woolf concebe sua obra no período que sucede a era vitoriana, conhecida pela rigidez dos protocolos sociais e pelo papel secundário da mulher, que estranhamente ainda não detinha o direito ao voto ou à propriedade em um país dirigido por uma soberana. Os ecos daquele período reverberavam no início do século XX a ponto de Mrs. Dalloway considerar-se ignorada em sua própria identidade de nascimento, apontando Richard, o marido, o salvo-conduto para sua existência, conforme leu-se no trecho acima citado em referência à postura claramente crítica de Virginia Woolf sobre o predomínio patriarcal que ainda imperava.

Clarissa é uma personagem do seu tempo, vive as experiências características daquele momento e isso a faz uma representante do indivíduo moderno, no contexto que

⁷³ Oh se ela pudesse ter sua vida de volta! pensou parando na calçada, pudesse ter até outra aparência! (WOOLF, 2012, p. 17).

⁷⁴ Tinha a sensação estranhíssima de ser invisível, de não ser vista; ignorada; agora não existindo mais casamento, não existindo mais filhos, mas apenas esse avanço surpreendente e bastante solene com os outros, subindo a Bond Street, sendo a Mrs. Dalloway; nem sequer mais Clarissa; sendo Mrs. Richard Dalloway (WOOLF, 2012, p. 17).

bem define o narrador do romance: “*This late age of the world’s experience had bred in them all, all men and women, a well of tears. Tears and sorrows; courage and endurance; a perfectly upright and stoical bearing*”⁷⁵ (WOOLF, 1996, p. 7).

Muitas das agruras responsáveis por esse sentimento melancólico decorreram do contexto social e econômico que vigorava no ocidente. A miséria, o desemprego, a fome e a Primeira Guerra Mundial com todas as suas consequências abatiam-se sobre o indivíduo e legavam-lhe profundas marcas que o levavam a um agudo sentimento de amargura. Miss Kilman, a professora de História de Elizabeth, filha de Clarissa, pertence a uma classe social inferior à dos Dalloway e também porta fortes características da modernidade. É uma mulher que, segundo o texto, “*would do anything for the Russians, starved herself for the Austrians*”⁷⁶ (WOOLF, 1996, p. 9-10), comportamento sintomático de personagens modernas que, adeptas de causas e de ideologias, ainda depositam crédito em verdades universais e alimentam expectativas sobre o futuro. Também é uma vítima da guerra, sofre por tê-la presenciado e por ter sido demitida da escola onde trabalhara durante o conflito armado.

Sally Seton exhibe, na juventude, comportamento não convencional para uma mulher na época: “*For in those days she was completely reckless; did the most idiotic things out of bravado; bicycled round the parapet on the terrace; smoked cigars. Absurd, she was – very absurd*”⁷⁷ (WOOLF, 1996, p. 33). Além disso, mantém um caso amoroso com Clarissa Dalloway e a inicia em leituras não recomendadas a uma mulher. Por tudo isso, Sally é um símbolo da resistência feminina no romance. Entretanto, anos depois, opta pela segurança de um bom casamento, tem cinco filhos e submete-se ao sistema da modernidade.

Outra personagem que se destaca por estar na vanguarda da representação feminina é Lady Bruton:

Indeed, Lady Bruton had the reputation of being more interested in politics than people; of talking like a man; of having had a finger in some notorious intrigue of the eighties, which was now beginning to be mentioned in memoirs. Certainly there was an alcove in her drawing-room, and a table in that alcove, and a photograph upon that table of General Sir Talbot Moore, now deceased, who had written there (one

⁷⁵ Essa época recente da experiência do mundo tinha criado em todos eles, homens e mulheres, um poço de lágrimas. Lágrimas e dores; coragem e resistência; uma conduta perfeitamente correta e estoica (WOOLF, 2012, p. 16).

⁷⁶ [...] faria qualquer coisa pelos russos, morreria [de fome pelos austríacos [...]] (WOOLF, 2012, p. 18).

⁷⁷ Pois naqueles dias ela era totalmente estouvada; fazia as coisas mais idiotas por bravata; andava de bicicleta no parapeito do terraço; fumava charutos. Absurda, ela era – muito absurda (WOOLF, 2012, p.43).

*evening in the eighties) in Lady Bruton's presence, with her cognisance, perhaps advice, a telegram ordering the British troops to advance upon an historical occasion*⁷⁸ (WOOLF, 1996, p. 106).

No trecho extraído do romance, Lady Bruton, descendente de um general britânico, é descrita como uma mulher singular, politicamente ativa e influente tal qual um homem naquela sociedade. É mais um posto de resistência feminina colocado na obra por Virginia Woolf para sinalizar a necessidade urgente de reformas na sociedade.

O belicismo e a maneira como a Inglaterra era dirigida politicamente também são temas representativos daquele momento histórico e a crítica ao ufanismo é apresentada em trecho em que Peter Walsh depara-se com uma tropa de soldados marchando na rua Whitehall:

*Boys in uniform, carrying guns, marched with their eyes ahead of them, marched, their arms stiff, and on their faces an expression like the letters of a legend written round the base of a statue praising duty, gratitude, fidelity, love of England*⁷⁹ (WOOLF, 1996, p. 50).

Através do olhar da personagem Peter Walsh, surge a imagem decadente daqueles militares, delineados como que para representar a fragilidade do próprio governo inglês:

*It is, thought Peter Walsh, beginning to keep step with them, a very fine training. But they did not look robust. They were weedy for the most part, boys of sixteen, who might, to-morrow, stand behind bowls of rice, cakes of soap on counters*⁸⁰ (WOOLF, 1996, p. 50).

Na sequência, a reflexão de Walsh ironiza os soldados que passam e as figuras de importantes generais britânicos do passado, em cena que destaca a guerra como uma das principais mazelas modernas:

⁷⁸ De fato, Lady Bruton tinha a fama de se interessar mais pela política do que pelas pessoas; de falar como um homem; de ter mexido alguns pauzinhos em alguma intriga notória dos anos 1880, que agora começava a ser mencionada em memórias. Certamente havia uma recâmara em sua sala de visitas, e uma mesa naquela recâmara, e uma fotografia em cima daquela mesa do general Sir Talbot Moore, agora falecido, que tinha redigido ali (uma noite nos anos 80) na presença de Lady Bruton, com o seu conhecimento, talvez a seu conselho, um telegrama ordenando que as tropas britânicas avançassem em certa ocasião histórica (WOOLF, 2012, p. 122-123).

⁷⁹ Jovens de uniforme, carregando armas, marchavam olhando em frente, marchavam, de braços rígidos, e no rosto uma expressão como as letras de uma legenda na base de uma estátua enaltecendo o dever, a gratidão, a lealdade, o amor pela Inglaterra (WOOLF, 2012, p. 62).

⁸⁰ É, pensou Peter Walsh, começando a acompanhar o passo, um ótimo treinamento. Mas não pareciam robustos. Eram fracotes na maioria, garotos de dezesseis anos, que amanhã poderiam estar atrás do balcão com tigelas de arroz ou barras de sabão (WOOLF, 2012, p. 62).

*One had to respect it; one might laugh; but one had to respect it, he thought. There they go, thought Peter Walsh, pausing at the edge of the pavement; and all the exalted statues, Nelson, Gordon, Havelock, the black, the spectacular images of great soldiers stood looking ahead of them, as if they too had made the same renunciation (Peter Walsh felt he, too, had made it the great renunciation), trampled under the same temptations, and achieved at length a marble stare. But the stare Peter Walsh did not want for himself in the least; though he could respect it in others. He could respect it in boys*⁸¹ (WOOLF, 1996, p. 50-51).

Para representar o indivíduo massacrado pela guerra e demonstrar os efeitos do combate sobre a integridade psicológica do homem moderno, Virginia Woolf apresenta a personagem que divide o protagonismo do romance com Clarissa Dalloway: “*Septimus Warren Smith, aged about thirty, pale-faced, beak-nosed, wearing brown shoes and a shabby overcoat, with hazel eyes which had that look of apprehension in them which makes complete strangers apprehensive too*⁸²” (WOOLF, 1996, p. 12). A descrição configura uma personagem de compleição decadente que incorpora o espírito de época igualmente nada alvissareiro daquele momento. Septimus Smith adquirira um transtorno mental após ter lutado na guerra e pensamentos suicidas tornaram-se recorrentes. Sua presença no romance complementa a de Clarissa e o leitor fica à espera de um encontro que não ocorre. Whitworth (2005) sugere que, em um nível mais profundo de leitura, Septimus poderia vir a ser o filho de Clarissa, já que ao refletir sobre seu passado em Bourton, a protagonista instiga a referência a Bourton-on-the-Water, cidade que dista apenas 23 milhas da localidade onde nascera Septimus, Stroud. Essa proximidade revelaria, para Whitworth (2005), uma possível relação ilegítima de mãe e filho.

As conexões entre Septimus e Clarissa são um objeto de questionamento e, de fato, reforçam uma característica moderna comum às duas personagens. Ambos se submetem a instituições ordenadoras da sociedade e delas acabam dependentes. Clarissa está definitivamente atada à família, aos artificialismos das altas classes sociais e sobretudo ao marido. Portanto, leva consigo o signo do indivíduo moderno que, vislumbrando a segurança, atém-se a estruturas supostamente sólidas arriscando a própria

⁸¹ Devia-se respeitar; podia-se rir; mas devia-se respeitar, pensou ele. Lá vão eles, pensou Peter Walsh, parando na beira da calçada; e todas as estátuas enaltecidas, Nelson, Gordon, Havelock, as imagens negras, as imagens espetaculares de grandes soldados de pé olhando em frente, como se eles também tivessem feito a mesma renúncia (Peter Walsh sentiu que, ele também, tinha feito a grande renúncia), sendo esmagados pelas mesmas tentações e alcançando finalmente um olhar fixo de mármore. Mas o olhar fixo Peter Walsh não desejava para si, de maneira nenhuma, embora pudesse respeitá-lo em outros. Podia respeitá-lo em garotos (WOOLF, 2012, p. 62-63).

⁸² Septimus Warren Smith, com cerca de trinta anos, rosto pálido, nariz pontudo, de sapatos marrons e um sobretudo surrado, com olhos castanho-escuros que tinham aquele ar de apreensão que deixa apreensivos até os mais completos estranhos (WOOLF, 2012, p. 22).

conquista da felicidade. Septimus, por seu turno, dedicara-se ao exército e, como voluntário, defendera ideais patriotas e pretendia uma vida comum, baseada nos padrões de normalidade daquele momento. Cai, entretanto, em irreversível quadro de desequilíbrio mental, muito afim ao que declara Freud (2011, p. 29) sobre o indivíduo portador de uma desfavorável compleição psíquica ao ser destituído de felicidade:

A última técnica de vida, que ao menos lhe promete satisfações substitutivas, é a fuga para a doença neurótica, que em geral ele empreende ainda jovem. O indivíduo que numa idade posterior fracassa nos esforços pela felicidade, encontra ainda consolo no prazer obtido por meio da intoxicação crônica, ou faz a desesperada tentativa de rebelião que é a psicose.

Ao indivíduo moderno privado da felicidade, como é o caso de Septimus, restam o enclausuramento e a angústia que, em medidas extremas, conduzem-no à sua própria morte.

Em *Septimus*, Virginia Woolf reacende a questão da liberdade sexual e da homossexualidade, tema recorrente no Modernismo e também explorado nas personagens Clarissa Dalloway e Sally Seton, ao sugerir um possível envolvimento afetivo entre o veterano de guerra e seu amigo de trincheira, Evans:

*[...] he [Septimus] developed manliness; he was promoted; he drew the attention of, indeed the affection of his officer, Evans by name. It was a case of two dogs playing on a hearth-rug; one worrying a paper screw, snarling, snapping, giving a pinch, now and then, at the old dog's ear; the other lying somnolent, blinking at the fire, raising a paw, turning and growling good-temperedly. They had to be together, share with each other, fight with each other, quarrel with each other*⁸³ (WOOLF, 1996, p. 86).

O imaginável caso amoroso entre os dois companheiros fica sugerido pela carga semântica do substantivo *affection* e pela imagem lasciva dos cães que brincam entre si.

Na focalização oscilante entre Septimus e Clarissa, o narrador retoma o fio narrativo que enquadra Clarissa e desvela mais um traço da modernidade da personagem. Enquanto se olha no espelho e reflete sobre a festa que está por vir naquela noite, pensa:

⁸³ [...] ele desenvolveu virilidade; foi promovido; atraiu a atenção, na verdade a afeição de seu oficial, de nome Evans. Eram como dois cães brincando num tapete da lareira; um mascando um pedaço de papel, rosnando, abocanhando, dando uma mordiscada, de vez em quando, na orelha do mais velho; o outro deitado sonolento, pestanejando ao fogo, erguendo uma pata, virando e rugindo de bom humor. Tinham de estar juntos, de compartilhar, brigar entre si, discutir entre si (WOOLF, 2012, p. 101).

*That was her self – pointed; dart like; definite. That was her self when some effort, some call on her to be her self, drew the parts together, she alone knew how different, how incompatible and composed so for the world only into one centre, one diamond, one woman who sat in her drawing-room and made a meeting-point, a radiancy no doubt in some dull lives, a refuge for the lonely to come to, perhaps; she had helped young people, who were grateful to her; had tried to be the same always, never showing a sign of all the other sides of her – faults, jealousies, vanities, suspicions, like this of Lady Bruton not asking her to lunch; which, she thought (combing her hair finally), is utterly base! Now, where was her dress?*⁸⁴ (WOOLF, 1996, p. 35-36).

Esse exercício de reflexão apresenta uma personagem assumidamente fragmentada em sua composição psíquica, consciente da condição multifacetada do eu e do mundo e portadora de fraquezas e defeitos. A personagem moderna, ao contrário da clássica, por exemplo, aproxima-se da compleição do homem comum, real e é construído com as virtudes e as imperfeições próprias de qualquer mortal. É o que se percebe em Clarissa Dalloway no excerto citado, em que se encontra a declaração de seu *status* moderno.

Rezia, a mulher de Septimus, reforça a tese da modernidade que perpassa as personagens de *Mrs. Dalloway* ao chamar a atenção para o fato de que as escolhas implicam concessões. Assim como a protagonista do romance, Rezia opta pelo casamento e, sendo originária da Itália, ao contrair matrimônio deixa sua terra natal e a família e parte para a Inglaterra com Septimus. Freud (2011) e Bauman (1998) concordam ao afirmarem que o indivíduo moderno se angustia por ter que fazer escolhas e, para Rezia, a opção pelo casamento confirma a tendência tradicional e conservadora daquela sociedade que vislumbrava a segurança e as garantias pessoais. O romance aponta, textualmente, o desconforto sentido pela personagem: “*Every one gives up something when they marry. She had given up her home. She had come to live here, in this awful city*⁸⁵” (WOOLF, 1996, p. 65). A questão das escolhas é ponto central na dinâmica da

⁸⁴ Aquela era ela – pontiaguda; como uma flecha; definida. Aquela era ela quando algum esforço, algum chamado para ser ela mesma unia as partes, apenas ela sabia quão diferentes, quão incompatíveis e assim compostas unicamente para o mundo como um só centro, um só diamante, uma só mulher que se sentava em sua sala de visitas e criava um ponto de encontro, uma radiação sem dúvida para algumas vidas monótonas, um refúgio ao qual viriam os solitários, talvez; ajudara jovens que lhe eram agradecidos; tentara ser sempre a mesma, nunca mostrando nenhum sinal de todos os seus outros lados – defeitos, ciúmes, vaidades, suspeitas, como essa de Lady Bruton não a convidar para almoçar; o que, pensou (finalmente penteando o cabelo), é absolutamente vil! Agora, onde estava o vestido? (WOOLF, 2012, p. 46-47).

⁸⁵ Todos renunciam a alguma coisa quando se casam. Ela tinha renunciado à sua casa. Tinha vindo morar aqui, nesta cidade horrível (WOOLF, 2012, p. 78).

modernidade e acarreta consequências, por vezes, irreversíveis a quem as faz, confirmando a percepção de Berman (2007), que afirma: “A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades” (2007, p. 42).

Também típico representante da personagem moderna é o médico responsável pelo tratamento de Septimus, Sir William Bradshaw o qual perfaz o característico moderno que se planeja e projeta o futuro guiando-se pelo equilíbrio no presente:

Proportion, divine proportion, Sir William's goddess, was acquired by Sir William walking hospitals, catching salmon, begetting one son in Harley Street by Lady Bradshaw, who caught salmon herself and took photographs scarcely to be distinguished from the work of professionals. Worshipping proportion, Sir William not only prospered himself but made England prosper, secluded her lunatics, forbade childbirth, penalised despair, made it impossible for the unfit to propagate their views until they, too, shared his sense of proportion – his, if they were men, Lady Bradshaw's if they were women (she embroidered, knitted, spent four nights out of seven at home with her son), so that not only did his colleagues respect him, his subordinates fear him, but the friends and relations of his patients felt for him the keenest gratitude for insisting that these prophetic Christs and Christesses, who prophesied the end of the world, or the advent of God, should drink milk in bed, as Sir William ordered; Sir William with his thirty years' experience of these kinds of cases, and his infallible instinct, this is madness, this sense; his sense of proportion⁸⁶ (WOOLF, 1996, p. 100).

A modernidade de Sir William Bradshaw reside no fato de planejar meticulosamente cada movimento de sua vida. Seguindo religiosamente o método, o médico foi capaz de construir uma carreira sólida como prega o plano da própria modernidade, que prevê o sucesso e o fracasso como potências destinadas à escolha de cada indivíduo. A proporção, atributo louvado por Sir Bradshaw, é a medida do equilíbrio responsável pela construção de uma vida de sucesso. Contudo, a contundência que

⁸⁶ A proporção, a divina proporção, deusa de Sir William, ele a adquiriu percorrendo hospitais, pescando salmões, gerando um filho único em Harley Street com Lady Bradshaw, que também pescava salmões e tirava fotos que praticamente não se distinguiam do trabalho de um profissional. Adorando a proporção, Sir William não só prosperava pessoalmente mas fazia prosperar a Inglaterra, isolava seus lunáticos, impedia nascimentos, punia o desespero, impedia que os desajustados propagassem suas opiniões enquanto não partilhassem, eles também, seu senso de proporção – o dele, se eram homens, o de Lady Bradshaw se eram mulheres (ela bordava, tricotava, passava quatro noites da semana em casa com o filho), de forma que não só os colegas o respeitavam e os subordinados o temiam, como também os amigos e parentes de seus pacientes sentiam por ele a mais fervorosa gratidão por insistir que seus proféticos Cristos e Cristas, que profetizavam o fim do mundo ou a vinda de Deus, tomassem leite na cama, como ordenava Sir William; Sir William com seus trinta anos de experiência nesses tipos de casos e seu instinto infalível, isso é loucura, isso é senso; seu senso de proporção (WOOLF, 2012, p. 115-116).

imprime Woolf a esse plano de ascensão social da modernidade revela uma possível carga irônica que questiona os meios utilizados por alguns daqueles que, assim como Sir Bradshaw, galgaram patamares mais altos na hierarquia das classes sociais. Mais uma vez, lê-se nas linhas de um romance modernista a crítica de valores da modernidade.

Há uma desumanização patente no comportamento do médico, traduzida no autoritarismo que lhe é peculiar, no qual Whitworth (2005) percebe uma analogia com o poder do império britânico sobre seus súditos. A seletividade quase higienista do *modus operandi* de Sir Bradshaw ainda revela outro lado perverso da organização social: as decisões são tomadas unilateralmente por aqueles que detêm algum tipo de privilégio, à revelia dos comuns. Na figura de Sir Bradshaw, portanto, condensa-se muito do pensamento moderno que dá fôlego ao romance e que movimentou a sociedade no início do século XX. No contrafluxo do aparente equilíbrio de Bradshaw, Septimus não resiste à contundência das contradições instaladas em sua mente e suicida-se com um salto da janela de seu quarto. Parece ser o atestado do descrédito no projeto da modernidade que, desgastado e no seu limite, instiga revisão.

A festa acontece e, nela, a vivacidade contrapõe-se às reflexões sobre a morte na mente de Clarissa. Pensava no suicídio de Septimus: “*Somehow it was her disaster – her disgrace. It was her punishment to see sink and disappear here a man, there a woman, in this profound darkness, and she forced to stand here in her evening dress*”⁸⁷ (WOOLF, 1996, p. 188). Julia Briggs (2006, p. 198) assim entende a postura de Clarissa diante da morte de Septimus:

*She deliberately refuses to think of the suffering Armenians, just as she does not want to invite poor, shabby Ellie Henderson to her party. Her reaction to Septimus Smith’s suicide can be read either as a momentary reversal of this process, an impulse of sympathy for the outcast, or else as a confirmation of it, in which she accepts his death as the sacrifice that enables the party to go on – as if the millions of war deaths have served only to guarantee the continuance of her way of life*⁸⁸.

⁸⁷ De alguma maneira era sua catástrofe – sua desgraça. Era seu castigo ver se afundar e desaparecer aqui um homem, ali uma mulher, nessa escuridão profunda, e ela obrigada a ficar aqui com seu vestido de noite (WOOLF, 2012, p. 210).

⁸⁸ Ela, deliberadamente, recusa-se a pensar nos armênios que sofrem, assim como não quer convidar a pobre e maltrapilha Ellie Henderson para a sua festa. A reação dela ao suicídio de Septimus Smith pode ser lida tanto como uma reversão momentânea desse processo, um impulso de simpatia pelo proscrito, ou ainda como uma confirmação dele, na qual ela aceita a morte como o sacrifício que permite o prosseguimento da festa – como se os milhões que morreram na guerra tivessem servido apenas para garantir a continuidade do seu modo de vida (BRIGGS, 2006, p. 198).

O contraste entre a busca da felicidade e a preocupação com a segurança compõe uma das grandes características do indivíduo moderno. Dividida entre a festa da qual é anfitriã e o eco da morte que reverbera em sua casa, Clarissa não encontra bom termo. Permanece enredada pelas forças que regem a sociedade de seu tempo, não se emancipa de seus próprios medos, mas continua cativa de uma pulsão que privilegia a segurança, embora sonhe com a liberdade. É a personagem tipicamente moderna. Os limites que se lhe impõem não reduzem, contudo, a força expressiva de Clarissa como personagem mobilizadora. A escrita de resistência de Virginia Woolf é crítica à perversidade e à desigualdade presentes naquele momento e as experiências de Mrs. Dalloway só podem reforçar o posicionamento atento da escritora e, ao mesmo tempo, combativo de determinados valores da modernidade histórica.

3.2 O espaço em *Mrs. Dalloway*

Ao discorrer sobre a preeminência do espaço como categoria narrativa no romance, Antonio Dimas (1987, p. 20) declara: “[...] exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc.) seja entrevistado em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação”. Com base nessa declaração, verifica-se a necessidade de reflexão sobre o espaço no romance de Virginia Woolf a fim de obterem-se sentidos ocultos em camadas mais profundas do texto.

Em *Mrs. Dalloway*, o espaço não deve ser concebido apenas como o lugar em que o enredo se desenrola mas, na relação que estabelece com as personagens, essa categoria narrativa reforça a tensão entre as pulsões de vida e de morte, segundo Juliana Attie (2015, 97), que afirma: “as memórias da devastação ocorrida em Londres durante a Primeira Guerra convivem, em *Mrs. Dalloway*, com o progresso e a movimentação da cidade em recuperação”.

A respeito do espaço que ambienta o romance de Woolf, comenta Julia Briggs (2006, p. 198): “*Mrs Dalloway is set in London, at the centre rather than on the periphery, it too can be read as a conflict between the insularity of Westminster and a wider, more threatening world beyond*⁸⁹”. O espaço é, portanto, um marcador social e

⁸⁹ *Mrs. Dalloway* é ambientado em Londres, no centro, ao invés de na periferia, o que também pode ser lido como um conflito entre a insularidade de Westminster e um mundo externo mais amplo e mais ameaçador (BRIGGS, 2006, p. 198; tradução nossa).

revela que a protagonista e as personagens que com ela interagem pertencem às classes altas da sociedade inglesa. Richard Dalloway, por exemplo, no caminho de volta para casa, presencia o contraste entre o ambiente abastado por onde passa – um dos jardins reais de Londres – e as pessoas que o ocupam, mas que, certamente, não pertencem àquele espaço:

*[...] and those costermongers, not allowed to stand their barrows in the streets; and prostitutes, good Lord, the fault wasn't in them, nor in young men either, but in our detestable social system and so forth; all of which he considered, could be seen considering, grey, dogged, dapper, clean, as he walked across the Park to tell his wife that he loved her*⁹⁰ (WOOLF, 1996, p. 117).

A reflexão de Richard traz à tona uma crítica aos poderes constituídos ao imputar-lhes a responsabilidade pelas mazelas sociais presentes naquela capital. As figuras que ocupam o Green Park compõem o cenário da disparidade entre a classe abastada, representada por Richard Dalloway, e os vários usuários do parque público carregando suas marcas de pobreza:

*Because it is a thousand pities never to say what one feels, he thought, crossing the Green Park and observing with pleasure how in the shade of the trees whole families, poor families, were sprawling; children kicking up their legs; sucking milk; paper bags thrown about, which could easily be picked up (if people objected) by one of those fat gentlemen in livery; for he was of opinion that every park, and every square, during the summer months should be open to children (the grass of the park flushed and faded, lighting up the poor mothers of Westminster and their crawling babies, as if a yellow lamp were moved beneath)*⁹¹ (WOOLF, 1996, p. 117).

A tensão entre as classes sociais ganha contornos mais vivos quando Richard e uma daquelas andarilhas entreolham-se no parque:

⁹⁰ [...] e aqueles verdureiros, não deviam deixar que parassem seus carrinhos nas ruas; e as prostitutas, bom Deus, a culpa não era delas, nem dos jovens, mas de nosso sistema social abominável e assim por diante; tudo isso ele considerava, podia-se vê-lo a considerar, grisalho, obstinado, limpo, asseado, enquanto atravessava o parque para dizer à esposa que a amava (WOOLF, 2012, p. 134).

⁹¹ Porque é uma pena enorme nunca dizer o que se sente, pensou atravessando o Green Park e observando com prazer que famílias inteiras, famílias pobres, se estendiam à sombra das árvores; bebês agitando as perninhas, mamando; sacos de papel espalhados pelo chão, que poderiam ser facilmente recolhidos (se alguém reclamasse) por algum daqueles senhores gordos de uniforme; pois ele era da opinião de que todos os parques e todas as praças nos meses de verão deviam ser abertos às crianças (a grama do parque corava e desbotava, iluminando as mães pobres de Westminster e seus bebês de gatinhas, como se por baixo se movesse uma lâmpada amarela) (WOOLF, 2012, p. 134).

*But what could be done for female vagrants like that poor creature, stretched on her elbow (as if she had flung herself on the earth, rid of all ties, to observe curiously, to speculate boldly, to consider the whys and the wherefores, impudent, loose-lipped, humorous), he did not know. Bearing his flowers like a weapon, Richard Dalloway approached her; intent he passed her; still there was time for a spark between them – she laughed at the sight of him, he smiled good-humouredly, considering the problem of the female vagrant; not that they would ever speak*⁹² (WOOLF, 1996, p. 117).

A cena é revestida de um simbolismo crítico das condições sociais na Inglaterra, pois revela a penúria e a fortuna dividindo o mesmo espaço e sugere como o poder público despreza o tratamento de questões do interesse das classes populares. Richard Dalloway, um funcionário do governo e, portanto, representante dos mandatários do país, não vislumbra solução para o caso dos pobres no Green Park e passa ao largo de empenhar-se em favor daquelas famílias desamparadas.

O espaço atua, assim, como plataforma para a exposição de problemas renitentes na modernidade e, por isso, segundo Petar Penda (2013, p.2), a ambientação no romance contém um componente político:

*Various representations of the cityscape in Mrs. Dalloway, [...], stand for, among other things, political perceptions of both the narrator and the characters. Moreover, London itself grows into a political being seemingly independent of its inhabitants at times. This, again, demonstrates the ability of the author to give life to her work and make it relevant in the sphere of the public*⁹³.

A escolha de Westminster como ambientação central da narrativa não parece ser contingente, pois colabora para que os acontecimentos do romance tenham importância política, já que tudo acontece no espaço em que se reúnem as principais instituições do governo da Inglaterra: a residência oficial do primeiro-ministro britânico, as Casas do Parlamento e o Palácio de Buckingham, tomado diversas vezes na narrativa como

⁹² Mas o que se poderia fazer pelas andarilhas como aquela pobre criatura, deitada apoiando-se no cotovelo (como se tivesse se jogado na terra, livre de todos os laços, para observar com curiosidade, para especular com ousadia, para considerar as razões e os porquês, atrevida, de língua solta, humorada), ele não sabia. Portanto as flores como uma arma, Richard Dalloway se aproximou dela; concentrado passou por ela; mesmo assim houve tempo para uma faísca entre eles – ela riu à vista dele, ele sorriu de bom humor, considerando o problema da mulher andarilha; não que tenham trocado alguma palavra (WOOLF, 2012, p. 134).

⁹³ Várias representações da paisagem urbana em *Mrs. Dalloway*, [...], significam, entre outras coisas, percepções políticas tanto do narrador quanto das personagens. Além disso, a própria Londres torna-se um ser político aparentemente independente de seus habitantes, às vezes. Isso demonstra, novamente, a habilidade da autora em dar vida ao seu trabalho e torná-lo relevante na esfera pública (PENDA, 2013, p.2).

símbolo de poder e guardião de tradições já desgastadas, conforme se verifica no trecho a seguir:

*As for Buckingham Palace (like an old prima donna facing the audience all in white) you can't deny it a certain dignity, he [Richard Dalloway] considered, nor despise what does, after all, stand to millions of people (a little crowd was waiting at the gate to see the King drive out) for a symbol, absurd though it is; a child with a box of bricks could have done better, he thought; looking at the memorial to Queen Victoria (whom he could remember in her horn spectacles driving through Kensington), its white mound, its billowing motherliness; but he liked being ruled by the descendant of Horsa; he liked continuity; and the sense of handing on the traditions of the past*⁹⁴ (WOOLF, 1996, p. 118).

Observada na sua camada mais superficial, a cidade moderna é portentosa. A atmosfera na abertura do romance é festiva e a metrópole, espaço por onde circula Clarissa, colabora para a sensação de felicidade:

*In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June*⁹⁵. (WOOLF, 1996, p. 2).

A cena celebra a cidade moderna em todo o seu esplendor, com as máquinas e o espírito humano compondo uma cena de júbilo e harmonia, complementada pela declaração de Mrs. Dalloway: “*I love walking in London [...]. Really it's better than walking in the country*⁹⁶” (WOOLF, 1996, p. 3). A cidade moderna regozija o fim da guerra e almeja, vivaz e esperançosamente, a plena recuperação.

Há, no romance *Mrs. Dalloway*, um diálogo constante entre a esfera pública e a privada sustentado por marcações espaciais que se dividem entre o cenário da Londres moderna e a casa da protagonista. Essa percepção espacial do romance concorre para a

⁹⁴ Quanto ao Palácio de Buckingham (como uma velha prima-dona diante da plateia toda de branco) não se pode negar uma certa dignidade, considerou ele, nem desprezar algo que, afinal, representa para milhões de pessoas (uma pequena multidão esperava no portão para ver o rei sair) um símbolo, por absurdo que seja; uma criança com uma caixinha de blocos teria feito melhor, pensou ele; olhando o memorial à rainha Vitória (que ele lembrava com seus óculos com aros de tartaruga passando por Kensington), seu pedestal branco, sua maternidade transbordante; mas ele gostava de ser governado pela descendente de Horsa; gostava da continuidade; e daquele senso de transmitir as tradições do passado (WOOLF, 2012, p. 135).

⁹⁵ No olhar das pessoas, no andar ondulante, no passo firme ou arrastado; na gritaria e no 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 (WOOLF, 2012, p. 10).

⁹⁶ - Adoro passear em Londres [...]. Realmente melhor do que passear no campo (WOOLF, 2012, p. 12).

observação de uma característica comum na sociedade daquele tempo: ao homem cabe o espaço público e à mulher, o privado. Em uma declaração sobre o casamento, diz o narrador:

*For in marriage a little licence, a little independence there must be between people living together day in day out in the same house; which Richard gave her, and she him. (Where was he this morning, for instance? Some committee, she never asked what)*⁹⁷ (WOOLF, 1996, p. 5)

Como personagem feminina moderna, Clarissa não toma posse dos espaços políticos da cidade, reservados exclusivamente aos homens e percebe-se enredada nas restrições convencionais que impelem a mulher aos limites do ambiente doméstico, privada da educação destinada ao homem e relegada a amenidades: “*How she had got through life on the few twigs of knowledge Fräulein Daniels gave them she could not think. She knew nothing; no language, no history; she scarcely read a book now, except memoirs in bed*⁹⁸” (WOOLF, 1996, p. 6). O espaço é, pois, um marcador social que atua na segregação da mulher e a imobilidade feminina encontra representação na metáfora da casa, utilizada nas reflexões da protagonista que se verifica aderida ao ambiente doméstico e aos seus eventos:

*[...] on the ebb and flow of things, here, there, she survived, Peter survived, lived in each other, she being part, she was positive, of the trees at home; of the house there, ugly, rambling all to bits and pieces as it was; part of people she had never met; being laid out like a mist between the people she knew best, who lifted her on their branches as she had seen the trees lift the mist, but it spread ever so far, her life herself*⁹⁹ (WOOLF, 1996, p. 7).

⁹⁷ Pois no casamento precisa existir uma pequena liberdade, uma pequena independência entre as pessoas que vivem juntas na mesma casa dia após dia; coisa que Richard lhe dava, e ela a ele. (Onde estava ele agora, por exemplo? Em algum comitê, ela nunca perguntava qual). (WOOLF, 2012, p. 14).

⁹⁸ Como conseguira atravessar a vida com os fiapos de instrução que Fräulein Daniels lhes dera, não fazia ideia. Não sabia nada; nem línguas, nem história; agora raramente lia algum livro, exceto memórias na cama (WOOLF, 2012, p. 15).

⁹⁹ [...] 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; da casa de lá, feia, toda esparramada como era; fazendo parte de pessoas que nunca conheceu; estendida como uma névoa entre as pessoas que mais conhecia, que a erguiam em seus galhos como vira as árvores erguerem a névoa, mas que se espalhava sempre mais e mais, sua vida, ela mesma (WOOLF, 2012, p. 16).

Embora não acesse os recônditos do poder e da política, Clarissa habita uma área nobre de Londres, Westminster, e circula por ruas comerciais prestigiadas da capital inglesa, tais como a Bond Street, assim referida no romance:

*Bond Street fascinated her; Bond Street early in the morning in the season; its flags flying; its shops; no splash; no glitter; one roll of tweed in the shop where her father had bought his suits for fifty years; a few pearls; salmon on an iceblock*¹⁰⁰ (WOOLF, 1996, p. 9).

A descrição desse ambiente revela a cidade moderna vivaz e pujante em desenvolvimento e riqueza, como se nota pela imagem do próspero comércio no centro de Londres. Assim como Clarissa Dalloway, Peter Walsh também enxerga abundância no cenário londrino após sua volta da Índia:

*It was a splendid morning too. Like the pulse of a perfect heart, life struck straight through the streets. There was no fumbling – no hesitation. Sweeping and swerving, accurately, punctually, noiselessly, there, precisely at the right instant, the motor car stopped at the door. The girl, silk-sotckinged, feathered, evanescent, but not to him particularly attractive (for he had had his fling), alighted. Admirable butlers, tawny chow dogs, halls laid in black and white lozenges with white blinds blowing, Peter saw through the opened door and approved of. A splendid achievement in its own way, after all, London; the season; civilisation*¹⁰¹ (WOOLF, 1996, p. 54).

O aspecto convidativo da Londres de Clarissa não se apresenta a todos os personagens do romance e, na visão da jovem Maisie Johnson, recém-chegada da Escócia, a capital assume traços repugnantes no episódio em que a garota pede informação ao casal Rezia e Septimus Smith no Regent's Park:

Both seemed queer, Maisie Johnson thought. Everything seemed very queer. In London for the first time, come to take up a post at her uncle's in Leadenhall Street, and now walking through Regent's Park in the morning, this couple on the chairs gave her quite a turn; the young

¹⁰⁰ Bond Street a fascinava; Bond Street de manhã cedo na estação da temporada; suas bandeiras esvoaçando; suas lojas; sem estardalhaço; sem espalhafato; só uma peça de *tweed* na loja onde o pai dela comprara seus ternos por cinquenta anos; algumas pérolas; salmão numa barra de gelo (WOOLF, 2012, p. 17).

¹⁰¹ Era também uma manhã magnífica. Como a pulsação de um coração perfeito, a vida batia perfeita nas ruas. Sem tenteios – sem hesitação. Girando e guinando, preciso, pontual, silencioso, ali, exatamente no instante certo, o automóvel parou à porta. A moça, com meias de seda e plumas, evanescente, mas para ele não especialmente atraente (pois tinha tido sua aventura), desceu. Mordomos impecáveis, chow-chows fulvos, vestíbulos de losangos brancos e pretos com cortinas brancas ondulando, Peter viu pela porta aberta e aprovou. Uma magnífica realização em seu gênero, afinal, Londres; a temporada; a civilização (WOOLF, 2012, p. 66).

*woman seeming foreign, the man looking queer; so that should she be very old she would still remember and make it jangle again among her memories how she had walked through Regent's Park on a fine summer's morning fifty years ago. For she was only nineteen and had got her way at last, to come to London; and now how queer it was, this couple she had asked the way of, and the girl started and jerked her hand, and the man – he seemed awfully odd; quarrelling perhaps; parting for ever, perhaps*¹⁰². (WOOLF, 1996, p. 24).

A percepção de Maisie destaca a crítica que a literatura modernista faz da própria modernidade e indica que, mesmo no mais equipado dos ambientes e apesar de todo o progresso da metrópole, o indivíduo haverá de sentir-se angustiado pela conjuntura da modernidade. O espaço de Londres, especificamente o Regent's Park, provoca um estranhamento na personagem, que se incomoda com o casal Rezia e Septimus. Elementos que compõem o ambiente reforçam a inquietude de Maisie:

*[...] something was up, she knew; and now all these people (for she returned to the Broad Walk), the stone basins, the prim flowers, the old men and women, invalids most of them in Bath chairs – all seemed, after Edinburgh, so queer. And Maisie Johnson, as she joined, as she joined that gently trudging, vaguely gazing, breeze-kissed company – squirrels perching and preening, sparrow fountains fluttering for crumbs, dogs busy with the railings, busy with each other, while the soft warm air washed over them and lent to the fixed unsurprised gaze with which they received life, something whimsical and mollified – Maisie Johnson positively felt she must cry Oh! (for that young man on the seat had given her quite a turn. Something was up, she knew). Horror! Horror! she wanted to cry. (She had left her people; they had warned her what would happen)*¹⁰³ (WOOLF, 1996, p. 24-25).

¹⁰² Os dois pareciam esquisitos, pensou Maisie Johnson. Tudo parecia muito esquisito. Em Londres pela primeira vez, vindo para trabalhar com o tio na Leadenhall Street, e agora passando pelo Regent's Park de manhã, este casal sentado lhe deu um susto e tanto; a moça parecendo estrangeira, o homem parecendo esquisito; tanto, que mesmo bem velhinha ainda ia lembrar e em suas recordações ia tilintar aquele seu passeio no Regent's Park numa bela manhã de verão cinquenta anos antes. Pois tinha apenas dezenove anos e finalmente conseguira o que queria, vir para Londres; e agora como era esquisito, esse casal a quem ela tinha perguntado o caminho, e a moça se assustou e acenou brusca, e o homem – ele parecia esquisitíssimo; brigando, talvez; separando-se definitivamente, talvez (WOOLF, 2012, p. 35).

¹⁰³ [...] havia alguma coisa, ela sabia; e agora todo esse povo (pois voltou para o Broad Walk), as fontes de pedra, as flores espedadas, os velhos e as velhas, na maioria inválidos em carrinhos – tudo, depois de Edimburgo, parecia tão esquisito. E Maisie Johnson, ao se juntar àquele povo avançando devagar, penosamente, com o olhar perdido, a face tocada pela brisa – esquilos se encarapitando e se alisando, bandos de pardais esvoaçando em busca de farelos, cães ocupados com as grades, ocupados entre si, enquanto o ar tépido e suave os envolvia e emprestava algo de excêntrico e pacífico ao olhar fixo indiferente com que recebiam a vida – Maisie Johnson sentiu claramente que devia exclamar Oh! (pois aquele rapaz na cadeira tinha lhe dado um susto e tanto. Havia alguma coisa, ela sabia. Horror! horror! queria gritar. (Tinha deixado a família; bem que avisaram o que ia acontecer). (WOOLF, 2012, p. 35).

Edimburgo, embora também uma capital, não porta as características cosmopolitas de Londres e, então, Maisie vem a conhecer a presença do estrangeiro, os desdobramentos dos efeitos da guerra nas imagens dos inválidos que passeiam pelo Regent's Park e, em suma, a atmosfera da modernidade no espaço londrino que a aterroriza e fá-la pensar em voltar para casa.

Logo após ter-se sentido confortável na capital, Peter Walsh, detecta pontos reprováveis na Londres pela qual circula e sua passagem pelo Regent's Park é estrategicamente aproveitada para que se teça a crítica sobre as frivolidades da alta sociedade inglesa daquele momento pela observação que Walsh faz de uma moça chegando em casa, descendo de um carro de luxo, rodeada por mordomos. A riqueza que ostenta a garota da cena acaba por ser o reflexo da artificialidade de um modo de vida, ironicamente condenado nas reflexões de Peter Walsh: “[...] *there were moments when civilisation, even of this sort, seemed dear to him as a personal possession; moments of pride in England; in butlers; chow dogs; girls in their security. Ridiculous enough, still there it is, he thought* ¹⁰⁴” (WOOLF, 1996, p. 54). Mais adiante, Peter Walsh volta a admirar a paisagem citadina que permanece deslumbrante e cativa a personagem moderna pela expressividade que porta:

The amusing thing about coming back to England, after five years, was the way it made, anyhow the first days, things stand out as if one had never seen them before; lovers squabbling under a tree; the domestic family life of the parks. Never had he seen London look so enchanting – the softness of the distances; the richness; the greenness; the civilisation, after India, he thought, strolling across the grass ¹⁰⁵ (WOOLF, 1996, p. 70-71).

Sente-se realizado por estar novamente em Londres, capital do país que protagonizou importantes conquistas na modernidade, desde as transformações advindas da Revolução Industrial até o empenho em recuperar-se dos agravos provocados pela Primeira Guerra Mundial. Está em uma das cidades mais importantes da Europa, um símbolo da apoteose das realizações humanas e paradigma do modo de vida moderno. Na

¹⁰⁴ [...] havia momentos em que a civilização, mesmo dessa espécie, parecia-lhe cara como um bem pessoal; momentos de orgulho pela Inglaterra; por mordomos; por chow-chows e moças cheias de segurança. Bastante ridícula, mas aqui está ela, pensou (WOOLF, 2012, p. 66).

¹⁰⁵ A coisa divertida em voltar para a Inglaterra, depois de cinco anos, era que, pelo menos nos primeiros dias, as coisas aparecem como se nunca ninguém as tivesse visto antes; amantes discutindo sob uma árvore; a vida doméstica familiar dos parques. Londres nunca tinha lhe parecido tão encantadora – a brandura das distâncias; a riqueza; o verdor; a civilização, depois da Índia, pensou, atravessando o gramado (WOOLF, 2012, p. 84).

sequência da narrativa, Walsh tem sua impressão confirmada sobre a organização da cidade moderna quando vê uma ambulância em movimento no trânsito londrino: “*That was civilisation. It struck him coming back from the East – the efficiency, the organisation, the communal spirit of London. Every cart of carriage of its own accord drew aside to let the ambulance pass*”¹⁰⁶ (WOOLF, 1996, p. 153).

Peter Walsh alterna entre percepções positivas e negativas de Londres, o que, segundo Penda (2013), é característica da fragmentação da personagem moderna, cindida entre posições divergentes e, muitas vezes, conflitantes. O espaço, nesse processo, emerge como substrato no qual a dicotomia se faz presente: é, ao mesmo tempo, o lugar das oportunidades geradas pelo progresso e das angústias advindas das decorrências negativas do desenvolvimento.

É também a opulência da capital britânica que seduz Rezia, a italiana que se casa com Septimus e vai viver na Inglaterra: “*She respected these Englishmen and wanted to see London, and the English horses, and the tailor-made suits, and could remember hearing how wonderful the shops were, from an Aunt who had married and lived in Soho*”¹⁰⁷ (WOOLF, 1996, p. 88)”. Entretanto, o sofrimento que suporta com a doença do marido frustra suas expectativas e a coloca sem esperanças no espaço outrora tido como promissor. Decepciona-se com o médico William Bradshaw, que propõe a internação de Septimus, e entristece-se profundamente: “*Never, never had Rezia felt such agony in her life! She had asked for help and been deserted! He had failed them! Sir William Bradshaw was not a nice man*”¹⁰⁸ (WOOLF, 1996, p. 99)” e, já sem esperanças, parece abater-se: “*She clung to his arm. They had been deserted*”¹⁰⁹ (WOOLF, 1996, p. 99)”.

No espaço de Londres, as personagens experimentam sensações que vão do êxtase de habitarem uma metrópole abastada e plena em recursos à frustração por depararem-se com as sequelas da guerra, com os interditos sociais e com os rumos da política. Essa característica do espaço urbano encontra respaldo no que afirma Raymond Williams (2011, p. 11) sobre a percepção criada ao longo da história sobre a urbe: “À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também

¹⁰⁶ Isso era civilização. Impressionava-o voltando do Oriente – a eficiência, a organização, o espírito comunitário de Londres. Toda carroça ou carruagem se afastava de lado por conta própria para deixar a ambulância passar (WOOLF, 2012, p. 172).

¹⁰⁷ Respeitava esses ingleses, e queria ver Londres, os cavalos ingleses, os ternos de alfaiataria, e lembrava que haviam lhe dito que as lojas eram maravilhosas, uma tia que se casara e morava no Soho (WOOLF, 2012, p. 103).

¹⁰⁸ Nunca, nunca Rezia tinha sentido tanta angústia na vida! Tinha pedido ajuda e fora abandonada! Ele lhes falhara! Sir William Bradshaw não era um ser bondoso (WOOLF, 2012, p. 115).

¹⁰⁹ Ela se agarrou a seu braço. Tinham sido abandonados (WOOLF, 2012, p. 115).

constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição”. Clarissa Dalloway, Peter Walsh, Rezia Smith e Maisie Johnson vivenciam a experiência ambígua sobre a vida na capital, pois admiram a grandiosidade de Londres, percebem sua vivacidade, mas também conhecem as dificuldades impostas pela conjuntura política, social e econômica naquela cidade.

Raymond Williams (2011, p. 11), no estudo que fez sobre as dicotomias entre o campo e a cidade, ressalta: “Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples”, portanto um espaço isento das aflições que atingem a cidade. No romance de Virginia Woolf, Bourton é o vilarejo bucólico em que vivia Clarissa na juventude e, repetidas vezes, aparece na narrativa como lembrança do passado da protagonista. As características daquele ambiente denotam a inocência e a vida simples próprias do campo, segundo a definição de Williams (2011), como se pode notar pela leitura do seguinte trecho:

She [Clarissa] knew nothing about sex – nothing about social problems. She had once seen an old man who had dropped dead in a field – she had seen cows just after their calves were born. But Aunt Helena never liked discussion of anything (when Sally gave her William Morris, it had to be wrapped in brown paper) ¹¹⁰ (WOOLF, 1996, p. 32).

Em oposição à metrópole, Bourton é o espaço em que vigora um estilo de vida mais próximo ao natural, conforme se depreende pela descrição da experiência da protagonista com a apreciação da natureza e do gado. Verifica-se também que, diferentemente do que ocorria em Londres, aquele ambiente rural fechava-se para o conhecimento formal e sustentava-se pela tradição e pelo conhecimento popular. Por estar distante da efervescência cultural, social e política da capital, Bourton transforma-se em uma espécie de refúgio para Clarissa, conforme fica explícito após uma visita de Sally à amiga: “Sally it was who made her feel, for the first time, how sheltered the life at Bourton was” ¹¹¹ (WOOLF, 1996, p. 32).

¹¹⁰ Não sabia [Clarissa] nada sobre sexo – nada sobre problemas sociais. Tinha visto uma vez um velho que caíra morto num campo – tinha visto vacas logo depois de parir suas crias. Mas tia Helena nunca gostava de discutir coisa alguma (quando Sally lhe deu William Morris, teve de ser embrulhado em papel pardo (WOOLF, 2012, p. 42).

¹¹¹ Foi Sally que a fez sentir, pela primeira vez, como era protegida a vida em Bourton (WOOLF, 2012, p. 42).

As representações do espaço em *Mrs. Dalloway*, portanto, reforçam a característica moderna da obra, pois ampliam as referências a propriedades como a divisão de classes sociais naquela época, o papel da mulher, a atitude do homem e evocam o ambiente urbano sob a ótica dicotômica que adquire na modernidade: simultaneamente o lugar das oportunidades e do sofrimento. Encerradas aqui as reflexões sobre *Mrs. Dalloway*, nesta tese, passa-se, no próximo capítulo, à abordagem do romance *Saturday*.

4 SATURDAY E O CONTEMPORÂNEO

4.1 Características da era contemporânea

O caráter contemporâneo de *Saturday* foi sintetizado por Christina Root (2011, p. 60-61) na seguinte declaração: “*In many ways, Saturday is a realist narrative, representing the day as a particularly troubled moment in the contemporary West, and Henry Perowne as an everyman of the post-9/11 world*”¹¹². Pela evidente referência ao tempo histórico presente, constata-se a relevância de algumas considerações acerca dessa época para melhor compreensão das forças sociais e históricas que agem sobre as personagens do romance.

As bases da estrutura da era contemporânea fundam-se, certamente, no estopim da sociedade pós-industrial cujo marco data de final da década de 1950 e relaciona-se à informatização dos saberes e à intensificação da velocidade e da capilaridade da informação nas sociedades mais desenvolvidas (LYOTARD, 2008). É, portanto, um momento marcado pela destituição das grandes certezas e pelo descrédito de teorias sociais, econômicas e psicológicas já consolidadas. No bojo desse movimento, estão o progresso da ciência e o avanço tecnológico que, ao revelarem um mundo novo e infinitas possibilidades a partir das constantes descobertas e, ao mesmo tempo, instituírem um novo padrão de relações humanas, comerciais e trabalhistas, descortinam ao homem uma nova percepção de si próprio no universo e convidam-no a repensar seu papel no mundo.

Jameson (2009, p.3) afirma que o fim da modernidade altera profundamente a estrutura sobre a qual a sociedade se organizava e verifica as seguintes características na nova organização social no mundo ocidental a partir da segunda metade do século XX:

*[...] a periodizing concept whose function is to correlate the emergence of new formal features in culture with the emergence of a new type of social life and a new economic order – what is often euphemistically called modernization, post-industrial or consumer society, the society of the media or the spectacle, or multinational capitalism*¹¹³.

¹¹² De várias formas, *Saturday* é uma narrativa realista que representa o dia como um momento particularmente atribulado no ocidente contemporâneo e Henry Perowne com um homem típico do mundo pós-onze de setembro (ROOT, 2011, p. 60-61; tradução nossa).

¹¹³ Um conceito de período cuja função é correlacionar a emergência de novas características formais na cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e uma nova ordem econômica – o que,

Essas são propriedades que representam o período em que se passa a narrativa de *Saturday*. Um momento em que surgem novas formas culturais, geralmente oriundas da tecnologia digital, avultam-se o apelo midiático e a influência que os meios de comunicação exercem sobre o dia-a-dia das pessoas e as diferenças de classes sociais são bem marcadas por aquilo que usam, fazem ou ostentam os indivíduos dos mais variados grupos. Todo esse movimento está presente em *Saturday*: expressões culturais diversas, a importância da TV e da internet para a divulgação da notícia e o conhecimento dos fatos por parte de Henry Perowne e as diferenças socioeconômicas entre o grupo representado pelo protagonista e aquele a que pertence Baxter.

Henry Perowne, o protagonista do romance de Ian McEwan, está inserido no contexto descrito e a medicina, seara de sua atuação profissional, é destacada como um campo altamente especializado e atualizado pelos benefícios da informática. Ao descrever uma das intervenções do médico no hospital, o narrador declara: “[...] Perowne used the theatre’s latest piece of equipment, a computerised image-guidance system, to help him with a craniotomy for a resection of a right posterior frontal glioma ¹¹⁴” (MCEWAN, 2005a, p. 9). Mais adiante, a narração retoma a referência ao progresso proporcionado pela tecnologia e pelo computador ao comentar sobre um equipamento utilizado por Perowne: “*The computer-guided stereotactic array he used yesterday has transformed the way he does biopsies* ¹¹⁵” (MCEWAN, 2005a, p. 78).

Sob a perspectiva da época pós-industrial, na visão de Lyotard, há um redirecionamento dos agentes detentores do poder na sociedade: os administradores de outrora cedem lugar aos autômatos dessa era, fato devido à atualização das técnicas e das tecnologias promovida na contemporaneidade (LYOTARD, 2008). Decorrente disso, uma nova plêiade de dirigentes vem a somar-se aos políticos, tradicionalmente o grupo mandatário e, nas palavras do estudioso, a classe dos decisores “já não é mais constituída pela classe política tradicional, mas por uma camada formada por dirigentes de empresas, altos funcionários, dirigentes de grandes órgãos profissionais, sindicais, políticos, confessionais” (LYOTARD, 2008, p. 27). O acesso à informação e a seleção do que deve

frequentemente, de maneira eufemística é chamado de modernização, sociedade pós-industrial ou do consumo, sociedade da mídia, do espetáculo ou do capitalismo multinacional (JAMESON, 2009, p. 3).

¹¹⁴ [...] Perowne usava o equipamento mais recente do centro cirúrgico, um sistema computadorizado de direcionamento por imagem, a fim de ajudá-lo numa craniotomia para a ressecção de um glioma frontal posterior direito (MCEWAN, 2005b, p. 17).

¹¹⁵ O aparato estereotático, controlado por computador, que ontem ele usou, transformou a maneira como se faz uma biópsia (MCEWAN, 2005b, p. 98).

ser veiculado são bens de posse desses dirigentes e constituem-se fatores fundamentais para a capacidade de influência de cada ator na sociedade de que participam.

Nesse processo, o Estado e as instituições consolidadas tais como partidos políticos e a igreja acabam por perder influência e por dividir seu poder com os novos agentes mandatários desse tempo. Ocorre um fenômeno de fragmentação da unidade e de dispersão da autoridade através da posse e do domínio da informação. Lyotard detecta a falência da confiança nos grandes nomes da tradição histórica e nos padrões da sociedade moderna e percebe a pulverização pela qual passa o antigo paradigma de coesão.

Cada qual é entregue a si mesmo. E cada qual sabe que este *si* mesmo é muito pouco. [...]. O *si* mesmo é pouco, mas não está isolado; é tomado numa textura de relações mais complexa e mais móvel do que nunca. Está sempre, seja jovem ou velho, homem ou mulher, rico ou pobre, colocado sobre os “nós” dos circuitos de comunicação, por ínfimos que sejam (LYOTARD, 2008, p. 28; grifo do autor).

Há, na ordenação da sociedade pós-industrial, a reorganização das relações sociais guiada pela sobreposição da importância do indivíduo em relação ao coletivo e este movimento é mediado pelo jogo de linguagem. Segundo o filósofo, é o próprio jogo de linguagem que institui o vínculo social na era contemporânea ao posicionar os três elementos dessa interação: aquele que apresenta a interrogação, “aquele a quem ela se dirige, e o referente que ela interroga” (LYOTARD, 2008, p. 29). Na organização social em que se insere, Perowne é um prestigiado elemento, detentor de um certo poder que lhe fora conferido pelo *status* de sua profissão, mas também pela linguagem: “*Henry can't resist the urgency of his cases, or deny the egotistical joy in his own skills, or the pleasure he still takes in the relief of the relatives when he comes down from the operating room like a god, an angel with the glad tidings – life, not death*”¹¹⁶ (MCEWAN, 2005a, p. 23). Anunciar as boas-novas às famílias é efetivamente o uso da linguagem que lhe confere o ponto hierárquico mais alto no vínculo social do tempo em que vive. A proeminência do médico é um estatuto individual que o torna poderoso – um deus – e, ao mesmo tempo, vaidoso e egoísta. Não é um messias, mas apenas uma personagem que se envaidece de sua condição de prestígio e preocupa-se essencialmente com o próprio ego.

¹¹⁶ Henry não consegue resistir à urgência dos seus casos, ou rejeitar a alegria egoísta que sente com sua própria perícia ou o prazer que ainda experimenta com o alívio dos pais quando desce da sala de cirurgia, como um deus, um anjo que traz as boas-novas – vida, não morte (MCEWAN, 2005b, p. 34).

O estudo de Lyotard concebe a era pós-industrial sob a ótica do saber e da ciência. Ao lançar luz sobre os relatos de legitimação do saber na história moderna, o pesquisador recupera dois aspectos que visavam garantir a proeminência do saber naquele momento. O primeiro, de tom político, é o relato que afirma ser a ciência um direito de todos os povos e, como tal, o acesso a ela não deve ser negado. O segundo, originado na posição de Humboldt, concebe a ciência como fator indispensável à formação do sujeito pleno. Em ambos os casos, o saber estabelece-se como questão de Estado, arraigada à agenda do projeto de toda nação. Em contrapartida, na sociedade pós-industrial, estes aspectos são deslegitimados e passam por um realinhamento. Diz Lyotard (2008, p. 69): “O grande relato perdeu sua credibilidade, seja qual for o modo de unificação que lhe é conferido: relato especulativo, relato de emancipação” e, com isso, o formato clássico do saber, com suas linhas definidas e consolidadas e suas teorias estabilizadas cede lugar a questionamentos que irrompem novos campos nos limites do conhecimento então canonizado.

Nessa nova perspectiva, o saber deixa de ser privilégio exclusivo das elites e é compartilhado também pelas massas, em decorrência da popularização dos meios digitais e da informática. Passa também por um processo de mercantilização e transforma-se em mais um produto sujeito à especulação, a serviço dos interesses dos grupos mandatários que o utilizam para angariar ainda mais poder, conforme explica o trecho: “A perspectiva de um vasto mercado de competências operacionais está aberta. Os detentores desta espécie de saber são e serão objeto de ofertas e mesmo motivo de disputa de políticas de sedução” (LYOTARD, 2008, p. 93). Saber e informação caminham juntos na época contemporânea e a disputa pelo controle de ambos é imperativa. Em *Saturday*, Rosalind vai à corte recorrer de uma decisão judicial que impunha uma censura, movida por um concorrente, ao jornal para o qual trabalha. Meios de comunicação, empresas multinacionais e o capital estão em frequente embate entre si. A emergência e o recrudescimento do capitalismo com suas práticas autofágicas são fatores centrais na formação da sociedade pós-industrial e no seu progresso até a era contemporânea.

A obra *The cultural turn*, de Fredric Jameson (2009) surge como um estudo mais abrangente do que o de Lyotard sobre o aparecimento de uma nova configuração social nas primeiras décadas da segunda metade do século XX. Fredric Jameson analisa as implicações do conceito sob o aspecto da sociedade de consumo, do modo de produção, da arte, da cultura e do capital. Segundo o crítico, uma miríade de expressões heterogêneas, da poesia à música, da narrativa literária ao cinema e à arquitetura, povoa

o cenário cultural de modo que o único traço comum entre todas essas manifestações é, justamente, a disparidade. Em seu texto, estabelece duas hipóteses para as origens do que chama de Pós-modernismo, das quais a primeira considera ser uma reação às estruturas já estabelecidas do Modernismo e a segunda, uma profusão entre alta cultura e cultura de massa a causar uma indistinção entre o elevado e o popular (JAMESON, 2009). O narrador, em *Saturday*, faz referência ao pastiche, procedimento tipicamente pós-moderno, quando descreve a fachada do hotel Regency, na vizinhança da casa dos Perowne, insinuando que a arte daquela estrutura arquitetônica se trata, efetivamente, de cópia. Jameson destaca o pastiche como o substituto da paródia, indicando que, na era contemporânea, não há mais espaço para a imitação satírica, mas para o império da mimese neutra e do esvaziamento do senso de humor.

Fredric Jameson (2009, p. 3) não reduz a expressão pós-modernismo a apenas um estilo, mas o relaciona com o termo pós-modernidade e o explica em termos históricos, em trecho transcrito no início deste capítulo e que aqui se retoma:

*It is also, at least in my use, a periodizing concept whose function is to correlate the emergence of new formal features in culture with the emergence of a new type of social life and a new economic order – what is often euphemistically called modernization, post-industrial or consumer society, the society of the media or the spectacle, or multinational capitalism*¹¹⁷.

As personagens de *Saturday* habitam a Londres pós-industrial, tecnológica, consumista, de carros de marcas caras como Mercedes e BMW e a cidade está conectada pelos meios de comunicação mais comuns dessa era: o rádio, a televisão, o jornal e a internet. O evento, no céu, presenciado por Perowne torna-se espetáculo quando anunciado pela mídia:

It's time for the news. Once again, the radio pulses, the synthesised bleeps, the sleepless anchor and his dependable jaw. And there it is, made real at last, the plane, askew on the runway, apparently intact, surrounded by firefighters still spraying foam, soldiers, police, flashing

¹¹⁷ É também, pelo menos no uso que faço, um conceito de período cuja função é relacionar a emergência de novas características formais na cultura à emergência de um novo tipo de vida social e uma nova ordem econômica - o que, frequentemente, como um eufemismo, é chamado de modernização, sociedade pós-industrial ou de consumo, a sociedade da mídia ou do espetáculo ou capitalismo multinacional (JAMESON, 2009, p. 3; tradução nossa).

lights, and ambulances backed up and ready ¹¹⁸ (MCEWAN, 2005a, p.35).

Na época contemporânea, a imagem é um valor extremamente cultuado e a TV, o cinema e a internet são veículos disseminadores da urgência do visual. O incidente daquela manhã de sábado torna-se espetáculo para as pessoas que, ávidas por satisfazerem sua necessidade de prazer, transformam aquela ocorrência em diversão e entretenimento. Guy Debord (1997, p. 15), antes de Jameson, já havia tecido considerações a respeito da espetacularização da vida na sociedade pós-industrial, destacando a presença contundente da representação:

Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente.

Assistir ao acidente com o avião, pela TV, experimentar a sensação de tê-lo vivenciado, projetar expectativas a partir dessa experiência e, ao mesmo tempo, perceber-se no limiar entre a experiência do real e do virtual é uma das características da contemporaneidade que afeta a vida de Henry Perowne e de seu filho Theo no romance.

As origens das características que definem o presente histórico, para Jameson (2009), datam de fins de 1940, nos Estados Unidos, início dos anos 50 na França e sua expansão é creditada aos anos 60 com a intensificação dos processos informatizados e a ocorrência do neocolonialismo (JAMESON, 2009).

Na literatura, Jameson entende a passagem da modernidade à contemporaneidade como um processo gradual que, no limite, é tingido por matizes de características das duas épocas simultaneamente. Questiona, ainda, quais seriam os traços distintivos da arte moderna em relação à contemporânea e verifica que, essencialmente, no Modernismo, tinha o objeto artístico a função de chocar e de causar estranhamento, de revoltar-se contra a moral vitoriana e de provocar seus tabus e convenções. Da tensão entre formas de vida e de expressão diferentes, ocorre, então, a substituição das características de uma época

¹¹⁸ Está na hora do noticiário. De novo, o rádio pulsa, o sintetizador apita, o locutor insone e a sua mandíbula que transmite confiança. E lá está, transformado em realidade, enfim, o avião, tombado na pista, aparentemente intacto, rodeado por bombeiros que ainda esguicham espuma, soldados, polícia, luzes fortes e ambulâncias a postos (MCEWAN, 2005b, p. 49).

pelas de outra ou do estilo moderno pelo contemporâneo, flagrada por Jameson sob o prisma da arte e das transformações sociais. Essa transformação é perceptível, por exemplo, na comparação entre os romances aqui abordados: o tom introspectivo e experimental de *Mrs. Dalloway* cede lugar para o retorno de um realismo vigoroso em *Saturday*. Assim descreve Jameson (2009, p. 19) a primeira transformação:

*Indeed, one way of marking the break between the periods and of dating the emergence of postmodernism is precisely to be found there: at the moment (the early 1960s, one would think) in which the position of high modernism and its dominant aesthetics become established in the academy and are henceforth felt to be academic by a whole new generation of poets, painters and musicians*¹¹⁹.

Nesse posicionamento, Jameson considera a formação do cânone o ponto central para o balanço e o fechamento da expressão artística moderna, ancorado na posição que afirma ter se encerrado o período em que a arte era concebida a fim de ser agressiva e revolucionária. A partir de então, não haveria um motivo suficientemente relevante contra o qual se revoltar e a arte, portanto, perdia a característica arredia e agressiva de que era revestida.

Por outro lado, o teórico explica que, sob o aspecto econômico, com a concordância de marxistas e não marxistas, o ponto de virada deverá ter ocorrido em algum momento do pós-guerra, a partir da emergência do capitalismo multinacional e da sociedade pós-industrial, fenômeno marcado por características tais como:

*New types of consumption; planned obsolescence; an ever more rapid rhythm of fashion and styling changes; the penetration of advertising, television and the media generally to a hitherto unparalleled degree throughout society; the replacement of the old tension between city and country, centre and province, by the suburb and by universal standardization; the growth of the great networks of superhighways and the arrival of automobile culture*¹²⁰ [...] (JAMESON, 2009, p. 19).

¹¹⁹ De fato, uma forma de marcar a ruptura entre os períodos e de datar a emergência do pós-Modernismo é precisamente a seguinte: o momento (o início dos anos 1960, alguém pensaria) em que a posição do alto Modernismo e sua estética dominante torna-se estabelecida na academia e, a partir de então, passa a ser percebida como acadêmica por uma geração inteira de poetas, pintores e músicos (JAMESON, 2009, p. 19; tradução nossa).

¹²⁰ Novos tipos de consumo; obsolescência planejada; um ritmo ainda mais veloz de mudanças na moda e no estilo; a penetração da propaganda, da televisão e da mídia na sociedade em um grau sem precedentes; a substituição da antiga tensão entre a cidade e o campo, o centro e a província pelo subúrbio e pela padronização universal; o crescimento das grandes redes de super autoestradas e a chegada da cultura do automóvel [...] (JAMESON, 2009, p. 19; tradução nossa).

Em Jameson, portanto, a pluralidade e a heterogeneidade de eventos caracterizam de forma marcante a nova dinâmica presente na contemporaneidade: o esmaecimento de fronteiras entre o culto e o popular, o deslocamento do poder econômico das tradicionais elites para uma elite emergente e a forte presença dos meios de comunicação promovendo o espetáculo de tudo o que focalizam são expressões dessa nova era que traz consigo a proposta de um modo de vida distinto daquele até então em vigor. Essas características estão presentes em *Saturday*, conforme se verifica: sobre a convivência entre o culto e o popular, o romance traz as figuras antagônicas de Daisy e seu pai, respectivamente atreladas ao erudito e ao vulgar, e, principalmente, John Grammaticus e o genro Henry Perowne, descritos como portadores de gostos bem distintos:

*Perowne can't see how poetry – rather occasional work it appears, like grape picking – can occupy a whole working life, or how such an edifice of reputation and self-regard can rest on so little, or why one should believe a drunk poet is different from any other drunk; while Grammaticus – Perowne's guess – regards him as one more tradesman, an uncultured and tedious medic, a class of men and women he distrusts more as his dependency on it grows with age*¹²¹ (MCEWAN, 2005a, p. 195).

Quanto ao reordenamento do poder econômico, o narrador destaca, indicando ter havido uma redistribuição de renda singular na contemporaneidade: “[...] *the unprecedented wealth of masses at serious play in the unforgiving modern city makes for a sight that no previous age can have imagined*¹²²” (MCEWAN, 2005a, p. 168) e, a respeito do espetáculo a que Jameson se refere, vê-se, no romance, a cobertura maçante feita pela mídia sobre o incidente com o avião sobre o céu de Londres.

Gianni Vattimo (1996), estudioso da era contemporânea que denomina pós-modernidade, aproxima as conclusões de Nietzsche e de Heidegger sobre o eterno retorno e o ultrapassamento da metafísica, respectivamente, com os discursos mais recentes sobre o fim da modernidade e o advento da pós-modernidade. Para os filósofos do século XIX, a modernidade foi um período marcado por uma “iluminação” progressiva e por uma

¹²¹ Perowne não consegue enxergar como a poesia – um trabalho bastante ocasional, ao que parece, como colher uvas – pode ocupar toda uma vida ativa, ou como tamanha reputação e autoestima podem apoiar-se em tão pouca coisa, ou por que alguém deva acreditar que um poeta bêbado é diferente de qualquer outro bêbado; ao passo que Grammaticus – é a suspeita de Perowne – o encara como apenas mais um comerciante, um médico inculto e enfadonho, o tipo de homem e de mulher de que ele desconfia cada vez mais, à medida que sua dependência deles aumenta com a idade (MCEWAN, 2005b, p. 235).

¹²² [...] a riqueza sem precedentes das massas, em compenetrada atividade, na implacável cidade moderna cria um panorama que nenhuma época anterior poderia ter imaginado (MCEWAN, 2005b, p. 204).

reapropriação dos “fundamentos”, de modo a legitimar-se como uma era de renascimentos e retornos (VATTIMO, 1996). Justamente por questionarem a noção de fundamento, estariam Nietzsche e Heidegger alinhados à proposta da pós-modernidade, pois essa tenta negar o conceito de História e de periodicidade e é crítica em relação ao progresso. Neste sentido, o contemporâneo legitima-se ao ser compreendido não como algo novo, mas como dissolução, não como sequência, mas como negação.

Theo Perowne, o filho do cirurgião, em *Saturday*, expressa o típico desencanto dessa época com expectativas grandiosas: “*When we go on about the big things, the political situation, global warming, world poverty, it all looks really terrible, with nothing getting better, nothing to look forward to*”¹²³ (MCEWAN, 2005a, p. 34) e, no mesmo tom, o narrador declara a respeito dos professores da filha do médico: “*the teachers who educated Daisy at university thought the idea of progress old-fashioned and ridiculous*”¹²⁴ (MCEWAN, 2005a, p. 77). Nesse sentido, o conceito de sequência temporal e, em suma, o de História, perdem seu significado para a personagem da era contemporânea, pois ela detecta que, no suceder do tempo, as realizações e as conquistas humanas não foram capazes de conduzir a sociedade ao estado de pleno bem-estar.

Não se trata do fim da História, mas de sua fragmentação em segmentos tão díspares por conta da velocidade da informação e da comunicação a ponto de tornar impossível a unidade que circundava a experiência da modernidade. Gianni Vattimo (1996, p. XVI) assim concebe a história contemporânea:

[...] é, em termos mais rigorosos, a história da época em que tudo, mediante o uso dos novos meios de comunicação, principalmente a televisão, tende a nivelar-se no plano da contemporaneidade e da simultaneidade, produzindo também, assim, uma des-historicização da experiência.

Esse momento é marcado pelo domínio do niilismo que, na concepção de Nietzsche, segundo a leitura de Vattimo (1996), é o deslocamento do homem do centro para X. Tal compreensão é consonante com a percepção de Heidegger ao postular que o ser caminha para a morte. Para um e para outro, as perspectivas não são alvissareiras, pois

¹²³ Quando a gente olha para as coisas grandes, a situação política, o aquecimento global, a pobreza do mundo, tudo parece mesmo horrível, nada está melhorando, não há nada de bom para esperar (MCEWAN, 2005b, p. 48).

¹²⁴ Os professores que deram aula para Daisy, na universidade, achavam antiquada e ridícula a ideia de progresso (MCEWAN, 2005b, p. 97).

o primeiro pressupõe a morte de Deus e a orfandade do homem (NIETZSCHE, 1999) e o segundo prevê a aniquilação do ser pelo valor que a ele é imposto.

Vattimo (1996) declara que a contemporaneidade assiste ao advento do niilista consumado, aquele que compreendeu que o niilismo é a sua única chance. Ademais, o filósofo acrescenta que todos os projetos de reapropriação desenvolvidos no século XX – da releitura lacaniana de Freud à aproximação de marxismo e fenomenologia – sofreram desgastes práticos, embora tenham conseguido se manter vivos sob o aspecto teórico.

Com a queda de valores supremos oriundos de crenças e de teorias, o niilista reivindica valores mais autênticos, mais próximos de sua experiência de vida, alguns dos quais, sob o ponto de vista de Vattimo (1996, p. 11) seriam: “os valores das culturas marginais, das culturas populares, opostos aos das culturas dominantes; a eversão dos cânones literários, artísticos, etc.”.

O tom niilista perpassa o romance *Saturday* e configura personagens céticas, descrentes do próprio homem bem como de qualquer divindade. Enquanto Perowne assiste ao avião em chamas no céu de Londres, a voz narrativa do romance tece conjecturas a respeito das causas daquele evento e declara:

*A man of sound faith with a bomb in the heel of his shoe. Among the terrified passengers many might be praying – another problem of reference – to their own god for intercession. And if there are to be deaths, the very god who ordained them will soon be funereally petitioned for comfort*¹²⁵ (MCEWAN, 2005a, p. 17-18).

É irônico o tratamento dado ao sentimento religioso e ao sagrado pelo narrador. A fé e a danação aparecem intimamente ligadas, pois a morte, nesse caso, é decorrência de uma crença cega que, por conter traços de fanatismo, deturpa os valores originais da religião e promove desgraça e sofrimento. Deus também é tratado com ironia, como um ente sarcástico que impõe um jogo desleal aos seus seguidores.

Outro fenômeno contemporâneo apontado pelas reflexões de Vattimo, fundadas em ideias de Hegel e Adorno, e que se desencadeia a partir do desgaste de valores supremos, consiste na percepção da morte da arte. Impulsionada pela nova configuração da sociedade industrial avançada e influenciada pela intensificação do fato da *mass media*,

¹²⁵ Um homem de fé inabalável, com uma bomba no salto do sapato. Entre os passageiros aterrorizados, muitos talvez estejam rezando – um outro problema de referência – para o seu próprio deus e pedindo a sua intervenção. E, se houver mortes, o mesmo deus que determinou essas mortes logo será objeto de súplicas fúnebres, em busca de conforto (MCEWAN, 2005b, p. 27).

a obra de arte desloca-se de suas plataformas tradicionais que, segundo Vattimo (1996, p. 42), são “a sala de concerto, o teatro, a galeria, o museu, o livro” e alcança forma e lugares incomuns até então a fim de levar a experiência estética a públicos menos elitizados.

A arte, para o filósofo italiano, constitui-se em via alternativa à metafísica para a superação das angústias impostas pelo tecnicismo operante na sociedade pós-moderna. É, a um só tempo, o gatilho para a liberdade e a possibilidade do exercício do lúdico e da criatividade.

Em *Saturday*, a arte aparece sob os dois prismas considerados por Vattimo (1996). É *kitsch* para Henry Perowne, homem prático e pouco afeito às faculdades do espírito, e libertadora para Daisy, que se desvencilha do cativo de Baxter, o antagonista, pela leitura do poema *Dover beach* (vide anexo), de Matthew Arnold, confirmando a tese de Vattimo a respeito do papel da arte.

Ao refletir sobre a contemporaneidade em sua obra **As ilusões do pós-Modernismo**, Terry Eagleton, assim como Lyotard, compreende-a como um período histórico em que as grandes certezas da humanidade são abaladas e vêm a perder espaço para a instabilidade que se instala por conta de uma nova forma de capitalismo, responsável por condições tais como a efemeridade e a fragmentação (EAGLETON, 1998). O filósofo britânico analisa esse fenômeno sob o prisma marxista e caracteriza o Pós-modernismo como um sistema que se instala em uma época marcada pela grande pronúncia do capital. Entende ser Pós-modernismo o estilo cultural oriundo da conturbação social e produtor de uma arte que se faz eclética, superficial e pertencente ao universo das elites e ao das classes baixas ao mesmo tempo, fazendo mesclar o erudito e o popular, o sofisticado e o ordinário (EAGLETON, 1998).

É peculiar que Eagleton funda a noção de pós-moderno e de pós-modernidade em um único termo, provocando, talvez, uma provável confusão entre os conceitos. Assim explica a nomeação: “Optei por adotar o termo mais trivial ‘pós-modernismo’ para abranger as duas coisas, dada a evidente e estreita relação entre elas” (EAGLETON, 1998, p. 7). O conceito, portanto, refere-se ao contexto sociocultural da própria contemporaneidade e abarca a efervescência artística, política e econômica resultante da sociedade pós-industrial e vigente até o presente histórico.

Para Eagleton (1998), as totalidades são abaladas porque o sujeito, para quem teriam algum significado, foi estilhaçado ou metamorfoseado, de modo que a solidez das certezas soçobra com o indivíduo e o motivo para tal crise é, fundamentalmente, um fracasso político.

Saturday encontra eco no pensamento de Eagleton, pois questões políticas influenciam e modificam o dia-a-dia das personagens. Henry Perowne apenas se envolve no acidente de trânsito, que culmina na invasão à casa de sua família, por consequência do bloqueio do tráfego na região central de Londres, decorrente do protesto contra a guerra no Iraque, um evento motivado por decisão política. O próprio conflito é encarado como um signo da degradação da política, pois a decisão do primeiro-ministro britânico é colocada em xeque sob a acusação de não conter provas substanciais a respeito do arsenal de Saddam Hussein. Desse modo, a credibilidade da política e de seus agentes fica extremamente comprometida, em consonância com aquilo que postula Eagleton (1998).

O filósofo britânico é crítico em relação ao mecanismo de funcionamento da sociedade pós-industrial e não concorda com a ideia de que a contemporaneidade seja o avesso da modernidade. Ao questionar: “Que partes da modernidade o pós-modernismo deixou para trás?” (EAGLETON, 1998, p. 50), ressalta que embora noções tais como progresso histórico e soberania da razão, tenham sido relegadas a segundo plano, ainda subsistem modalidades da ideia de revolução e de progresso (EAGLETON, 1998).

No romance de McEwan, a cidade é o símbolo do progresso, mas também é a vitrine para as dicotomias do avanço econômico e científico: uma metrópole que ostenta luxo e riqueza e goza das vantagens tecnológicas que possui é a mesma que padece com a criminalidade e o terrorismo e assiste a protestos de ordem política como a nova tentativa de revolução.

Eagleton (1998) indica que a derrota política da esquerda nas décadas de 1960 e 1970 promoveu um clima de desesperança que destituiu a expectativa de um projeto social que contemplasse reformas positivas para grupos tão fragmentados na identidade e, então, a intelectualidade passou a ocupar-se de assuntos mais rasos e banais. Acerca do esfriamento da verve revolucionária comenta: “O entusiasmo da fase anterior mais promissora do radicalismo sobreviveria, mas agora se misturaria com o pragmatismo calejado de seu resultado desiludido, para dar à luz um novo tipo de ideologia de esquerda, que se poderia chamar de pessimismo libertário” (EAGLETON, 1998, p. 14). A contemporaneidade, portanto, destituiu-se de qualquer caráter missionário, não há grandes movimentos em busca da defesa de grandes causas, mas o que impera é a experiência individual e a preocupação pragmática com os processos do dia-a-dia. É o que ocorre com Perowne, que apenas se preocupa com o bem-estar pessoal e não levanta qualquer bandeira ou defende qualquer causa.

Em divergência com estudiosos tais como Lyotard e Vattimo, Eagleton não acede à proposta do fim da História, mas entende que o momento contemporâneo não se coloca como ruptura da modernidade, apenas como sua continuidade que reforça as dicotomias oriundas do avanço da tecnologia e recrudescer a cisão na identidade do sujeito.

Saturday exhibe as conquistas tecnológicas como decorrentes de um processo histórico, no que se aproxima da ideia de Eagleton e, por outro lado, a identidade fragmentada de Henry Perowne também acaba por demonstrar que a tecnologia de ponta não basta para a obtenção de equilíbrio e satisfação.

Leitor de Freud, Zygmunt Bauman fundamentou sua reflexão sobre a contemporaneidade no ensaio em que o psicanalista austríaco analisou as forças que agiam sobre o homem moderno em **O mal-estar na civilização**. Bauman (1998) argumenta que civilização é sinônimo de modernidade e que os ideais de limpeza, organização e beleza foram forjados pelo homem moderno, sobretudo o do século XIX, mediante o custo de sua própria liberdade. Para que vivesse sob a tutela da ordem e da segurança, a sociedade sacrificara grande parte da liberdade que poderia possuir, deflagrando, desse modo, o mal-estar da modernidade. Sobre isso, afirma Bauman (1998, p. 9): “Dentro da estrutura de uma civilização concentrada na segurança, mais liberdade significa menos mal-estar. Dentro da estrutura de uma civilização que escolheu limitar a liberdade em nome da segurança, mais ordem significa mais mal-estar”.

Clarissa Dalloway, representante da personagem moderna, movimenta-se no contexto da modernidade e vive as limitações impostas por aquela sociedade. O intenso trabalho do inconsciente das personagens no romance de Woolf demonstra muito da influência freudiana na tessitura de *Mrs. Dalloway* e o sacrifício da liberdade sobre o qual disserta Freud é notado em traços presentes no romance, tais como o machismo endêmico que bloqueia a atuação social da mulher na sociedade britânica da época, as rígidas convenções que tornam artificiais as relações humanas e as privações materiais e psicológicas provocadas pela Primeira Guerra Mundial.

Por outro lado, Bauman detecta na contemporaneidade o império da desregulamentação e, então, a relação da segurança com a liberdade inverte-se. Por mais liberdade, o indivíduo contemporâneo renuncia a uma parcela de sua segurança e busca a limpeza, a organização e a beleza, movido pelo prazer, pelo desejo e pela espontaneidade individual. Ele, portanto, angustia-se com a reduzida segurança que lhe é concedida diante das inúmeras opções que possui. Segundo Bauman (1998, p. 10), “se obscuros e

monótonos dias assombraram os que procuravam a segurança, noites insones são a desgraça dos livres. Em ambos os casos, a felicidade soçobra”.

Henry Perowne é despertado para a desgraça dos livres numa noite de insônia ao avistar uma cena intimamente ligada à insegurança dos dias atuais, pois o objeto incandescente que se precipita do céu sobre a metrópole inglesa suscita a inevitável referência aos aviões que se abateram sobre o World Trade Center em Nova Iorque. Trata-se, portanto, da insegurança provocada pela possibilidade de um ataque terrorista em uma época em que a liberdade é um bem amplamente assegurado, dadas as conquistas obtidas pelo movimento feminista, a diminuição das convenções por conta do enfraquecimento do pensamento religioso e por uma crescente tendência à informalidade nos vários âmbitos da vida social.

A vida contemporânea, segundo o sociólogo polonês, institui-se sob o signo da incerteza, já que a suposta solidez característica da modernidade cede espaço para a instabilidade e a fluidez dominantes na época presente. A modernidade foi uma época marcada por aspirações: o futuro era prospectado por planos e projetos fundados nas relativas garantias que ainda existiam, ao passo que, na atualidade, as certezas foram substituídas pela fluidez que torna líquidas as relações sociais, as instituições e as expectativas. Bauman (1998) declara que o medo é um dos mais recorrentes sentimentos prementes do indivíduo contemporâneo desencadeado pela desordem da organização da política e do poder que perturba o equilíbrio econômico e financeiro das nações e leva a crises. O desemprego e a impossibilidade de conseguir o próprio sustento são apontados como desdobramentos da conjuntura contemporânea. Em pesquisa feita sobre o número de delitos registrados e de indivíduos desempregados na Inglaterra, Bauman nota que a estatística é sempre crescente, desde a década de 1970, dado que toma como indicador da aceleração do mal-estar dos dias atuais e do signo do medo que assola a contemporaneidade.

Sobre esse fundamento assenta-se o comportamento das personagens de *Mrs. Dalloway* e de *Saturday*. No primeiro romance, as referências à monarquia e à aristocracia apontam para balizas sólidas que perfazem as características da modernidade. O casamento, embora tratado criticamente e até mesmo de forma irônica, ainda é um estatuto capaz de conferir segurança e perspectiva de uma vida tranquila, especialmente às mulheres. Em contraponto a esse cenário, em *Saturday* impera a incerteza. Desde a dúvida em definir-se a identidade do objeto que Perowne avista da janela, aos

questionamentos sobre a existência de Deus, à imprecisão sobre a garantia de estar seguro dentro do próprio lar, tudo aponta para a fluidez destacada por Bauman.

O comportamento do indivíduo contemporâneo tende a ser mais individualista do que coletivo, segundo a compreensão de Bauman, dado que a sociedade se move para uma postura consumista em detrimento do papel produtivo que assumia na modernidade. A sedução do consumo enclausura o homem em sua individualidade e faz de seus sonhos e desejos pessoais o impulso fulcral que pulsa nesse indivíduo. Disso decorre outro aspecto do mal-estar contemporâneo: na tentativa de realizar seus prazeres, o homem entrega-se a uma luta insana com o mercado, que coloca os objetos de desejo humanos em patamares elevadíssimos, quase inalcançáveis, de modo que se a felicidade for proporcional ao volume do consumo, o indivíduo dificilmente se saciará e possivelmente nunca estará satisfeito. Bauman (1998, p. 56; grifo do autor) assim define a atmosfera da atualidade sob o ângulo do mercado: “De todos os lugares, por intermédio de todos os meios de comunicação, a mensagem surge forte e clara: não existem modelos, exceto os de **apoderar-se de mais**, e não existem normas, exceto o imperativo de ‘saber aproveitar bem as cartas de que se dispõe’”.

São considerados os “excluídos do jogo” (BAUMAN, 1998, p. 57) aqueles que não dispõem dos recursos necessários para a satisfação do próprio desejo e, então, restam relegados à margem, às periferias e, em alguns outros casos, às prisões e às câmaras de execução. Do estado de bem-estar na era moderna ao calabouço: essa é a escalada que o sociólogo polonês identifica na trajetória das classes baixas.

Henry Perowne alinha-se ao perfil individualista sobre o qual fala Bauman. É uma personagem que se coloca alheia aos problemas que a circundam e, na narrativa, seu desinteresse pelas grandes causas reflete-se na distância que toma da discussão sobre a invasão anglo-americana ao Iraque. Diz o narrador a esse respeito:

*Despite his scepticism, Perowne in white-soled trainers, gripping his racket tighter, feels the seduction and excitement peculiar to such events; a crowd possessing the streets, tens of thousands of strangers converging with a single purpose conveying an intimation of revolutionary joy*¹²⁶ (MCEWAN, 2005a, p. 72).

¹²⁶ Apesar do seu ceticismo, Perowne, de tênis com sola branca, segurando com firmeza a sua raquete, sente a sedução e o entusiasmo típico de tais eventos; uma multidão toma conta das ruas, dezenas de milhares de estranhos convergem com o mesmo propósito e transmitem uma sugestão de júbilo revolucionário (MCEWAN, 2005b, p. 91).

Conforme relata a própria narração, o médico é cético em relação à causa defendida pelas pessoas que protestavam, nas ruas de Londres, contra a guerra no Iraque e, apesar de admitir que o conflito pudesse ser uma trapalhada e que aquelas pessoas talvez estivessem com razão, sente-se confortável em sua redoma e prefere não se envolver. O trabalho – muitas vezes excessivo – que tem como fim a aquisição de bens e conforto é outro aspecto consoante, em *Perowne*, com a proposta de Bauman. Na obra, é destacada a ambição do médico a partir de sua jornada de trabalho: “*Well, in ambitious middle life it sometimes seems there is only work. He can be at the hospital until ten, then it can pull him from his bed at 3 a.m., and he can be back there again at eight*”¹²⁷ (MCEWAN, 2005a, p. 23). E mais adiante: “*For certain days, even weeks on end, work can shape every hour; it’s the tide, the lunar cycle they set their lives by, and without it, it can seem, there’s nothing, Henry and Rosalind Perowne are nothing*”¹²⁸ (MCEWAN, 2005a, p. 23). Desse modo, o trabalho, gatilho para o consumo, tem valor imensurável para a personagem que se movimenta no cenário do mundo atual, pois a partir dele obtêm-se os recursos para uma vida prazerosa.

O consumismo apontado por Bauman também está presente na obra de McEwan na forma de opulência. O bairro nobre em que habitam os Perowne, as mansões referidas na narrativa e as marcas caras de automóveis tais como BMW e Mercedes indicam uma atmosfera em que o consumo se estabelece como um dos principais valores. Assim é descrito o momento em que Henry chega até o carro na garagem de casa:

*A silver Mercedes S500 with cream upholstery – and he’s no longer embarrassed by it. He doesn’t even love it – it’s simply a sensual part of what he regards as his overgenerous share of the world’s goods. If he didn’t own it, he tries to tell himself, someone else would*¹²⁹ (MCEWAN, 2005a, p. 75).

A corrosão de valores torna obsoletos fazeres, profissões, conhecimentos e supérfluas muitas das necessidades de outrora. Diante de tamanha ebulição, outro mal-

¹²⁷ Bem, na ambiciosa fase da meia-idade, às vezes parece que tudo o que existe é o trabalho. Ele pode ficar no hospital até as dez horas, depois podem arrancá-lo da cama às três da madrugada e ele pode voltar para lá às oito (MCEWAN, 2005b, p. 34).

¹²⁸ Durante alguns dias, ou até semanas sem fim, o trabalho pode moldar todas as horas; é a maré, o ciclo lunar, que determina suas vidas e, sem ele, pode aparecer que nada existe, que Henry e Rosalind Perowne não são nada (MCEWAN, 2005b, p. 34).

¹²⁹ Um Mercedes cor prata S500, com estofamento de cor creme – e ele não se encabula mais com isso. Não que goste disso – é apenas um componente sensual daquilo que ele considera como o seu quinhão supergeneroso dos bens do mundo. Se ele não o possuísse, diz a si mesmo, outra pessoa o possuiria (MCEWAN, 2005b, p. 94).

estar aparente é o da crise de identidade. Segundo Bauman (1998, p. 112), “num mundo como esse, as identidades podem ser adotadas e descartadas como uma troca de roupa” e, desse modo, a efemeridade emerge como uma constante na estrutura da vida contemporânea, fato que deixa o conceito de projeto de vida praticamente descartado em detrimento de um comportamento imediatista que privilegia a brevidade dos eventos e a eliminação do passado e do futuro de sua conexão com o presente, tornando-o, nas palavras de Bauman (1998, p. 113), um “presente contínuo”.

4.2 O problema da identidade no romance

Preocupado com a questão da identidade do indivíduo pós-moderno, Stuart Hall elabora um estudo em que analisa como essa concepção alterou-se ao longo da história. Para tanto, concebe o processo de evolução da identidade dividido em três fases consecutivas, a saber: sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno.

A primeira noção de identidade diz respeito a um sujeito que se via como uno e indivisível, concepção forjada em decorrência das ideias racionais do Iluminismo. Segundo a definição de Stuart Hall (2006), a identidade era o centro essencial do eu com quem nascia e posteriormente evanesce imune a qualquer alteração.

No segundo tipo, fala-se do sujeito sociológico que, em última análise, é o próprio homem moderno, egresso da influência soberana do Iluminismo e destituído do antropocentrismo racional daquele movimento. Hall (2009, p. 11) declara: “O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem”. No processo de formação da identidade do indivíduo sociológico ou moderno, a relação com a alteridade é de fundamental importância, pois é justamente no diálogo com o outro e na percepção da cultura que o sujeito constrói suas noções de valor, de símbolo e fundamenta sua identidade. Essa, portanto, é sempre a conexão do interior do indivíduo com seu exterior e projeta elaborações subjetivas no mundo objetivo, unindo o sujeito à estrutura.

Clarissa Dalloway, personagem moderna, tem sua identidade fixada pela interação com a alteridade e pelas convenções culturais. É a senhora Dalloway, a esposa de Richard, embora almejasse independência, conforme se verifica em excerto citado no capítulo

anterior e retomado aqui para ilustrar como a identidade de Clarissa está ligada à do marido:

*She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having of children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs Dalloway; not even Clarissa anymore; this being Mrs Richard Dalloway*¹³⁰ (WOOLF, 1996, p. 8-9).

Decretado o fim da estabilidade das estruturas sociais, a identidade outrora unificada e segura, fragmenta-se e cede espaço para a emergência de um terceiro tipo: o pós-moderno. Opõe-se, portanto à identidade do sujeito do Iluminismo e afasta-se da categoria sociológica, moderna, pois torna-se dinâmica, eventualmente imprevisível e multifacetada, conforme sustenta Hall (2009, p. 13):

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.

Hall também defende a tese de que a globalização e o desenvolvimento tecnológico avassalador foram os principais responsáveis pelo advento da identidade pós-moderna, porque imprimiram um ritmo e uma velocidade inéditos aos processos da vida humana na contemporaneidade e tudo descentram. Para destacar o processo de deslocamento da identidade na era contemporânea e evitar simplificações reducionistas, Stuart Hall recorre a filósofos e críticos dos estudos culturais. Em Raymond Williams encontra a afirmação de que o indivíduo é constituído, por um lado, por um aspecto uno, indivisível e, por outro, compõe-se de uma compleição singular e distintiva. Tal definição obteve respaldo em movimentos sociais, históricos e religiosos tais como a Reforma Protestante, o Iluminismo e as revoluções científicas, eventos segundo os quais o indivíduo, na sua singularidade, pode distinguir-se pela capacidade de reflexão e tomada

¹³⁰ Tinha a sensação estranhíssima de ser invisível, de não ser vista; ignorada; agora não existindo mais casamento, não existindo mais filhos, mas apenas esse avanço surpreendente e bastante solene com os outros, subindo a Bond Street, sendo Mrs. Dalloway; nem sequer mais Clarissa; sendo Mrs. Richard Dalloway (WOOLF, 2012, p. 17).

de consciência e, assim, cambiar seu posicionamento preliminar, deslocando sua própria identidade.

Hall amplia seu repertório de exemplos sobre a natureza do indivíduo apontando que Descartes, pensador do século XVII, vivendo em meio a uma conjuntura de muita dúvida em que se propunha a queda do teocentrismo, não deixou de confessar sua crença em Deus, classificando-o como o primeiro movimentador do universo, mas instaurou a ideia do pensamento racional, dirigido pela capacidade de raciocínio do sujeito. A partir desse ponto, tem-se a origem do conceito de sujeito cartesiano, conhecido pela sua categoria de ser pensante e questionador.

Na sequência das considerações de Stuart Hall está Locke e seu conceito de indivíduo dotado de identidade contínua ou indivíduo soberano. Trata-se de um exemplo de identidade moderna em que o sujeito é o dono do conhecimento e da técnica e, concomitantemente, sujeita-se aos efeitos daquilo que produz. É, fatalmente, o centro de tudo.

O modelo de sujeito pensante, senhor da razão e individualista poderá ter perdurado no século XVIII, mas com o acirramento da complexidade das relações sociais, teve que ceder espaço para uma configuração mais social de indivíduo, mediado pelas estruturas da sociedade moderna. Nelas encaixado e vivendo em simbiose, o homem sente-se confortável no mundo que lhe promete abrigo e segurança.

Já no início do século XX, impulsionado pelo prestígio das ciências sociais e coincidente com movimentos fundadores do Modernismo, o indivíduo experimenta a sensação do descentramento da identidade e percebe o isolamento, o exílio e a alienação denunciados em trabalhos de Baudelaire e de Kafka, por exemplo, e convive com o inconformismo em relação à guerra, às condições desiguais entre homens e mulheres e aos rumos tomados pela política, conforme nesta tese já referido, quando da abordagem de *Mrs. Dalloway*. Desse modo, o processo de fragmentação da identidade do sujeito moderno foi acirrando-se a partir de influências que foram de Marx a Freud, de Saussure a Foucault e ao movimento feminista, destituindo dogmas e fomentando questionamentos tão significativos quanto necessários para finalmente chegar à configuração do sujeito pós-moderno ou contemporâneo cuja identidade é aberta e altamente fluida.

O conflito de identidade em *Saturday* perpassa questões como a diferença de classes sociais e o estranhamento entre nacionalidades. O entrevero central entre Henry Perowne e Baxter reflete o primeiro caso e revela como o relacionamento entre grupos oriundos de diferentes estratos econômicos pode ser impetuoso na metrópole. Nesse

encontro, opõem-se a gangue de Baxter e o neurocirurgião. Aquela, formada por três homens rudes aparentando terem um nível de educação mais baixo que o de Perowne e serem ligados à violência e à criminalidade. Do outro lado, o médico é o detentor do poder econômico e o representante de uma casta afluente e educada. Desse encontro, emergem hostilidades decorrentes, primeiramente, do acidente entre os carros dos dois grupos, mas também de divergências decorrentes do fato de pertencerem os antagonistas a classes sociais distintas.

Por estar o episódio do onze de setembro em uma das bases históricas da narrativa, o problema da identidade também se estende à polarização ocidente versus oriente. Daisy Perowne, que é contrária à guerra no Iraque, comenta, com o pai, a respeito da invasão anglo-americana: “*Do you think we’re going to be any safer at the end of all this? We’ll be hated right across the Arab world. All those bored young guys will be queuing up to become terrorists...*”¹³¹ (MCEWAN, 2005a, p. 189). Desse modo, a referência ao islamismo e ao povo árabe, no romance, associando-os a eventos terroristas, reforça a dicotomia que se estabeleceu entre as nações ocidentais e o oriente médio, fato preponderantemente ligado ao problema da identidade.

É fato que a identidade já havia sido uma categoria discutida na modernidade, mas o descentramento do sujeito, naquela época, dava-se a partir de razões peculiares àquele tempo. Stuart Hall (2006) destaca as teorias de Marx e de Freud como basilares para a compreensão da fragmentação identitária na época moderna, que ocorria, segundo a perspectiva socialista, pelo fato de o sujeito não ser o autor de sua própria história, pois dependia, fundamentalmente, de recursos materiais e culturais que lhe eram alheios. Em Freud, o problema da identidade coloca-se, pois, o inconsciente, propulsor do desejo, é antagônico à razão e, então, o indivíduo moderno resta cindido entre esses dois polos. Os romances sociais de Charles Dickens e de Thomas Hardy e os psicológicos de James Joyce e de Virginia Woolf apresentam personagens cujas identidades fragmentam-se sob a configuração indicada por Hall.

Na contemporaneidade, o problema da identidade persiste, embora sob outro aspecto. Suman Gupta (2012, p. 142) alega que, desde os anos sessenta do século XX, o problema em torno da identidade diz respeito à questão do pertencimento a determinados grupos e disserta:

¹³¹ Você acha que vamos estar mais seguros no fim de tudo isso? Seremos odiados em todo o mundo árabe. Todos aqueles jovens entediados vão fazer até fila para virar terroristas... (MCEWAN, 2005b, p. 227).

*These could be geopolitical groupings (as in ‘national identity’) or groupings according to beliefs and customs (as in ‘religious or ethnic identity’) or groupings based apparently on innate or physiological markers (as in racial, gender, sexual identity). Each of these kinds of groupings, obviously overlaps with others in complicated ways. More importantly, talking about identity in this contemporary fashion implies considering the relations between such groups: in terms of minorities and majorities, power relations, rights and prerogatives, tensions and conflicts*¹³².

A pluralidade e a heterogeneidade da época contemporânea dificultam divisões estanques e bem delineadas de qualquer objeto que se tome para análise. Não escapa a essa fluidez a identidade do indivíduo que, face a tantas alternativas, também parece esmaecer-se entre os mais variados matizes. Maia Lovén (2006) entende que o artefato de escrita dos tempos atuais imita o que ocorre com a identidade no que diz respeito ao esfacelamento que em ambos se detecta, justamente porque é da índole contemporânea o questionamento dos conceitos de unidade e de totalidade e a desconstrução de toda estrutura que se queira inabalável. Em relação a *Saturday*, declara a pesquisadora: “*The fact that the protagonist is introduced as a neurosurgeon implies something of the view of identity in the world of the novel; it is closely linked to profession*¹³³” (LOVÉN, 2006, p. 5).

Saturday tem como protagonista uma personagem definida por sua profissão, conforme ressalta Lovén (2006), revelada logo na primeira linha do texto. É um neurocirurgião bem-sucedido que habita uma área nobre de Londres e essas características constroem uma imagem identitária da personagem que denota *status*, poder e riqueza. Cria-se, portanto, a identidade de Perowne e de sua família alinhada a um grupo de proeminência social na capital inglesa.

O antagonista, Baxter, e seus asseclas são colocados no polo oposto ao grupo social representado por Perowne, pois se relacionam à marginalidade. Desse antagonismo, surge o grande conflito que dá fôlego ao romance e sustenta a tensão

¹³² Poderia ser agrupamentos geopolíticos (como em ‘identidade nacional’) ou agrupamentos de acordo com crenças e costumes (como em ‘identidade religiosa ou étnica’) ou agrupamentos aparentemente baseados em marcadores inatos ou fisiológicos (como em identidade racial, de gênero ou sexual). Cada um desses tipos de agrupamentos, obviamente, sobrepõe-se a outros de formas complicadas. O mais importante é que falar de identidade dessa maneira contemporânea implica considerar as relações entre tais grupos: em termos de minorias e maiorias, relações de poder, direitos e prerrogativas, tensões e conflitos (GUPTA, 2012, p. 142; tradução nossa).

¹³³ O fato de o protagonista ser apresentado como neurocirurgião implica algo da concepção de identidade no universo do romance; está intimamente ligada à profissão (LOVÉN, 2006, p. 5; tradução nossa).

provocada pelo encontro entre as personagens centrais. O início do impasse, após o incidente no trânsito, é assim descrito pelo narrador:

*Here are the cars, and here are the owners. Here are the guys, the strangers, whose self-respect is on the line. Someone is going to have to impose his will and win, and the other is going to give way. Popular culture has worn this matter smooth with reiteration, this ancient genetic patrimony that also oils the machinations of bullfrogs and cockerels and stags. And despite the varied and casual dress code, there are rules as elaborate as the politesse of the Versailles court that no set of genes can express*¹³⁴ (MCEWAN, 2005a, p. 86-87; grifo do autor).

Ao referir-se a estranhos, o narrador coloca como central a questão da identidade naquele episódio. A mediação que limita as duas personagens é o autorrespeito, em suma, o cuidado com o próprio corpo. Henry e Baxter não se enfrentam deliberadamente sem um cauteloso estudo prévio do outro. É também a partir de uma observação atenta ao corpo de Baxter que Perowne vem a descobrir mais sobre a identidade de seu oponente. Ao perceber uma agitação muscular no rosto do rapaz e notar nele uma incapacidade de focar um objeto sem movimentar a cabeça, o médico diagnostica a doença de Huntington.

A imposição de um deles sobre o seu oponente e a aproximação do comportamento das personagens, naquele conflito, ao de animais revelam como a visão biológica é forte no romance, pois a despeito das regras de conduta e do código de ética vigentes, a força que os rege com mais intensidade é o poder dos genes. Para Perowne, que adquirira educação formal e um certo grau de sofisticação, esse evento exige uma cisão em sua identidade. Não pode, nesse momento, agir como o cirurgião racional que é, mas deve adotar a postura rude de um cervo ou de um galo de briga para tentar obter sucesso no debate que está por vir.

Em outro nível de leitura, Perowne e Baxter representam, respectivamente, as identidades do mundo ocidental e do terror oriundo de facções do oriente médio, pois na relação entre o pano de fundo da narrativa – a discussão sobre o terrorismo e os ataques ao World Trade Center – e a superfície do enredo do romance, Henry assume o estereótipo da classe média alta de países ricos ocidentais, enquanto Baxter é associado à prática de

¹³⁴ Aqui estão os carros, e ali estão os donos. Aqui estão os caras, os estranhos, cujo autorrespeito está em questão. Alguém terá de impor sua vontade e vencer, e o outro terá de ceder. A cultura popular esgotou esse assunto, mediante a repetição, esse antigo patrimônio genético, que também lubrifica as maquinações de sapos, galos e cervos. E, apesar da variada e informal linguagem das roupas, existem regras tão requintadas, como a *politesse* da corte de Versalhes, que nenhum conjunto de genes pode exprimir (MCEWAN, 2005b, p. 108)

crimes como aqueles perpetrados pela Al-Qaeda, por exemplo. A polarização entre ocidente e oriente no nível da identidade chama a atenção no romance e coloca à luz da discussão o conceito de identidade multicultural, destacado por Michael Mirabile (2012) como uma constante em romances contemporâneos.

A multiculturalidade está expressa nas diversas nacionalidades referenciadas no romance: inglesa, iraquiana, chechena, algeriana, nigeriana, russa, todas ligadas entre si por algum motivo e nem sempre de maneira pacífica: há, por exemplo, um certo clima de suspeita no relacionamento entre ingleses e árabes. A conexão entre essas diversas identidades intensificou-se na era contemporânea muito em função da destituição virtual das fronteiras geográficas e da dispersão das pessoas pelo mundo. Harvey (1992, p. 302) assim entende esse fenômeno:

*Place-identity, in this collage of superimposed spatial images that implode in upon us, becomes an important issue, because everyone occupies a space of individuation (a body, a room, a home, a shaping community, a nation), and how we individuate ourselves shapes identity. Furthermore, if no one 'knows their place' in this shifting collage world, then how can a secure social order be fashioned or sustained*¹³⁵?

O equilíbrio é abalado em *Saturday* justamente quando a individuação dos espaços é rompida, no momento em que duas identidades díspares entre si chocam-se e provocam o desentendimento que evolui para um crime. Na esfera geopolítica, pano de fundo do romance de McEwan, o movimento é análogo, pois as identidades oriental e ocidental entram em rota de colisão permanente a partir do ataque às torres gêmeas e, desde então, cria-se um antagonismo entre nações do leste e nações do oeste e entre islamismo e cristianismo.

Para Henry Perowne estava certo, a princípio, que sua posição social e suas credenciais garantir-lhe-iam o pleno sucesso em qualquer empreitada. Entretanto, o fracasso no enfrentamento com Baxter mostra-lhe quão falsa é sua presunção. Sua identidade como um renomado cirurgião poderia valer-lhe em tempos em que a segurança se sobrepunha à liberdade, mas na contemporaneidade os valores invertem-se e provocam o descentramento da identidade dos indivíduos e das personagens. David Harvey (1992,

¹³⁵ O lugar-identidade, nesta colagem de imagens espaciais superpostas que implode sobre nós, torna-se um assunto importante, porque todos ocupam um espaço de individuação (um corpo, um cômodo, um lar, uma comunidade, uma nação) e a maneira como nos individualizamos forma a identidade. Ademais, se ninguém 'conhecer o seu lugar' nesse mundo de colagem cambiante, então como pode uma ordem social segura ser moldada ou mantida? (HARVEY, 1992, p. 302; tradução nossa).

p. 301) afirma: “*Dazed and distracted characters wander through these worlds without a clear sense of location, wondering, ‘Which world am I in and which of my personalities do I deploy?’*”¹³⁶. Esse é o problema de Perowne. Apesar de sua identidade profissional segura, percebe-se enredado em um ambiente e em uma era que não mais oferecem a segurança da modernidade histórica aos detentores de prestígio e de distinção social.

Pelas reflexões elaboradas neste capítulo, verifica-se como o contexto histórico da era contemporânea exerce influência sobre os rumos do enredo de *Saturday*. As ameaças ao bem-estar social características dos tempos atuais fazem-se presentes no romance nas suas mais variadas formas e revelam-se na insegurança sentida pelo protagonista, no seu ceticismo e no de seu filho, que assume não estar preocupado com a adesão a causas coletivas, na referência ao terrorismo, nos relatos que demonstram o nível de desenvolvimento tecnológico a que chegou a sociedade em contraste com as mazelas ainda existentes e assim compõem a representação do modo de vida de um indivíduo bem-sucedido em uma metrópole global no século XXI, vivendo a dicotomia – responsável pela fragmentação de sua identidade – do excesso de liberdade e da restrição da segurança individual. Para ampliar a argumentação, passa-se, no próximo capítulo, à análise das tendências da literatura contemporânea verificáveis em *Saturday* e da influência do espaço do romance na percepção de características do contemporâneo.

¹³⁶ Personagens confusas e distraídas vagam por esses mundos sem uma noção clara de localização, perguntando-se: em que mundo estou e qual das minhas personalidades emprego? (HARVEY, 1992, p. 301; tradução nossa).

5 SATURDAY, A LITERATURA CONTEMPORÂNEA E O ESPAÇO

5.1 *Saturday* e a literatura contemporânea

Inevitável é reconhecer que o enredo de *Saturday* se desenvolve de maneira a desnudar características muito particulares ao pós-onze de setembro, tais como a identidade multicultural, a intolerância ao diferente, o risco nas cidades e o medo endêmico do terror e, com isso, constrói uma representação do modo de vida na metrópole ocidental contemporânea. A função social do romance é evidente, bem como atesta Martin Ryle (2010, p.37) apontando para a pulsão realista da narrativa de McEwan: “*Critical concern with “context” mirrors the procedures of realism inasmuch as broadly realist novels, including most of McEwan’s, address their readers not just as connoisseurs of art but as members of a social-political community*”¹³⁷”.

Ao refletir sobre pontos convergentes e divergentes entre as obras de Woolf e McEwan, Sue Sorensen (2008, p. 51) reforça que o modo de narrar do escritor britânico recupera os matizes realistas e despreza o experimentalismo característico do Modernismo:

*On a more conceptual level, both Woolf and McEwan explore married love and pursue a major investigation of human interconnectivity. Ultimately, however, McEwan’s novel is an affectionate rejection of the modernist style that Woolf and others pioneered. And while one might think that this situates Saturday firmly as a postmodern novel, one that reacts against the perceived elitism or subjectivity of Woolf – and it is, in a way – McEwan’s novel also, surprisingly, returns us to nineteenth century realism, with which it has many affinities and reaches toward with longing and respect*¹³⁸.

Amy J. Elias (1993) utiliza a expressão **realismo pós-moderno** para definir parte da produção literária britânica do século XX e do início do século XXI. Ela cita autores

¹³⁷ A séria preocupação com o “contexto” reflete os procedimentos do realismo, pois romances propriamente realistas, incluindo a maioria dos escritos por McEwan, abordam seus leitores não apenas como conhecedores de arte, mas como membros de uma comunidade política (RYLE, 2010, p. 37; tradução nossa).

¹³⁸ Em um nível mais conceitual, tanto Woolf quanto McEwan exploram o amor conjugal e buscam uma grande investigação da interconectividade humana. Em última análise, entretanto, o romance de McEwan é uma rejeição afetuosa do estilo modernista do qual Woolf e outros foram pioneiros. E enquanto alguém possa pensar que isso estabelece *Saturday* firmemente como um romance pós-moderno, aquele que reage ao elitismo percebido ou à subjetividade de Woolf – e assim o faz, de certo modo – o romance de McEwan também, surpreendentemente, leva-nos de volta ao realismo do século dezenove, com o qual tem muita afinidade e o alcança com ânsia e respeito (SORENSEN, 2008, p. 51; tradução nossa).

como Graham Swift, Martin Amis e Julian Barnes e os aponta como praticantes desse modelo de escrita, indicando haver uma tendência de retorno a formas realistas na literatura, baseando-se no caso inglês.

Schollhammer (2011) também detecta o retorno de uma prática realista na literatura e isso implica no ressurgimento do apreço pelos relatos que, em alguma medida, referem-se à experiência palpável e sensível de vida. Diz o crítico:

Diríamos, inicialmente, que o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 54).

Entretanto, é necessário observar que o novo realismo difere da tendência do século XIX por não ser necessariamente mimético ou fielmente representativo, mas essencialmente referencial. Não existe a preocupação da subscrição a posicionamentos políticos, tampouco a adesão a ideologias nesta nova roupagem realista, pois já se esgotara o apego às grandes narrativas. Leem-se obras de feição tradicionalmente realistas tais como: **Trem noturno para Lisboa**, de Peter Bieri ou **A volta para casa**, de Bernhard Schlink, com referências a locais e a eventos concretos, mas com pretensões apolíticas e menos universalizantes, mais focadas no drama individual e no sofrimento do sujeito.

O tom realista que ocupa todo o romance revela-se uma estratégia narrativa utilizada para destacar o desajuste político e social contemporâneo, a partir de referências a eventos cognoscíveis ao leitor do presente histórico. Os posicionamentos das personagens frente a assuntos de sua realidade não mais acontecem mediados pelo trabalho da memória, no inconsciente de cada indivíduo ficcional, como ocorre em *Mrs. Dalloway*, mas são construídos preferencialmente pelo discurso direto com alguma interferência do narrador, a fim de reproduzir-se uma conversa tal qual na materialidade do mundo real, como se verifica no excerto em que Perowne e Daisy posicionam-se sobre o caso da invasão norte-americana ao Iraque:

‘What I meant is this. The price of removing Saddam is war, the price of no war is leaving him in place’.
It was meant as a conciliatory point, but Daisy doesn’t hear it that way.
‘Its crude and ugly’, she says, ‘when the war lobby calls us pro-Saddam’.
‘Well, you’re prepared to do the one thing he’d most like you to do, which is to leave him in power. But you’ll only postpone the

*confrontation. He or his horrible sons are going to have to be dealt with one day. Even Clinton knew that*¹³⁹ (MCEWAN, 2005a, p. 190).

Ao comentar sobre a influência do romance oitocentista na escrita contemporânea e defender a disposição da narrativa dos dias atuais por contar histórias que se aproximam da experiência do real, tal como acontece em *Saturday*, Ian McEwan destaca o papel fundamental da personagem: “*We run narratives about other people in our real lives, we make characters of them, necessarily, because it helps us to guess what they might do next. Intention is very much bound up with the notion of character, the sort of person who might do this or that*¹⁴⁰” (LYNN; MCEWAN, 2007, p. 51). Para o autor, a ficção e, em especial, a personagem funcionam como projeções necessárias daquilo que se deseja ou imagina-se. É, sem dúvida, um exercício de possibilidades. Então, acrescenta a esse respeito: “*It’s all part of the way in which we instinctively judge other people’s behaviour and see ourselves reflected back in their own view of us*¹⁴¹” (LYNN; MCEWAN, 2007, p. 51). Por isso, defende que a ficção seja representativa das experiências humanas e, dessa maneira, invoque a reflexão e a tomada de consciência. Recupera, então, McEwan, um aspecto do realismo literário, reconhece sua importância na literatura dos dias atuais sem, contudo, perder de vista as singularidades e a demanda específica da época contemporânea. Sobre isso, declara:

*But now it’s become much more complicated, we can’t simply take a point of view and omniscience for granted and there’s a kind of innocence that’s lost there. But still I think, people do hunger for the complete immersion in a fictional world that seems real. We still have that*¹⁴² (LYNN; MCEWAN, 2007, p. 51).

¹³⁹ - O que eu quis dizer é o seguinte: o preço de depor Saddam é a guerra; o preço de não haver guerra é deixa-lo em paz.

A intenção era apresentar um argumento conciliador, mas Daisy não entende dessa forma.

- É toco e infame quando os interesses favoráveis à guerra nos chamam de pró-Saddam – diz Daisy.

- Bem, vocês estão prontos a fazer aquilo que ele mais gostaria que fizessem: deixá-lo no poder. Mas irão apenas adiar o confronto. Saddam ou os horrendos filhos dele terão de ser enfrentados, algum dia. Até Clinton sabia disso (MCEWAN, 2005b, p. 228-229).

¹⁴⁰ Nós elaboramos narrativas sobre outras pessoas nas nossas vidas reais, transformamo-las em personagens, necessariamente porque isso nos ajuda a imaginar o que elas fariam na sequência. A intenção está muito ligada à noção de personagem, o tipo de pessoa que faria isto ou aquilo (LYNN; MCEWAN, 2007, p. 51; tradução nossa).

¹⁴¹ Tudo isso faz parte da maneira como nós, instintivamente, julgamos o comportamento de outras pessoas e vemo-nos refletidos na própria percepção delas sobre nós (LYNN; MCEWAN, 2007, p. 51; tradução nossa).

¹⁴² Mas agora isso ficou muito mais complicado, não podemos simplesmente considerar seguros um ponto de vista e uma onisciência e aí reside a perda de uma inocência. Mas eu ainda acho que as pessoas anseiam a completa imersão em um mundo ficcional que parece real. Ainda temos isso (LYNN; MCEWAN, 2007, p. 51; tradução nossa).

Forster (2005) entende que a verossimilhança da personagem se dá através de um jogo de linguagem bem arquitetado e da caracterização do ser ficcional pelo narrador da obra. Henry Perowne, no romance de McEwan, é habilmente construído sob esses dois aspectos e a focalização em terceira pessoa contribui para a sensação realista que se tem na leitura. Segundo Antonio Candido (2011, p. 55; grifo do autor):

A personagem é um ser fictício, – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial.

O apelo à carga de realidade que se verifica na literatura contemporânea parece ser apenas mais um resultado da disseminação desta ânsia verificada também em outras formas de expressão cultural. A televisão reflete esta característica nos inúmeros *reality-shows* que exploram o real desde um concurso de culinária até a convivência de pessoas desconhecidas entre si, díspares em temperamento e personalidade, confinadas em um mesmo ambiente por alguns meses. Ainda nesse veículo, a proliferação de programas policiais e de variedades que se utilizam de histórias reais e de dramas pessoais como maneiras de apresentar o concreto reforça a percepção de que há um movimento sistematizado de retorno ao realismo em vigor na cultura contemporânea. Para Hal Foster (2017, p. 122), o embrião do retorno da prática realista nas artes remonta à segunda metade do século XX:

[...] outra trajetória da arte a partir de 1960 estava alinhada com o realismo e/ou com o ilusionismo: uma parte da arte pop, grande parte do hiper-realismo (também conhecido como fotorrealismo), um pouco da arte da apropriação. Frequentemente substituída pela genealogia minimalista na literatura crítica (ou mesmo no mercado), essa genealogia pop é hoje objeto de renovado interesse, pois complica as noções redutoras de realismo e ilusionismo propostas pela genealogia minimalista – e de maneira que lança luz também sobre obras contemporâneas que reelaboram essas categorias.

Acompanhando a vertente que retoma a representação realista, a literatura utiliza-se de referências a grandes eventos históricos tais como a Segunda Guerra Mundial, a queda do muro de Berlim, o onze de setembro e os toma como índices do trauma,

geradores da fragmentação, marcas de um passado que estabelecem a queda das utopias e levam o sujeito a individualizar-se cada vez mais e, nesse movimento introspectivo, ver diminuída sua percepção do coletivo. Esse é o cenário histórico-cultural em que *Saturday* é concebido e, dessa forma, tem-se justificado o pendor realista que estrutura a narrativa e recupera uma tendência já em desuso até então.

Ian McEwan inaugura o romance *Saturday* com uma citação de **Herzog** (1964), do escritor norte-americano Saul Bellow, carregada do laivo realista, como um prólogo em que se apresentam elementos elucidativos da trama que está por vir. O questionamento sobre a condição humana contemporânea pulsa latente já nas primeiras linhas do trecho escolhido: “Por exemplo? Bem, por exemplo, o que significa ser um homem? Numa cidade. Num século. Em transição. Em uma massa. Transformado pela ciência” (BELLOW, apud MCEWAN, 2005, p. 7). Reverberam nessas indagações as ideias de Lyotard, que considera a propulsão da ciência um dos fatores desencadeadores da sociedade pós-industrial, e suas ideias continuam a ser recuperadas no questionamento sobre o que é o homem no trecho em que se lê: “após o último fracasso das esperanças radicais” (BELLOW, apud MCEWAN, 2005, p. 7), em referência direta à queda dos metarrelatos apontada por Lyotard. Bellow ainda cita a reificação do humano que se transformara em números e cociente de produção e sobre o barbarismo espalhado pelas grandes cidades. Embora o romance de Bellow tenha sido publicado em 1964, o trecho selecionado por McEwan para dar o tom de sua obra contém características históricas e culturais muito semelhantes às da época sobre a qual trata o romance *Saturday*: o início do século XXI.

Conquanto o recorte temporal em que se dão os acontecimentos da narrativa seja o da contemporaneidade, o protagonista parece inicialmente não se reconhecer um indivíduo desse tempo. Martin Ryle (2010) denomina tal estranhamento anosognosia, retomando o termo que ocorre na própria obra literária e caracteriza o estado neurológico de um paciente inconsciente de sua própria enfermidade. Transferida a carga semântica do termo para a análise da personagem Perowne, subentende-se que o protagonista falha, inicialmente, em reconhecer-se uma personagem da contemporaneidade por estar cativo no complexo emaranhado da estrutura do mundo contemporâneo e, por vezes, sonhando com um passado de cujos traços sobraram apenas sugestões.

A personagem, então, ganha traços complexos e passa a representar o limiar entre duas épocas. Torna-se peça fundamental para a transmissão da crítica que o romance expõe e cresce a partir das técnicas utilizadas pelo escritor. Segundo Forster (2005), a

articulação verbal é a peça-chave para a realização da sensibilidade de um escritor através das personagens que cria e, para tanto, os recursos narrativos são empregados. Henry Perowne é forjado pela linguagem e nela vive a transformação e a tomada de consciência que, finalmente, o situam na era contemporânea.

Com descrições detalhadas que rememoram o estilo realista, o narrador apresenta Perowne ao leitor como um homem seguro de si, avesso a sonhos e devaneios e, quando acorda, ainda não totalmente desperto, no fim da madrugada daquele sábado, pretende manter o controle da situação:

*Dreams don't interest him; that this should be real is a richer possibility. And he's entirely himself, he is certain of it, and he knows that sleep is behind him: to know the difference between it and waking, to know the boundaries, is the essence of sanity*¹⁴³ (MCEWAN, 2005a, p. 4).

São ressaltadas, nesse excerto, características racionais que fazem referência à segurança e ao pensamento retilíneo próprios do indivíduo moderno. Rechaçar os sonhos consiste em adotar uma postura que privilegia o empírico e o científico em detrimento do imaterial e do abstrato e perceber a fronteira entre o sono e o estado de alerta equivale a ter consciência das escolhas e das tomadas de decisão nos projetos da vida, requisitos extremamente valorizados no indivíduo moderno.

Outra referência, na narrativa, reforça a hipótese de Perowne estar, a princípio, em distonia com o tempo em que vive, expressando a configuração de sujeito de uma era pregressa. Influenciado pela filha a consumir literatura, lê a biografia de Charles Darwin, cientista do século XIX e grande expoente do cientificismo reinante naquele período.

Ao observar, da janela do quarto, duas figuras humanas atravessando a praça defronte sua casa, enxerga-as essencialmente como construtos biológicos, alinhado a uma tendência valorizada na modernidade histórica:

*[...] hot little biological engines with bipedal skills suited to any terrain, endowed with innumerable branching neural networks sunk deep in a knob of bone casing, buried fibres, warm filaments with their invisible glow of consciousness – these engines devise their own tracks*¹⁴⁴ (MCEWAN, 2005a, p. 13).

¹⁴³ Sonhos não lhe interessam; a possibilidade de que isso seja real é mais rica. E ele está inteiramente senhor de si, tem certeza disso, e sabe que o sono ficou para trás: conhecer a diferença entre isso e andar, conhecer a fronteira, é a essência da sanidade (MCEWAN, 2005b, p. 10).

¹⁴⁴ [...] elas cruzam a noite, pequenas máquinas biológicas, quentes, dotadas de habilidade bípede, adaptáveis a qualquer terreno, providas de vidas neurais de inúmeras ramificações, alojadas no fundo de

Darwin e Freud, dois expoentes da modernidade, pulsam frementes na visão de mundo de Perowne e na maneira como este concebe o homem. O protagonista, também influenciado por sua própria formação acadêmica, percebe na compleição humana, antes de tudo, o trabalho da biologia e a presença da entidade psíquica responsável pela razão.

Ainda imerso nesse universo cientificista, Henry Perowne entusiasma-se com a técnica e com o conhecimento formal e ainda não está consciente da vigência de uma nova ordem que, embora reconheça os avanços tecnológicos, é também crítica ao progresso e questiona conquistas científicas que acabaram tornando-se desserviços e ameaças ao homem e ao planeta. As experiências por que passa naquele dia despertam-no para os novos ares da alvorada do século e fazem-no perceber que os tempos mudaram. Laura Marcus (2013, p. 102) entende que a tônica do romance *Saturday* é a transformação do eu e comenta: “*The trajectory of Perowne’s growing self-knowledge is tied to his engagement with, and changing perception of, a wide variety of cultural and political debates at the beginning of the twenty-first century*”¹⁴⁵.

Ao observar a queda do avião, sente-se culpado por estar seguro em seu refúgio doméstico, inerte, sem ao menos tomar a iniciativa de ligar para o serviço de emergência: “*His crime was to stand in the safety of his bedroom, wrapped in a woollen dressing gown, without moving or making a sound, half dreaming as he watched people die*”¹⁴⁶ (MCEWAN, 2005a, p. 22-23). A segurança é uma característica dos modernos e Perowne vê-se seguro em casa enquanto outros padecem no avião. Ao denominar crime essa postura, o narrador provavelmente indique a inadequação da personagem, naquele instante, para o momento em que vive, época em que a segurança deixa de ser um projeto na vida das pessoas.

Theo Perowne, como jovem que é, não se ocupa com o que o pai julga significativo e passa seu tempo fazendo aquilo que lhe apetece:

One who dresses, with a certain irony, in the style of the bohemian fifties, who won’t read books or let himself be persuaded to stay on at school, who’s rarely out of bed before lunchtime, whose passion is for

uma protuberância revestida de osso, com fibras ocultas, filamentos quentes, com seu invisível brilho de consciência – essas máquinas criam seus próprios caminhos (MCEWAN, 2005b, p. 21).

¹⁴⁵ A trajetória do autoconhecimento crescente de Perowne está ligada ao seu compromisso com e à sua cambiante percepção de uma ampla variedade de debates culturais e políticos no início do século vinte e um (MARCUS, 2013, p. 102; tradução nossa).

¹⁴⁶ Seu crime foi estar a salvo, em seu quarto, envolto em um roupão de lã, sem se mexer e sem fazer ruído, meio que sonhando, enquanto assistia à morte das pessoas (MCEWAN, 2005b, p. 33).

*mastery in all the nuances of tradition, Delta, Chicago, Mississippi, for certain licks that contain for him the key to all mysteries, and for the success of his band, New Blue Rider*¹⁴⁷ (MCEWAN, 2005a, p. 26).

O espírito livre e desinibido do filho de Henry o faz uma personagem complementar ao pai e, considerando a perspectiva de Bauman (1998), isso o coloca no centro da contemporaneidade. Os principais traços que o caracterizam como personagem do tempo em que vive são o desinteresse por aquilo que lhe poderia trazer a expectativa de uma vida sólida no futuro – tal como o estudo e o trabalho – e o empenho resolutivo na busca pelo prazer, pois dedica-se incansavelmente à música, um hobby que cultiva com sua banda.

Enquanto Theo já se enquadra no perfil da vida contemporânea, Henry Perowne e Rosalind ainda parecem conservar tradições características da modernidade, conforme atesta o narrador: “*How have he [Perowne] and Rosalind, such dutiful, conventional types, given rise to such a free spirit?*¹⁴⁸” (MCEWAN, 2005a, p. 26), corroborando a assertiva de que pais e filhos não compartilham concepções de mundo semelhantes.

Ao ouvir a guitarra do filho, Henry eventualmente tem uma sensação dolorosa que atribui a uma repressão a qual poderá ser, justamente, o desejo de ser como Theo: despreocupado com a seriedade da vida e imerso na fruição. No trecho narrativo seguinte, é flagrante a condição moderna do protagonista, visto como mantenedor do *status quo*, mas também é evidente a insatisfação com sua própria imobilidade:

*There's nothing in his own life that contains this inventiveness, this style of being free. The music speaks to unexpressed longing or frustration, a sense that he's denied himself an open road, the life of the heart celebrated in the songs. There has to be more to life than merely saving lives*¹⁴⁹ (MCEWAN, 2005a, p. 28).

Estar descontente com a própria conduta, no caso de Perowne, indica estar em descompasso com o espírito da época, pois na era em que impera a desregulamentação,

¹⁴⁷ Alguém que veste, com certa ironia, ao estilo da boemia da década de 1950, que não lê livros nem se deixa convencer a permanecer numa escola, que raramente sai da cama antes da hora do almoço, cuja paixão é pela mestria em todas as nuances da tradição, Delta, Chicago, Mississippi, por certas frases melódicas que, para ele, contêm a chave de todos os mistérios, e pelo sucesso do seu conjunto, o New Blue Rider (MCEWAN, 2005b, p. 38).

¹⁴⁸ Como ele [Perowne] e Rosalind, espécimes tão convencionais e cumpridores de suas obrigações, trouxeram ao mundo um espírito tão livre? (MCEWAN, 2005b, p. 38).

¹⁴⁹ Não existe nada em sua vida que contenha aquela inventividade, aquele estilo de ser livre. A música fala a uma aspiração ou uma frustração que não se manifestou, a sensação de que recusou a si mesmo um caminho livre, a vida do coração celebrada nas canções. Tem de haver mais na vida do que simplesmente salvar vidas (MCEWAN, 2005b, p. 40).

prezar pelo equilíbrio e pela sobriedade é, certamente, seguir na direção contrária ao fluxo natural das coisas. No entanto, a arte, especificamente a música, age de forma a despertá-lo para algo maior que lhe tem escapado ao entendimento até este ponto e o faz crer na possibilidade de uma vida aberta à fruição. A tomada de consciência de Perowne é anunciada pelo narrador: “[...] *he’s still young enough to yearn for the unpredictable and unrestrained, and old enough to know the chances are narrowing* ¹⁵⁰” (MCEWAN, 2005a, p. 28).

Além da arte, a História desempenha papel fundamental no processo de conscientização das personagens em *Saturday*. Theo Perowne interessa-se por notícias internacionais e percebe as implicações dos fatos históricos na sua vida a partir do ataque terrorista de onze de setembro. Seu pai, embora viva confortavelmente, também nota que os acontecimentos da vida urbana têm afetado negativamente a todos de uma maneira ou de outra. Henry, diante da inevitabilidade da engrenagem contemporânea, detecta algum desconforto no modo de vida atual, já se percebendo ator desse novo arranjo histórico, conforme expõe o narrador:

Against his own inclination, he’s adapting, the way patients eventually do to their sudden loss of sight or use of their limbs. No going back. The nineties are looking like an innocent decade, and who would have thought that at the time? Now we breathe a different air ¹⁵¹ (MCEWAN, 2005a, p. 32).

É perceptível o processo de transformação da personagem, que porta, inicialmente, traços predominantemente modernos, tais como uma irrefutável confiança na solidez das instituições e de seu próprio projeto de vida e passa a encarar o mundo sob uma perspectiva desencantada, admitindo a irreversibilidade do rumo das coisas, não em tom ingenuamente pessimista, mas em decorrência da observação do seu entorno, do ambiente global e das experiências que enfrenta. O ar que se respira agora está impregnado das consequências advindas das decisões políticas dos governantes e, no contexto da narrativa, a discussão sobre a adesão do Reino Unido à guerra no Iraque é o fato político fulcral que acaba por desencadear efeitos sobre as personagens, criando ao

¹⁵⁰ [...] ele ainda é jovem o bastante para ansiar pelo imprevisível e pelo irrefreado, e velho o bastante para saber que as chances estão se reduzindo (MCEWAN, 2005b, p. 40-41).

¹⁵¹ Contra sua própria tendência, ele está se adaptando, como fazem os pacientes, mais cedo ou mais tarde, em relação à sua súbita perda da visão ou do uso de pernas e braços. Não há retorno. Os anos 90 ganharam o aspecto de uma década inocente, e quem pensaria tal coisa, naquela época? Agora, respiramos um ar diferente (MCEWAN, 2005b, p. 46).

redor delas uma atmosfera muito peculiar à era iniciada pelo marco dos ataques às torres gêmeas: a presença do terror na cidade e a sensação generalizada de medo e de insegurança.

No excerto citado a seguir, a conversa entre pai e filho revela um dos aspectos da contemporaneidade e os coloca como protagonistas dessa era conturbada:

*On a recent Sunday evening Theo came up with an aphorism: the bigger you think, the crappier it looks. Asked to explain he said, ‘When we go on about the big things, the political situation, global warming, world poverty, it all looks really terrible, with nothing getting better, nothing to look forward to. But when I think small, closer in – you know, a girl I’ve just met, or this song we’re going to do with Chas, or snowboarding next month, then it looks great. So this is going to be my motto – think small’*¹⁵² (MCEWAN, 2005a, p. 34-35).

Deixar de lado as grandes questões, aquelas que envolvem a coletividade em nível comunitário ou global, tal como propõe Theo, é imperativo para a personagem que se movimenta na era contemporânea. Essa postura corrobora a percepção de Lyotard (2008) e de Bauman (2009) a respeito da solidariedade por concordarem com a afirmação de que o sujeito contemporâneo coloca a sua individualidade acima dos interesses coletivos. Como desdobramento dessa atitude, a personagem busca ocupar-se de atividades estritamente particulares e predominantemente lúdicas, tal qual a personagem da contemporaneidade que, convencida da ineficácia de sua submissão a pautas grandiosas, permite-se fruir os prazeres da vida cotidiana.

Perowne também experimenta o descrédito no engajamento a causas coletivas: ao caminhar pela vizinhança de seu bairro, depara-se com uma multidão que protestava contra a guerra no Iraque. No entanto, não se sente compelido a aderir à causa, pois é cético em relação aos interesses defendidos por aqueles manifestantes. O ceticismo de Perowne também esmaece as cores da tradição e do pensamento religioso, conforme se constata na fala do narrador, em discurso indireto livre, ao comentar a cena em que Henry passa por um gari: *“How restful it must once have been, in another age, to be prosperous and believe that an all-knowing supernatural force had allotted people to their stations*

¹⁵² Numa recente noite de domingo, Theo soltou um aforismo: quanto mais abrangente é o nosso modo de pensar, mais tudo parece escuro. O pai pediu-lhe que explicasse melhor, e ele disse:

- Quando a gente olha para as coisas grandes, a situação política, o aquecimento global, a pobreza do mundo, tudo parece mesmo horrível, nada está melhorando, não há nada de bom para esperar. Mas então eu penso nas coisas pequenas, próximas... sabe como é, uma garota que acabei de conhecer, ou essa música que a gente vai tocar com o Chas, ou brincar na prancha de esqui na neve, no mês que vem, e aí parece ótimo. Então, o meu lema será este: pense nas coisas pequenas (MCEWAN, 2005b, p. 48).

*in life*¹⁵³” (MCEWAN, 2005a, p. 74). Há, nesse trecho, uma alusão à modernidade na expressão “em outra época” e ao indivíduo moderno próspero e religioso, emblemática personagem daqueles tempos em que ainda vigorava o pensamento determinista. O tom é irônico, pois contrasta com a concepção de mundo contemporânea que rechaça tanto o determinismo quanto a religiosidade.

A posição teórica de Lyotard (2008) pulsa intensamente no trecho que mescla a consciência do narrador e a do próprio Henry Perowne:

*Now we think we do see, how do things stand? After the ruinous experiments of the lately deceased century, after so much vile behaviour, so many deaths, a queasy agnosticism has settled around these matters of justice and redistributed wealth. No more big ideas. The world must improve, if at all, by tiny steps. People mostly take an existential view – having to sweep the streets for a living looks like simple bad luck. It’s not a visionary age. The streets need to be clean. Let the unlucky enlist*¹⁵⁴ (MCEWAN, 2005a, p. 74).

Lê-se, ficcionalizada no excerto, a comparação das características da modernidade histórica e da época contemporânea e, através da metáfora do varredor de rua, percebem-se as marcas que a transição deixa na estrutura social. O desgoverno e a falência das ideias da época precedente tingem de desesperança a contemporaneidade a ponto de tornarem estéreis quaisquer tentativas de redirecionamento e de recuperação. O gari, efetivamente, não varre ruas porque é azarado ou porque uma divindade conferiu-lhe aquela profissão. O problema dos subempregos e de todas as mazelas sociais decorre de decisões políticas tomadas pelos mandatários das nações e está intimamente ligado ao modo como os administradores públicos conduzem os assuntos dentro e fora de seus países, na relação com seus compatriotas e também com o estrangeiro.

Está na política a motivação central para a iminente guerra da qual o Reino Unido participará, pois a decisão de unir-se à coalizão liderada pelos Estados Unidos é do primeiro-ministro Tony Blair. Henry Perowne percebe o risco ostensivo de um ataque

¹⁵³ Como deve ter sido repousante, em outra época, ser um homem próspero e acreditar que todas as forças sobrenaturais oniscientes haviam atribuído a todas as pessoas a sua posição na vida (MCEWAN, 2005b, p. 93).

¹⁵⁴ Agora, podemos ver, de fato, como são as coisas? Após os experimentos desastrosos do último século extinto, depois de tantas condutas abjetas, tantas mortes, um agnosticismo nauseante se estabeleceu em torno dessas questões de justiça e de riqueza redistribuída. Não há mais grandes ideias. O mundo tem de melhorar, ainda que a passos muito pequenos. As pessoas, no geral, adotam uma visão existencial – ter de varrer a rua para ganhar a vida parece simples má sorte. Não é uma época visionária. As ruas precisam ser limpas. Deixemos que os azarados se candidatem ao trabalho (MCEWAN, 2005b, p. 93-94).

terrorista a Londres decorrente da possível adesão britânica à força militar que invadirá o Iraque. Enquanto o protagonista se locomove pela cidade, diz o narrador:

*And it's at this point he remembers the source of his vague sense of shame or embarrassment: his readiness to be persuaded that the world has changed beyond recall, that harmless streets like this and the tolerant life they embody can be destroyed by the new enemy – well-organized, tentacular, full of hatred and focused zeal*¹⁵⁵ (MCEWAN, 2005a, p. 76).

Ao convencer-se da nova organização do mundo, Perowne adentra o convívio do universo contemporâneo, pois permite-se a compreensão de que a segurança proposta pela modernidade histórica entrara em colapso. A aparente invulnerabilidade de bairros como o seu em áreas afluentes da metrópole não passa de uma falsa sensação, já que todos estão à mercê das ações terroristas. Segundo Hobsbawn (2007), o sucesso desses grupos violentos dá-se, especificamente, pelo seu caráter descentralizado e pelo fato de não precisarem do apoio da população, tampouco de uma base territorial.

Tamanha é a desordem provocada pelas tensões políticas, pelo desarranjo econômico e pela violência que disso tudo decorre que o nihilismo se instala de maneira definitiva na personagem. O nihilismo apontado por Vattimo (1996) como característica da contemporaneidade domina a atmosfera do romance, conforme se nota no trecho:

*A race of extraterrestrial grown-ups is needed to set right the general disorder, then put everyone to bed for an early night. God was once supposed to be a grown-up, but in disputes He childishly took sides. Then sending us an actual child, one of His own – the last thing we needed. A spinning rock already swarming with orphans...*¹⁵⁶ (MCEWAN, 2005a, p. 122).

Henry Perowne adere a esse pensamento e declara ter perdido a fé na providência e no destino desde o desastre de Aberfan, em 1966, que matou cento e sessenta e seis crianças, no País de Gales, pelo desabamento de uma mina de carvão. A catástrofe o fez despertar para uma consciência que reforça sua adesão ao modo de vida contemporâneo:

¹⁵⁵ É nessa altura que ele se lembra da fonte da sua vaga sensação de culpa, ou de encabulamento: sua presteza em persuadir-se de que o mundo mudou mais do que é possível lembrar, ruas inofensivas como essa e a vida tolerante que elas encarnam podem ser destruídas por um inimigo novo – bem organizado, tentacular, cheio de ódio e com um zelo concentrado (MCEWAN, 2005b, 96).

¹⁵⁶ É preciso uma raça de adultos extraterrenos para pôr ordem na desordem generalizada, e depois pôr tudo mundo para dormir cedo, à noite. No passado, acreditavam que Deus fosse esse adulto, mas, nos conflitos, Ele infantilmente toma partido. Depois ainda manda para nós uma criança de verdade, um filho Seu – a última coisa de que precisamos. Uma pedra giratória já repleta de órfãos... (MCEWAN, 2005b, p. 147).

deixa de crer em arranjos orquestrados por forças sobrenaturais e passa a conceber os eventos da vida como meras ocorrências fortuitas, como se comprova no trecho: “[...] *at every instant, a trillion trillion possible futures; the pickiness of pure chance and physical laws seemed like freedom from the scheming of a gloomy god* ¹⁵⁷” (MCEWAN, 2005a, p. 128). A admissão de inúmeras possibilidades para o futuro indica o desprendimento característico da personagem que se desprende de esperanças e enxerga o porvir como um emaranhado de incertezas e dele nada mais aguarda além da própria aventura de vivê-lo. Na carga semântica de **liberdade**, no trecho citado, concentra-se o desejo principal da personagem Henry Perowne na expressão de contentamento por desvencilhar-se das amarras da religião. O indivíduo contemporâneo, no romance representado pela personagem, é essencialmente libertário (BAUMAN, 1998) e busca o desapego de convenções que possam limitá-lo.

A percepção de que *Saturday* lida com as imagens contrastantes de modernidade histórica e contemporaneidade é reforçada pela descrição que se apresenta sobre a mãe de Perowne: “*She was a woman who gave her life to housework, to the kind of daily routines of polishing, dusting, vacuuming and tidying that were once common, and these days are only undertaken by patients with obsessive compulsive disorders* ¹⁵⁸” (MCEWAN, 2005a, p. 154). Lily, a mãe, embora tivesse sido uma nadadora na juventude e destacado-se por essa função pouco comum às mulheres daquele tempo, guardava consigo a essência da modernidade. Tal qual Mrs. Dalloway, mantém-se basicamente restrita ao ambiente doméstico e não se envolve com a vida pública supostamente significativa. O trecho final da citação parece estabelecer, de forma clara, o contraste entre duas épocas e apontar que aquelas tarefas domésticas eram atribuições exclusivamente femininas no passado e sugerir que algo mudou nos tempos do presente.

Apesar da lembrança de tons modernos, que parece pontuar com ironia aquilo que já se considera ultrapassado, os ares da contemporaneidade são inegáveis no romance e inevitavelmente submetem o protagonista aos ditames dessa era. Já em casa, naquela tarde de sábado, Perowne desiste de ouvir música para atentar-se ao noticiário da tevê. A preferência pelo jornal é encarada como mais um dos sinais dos tempos atuais:

¹⁵⁷ [...] em todo instante, um trilhão de trilhões de futuros possíveis; os caprichos do puro acaso e as leis físicas pareciam a libertação das maquinações de um deus funesto (MCEWAN, 2005b, p. 155).

¹⁵⁸ Era uma mulher que dedicara a vida aos afazeres domésticos, ao tipo de rotina diária de limpar, lustrear, passar aspirador e arrumar a casa, que foi comum, no passado, e hoje em dia é cumprida por pacientes com distúrbios compulsivos obsessivos (MCEWAN, 2005b, p. 187).

*It's a condition of the times, this compulsion to hear how it stands with the world, and be joined to the generality, to a community of anxiety. The habit's grown stronger these past two years; a different scale of news value has been set by monstrous and spectacular scenes. The possibility of their recurrence is one thread that binds the days*¹⁵⁹ (MCEWAN, 2005a, p. 176).

A ânsia pela notícia, característica da sociedade pós-industrial estudada por Debord (1997), gera no indivíduo e na personagem a necessidade da busca constante por informação, fato considerado negativo pelo narrador por conta da associação a termos como “compulsão” e “ansiedade”. O cenário ganha ares de perversidade quando o medo provocado por ações terroristas torna-se parte do noticiário:

*The government's counsel – that an attack in a European or American city is an inevitability – isn't only a disclaimer of responsibility, it's a heady promise. Everyone fears it, but there's also a darker longing in the collective mind, a sickening for self-punishment and a blasphemous curiosity*¹⁶⁰ (MCEWAN, 2005a, p. 176).

Debord (1997) entende que a vida se tornou um expediente para a representação, de modo que as experiências anteriormente vividas na realidade palpável passam a ser provadas por imagens, uma projeção do evento real. Perowne experimenta tal condição por compor a massa que teme os possíveis ataques ainda que sejam apenas especulação. A paranoia instala-se na sociedade e o medo dissemina-se fomentado por imagens transmitidas pela mídia, que, ardilosamente, tira proveito da situação. Esse caso fica evidente no trecho:

*Just as the hospitals have their crisis plan, so the television networks stand ready to deliver, and their audiences wait. Bigger, grosser next time. Please don't let it happen. But let me see it all the same, as it's happening and from every angle, and let me be among the first to know. Also, Henry needs to hear about the pilots in custody*¹⁶¹ (MCEWAN, 2005a, p. 176).

¹⁵⁹ É uma condição da época, essa compulsão para ver como anda o mundo e unir-se à maioria, a uma comunidade de angústia. O hábito ficou mais forte nos últimos dois anos; estabeleceu-se uma nova escala de valores de notícias, por conta de cenas monstruosas e espetaculares. A possibilidade de se repetirem é um fio que une os dias. (MCEWAN, 2005b, p. 211).

¹⁶⁰ A tese do governo – de que um ataque a uma cidade europeia ou americana é algo inevitável – não é apenas uma negação de responsabilidade, é uma aspiração mais sombria, na mente coletiva, uma ânsia de autopunição e uma curiosidade sacrílega (MCEWAN, 2005b, p. 211).

¹⁶¹ Assim como os hospitais têm os seus planos em tempos de crise, as redes de tevê ficam a postos para transmitir as notícias, e o público aguarda. Maior, mais gritante, da próxima vez. Por favor, não deixe que aconteça. Mas, mesmo assim, deixe que eu veja tudo, na hora em que estiver acontecendo, e de todos os ângulos, e deixe que eu esteja entre os primeiros a saber. Além disso, Henry precisa saber o que há com os pilotos presos (MCEWAN, 2005b, p. 211).

Como a imagem é o grande trunfo da sociedade midiática, as emissoras de televisão, além da internet, chegam a explorar de maneira perversa os acontecimentos catastróficos e, pela disputa de mercado, que traz em sua base a corrida pelo lucro, não poupam a supervalorização da notícia, transformando tudo em espetáculo do qual Henry Perowne também é espectador. A necessidade de saber o que houve com os pilotos do avião decorre da ânsia contemporânea pela notícia. Em um diálogo entre pai e filho, no qual Henry pede a Theo informações sobre o avião que caíra, o rapaz diz que rumores na internet apontam os pilotos como radicais islâmicos. Seria um checheno e o outro algeriano. O tom de especulação que confirma a pulsão da sociedade pela simulação é referenciado pelo narrador:

*It doesn't sound plausible. But in general, the human disposition is to believe. And when proved wrong, shift ground. Or have faith, and go on believing. Over time, down through the generations, this may have been the most efficient: just in case, believe. All day, Perowne himself has suspected the story was not all it seemed, and now Theo is feeding this longing his father has to hear the worst. On the other hand, if the rumours about the plane come from the Internet, the chances of their inaccuracy are increased*¹⁶² (MCEWAN, 2005a, p. 151).

A teoria de Debord (1997) encontra eco, portanto, na postura de Perowne que duvida da credibilidade daquilo que é veiculado, embora reconheça não ser possível ignorar o que é divulgado. Mais adiante, quando os fatos sobre o acidente com o avião são finalmente esclarecidos, descobre-se que os pilotos são russos, cristãos e nada têm a ver com o islamismo ou com o terror.

O caráter fluido da contemporaneidade, conforme definição de Bauman (2007), faz abater sobre Henry a experiência da frustração da expectativa. Ao chegar em casa, após a partida de *squash* com o amigo, ousa refletir sobre a aparente harmonia que circunda sua vida e a de sua família, prospectando, inclusive, a serena manhã do dia seguinte. Entretanto, é despertado para a liquidez do mundo contemporâneo ao perceber

¹⁶² Não soa plausível. Mas, em geral, a tendência humana é acreditar. E, quando se verifica que está errado, mudar de posição. Ou ter fé e continuar a acreditar. Ao longo do tempo, no correr das gerações, o mais eficaz pode ter sido isto: por via das dúvidas, acredite. O dia inteiro, o próprio Perowne desconfiou de que a notícia não era só aquilo que parecia e, agora, Theo vem alimentar o desejo que seu pai tem de saber do pior. Por outro lado, se os boatos sobre o avião vêm da internet, as chances de serem inexatos aumentam (MCEWAN, 2005b, p. 183-184).

sua casa, de alto padrão e equipada com sofisticados sistemas de segurança, invadida por três marginais.

Ter operado o criminoso após o episódio do cárcere privado, proporciona a Perowne a consciência mais profunda de sua condição no mundo em que vive:

*For the past two hours he's been in a dream of absorption that has dissolved all sense of time, and all awareness of the other parts of his life. Even his awareness of his own existence has vanished. He's been delivered into a pure present, free of the weight of the past or any anxieties about the future*¹⁶³ (MCEWAN, 2005a, p. 258).

Bauman (1998, p. 113) denomina esse fenômeno “presente contínuo” e caracteriza-o como a desconexão temporal do sujeito contemporâneo, que não retoma o passado e tampouco preocupa-se com o futuro. Basta-lhe o presente, o qual procura eternizar aproveitando os prazeres que o momento lhe oferece. Assim age Perowne naquele instante:

*In retrospect, though never at the time, it feels like profound happiness. It's a little like sex, in that he feels himself in another medium, but it's less obviously pleasurable, and clearly not sensual. This state of mind brings a contentment he never finds with any passive form of entertainment. Books, cinema, even music can't bring him to this. Working with others is one part of it, but it's not all. This benevolent dissociation seems to require difficulty, prolonged demands on concentration and skills, pressure, problems to be solved, even danger. He feels calm, and spacious, fully qualified to exist. It's a feeling of clarified emptiness, of deep, muted joy*¹⁶⁴ (MCEWAN, 2005a, p. 258).

Como que alheio à ocorrência de momentos antes, Henry Perowne, enquanto opera Baxter, vê-se absorto na atividade que lhe trazia felicidade, valor supremo no mundo contemporâneo. Vivencia-a ao extremo, movido por uma espécie de desafio em obtê-la.

¹⁶³ Durante as duas horas que se passaram, ele esteve num sonho absorto, que diluiu toda sensação de tempo e toda consciência das outras partes da sua vida. Mesmo a consciência da própria existência desapareceu. Foi lançado num presente puro, livre do peso do passado ou de qualquer preocupação acerca do futuro (MCEWAN, 2005b, p. 308).

¹⁶⁴ Em retrospecto, se bem que nunca no momento, parece uma felicidade profunda. É um pouco semelhante ao sexo, pois ele se sente em um outro meio, porém é menos obviamente prazeroso e, sem dúvida, não é sensual. Tal estado mental traz uma satisfação que ele nunca encontra em nenhuma outra forma de distração passiva. Livros, cinema, até música não conseguem lhe proporcionar isso. Trabalhar com outras pessoas faz parte da sensação, mas não é tudo. Essa dissociação benevolente parece requerer dificuldade, demoradas exigências de concentração e destreza, pressão, problemas para resolver, e até perigo. Sente-se calmo, à vontade, plenamente apto a existir. É um sentimento de vazio esclarecido, de alegria profunda e silenciosa (MCEWAN, 2005b, p. 308).

A invasão da casa funciona como o sinal definitivo para a tomada de consciência de Perowne sobre as características da época em que vive: a contemporaneidade marcada pelos desdobramentos da sociedade pós-industrial e, sobretudo, pelos efeitos do onze de setembro. Ao retornar do hospital, já na noite daquele sábado e enquanto espera o sono chegar, ocorrem-lhe alguns pensamentos. Reconsidera sua postura irreduzível em relação a determinados assuntos, em especial sobre a rota de colisão de suas ideias e as de Daisy a respeito da guerra no Iraque; passa a aceitar a possibilidade de ser aquele um conflito ilegítimo com resultados catastróficos. Um dos motes da era contemporânea ecoa na voz do narrador ao referir-se a Perowne após esse realinhamento de ideias: “[...] *the certainties have dissolved into debating points [...] 165*” (MCEWAN, 2005a, p. 277) e no final, a descrição definitiva da sensação que se abate sobre a personagem que vive as ameaças da contemporaneidade: “*All he feels now is fear. He’s weak and ignorant, scared of the way consequences of an action leap away from your control and breed new events, new consequences, until you’re led to a place you never dreamed of and would never choose – a knife at the throat 166*” (MCEWAN, 2005a, p.277).

A sensação de medo e, sobretudo, a percepção da impossibilidade de controle do futuro decorrente da instabilidade generalizada que se dissemina pela sociedade fazem o protagonista conscientizar-se de que não lhe bastam uma carreira sólida, conforto, família e recursos financeiros; haverá de lhe faltar a segurança no mundo contemporâneo. A teoria de Bauman (1998) bem explica que o mal-estar dos tempos atuais tem como uma de suas origens um impasse entre o excesso de liberdade e a falta de segurança. Tal embaraço marca a trajetória de Perowne: o protagonista possui livre-arbítrio e é capaz de fazer o que lhe aprouver. Entretanto, ele sente-se limitado pela insegurança imposta pelo medo da violência e do terrorismo. Refém em sua própria casa, incorpora uma das principais angústias da contemporaneidade.

Perowne revela-se consciente do estatuto do mundo contemporâneo através das técnicas narrativas aplicadas por McEwan, tais como a narração em terceira pessoa, que sustenta a onisciência do narrador a indicar fatos nas entrelinhas, acionando *flashbacks* e fazendo referências ao contexto histórico; do discurso direto, em que o protagonista dialoga com figuras centrais— como os filhos Theo e Daisy — para a sua tomada de

¹⁶⁵ [...] as certezas diluíram-se em questões discutíveis [...] (MCEWAN, 2005b, p. 332).

¹⁶⁶ Tudo o que sente agora é medo. Ele é fraco e ignorante, está assustado como as consequências de uma ação escapam ao controle e engendram novos fatos, novas consequências, até que a pessoa é levada a um lugar que nunca sonhou e que jamais teria escolhido – uma faca na garganta (MCEWAN, 2005b, 332).

consciência; e do uso de discurso indireto livre, que traz à tona indagações do protagonista a respeito do ambiente em que se insere na voz mesclada de narrador e personagem. É, portanto, no jogo de linguagem que o aspecto do contemporâneo emerge em *Saturday*.

Muito da consciência de Perowne a respeito do mundo contemporâneo decorre das pistas oferecidas pelo ambiente que habita. Estar na Londres do século XXI e interagir com pessoas e com o espaço dessa era tornam-se fatores cruciais para que os aspectos da vida contemporânea tomem corpo na experiência da personagem. Por conta da preeminência da ambientação para os rumos do protagonista, elabora-se, na próxima seção, um exame sobre o espaço em *Saturday*, com vistas a reforçar as nuances do contemporâneo presentes no romance.

5.2 O espaço contemporâneo em *Saturday*

O espaço é uma categoria fundamental para a compreensão das tensões presentes no romance *Saturday*, pois a cidade é o cenário em que se dão as aventuras do enredo. Por conter sentidos que subjazem ao nível superficial da leitura, compreender os sinais do espaço na narrativa favorece a ampliação da rede de significados do romance. Yves Reuter (2004, p. 59) sustenta: “o espaço encenado pelo romance pode ser apreendido de acordo com duas grandes entradas: suas relações com o espaço ‘real’ e suas funções no interior do texto”. Ambos os aspectos podem ser contemplados no romance de McEwan, já que há uma relação direta entre o espaço relatado na obra e o espaço real, empírico, da capital inglesa e, por outro lado, a ambientação do romance também revela sentidos que subjazem ao plano superficial da leitura.

Em *Saturday*, a preponderância do ambiente físico na percepção do mundo contemporâneo está em que o cenário funciona como plataforma para a movimentação do enredo e das personagens e exhibe uma representação da experiência espacial dos tempos atuais.

Tanto em *Mrs. Dalloway* quanto em *Saturday*, o espaço dá-se ao conhecimento do leitor pelo fato de os protagonistas, cada um a seu modo, flanarem por Londres. Massagli (2010) afirma que o *flâneur* é o protótipo da personagem moderna e tem seu arquétipo em Baudelaire em cuja obra as personagens esquadriham o cenário urbano e revelam os detalhes da relação entre homem e espaço naquela época. Na literatura contemporânea, a personagem do romance também flana. Entretanto, com algumas

particularidades que a diferenciam de sua antecessora. Por conta do reordenamento estrutural dos espaços e da escassez do tempo na contemporaneidade, a personagem encara um novo tipo de *flânerie* que, segundo Massagli (2010, p. 70), acontece “seja no shopping, seja encapsulado em seu carro, ou defronte a uma tela de TV ou computador [...]”. Esse novo modo de explorar o espaço, tipicamente contemporâneo, fica evidente no trecho de *Saturday*: “*Shamelessly, he [Henry Perowne] always enjoys the city from inside his car where the air is filtered and hi-fi music confers pathos on the humblest details – a Schubert trio is dignifying the narrow street he’s slipping down now* ¹⁶⁷” (MCEWAN, 2005a, p. 76).

Personagem e espaço integram-se na obra de McEwan de modo que a relação entre os dois não seja fortuita, mas esteticamente trabalhada e historicamente significativa. Sérgio Massagli (2010, p. 26) assim entende a relação entre indivíduo/personagem e o espaço:

É preciso abandonar o preconceito racionalista que totaliza o espaço enquanto abstração que pode ser sistematizada em sistemas explicativos lineares e causais. Não se pode pensar o espaço senão através das experiências concretas dos indivíduos que, no espaço e no tempo, relacionam-se com suas criações.

Sob a perspectiva de Henri Lefebvre (2007), o espaço é produzido pela interação do ambiente com a sociedade. Portanto, nunca será um construto por si só, mas sua existência estará relacionada à alteridade. Sob esse aspecto, David Harvey (1992, p. 301) concorda com Lefebvre e acrescenta:

A strong sense of ‘the Other’ is replaced [...] by a weak sense of ‘the others’. The loose hanging together of divergent street cultures in the fragmented spaces of the contemporary city re-emphasizes the contingent and accidental aspects of this ‘otherness’ in daily life ¹⁶⁸.

Postula, portanto, que nas relações humanas estabelecidas na era contemporânea, os efeitos do trabalho do inconsciente são menos importantes do que aqueles provocados pela diversidade que convive no espaço urbano. A construção desse tipo de espaço é

¹⁶⁷ Desavergonhadamente, [Henry Perowne] sempre desfruta a cidade de dentro do seu carro, onde o ar é filtrado e o som de alta-fidelidade confere um *páthos* aos detalhes mais modestos – um trio de cordas de Schubert engrandece a rua estreita por onde ele agora desliza (MCEWAN, 2005b, p. 95-96).

¹⁶⁸ Uma forte percepção do ‘Outro’ é substituída [...] por uma fraca percepção dos ‘outros’. A livre convivência de divergentes culturas de rua nos espaços fragmentados da cidade contemporânea reenfatiza os aspectos contingenciais e acidentais dessa ‘alteridade’ na vida cotidiana (HARVEY, 1992, p. 301).

central em *Saturday*, pois os conflitos emergem na interação das personagens com o ambiente em que se movimentam.

Para David Harvey (1992, p. 284), tempo e espaço foram comprimidos na sociedade pós-industrial, pois o avanço tecnológico reduziu distâncias e acelerou o ritmo da execução da maioria dos processos. Assim se posiciona o geógrafo britânico:

*I want to suggest that we have been experiencing, these last two decades, an intense phase of time-space compression that has had a disorientating and disruptive impact upon political-economic practices, the balance of class power, as well as upon cultural and social life*¹⁶⁹.

O reflexo dessa experiência é notado em *Saturday*, pois a começar pela compressão das ações do enredo no tempo e no espaço – em um único dia e na mesma cidade –, passando pela discussão da legitimidade da guerra, que se constitui uma decisão política, chega-se a um cenário que congrega o problema das diferenças entre classes sociais, a considerar o antagonismo entre Henry Perowne e Baxter e, em última instância, o equilíbrio da vida social perturbada por eventos próprios da era contemporânea, tais quais a avalanche de informações que inunda o cotidiano, criando realidades virtuais, e a ameaça perene do terror sobre o ambiente urbano.

Londres é tomada como espaço da narrativa por ser uma metrópole global e representar o mais intenso grau do traço do presente, cidade em que o capital circula pujante e a tecnologia floresce abundantemente. Nesse ambiente, Henry Perowne não escapa à influência conjuntural de seu tempo, dado que, imerso naquele contexto e sob a engrenagem dos componentes históricos e político-econômicos da época, vive os efeitos da contemporaneidade.

O primeiro ambiente a ser descrito no romance é o quarto do casal Henry e Rosalind: “*The bedroom is large and uncluttered*¹⁷⁰” (MCEWAN, 2005a, p. 4). O âmbito doméstico e, especialmente, o aconchego do lar são concebidos, inicialmente, como o espaço da segurança e do repouso, o avesso da rotina profissional diária, conforme defende Harvey (1992, p. 292): “*The home becomes a private museum to guard against*

¹⁶⁹ Eu quero sugerir que estamos experimentando, nestas duas últimas décadas, uma fase intensa de compressão tempo-espaço que tem um impacto desorientador e disruptivo sobre as práticas político-econômicas, o equilíbrio do poder das classes, bem como sobre a vida cultural e social (HARVEY, 1992, p. 284; tradução nossa).

¹⁷⁰ O quarto é grande e bem arrumado (MCEWAN, 2005b, p. 10).

*the ravages of time-space compression*¹⁷¹”. Da janela do quarto, Perowne avista o ambiente externo:

*From the second floor he faces the night, the city in its icy white light, the skeletal trees in the square, and thirty feet below, the black arrowhead railings like a row of spears. There’s a degree or two of frost and the air is clear. The streetlamp glare hasn’t quite obliterated all the stars; above the Regency façade is a reconstruction, a pastiche – wartime Fitzrovia took some hits from the Luftwaffe – and right behind is the Post Office Tower, municipal and seedy by day, but at night, half-concealed and decently illuminated, a valiant memorial to more optimistic days*¹⁷² (MCEWAN, 2005a, p. 4).

Eis que surge a primeira imagem da Londres de Perowne: um recorte da cidade, que contém a praça defronte à sua casa sob um clima frio naquele fim de madrugada, em cena que rememora a Irlanda de James Joyce em *The dead*. A baixa temperatura e a imagem árida das luzes brancas e das árvores esqueléticas compõem um quadro de frieza que não se esgota na referência direta ao clima londrino, mas representa também a superficialidade das relações humanas dominante numa metrópole como aquela na contemporaneidade. A menção ao pastiche, conceito explicado por Jameson (2009), e à reconstrução da fachada do Regency remete-se diretamente a uma das características da arte pós-moderna, estética recorrente na contemporaneidade e, ao mesmo tempo, imputa àquele ambiente certa desvalorização ao insinuar ser aquela uma arquitetura de padrão questionável, uma cópia de baixo valor.

Da janela do quarto, Perowne avista uma cidade rigorosamente organizada, descrita com uma percepção cartesiana oriunda do padrão de pensamento do próprio médico que entende a configuração contemporânea daquela metrópole como resultado do grau de sofisticação a que se chegou a civilização no século presente:

Standing here, as immune to the cold as a marble statue, gazing towards Charlotte Street, towards a foreshortened jumble of façades, scaffolding and pitched roofs, Henry thinks the city is a success, a

¹⁷¹ O lar torna-se um museu privado de proteção contra os estragos da compressão tempo-espaço (HARVEY, 1992, p. 292; tradução nossa).

¹⁷² Do segundo andar, encara a noite, a cidade, em sua gélida luz branca, as árvores esqueléticas na praça e, nove metros abaixo, a cerca negra, com pontas de flecha, semelhante a uma fileira de lanças. A temperatura é de um ou dois graus negativos e o ar está claro. O brilho da iluminação da rua não encobriu inteiramente todas as estrelas; acima da fachada do Regency, do outro lado da praça, pendem restos de constelações no céu do sul. Essa fachada, em especial, é uma reconstrução, um pastiche – o Fitzrovia dos tempos da guerra levou umas bombas da Luftwaffe – e, bem na frente, fica a Torre dos Correios, oficial e deprimente durante o dia, mas à noite semioculta e iluminada com decência, um destemido monumento em honra a dias mais otimistas (MCEWAN, 2005b, p. 11).

brilliant invention, a biological masterpiece – millions teeming around the accumulated and layered achievements of the centuries, as though around a coral reef, sleeping, working, entertaining themselves, harmonious for the most part, nearly everyone wanting it to work ¹⁷³ (MCEWAN, 2005a, p. 5).

Fitzrovia é um índice de alto padrão na divisão espacial da capital inglesa, um bairro afluyente de Londres, vizinho do também abastado Westminster, bairro de Mrs. Dalloway. Quando Perowne deixa o interior da casa para buscar o carro, o narrador constrói a seguinte cena: “*He walks down a faint incline of greasy cobbles to where the owners of houses like his own once kept their horses. Now, those who can afford it cosset their cars here with off-street parking* ¹⁷⁴” (MCEWAN, 2005a, p. 74). As funções do espaço também sofrem alterações no decorrer do tempo e o ambiente que em tempos modernos abrigava um meio de locomoção de tração animal, na contemporaneidade é refúgio para carros potentes e sofisticados, como a Mercedes S500 de Perowne.

Ao começar seu passeio por Londres, Henry locomove-se no cenário assim descrito:

He’s heading a couple of blocks South in order to loop eastwards across the Tottenham Court Road. Cleveland Street used to be known for garment sweatshops and prostitutes. Now it has Greek, Turkish and Italian restaurants – the local sort that never get mentioned in the guides – with terraces where people eat out in summer ¹⁷⁵ (MCEWAN, 2005a, p. 76)

A mudança percebida no bairro reforça a característica da volatilidade dos espaços da sociedade pós-industrial tratada por Harvey (1992) e, sendo assim, a configuração do cenário londrino ganha novos contornos e modifica-se em consonância com a tendência da nova era marcada pela intensificação da globalização. Os restaurantes de várias nacionalidades, na região por onde Henry se locomove, indicam o esmaecimento das

¹⁷³ Ali parado, tão imune ao frio como uma estátua de mármore, olhando na direção da rua Charlotte, na direção de uma inacabada mixórdia de fachadas, andaimes e telhados inclinados, Henry acha que a cidade é um sucesso, uma invenção genial, uma obra-prima biológica – milhões de pessoas que formigam em torno das conquistas de séculos, acumuladas e dispostas em camadas, como em redor de um recife de coral, e dormem, trabalham, divertem-se, em harmonia, na maior parte das vezes, e quase todas com o desejo de que dê certo (MCEWAN, 2005b, p. 11-12).

¹⁷⁴ Ele caminha por um ligeiro declive de paralelepípedos oleosos, rumo ao local onde os proprietários de casas como a sua, antigamente, guardavam seus cavalos. Agora, os que podem pagar por isso abrigam seus carros ali, num estacionamento afastado da rua (MCEWAN, 2005b, p. 94).

¹⁷⁵ Segue alguns quarteirões para o sul, onde pretende dobrar para leste depois da Tottenham Court Road. A rua Cleveland era famosa, antigamente, pelas roupas esportivas e pelas prostitutas. Agora tem restaurantes gregos, turcos e italianos – do tipo local, que nunca é mencionado nos guias –, com varandas onde as pessoas comem no verão (MCEWAN, 2005b, p. 96).

fronteiras geográficas e a intensificação da convivência com o heterogêneo, fenômeno comum na atualidade. Apontam também para o problema da mixofobia, entendida por Bauman (2009) como a convivência ruidosa entre nativos e estrangeiros. Por serem restaurantes que não figuram nos guias, a referência suscita a reflexão sobre a marginalização do estrangeiro em países ricos, outro tema de relevância na contemporaneidade.

Em *Saturday*, a relação entre o estrangeiro e o nativo pode ser transportada, em termos metafóricos, para o encontro entre Baxter e Perowne. Aquele orbita a marginalidade da metrópole e é proscrito tal qual o estrangeiro, ao passo que este representa o padrão, o inserido no contexto em que vive e, em suma, é o próprio nativo. Harvey (1992, p. 301) alinha-se a essa percepção da convivência do heterogêneo, flagrante no romance de McEwan, e acrescenta sobre a concepção do espaço: “*Spaces of very different worlds seem to collapse upon each other, much as the world’s commodities are assembled in the supermarket and all manner of sub-cultures get juxtaposed in the contemporary city*”¹⁷⁶. O espaço de Henry é sobreposto pelo de Baxter no encontro que têm e também, posteriormente, na invasão à casa do neurocirurgião. Várias culturas diferentes entre si convivem no espaço de Londres, citadas textualmente no romance e todo esse caldo cultural efervescente dá corpo à heterogeneidade característica do espaço urbano contemporâneo.

O elogio às conquistas da ciência, da tecnologia e do empreendimento humano parece retomar a verve da época moderna no seguinte trecho:

*The street is fine, and the city, grand achievement of the living and all the dead who’ve ever lived here, is fine too, and robust. It won’t easily allow itself to be destroyed. It’s too good to let go. Life in it has steadily improved over the centuries for most people, despite the junkies and beggars now. The air is better, and salmon are leaping in the Thames, and otters are returning. At every level, material, medical, intellectual, sensual, for most people it has improved*¹⁷⁷ (MCEWAN, 2005a, p. 77).

¹⁷⁶ Espaços de mundos muito diferentes parecem ruir uns sobre os outros, muito ao modo como a mercadoria de todo o mundo está reunida no supermercado e todo tipo de subcultura justapõe-se na cidade contemporânea (HARVEY, 1992 p. 301-302).

¹⁷⁷ A rua é bonita e a cidade, portentosa proeza dos vivos e de todos os mortos que nelas moraram, também é bonita, e vigorosa. Ela não permitirá facilmente que a destruam. É boa demais para ser deixada para trás. A vida, nela, melhorou sem parar, ao longo dos séculos, para a maioria das pessoas, apesar dos drogados e dos mendigos, agora. O ar está melhor, e os salmões saltam nas águas do Tâmesa, e as lontras estão voltando. Em todos os planos, material, médico, intelectual, sensual, para a maioria das pessoas, ela melhorou (MCEWAN, 2005b, p. 96-97).

Entretanto, assim como entendem Lyotard (2008), Jameson (2009), Eagleton (1998) e Bauman (2007), a cidade contemporânea – a mesma representada no romance – beneficia-se das mais portentosas realizações humanas, por um lado, mas também padece dos piores efeitos provocados pelo rastro de disparidade deixado pelo avanço tecnológico.

No retorno à casa, vindo da visita que fizera à mãe na casa de repouso, o espaço desempenha papel fundamental na reflexão de Henry a respeito da cidade contemporânea e dos significados que, na sua concepção, emanam do cenário urbano:

*It is a slow haul back into central London – more than an hour to reach Westbourne Grove from Perivale. Dense traffic is heading into the city for Saturday night pleasures just as the first wave of coaches is bringing the marchers out. During the long crawl towards the lights at Gypsy Corner, he lowers his window to taste the scene in full – the bovine patience of a jam, the abrasive tang of icy fumes, the thunderous idling machinery in six lanes east and west, the yellow street light bleaching colour from the bodywork, the jaunty thud of entertainment systems, and red tail lights stretching way ahead into the city, white headlights pouring out of it. He tries to see it, or feel it, in historical terms, this moment in the last decades of the petroleum age, when a nineteenth-century device is brought to final perfection in the early years of the twenty-first, when the unprecedented wealth of masses at serious play in the unforgiving modern city makes for a sight that no previous age can have imagined. Ordinary people! Rivers of light! He wants to make himself see it as Newton might, or his contemporaries, Boyle, Hooke, Wren, Willis – those clever, curious men of the English Enlightenment who for a few years held in their minds nearly all the world's science. Surely, they would be awed. Mentally, he shows it off to them: this is what we've done, this is commonplace in our time. All this teeming illumination would be wondrous if he could only see it through their eyes. But he can't quite trick himself into it. He can't feel his way past the iron weight of the actual to see beyond the boredom of a traffic tailback, or the delay to which he himself is contributing, or the drab commercial hopes of a parade of shops he's been stuck beside for fifteen minutes. He doesn't have the lyric gift to see beyond it – he's a realist, and can never escape*¹⁷⁸ (MCEWAN, 2005a, p. 168).

¹⁷⁸ É um trajeto vagaroso, o regresso ao centro de Londres – mais de uma hora para ir de Perivale até Westbourne Grove. O trânsito pesado segue rumo ao centro da cidade, rumo aos prazeres da noite de sábado, bem na hora em que a primeira leva de vagões de trem está transportando os manifestantes de volta. Durante o demorado rastejar do trânsito na direção das luzes em Gypsy Corner, ele abaixa o vidro da janela para saborear plenamente a cena – a paciência bovina de um congestionamento, o bafo abrasivo dos gases gelados, os trovejantes mecanismos em ponto morto, em seis pistas no sentido leste e oeste, a luz amarela da rua descolorindo a lataria dos carros, o som abafado e moderno dos aparelhos de entretenimento e as luzes vermelhas das lanternas traseiras que se estendem à frente, a perder de vista, cidade adentro, enquanto faróis dianteiros se derramam para fora da cidade. Ele tenta ver, sentir, em termos históricos, esse momento das derradeiras décadas da era do petróleo, quando um aparelho criado no século XIX é levado à sua perfeição definitiva nos primeiros anos do século XXI; quando a riqueza sem precedentes das massas, em compenetrada atividade, na implacável cidade moderna cria um panorama que nenhuma época anterior poderia ter imaginado. Pessoas comuns! Rios de luz! Ele quer ver aquilo como Newton o veria, ou os seus contemporâneos, Boyle, Hooke, Wren, Willis – aqueles homens perspicazes, curiosos, do Iluminismo inglês, que por alguns anos contiveram em sua mente quase toda a ciência do mundo. Sem dúvida, ficariam

O deslocamento do médico de um bairro ao centro de Londres provoca-lhe uma reflexão que o leva a uma compreensão contemporânea da metrópole tal como a define Bauman (1998). É no ambiente das ruas e avenidas de Londres, observando o trânsito lento do centro da capital, que Perowne atenta para o nível de sofisticação a que chegou o automóvel, invento de dois séculos atrás. As luzes dos carros perfilados fazem-no desejar enxergar tudo aquilo com os olhos de um iluminista, que, provavelmente, detectaria harmonia naquela cena. Entretanto, sob a ótica de um observador contemporâneo do século XXI, tudo o que se pode sentir da paisagem dos carros em fila nas ruas é o aborrecimento pelo atraso que o engarrafamento provocará. Ao refutar a possibilidade de uma leitura iluminista daquele episódio, Henry Perowne afirma-se o contemporâneo que de fato é: um homem pragmático que se preocupa estritamente com o presente e, naquele momento, põe-se incomodado com o aparato no trânsito londrino, uma intercorrência típica dos dias atuais.

A metrópole contemporânea transformou-se em signo de medo (BAUMAN, 2007) e, então, no mesmo espaço em que ocorrem reivindicações pacíficas de alcance global, também está o palco para a modalidade mais atualizada da violência: o terror. Após ter passado pela chocante experiência sob o jugo dos marginais, Perowne compreende a vulnerabilidade da cidade que lhe parecera, uma vez, inatingível pelas hostes da criminalidade:

*London, his small part of it, lies wide open, impossible to defend, waiting for its bomb, like a hundred other cities. Rush hour will be a convenient time. It might resemble the Paddington crash – twisted rails, buckled, upraised commuter coaches, stretchers handed out through broken windows, the hospital's Emergency Plan in action. Berlin, Paris, Lisbon. The authorities agree, an attack's inevitable. He lives in different times – because the newspapers say so doesn't mean it isn't true*¹⁷⁹ (MCEWAN, 2005a, p. 276).

assombrados. Mentalmente, mostra para eles: isso é o que fizemos, isso é coisa trivial na nossa época. Toda essa iluminação abundante seria fantástica se pudéssemos vê-la através dos olhos deles. Mas Perowne não consegue se persuadir de todo. Não consegue livrar-se do peso de ferro do presente para ver aquilo além do tédio de um congestionamento de trânsito, ou além do atraso para o qual ele está contribuindo, ou além das monótonas expectativas comerciais de uma fileira de lojas, junto às quais ele se demora por quinze minutos. Ele não tem o talento lírico para ver além daquilo – é um realista e jamais consegue escapar (MCEWAN, 2005b, p. 203-204).

¹⁷⁹ Londres, a pequena parte de Londres que é dele, se estende aberta, impossível de proteger, à espera da sua bomba, a exemplo de uma centena de outras cidades. A hora do rush será um horário conveniente. Pode ser algo semelhante ao desastre de Paddington – trilhos torcidos, vergados, vagões de passageiros capotados, padiolas retiradas através das janelas quebradas, o plano de emergência do hospital em ação. Berlim, Paris, Lisboa. As autoridades concordam, um ataque é inevitável. Ele vive em tempos diferentes – só porque os jornais dizem que é assim não significa que não seja verdade (MCEWAN, 2005b, p. 330-331).

A categoria do espaço desempenha papel importante na composição da atmosfera de insegurança e desespero, pois ao serem apontadas grandes capitais europeias como potenciais alvos do terror, a dimensão do medo atinge escala tão significativa a ponto de sugerir a consolidação de um modo organizado de agir de grupos violentos com conexões internacionais, muitas vezes ligados a posições políticas e a conflitos pela posse de poder. É, portanto, mais um artifício próprio da contemporaneidade: o espaço sofre as consequências do rearranjo político-econômico e influencia a percepção de mundo da personagem.

Em suas primeiras narrativas, McEwan retrata uma Londres macabra, soturna e caracterizada por cenários de submundo, nos quais crimes perversos como estupro e homicídios ocorriam. Em *Saturday*, a ambientação foge dos guetos e ocupa espaços privilegiados, conforme sustenta Sebastian Groes (2013b, p. 111):

*McEwan's representation of London in Saturday thus corrects his earlier 'darkest London' by supplementing it with the traditional vision of the city as a place of light and learning, but new uncertainties, a new darkness, are brought to the fore in the post-9/11 metropolis*¹⁸⁰.

O espaço urbano na época contemporânea, especialmente no tempo que sucede os ataques de onze de setembro de 2001, ganha de fato, novos traços de instabilidade. Enquanto as guerras representaram, na modernidade, o signo da danação e do medo, o terrorismo emerge como uma nova força geradora de incerteza e caos nos dias atuais. Na percepção de Hobsbawm (2007), a ascendência do terror nas metrópoles ocidentais está intimamente conectada à atitude do governo e da imprensa na geração e na propagação do medo entre a população, fato flagrado em *Saturday* no cenário em que apresenta a problematização da adesão do Reino Unido à ofensiva contra o Iraque, decisão que coube aos mandatários políticos e, por outro lado, no papel ostensivo da mídia em disseminar uma atmosfera de ansiedade e tensão sobre a possibilidade de um ataque.

No romance de McEwan, o espaço também revela um cenário de tensão entre representantes de grupos diversos que habitam e compartilham a mesma cidade: Perowne e Baxter, muçulmanos e cristãos, ricos e pobres, estrangeiros e nativos, em um ambiente

¹⁸⁰ A representação de Londres feita por McEwan em *Saturday*, portanto, corrige a precedente 'Londres mais obscura' do autor, acrescentando a ela a visão tradicional da cidade como um lugar de luz e aprendizagem, mas novas incertezas, uma nova escuridão, são trazidas à tona na metrópole do pós-onze de setembro (GROES, 2013b, p. 111; tradução nossa).

que sofre a compressão relatada por Harvey (1992) por ser reduzido, através da mídia, a qualquer outro espaço do mundo a qualquer momento, já que as imagens veiculadas pela televisão e pela internet propiciam a experiência espacial diversa daquela efetivamente vivida. As conquistas tecnológicas também cooperam para a percepção de um espaço modificado pelos avanços do mundo contemporâneo. Tudo é grandioso e sofisticado, a computação concebe aparelhos capazes de melhorar e prolongar a vida humana e as cirurgias feitas por Perowne passam a ser mais precisas. Entretanto, nada ainda é capaz de refrear a violência e, em especial, o terrorismo internacional.

Considerando a argumentação apresentada neste capítulo, conclui-se que a pulsão pelo realismo como tendência da literatura contemporânea é verificada na construção essencialmente mimética da obra de McEwan, que elabora a envergadura da personagem contemporânea a partir de experiências do real e assim permite a tomada de consciência das figuras ficcionais sobre sua condição no mundo: vivem o presente histórico e sujeitam-se aos efeitos da organização social de seu tempo, independentemente de sua própria vontade. Para isso contribui o cenário do enredo, pois adorna as aventuras das personagens com evidências do ambiente urbano contemporâneo, de modo a lhes conceder o substrato adequado para a percepção das forças que agem sobre os indivíduos e sobre a sociedade no início deste século. Encerradas as análises dos romances, procede-se às considerações finais, nas quais serão apresentados o cotejamento entre *Mrs. Dalloway* e *Saturday* e o desfecho do texto que aqui se elaborou.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se, nesta tese, a partir da análise de *Mrs. Dalloway* e *Saturday*, refletir sobre como os dois romances concebidos em momentos históricos diferentes e conectados por uma relação filial do segundo ao primeiro expõem os entraves da modernidade e da contemporaneidade, respectivamente, em narrativas que captam a atmosfera efervescente de uma metrópole europeia nos anos iniciais dos séculos XX e XXI. Objetivou-se também analisar como a escrita modernista difere-se da contemporânea a partir das técnicas narrativas empregadas por Virginia Woolf e Ian McEwan e, nestas considerações finais, pretende-se retomar os principais argumentos desenvolvidos na tese para que se obtenha o balanço do que aqui se afirmou.

Ouve-se o eco de *Mrs. Dalloway* em *Saturday* nas aproximações de detalhes dos enredos, tratados na abertura da tese, tais quais a escolha de Londres como espaço para as narrativas, o recorte temporal de um dia na vida dos protagonistas e a abordagem de temas emblemáticos na sociedade contemporânea de cada obra, mas também verificam-se dissensões que se dão, sobretudo, no nível da concepção dos romances e são reveladas pelas diferenças marcantes no modo como cada texto é configurado.

Conforme se verificou, as divergências na tessitura de *Mrs. Dalloway* e *Saturday* muito se relacionam à época em que cada obra foi concebida e aos preceitos literários valorizados nos dois momentos diversos, denominados modernidade e contemporaneidade, o que ensejou, inicialmente, a necessidade de distinguirem-se os conceitos de modernidade histórica e modernidade literária para a análise de *Mrs. Dalloway*. O primeiro diz respeito a um período cronológico cujos limites estendem-se da Primeira Revolução Industrial à primeira metade do século XX, segundo teóricos como Berman (2007) e Calinescu (1987), e o segundo é compreendido como uma tendência literária que se desdobra do Romantismo ao Modernismo e caracteriza-se pelo combate a ideais burgueses tais como a voracidade pelo lucro e a noção linear de desenvolvimento e de progresso (CALINESCU, 1987).

Mrs. Dalloway vem a público na modernidade histórica, aborda questões pertinentes àquele período e faz uso da agenda da modernidade literária para combater o que Virginia Woolf considerava desajustado na sociedade inglesa daquele momento. É, certamente, um dos principais títulos do Modernismo e tem como um de seus traços distintivos o modo peculiar de escrita romanesca que refuta a narrativa linear e constitui-se um texto marcado por alternâncias entre tempos, espaços e vozes diferentes, que

privilegia a forma e o trabalho estético com a palavra, muitas vezes colocada em tom lírico, em detrimento do enredo, o qual se apresenta minimizado e fragmentado.

Saturday, por sua vez, origina-se no século XXI, portanto, na contemporaneidade, e sob a influência de um novo contexto histórico e literário. Nutre-se também do substrato fornecido pela atmosfera de seu momento na História e trata de problemas que Ian McEwan percebe existentes na Londres deste século. Produto da literatura contemporânea, *Saturday* retoma o estilo realista de narrar e, desse modo, distancia-se de *Mrs. Dalloway*, pois constrói uma narrativa tradicional, com preeminência do enredo sobre a forma e com forte apelo ao real. Maia Lovén (2006, p. 16-17) afirma sobre o aspecto realista de *Saturday*: “*The details, the specific and concrete, the covert narrator, the ordering of sentences according to a chronological and causal logic – it all conforms to the aims of realism*”¹⁸¹.

Contribuem para o aspecto moderno de *Mrs. Dalloway* o fato de seu surgimento ter-se dado no período histórico da modernidade e, sobretudo, as inovações estéticas que o romance apresenta – acompanhando o que já havia sido proposto por *Ulysses*, de James Joyce – somadas ao modo como combate o *status quo* de seu tempo e, assim, filia-se ao Modernismo, movimento igualmente crítico da tradição na sociedade e nas artes. Na Inglaterra, os primeiros anos do século XX ainda levavam a sombra do reinado da rainha Vitória, vigente de 1837 a 1901, tempo em que imperaram rigor e austeridade nos costumes e tradição realista na literatura, valores contra os quais o Modernismo se coloca a fim de propor a reconstrução conceitual do mundo.

Em *Saturday*, o caráter contemporâneo justifica-se, historicamente, por sua publicação ter-se dado no presente deste século e, sob o ponto de vista estético, por estar o romance em consonância com as práticas da literatura contemporânea, quais sejam, o retorno à técnica de composição realista, a utilização de um evento histórico como mote para o andamento da narrativa e o uso evidente de intertextualidade, recobrando a obra modernista de Virginia Woolf.

Sustentam a narrativa no romance de Woolf ocorrências procedentes do contexto conturbado do início do século XX e decorrem, principalmente, do legado de destruição deixado pela Primeira Guerra Mundial, o símbolo do medo moderno em *Mrs. Dalloway*. Desse modo, as aflições verificadas nas personagens do romance revelam a maneira como

¹⁸¹ Os detalhes, o específico e o concreto, o narrador encoberto, o ordenamento das orações de acordo com uma lógica cronológica e causal – tudo está em conformidade com os objetivos do realismo (LÓVEN, 2006, p. 16-17; tradução nossa).

o conflito impactou negativamente o país e seus nacionais e instilou um sentimento de derrota na população. Diz o texto literário: “*London has swallowed up many millions of young men called Smith; thought nothing of fantastic Christian names like Septimus with which their parents have thought to distinguish them*”¹⁸² (WOOLF, 1996, p.85). As marcas da devastação atingem frontalmente o indivíduo moderno e colocam em xeque suas crenças e convicções, pois acha-se desamparado diante das ruínas resultantes do combate.

No romance de McEwan, o medo contemporâneo advém dos emblemáticos ataques terroristas ocorridos em 2001, que estabelecem novos padrões de ameaça capazes de destituir a segurança das cidades e das pessoas. A violência devastadora da guerra na modernidade adquire, na era contemporânea, nova característica e expressa-se nas ações terroristas de grupos organizados para atacar símbolos da sociedade ocidental. Sob esse contexto, no dia em que ocorre uma manifestação em Londres, contra a invasão do Iraque, Henry Perowne e sua família restam cativos dentro de sua própria casa.

As personagens em *Mrs. Dalloway* vivem os desajustes estabelecidos na sociedade inglesa na modernidade e as mulheres são vozes críticas da repressão masculina e dos costumes naquele ambiente. Clarissa tem aversão à religião e parece viver um breve caso amoroso homossexual com Sally Seton na juventude. Entretanto, não é uma mulher extremamente revolucionária, pois presa à preferência moderna da segurança sobre a liberdade, mantém-se no casamento, ainda que não plenamente satisfeita, e ocupa-se das amenidades domésticas para servir à alta burguesia e à aristocracia britânicas. Sally Seton também tem seu momento de contestação da ordem estabelecida: envolve-se com Clarissa, fuma charutos, lê William Morris, um ativista socialista inglês, mas, ao fim e ao cabo, casa-se e tem cinco filhos com o marido bem-sucedido, oriundo das classes sociais mais baixas. Outra voz contestadora da primazia masculina é a de Lady Bruton, a senhora da alta sociedade que se reúne com homens importantes para discutir política. O ativismo dessas mulheres ainda esbarra na imobilidade das tradições inglesas daquele tempo, mas é, sem dúvida, um grande passo para o encaminhamento do problema do aprisionamento feminino no universo masculino. No fio narrativo secundário do romance, Septimus Smith angustia-se e adoce pela participação na guerra e por verificar inútil o esforço empreendido na causa patriota. Frustra-se com o resultado desastroso do conflito e

¹⁸² Londres tinha engolido muitos milhões de jovens chamados Smith; nem pensava em nomes de batismo fantásticos como Septimus com que os pais haviam pretendido distinguir seus filhos (WOOLF, 2012, p. 99).

suicida-se. Peter Walsh, outra personagem central no romance, colabora para a crítica ao governo inglês e às artificialidades da alta sociedade londrina daquele tempo.

Por seu turno, *Saturday* apresenta personagens afetadas pela conjuntura da sociedade contemporânea e não traz o feminismo como uma de suas bandeiras. Isso não significa que as mulheres no século XXI ainda não sofram discriminação de gênero, tampouco que sua luta por conquistas de direitos tenha se esgotado, mas as personagens femininas de *Saturday* já parecem mais emancipadas e independentes da influência masculina, embora ainda vivam sob cuidados do chefe da família. Rosalind, a esposa de Henry Perowne, não está circunscrita ao ambiente doméstico, mas atua como advogada de um jornal londrino, uma profissão eminentemente masculina na época de *Mrs. Dalloway*. Daisy Perowne, a filha do casal, é poetisa, aguarda a publicação de seu primeiro livro e cursa pós-graduação em Paris, atributos também pouco acessíveis ou até mesmo interditos à mulher do início do século XX. A característica contemporânea do protagonista reside em sua percepção de estar habitando uma cidade transformada pela ciência, pela tecnologia e pelas novas ameaças à segurança que colocam em risco pessoas de todas as classes sociais, mesmo as que possuem acesso aos mais sofisticados sistemas de proteção. Lyotard (2008) afirma que o indivíduo na sociedade pós-moderna torna-se cético e assim ocorre com Henry Perowne, que é ateu, não acalenta expectativas para o futuro e preocupa-se estritamente com o presente.

Mrs. Dalloway ambienta-se na Londres moderna do período entreguerras e as imagens de progresso, riqueza e prosperidade rivalizam com cenários de retrocesso, pobreza e morte. Clarissa depara-se com a vivacidade das ruas comerciais de Londres, mas Peter Walsh enxerga estagnação ou atraso ao deparar-se com uma tropa de soldados marchando pela cidade; Richard Dalloway vê os pobres no Green Park, ao lado da imponência do Buckingham Palace, e a morte de Septimus Smith ecoa pela cidade e acaba citada na festa de Clarissa. Essa dicotomia entre as percepções espaciais da capital é a contribuição de Virginia Woolf e da literatura modernista para a crítica à ideia rasa e ingênua de avanço: a cidade moderna é bem equipada e sedutora, mas também produz desventura e infelicidade.

A Londres retratada em *Saturday* é a cidade contemporânea com todo o aparato tecnológico típico do século XXI e modificada pela presença maciça do computador, da internet e dos dispositivos digitais. Os aparelhos utilizados por Perowne no hospital em que trabalha demonstram o alto grau de perfeição a que chegou a ciência na época contemporânea, mas a vulnerabilidade a que todos estão expostos ainda indica que o

progresso não é capaz de erradicar as mazelas do mundo. As notícias, que, na cidade moderna, demoravam a chegar – a carta era o meio de comunicação entre Clarissa e Peter Walsh enquanto ele esteve na Índia –, circulam com expressiva velocidade na metrópole contemporânea e criam uma atmosfera de suspeição e ansiedade porque se apresentam excessivamente, por meios de comunicação variados e, muitas vezes, a serviço de interesses específicos de grupos que detêm a hegemonia da informação.

As características do aspecto moderno e do contemporâneo desnudam-se nos romances sob o destaque das diferenças formais de cada obra. Em *Mrs. Dalloway*, a narrativa fragmentada está em consonância com a personagem moderna cindida pelos horrores da guerra, pelas pressões sociais e pela frustração generalizada com a ideia de progresso e de civilização. Já em *Saturday*, o intenso realismo empregado por McEwan parece querer trazer ao leitor, em cores vivas, as sensações incômodas da vida contemporânea em uma metrópole cosmopolita. Em ambos os casos, notam-se textos literários de muito vigor expressivo e que muito dizem sobre a época e o ambiente nos quais foram gerados.

Esta tese encerra-se sob o reconhecimento de que o exame sobre o tema aqui tratado não se esgota nas páginas deste trabalho, mas resta aberto para complementações e para o contraditório. Buscou-se, tão somente, contribuir para a reflexão sobre como esses dois textos literários, oriundos de épocas com características históricas e literárias deveras distintas, dialogam, distanciam-se e constroem, nas narrativas que desenvolvem, a imagem representativa de um recorte da vida na modernidade e na contemporaneidade e da escrita romanesca em seus respectivos tempos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ATTIE, Juliana Pimenta. **Vida e morte em diálogo com a voz narrativa, o tempo e o espaço em Mrs. Dalloway, To the lighthouse e Between the acts de Virginia Woolf**. 2015. 149 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **City of fears, city of hopes**. Londres: Goldsmiths College, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BELL, Michael. The metaphysics of modernism. In: LEVENSON, Michael (Org.). **The Cambridge companion to modernism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRIGGS, Julia. **Reading Virginia Woolf**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006.

BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. 2. ed. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 2006.

CALINESCU, Matei. **Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism**. Durham: Duke University Press, 1987.

CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: CANDIDO et al. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DEBORD, GUY. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

- EAGLETON, Terry. **The English novel: an introduction**. 5. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- EDDINGTON, Arthur Stanley. **The nature of the physical world**. Nova Iorque: The Macmillan Company, 1929.
- ELIAS, Amy J. **Meta-mimesis?: the problem of British postmodern realism**. British Postmodern Fiction. Amsterdam: Rodopi, 1993.
- FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Sérgio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras, 2011.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1972.
- GOLDMAN, Jane. From Mrs. Dalloway to The waves: new elegy and lyric experimentalism. In: SELLERS, Susan (ed.). **The Cambridge companion to Virginia Woolf**. 2.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- GROES, Sebastian. A cartography of the contemporary: mapping newness in the work of Ian McEwan. In: _____ (Ed.). **Ian McEwan**. 2. ed. Londres: Bloomsbury, 2013a.
- GROES, Sebastian. Ian McEwan and the modernist consciousness of the city in Saturday. In: _____ (Ed.). **Ian McEwan**. 2. ed. Londres: Bloomsbury, 2013b.
- GUPTA, Suman. **Contemporary Literature: the basics**. Great Britain: Taylor and Francis, 2012.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARVEY, David. **The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change**. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. **Tempo e ser**. In: _____. STEIN, Ernildo. **Martin Heidegger: conferências e escritos filosóficos**. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- HELLER, Zoe. 'Saturday': one day in the life. **The New York Times**. Nova York, 20, mar. 2005. Sunday book review. Disponível em:

<http://www.nytimes.com/2005/03/20/books/review/saturday-one-day-in-the-life.html?_r=0>. Acesso em: 13 dez. 2012.

HENRY, Patrick. Amsterdam by Ian McEwan; Atonement by Ian McEwan; Saturday by Ian McEwan; On Chesil Beach by Ian McEwan. **Modern Language Studies**. Lewisburg, v. 38, n. 1, p. 75-84, 2008. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40346981>>. Acesso em: 21 nov. 2012.

HOBBSAWN, Eric. **Globalização, democracia e terrorismo**. Tradução de José Viegas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

INNES, Christopher. Modernism in drama. In: LEVENSON, Michael (Org.). **The Cambridge companion to modernism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

JAMESON, Fredric. **The cultural turn**: selected writings on the postmodern, 1983-1998. Londres: Verso, 2009.

JOYCE, James. **Ulysses**. Londres: Wordsworth Classics, 2010.

LAWSON, Mark. Against the flow. **The Guardian**, Londres, 22, jan. 2005. Books. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2005/jan/22/bookerprize2005.bookerprize>>. Acesso em: 13 dez. 2012.

LEFEBVRE, Henri. **The production of space**. Tradução de Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LEVENSON, Michael. Introduction. In: _____. **The Cambridge companion to modernism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LOVÉN, Maia. **Postmodern or realist?**: an enquiry into the nature of Ian McEwan's Saturday. Lund: Lund University, 2006. Disponível em: <<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOId=1327342&fileOId=1327343>>. Acesso em: 03 mar. 2013.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. 2. ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.

- LYNN, David; MCEWAN, Ian. A Conversation with Ian McEwan. **The Kenyon Review**. Gambier, v. 29, n. 3, p. 38-51, 2007. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4339053>>. Acesso em: 21 nov. 2012.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 10. ed. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- MARCUS, Laura. Writing the city: 'street haunting' and Mrs. Dalloway. In: ARMSTRONG, Isobel (Ed.). **Virginia Woolf**. 2.ed. Devon: British Council, 2004.
- MARCUS, Laura. Ian McEwan's Modernist time: Atonement and Saturday. In: GROES, Sebastian (Ed.). **Ian McEwan**. 2. ed. Londres: Bloomsbury, 2013.
- MASSAGLI, Sérgio Roberto. **A desmaterialização do espaço**: um estudo das interfaces entre a produção ficcional e as teorias da pós-modernidade. 2010. 177f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2010.
- MCEWAN, Ian. **Saturday**. Londres: Vintage, 2005a.
- MCEWAN, Ian. **Sábado**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.
- MCNEILLIE, Andrew. Bloomsbury. In: SELLERS, Susan. **The Cambridge companion to Virginia Woolf**. 2.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- MIRABILE, Michael. The state of the novel: Britain and beyond. **MFS Modern fiction studies**. Baltimore, v. 58, n.1, p. 173-175, 2012. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/modern_fiction_studies/v058/58.1.mirabile.html>. Acesso em: 21 nov. 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. In: _____. LEBRUN, Gérard. **Friedrich Nietzsche**: obras incompletas. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- PEARSON, Karl. **The grammar of science**. 2. ed. Londres: Adam and Charles Black, 1900.
- PENDA, Petar. Politicising cityscape: London in Virginia Woolf's Mrs. Dalloway. **The literary London journal**. v. 10, n. 1, p. 1-7. Disponível em: <<http://www.literarylondon.org/london-journal/spring2013/penda.pdf>>. Acesso em: 14 dez. 2016.
- RAINEY, Lawrence. The cultural economy of modernism. In: LEVENSON, Michael. **The Cambridge companion to modernism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Ângela Bergamini e outros. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROOT, Christina. A melodiousness at odds with pessimism: Ian McEwan's Saturday. **Journal of modern literature**. Bloomington, v. 35, n.1, p. 60-78, 2011. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/journal_of_modern_literature/v035/35.1.root.html>. Acesso em: 21 nov. 2012.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO et al. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROSS, Michael. On a darkling planet: Ian McEwan's 'Saturday' and the condition of England. **Twentieth century literature**. Hempstead, v. 54, n.1, p. 75-96, 2008. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20479838>>. Acesso em: 21 nov. 2012.

RYLE, Martin. Anosognosia, or the political unconscious: limits of vision in Ian McEwan's Saturday. **Criticism**. Detroit, v. 52, n. 1, p. 25-40, 2010. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/criticism/v052/52.1.ryle.html>>. Acesso em: 21 nov. 2012.

SCHLINK, Bernhard. **O leitor**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2009.

SELLERS, Susan. Introduction. In: _____ (ed.). **The Cambridge companion to Virginia Woolf**. 2.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Londres: Penguin Books, 1994.

SORENSEN, Sue. Teaching Ian McEwan's Saturday: the pre/post-modern novel. **Academic exchange quarterly**. Winnipeg, v. 12.1, p. 51-55, 2008. Disponível em: <http://www.academia.edu/6603678/Teaching_Ian_McEwan_s_Saturday_The_Pre_Post-Modern_Novel>. Acesso em: 25 out. 2014.

SUMMERHILL, Brad. Saturday. **The Missouri review**. Columbia, v. 28, n. 2, p. 194-195, 2005. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/missouri_review/v028/28.2summerhill.html>. Acesso em: 21 nov. 2012.

TROTTER, David. The modernist novel. In: LEVENSON, Michael. **The Cambridge companion to modernism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WELLS, Lynn. **Ian McEwan**. Londres: Palgrave Macmillan, 2010.

WINTERHALTER, Teresa. 'Plastic fork in hand': reading as a tool of ethical repair in Ian McEwan's Saturday. **Journal of narrative theory**. Ypsilanti, v. 40, n. 3, p. 338-363, 2010. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/journal_of_narrative_theory/v040/40.3.winterhalter.html>. Acesso em: 21 nov. 2012.

WHITWORTH, Michael. Virginia Woolf, modernism and modernity. In: SELLERS, Susan (ed.) **The Cambridge companion to Virginia Woolf**. 2.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

WHITWORTH, Michael. **Virginia Woolf**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WOOLF, Virginia. **A room of one's own**. Hastings: Delphi Classics, 2017.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Londres: Penguin Books, 1996.

WOOLF, Virginia. Modern Fiction. In: MCNEILLE, Andrew. **The essays of Virginia Woolf volume 4**: 1925 to 1928. Londres: The Hogarth Press, 1984.

ANEXOS

ANEXO A – TORSO IN METAL FROM ‘THE ROCK DRILL’

Fonte: Jacob Epstein, 1913-4¹⁸³.

¹⁸³ Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/epstein-torso-in-metal-from-the-rock-drill-t00340>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

ANEXO B – SEATED WOMAN

Fonte: Henri Gaudier-Brzeska, 1914 ¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/gaudier-brzeska-seated-woman-t00836>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

ANEXO C – SWINGING



Fonte: Wassily Kandinsky, 1925 ¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/kandinsky-swinging-t02344>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

ANEXO D – THE CROWD



Fonte: Wyndham Lewis, 1915 ¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/lewis-the-crowd-t00689>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

ANEXO E – DOVER BEACH ¹⁸⁷

The sea is calm tonight.
 The tide is full, the moon lies fair
 Upon the straits; on the French coast the light
 Gleams and is gone; the cliffs of England stand,
 Glimmering and vast, out in the tranquil bay.
 Come to the window, sweet is the night-air!
 Only, from the long line of spray
 Where the sea meets the moon-blanchèd land,
 Listen! you hear the grating roar
 Of pebbles which the waves draw back, and fling,
 At their return, up the high strand,
 Begin, and cease, and then again begin,
 With tremulous cadence slow, and bring
 The eternal note of sadness in.

Sophocles long ago
 Heard it on the Ægean, and it brought
 Into his mind the turbid ebb and flow
 Of human misery; we
 Find also in the sound a thought,
 Hearing it by this distant northern sea.

The Sea of Faith
 Was once, too, at the full, and round earth's shore
 Lay like the folds of a bright girdle furled.
 But now I only hear
 Its melancholy, long, withdrawing roar,
 Retreating, to the breath
 Of the night-wind, down the vast edges drear
 And naked shingles of the world.

Ah, love, let us be true
 To one another! for the world, which seems
 To lie before us like a land of dreams,
 So various, so beautiful, so new,
 Hath really neither joy, nor love, nor light,
 Nor certitude, nor peace, nor help for pain;
 And we are here as on a darkling plain
 Swept with confused alarms of struggle and flight,
 Where ignorant armies clash by night.

¹⁸⁷ Poema escrito por Matthew Arnold em 1851.

ANEXO F – DOVER BEACH ¹⁸⁸

O mar está calmo esta noite.
 A maré está cheia, a lua, linda
 Sobre os canais: – na costa francesa a luz
 Cintila e se foi; os penhascos ingleses ficam a tremeluzir imensos,
 Lá fora, na baía tranquila.

Venha à janela, doce é o ar da noite!
 Só, da longa linha vaporosa
 Onde o mar cruza a terra lunar.
 Ouça! Você escuta o ranger do ruído
 De pedras que as vagas dão de volta,
 E atiram ao retorno na praia alta.
 Começa e cessa e de novo começa,
 Com lenta e trêmula cadência e traz
 Nisso a eterna nota de tristeza.

Sófocles há muito tempo
 Ouviu o mesmo no Egeu, e isso trouxe
 À sua mente o turvo esvaír e fluir
 Da miséria humana; nós
 Encontramos também ao som um pensamento
 Ouvindo-o por este remoto mar do norte.

O mar da Fé
 Foi uma vez também e plenamente;
 E contorna o rochedo lá da terra
 Assenta-se como as dobras
 De reluzente faixa a se enrolar.
 Mas agora somente escuto
 Seu bramir afastado, extenso e melancólico,
 Voltando ao sopro do vento noturno
 Sob as vastas e lúgubres escarpas
 E estéreis seixos do universo.

Ah, o amor, sejamos sinceros
 Um com o outro! pois este mundo, que parece
 Estar pra nós como um país de sonhos
 Tão belo, tão diverso, tão recente,
 Não tem luz, nem amor, nem alegria,
 Nem certeza, nem paz, nem pensa a dor;
 E aqui ficamos como em sombria planície
 Entre loucos alarmes de luta e fuga,
 Onde ignaras tropas chocam-se à noite.

¹⁸⁸ Tradução de José Lino Grünwald.