

“Corações que lembram”: a centralidade da experiência memorativa
em *Mrs. Dalloway* (romance e filme)

“But oh, we have remembering hearts”¹

Genilda Azerêdo (UFPB)

Talvez a memória seja a condição primeira para a existência da literatura, sobretudo quando consideramos a constatação de Henri Bergson, em *Matéria e memória*, que “(...) toda percepção é já memória” (2006, p. 176). A afirmação nos leva a pensar, dentre outros aspectos, no processo de distanciamento e recolhimento resultante da percepção e de sua eventual transfiguração em forma literária. Porém, para além dessa propriedade geral da memória na literatura, gostaria de me deter, no presente texto, na análise da memória e suas implicações como estratégia explícita de construção narrativa, através dos textos *Mrs. Dalloway*, romance e filme.

O romance *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, bem como o filme homônimo de Marleen Gorris (1997), são construídos a partir da reverberação do passado no presente. O passado e a memória possuem uma função tão crucial neste romance / filme, que seus personagens podem ser definidos, metonimicamente e metaforicamente, como “corações que lembram”.² J. Hillis Miller, em texto crítico sobre o romance, argumenta que, “para Woolf, o ato de contar histórias constitui a repetição do passado na memória, tanto na memória dos personagens quanto na memória do narrador”. E conclui: “Mrs. Dalloway é uma exploração brilhante da função da memória como uma forma de repetição” (1993, p. 46)³. Mas embora tanto o texto literário quanto o fílmico façam uso da memória como estratégia narrativa, a proposta do presente texto é investigar de que modo (já que romance e filme constituem linguagens diferentes), essa representação da memória se dá em ambos os textos, e quais os efeitos e impactos advindos de suas formas distintas de representação.

Começemos com o romance, cuja narração se materializa através do uso da onisciência seletiva múltipla – em que a história é filtrada pela mente dos personagens, de modo a trilhar e revelar suas percepções, pensamentos e sentimentos (FRIEDMAN, p. 127) – e, conseqüentemente, através do uso do discurso indireto livre, que possui a função de deslizar do exterior para o interior dos personagens, encenando seus processos mentais (LEITE, p. 48). Trata-se de um “discurso híbrido, onde a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono fazendo

emergir uma voz ‘dual’” (REIS & LOPES, p. 277). A adoção desse foco narrativo se coaduna com a necessidade de exploração da subjetividade e representação do mundo interior dos personagens, num romance em que a memória e a evocação recorrente de lembranças possuem uma função primordial.

Já no início do romance *Mrs. Dalloway*, quando Clarissa sai para comprar as flores para sua festa, dois elementos são decisivos para provocar o elo entre o presente e o passado: a frescura da manhã e o barulho das dobradiças das portas. Em *Memória e vida*, Bergson argumenta que “(...) é do presente que parte o apelo a que a lembrança responde e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida” (p. 93). A manhã – cujo frescor, segundo Clarissa, combina com “a presença de crianças na praia” (WOOLF, p. 5) – e o chiado provocado pelas dobradiças (de cujas portas, uma vez abertas, surgiam um mundo) fazem Clarissa evocar as sensações vivenciadas no verão de Bourton, ao ar livre, e as experiências partilhadas com Sally e Peter, quando ela tinha apenas dezoito anos. A sensação que essa manhã de junho lhe traz – sensação concretizada pelas expressões “What a lark, what a plunge” [que êxtase / que alegria, que mergulho / que vertigem] (WOOLF, p. 5) – constitui, ao mesmo tempo, uma sensação de agora e do passado; ou, talvez fosse mais adequado dizer, trata-se de uma sensação presente que é realçada e ampliada pela vivência passada em Bourton. Segundo Bergson, “(...) nossa vida psicológica inteira condiciona nosso estado presente” (*Matéria e memória*, p. 173). Em *Mrs. Dalloway*, temos acesso apenas a fragmentos da vida psicológica dos personagens, mas fragmentos que se constituem decisivos na delineação de suas subjetividades e posicionamentos diante da vida. Na verdade, é aquela experiência psicológica de Clarissa, trazida à tona agora uma vez mais através de sua memória, que dá densidade e profundidade à sua subjetividade presente.

À medida que Clarissa caminha pelas ruas de Londres, somos guiados, através de suas percepções, a considerar a precariedade do tempo (com a presença recorrente do Big Ben e suas badaladas) e a testemunhar seu “amor pela vida, por Londres, por este momento de Junho” (WOOLF, p. 6). Clarissa “consegue lembrar cena por cena em Bourton” (WOOLF, p. 8) e essas recordações e lembranças vão gradualmente revelando sua relação afetiva com Peter, com Sally e eventualmente com o próprio Richard. Mais que isso: trata-se de um processo memorativo em que avaliações são feitas a fim de que se possam

compreender as escolhas empreendidas no passado, sobretudo aquelas que dizem respeito ao seu rompimento com Peter (embora aparentemente o amasse) e o casamento com Richard. Bergson nos lembra que “(...) se uma percepção evoca uma lembrança, é para que as circunstâncias que precederam e acompanharam a situação passada e seguiram-se a ela lancem alguma luz sobre a situação atual e mostrem como sair dela” (*Vida e memória*, p. 62). No caso de Clarissa, não há propriamente uma vontade de sair de suas circunstâncias presentes de vida, mas, antes, uma busca de compreensão e avaliação das relações afetivas vivenciadas, uma vez que o processo de lembrar constitui um caminho possível para a exploração de significados subjetivos da experiência vivida.

Quando Clarissa entra no parque (o parque é um espaço por onde transitam outros personagens e suas memórias, a exemplo de Septimus, Rezia e Peter), o vento – mencionado nas primeiras linhas do romance – é de novo não só trazido à tona, mas constitui elemento deflagrador (juntamente com as árvores, a grama, as folhas) das lembranças de Clarissa em Bourton. E ela pensa em Peter e no fato de que embora estejam separados há centenas de anos, “alguns dias e algumas visões podem trazê-lo de volta, calmamente, sem a antiga amargura” (WOOLF, p. 8). E Clarissa conclui, de modo revelador, como se fora uma epifania, que esta deve ser a recompensa do cultivo do afeto pelas pessoas: “elas podiam retornar [ser ressuscitadas] no meio do Parque St James, numa manhã agradável” (WOOLF, p. 8).

A chegada de Clarissa aos portões do parque (WOOLF, p. 9) – e, como se sabe, portões, portas e janelas representam metonimicamente fronteiras e limites (neste caso, podemos pensar nas relações entre o dentro e o fora, o perto e o distante, o presente e o passado, a juventude e a velhice, o tempo que se foi e o que ficou como memória) – Clarissa se revela complexa em suas contradições: “sentia-se ao mesmo tempo jovem e indizivelmente antiga” (WOOLF, p. 9). É também nesse momento que Clarissa reflete sobre sua solidão e sobre o perigo de se viver: “Ela sempre tinha a sensação de que era muito, muito perigoso viver, mesmo por um dia” (WOOLF, p. 9).

Até chegar à loja de flores – afinal, foi com o propósito de comprar flores que Clarissa saiu de casa – sua passagem pelo parque, pelas ruas, vai sendo intercalada com suas lembranças, com seus questionamentos. Não só o verbo **pensar**, típico do discurso indireto livre, é recorrente nessas passagens (WOOLF, pp. 8-14); também aparecem, de

modo freqüente, o verbo **lembrar** e os verbos **trazer de volta**, **resgatar** e **sobreviver** (no sentido de continuar vivo) bem como a palavra **cena**, saturada de significados visuais, índice de algo que é dramatizado, tornado vivo outra vez. E deparamo-nos com a pergunta: “o que ela estava tentando resgatar?” (WOOLF, p. 10). E, mais adiante, a conclusão de lamento: “Oh se ela pudesse ter tido sua vida de volta!” (WOOLF, p. 11).

A chegada de Clarissa à loja de flores é precedida por alguns pensamentos que fazem referência à guerra (*Mrs. Dalloway* foi publicado em 1925), de modo a antecipar a introdução do personagem Septimus Warren Smith, soldado, ex-combatente, que vive no momento os terríveis efeitos de sua participação na guerra. O prazer que Clarissa sente com a variedade das flores, a beleza de suas cores diversas e seus diferentes cheiros, é quebrado com o barulho de uma explosão na rua. É esse barulho que serve de transição entre a saída de cena de um personagem e a entrada de outro: a partir desse momento, passamos da mente de Clarissa como filtro narrativo para a mente de Septimus; a memória pessoal de Clarissa será deixada momentaneamente de lado, para que o leitor tenha acesso às lembranças de Septimus sobre a guerra, e sobre o estado emocional e psíquico deplorável em que se encontra, devido aos efeitos da memória da experiência traumática que ele guarda consigo.

Com a caracterização desses dois personagens, Woolf constrói uma moldura para seu romance: de um lado, Clarissa, a festa, as flores, a celebração, a memória pessoal (embora saibamos que, em certo sentido, toda memória é social); de outro, Septimus, a guerra (cuja referência histórica aparece também através de Peter – WOOLF, p. 65), a loucura, o suicídio, a morte. Septimus e suas lembranças da guerra transbordam o drama pessoal para denunciar o *nonsense* da guerra e para criticar a ineficiência do tratamento médico a que pacientes com problemas mentais e emocionais eram submetidos (a exemplo do que viveu a própria Woolf).

Trata-se de dois personagens emblemáticos, construídos a partir dos efeitos variados da violência. No caso de Clarissa, deparamo-nos com a violência das regras e dos códigos morais rígidos, conservadores, que provocam o medo de se entregar, de romper com valores tradicionais de civilidade e conduta social. (A esse respeito, Sally constitui um contraponto na estrutura narrativa, na medida em que representa a rebeldia e a subversão que faltam a Clarissa. Quando suas lembranças de Sally vêm à tona, Clarissa se pergunta se

“a sua relação com ela, no passado, não tinha sido amor” (WOOLF, p. 30). E chega à conclusão de que tinha sido Sally quem “a fizera sentir, pela primeira vez, quão acolhedora era a vida em Bourton” (WOOLF, p. 31)). No caso de Septimus, a violência é referida inicialmente na própria ação da guerra e no resgate de suas imagens através da memória. A violência se faz agora presente através da sua incapacidade de integrar-se de novo à vida, à convivência cotidiana, já que não consegue se livrar da imagem do oficial morto – Evans – que ele não conseguiu salvar. Há um tom de ironia na forma como a narrativa da guerra é construída, sobretudo quando consideramos a repetição (oito vezes) da informação de que “Septimus não conseguia sentir nada” (WOOLF, pp. 78-81), e, ao mesmo tempo, sua observação de que “os seres humanos não têm gentileza, ou fé, ou caridade, além da cota que lhes serve para aumentar o prazer do momento” (WOOLF, p. 80). O mesmo tom irônico é percebido quando Septimus se dá conta de que “sua mulher estava chorando, e ele não sentia nada; apenas cada vez que ela soluçava, dessa forma profunda, silenciosa e desesperada, ele descia um outro degrau rumo ao poço” (WOOLF, p. 81).

Como se não bastasse a violência da guerra que acompanha Septimus através de suas lembranças, ele ainda vivencia a violência do tratamento médico a que é submetido. Ironicamente, é durante a consulta com o médico, que Septimus se revela mais lúcido. O diálogo é representativo do poder que o médico – supostamente, detentor do conhecimento científico – exerce sobre o paciente, ao mesmo tempo em que desnuda, através dos comentários irônicos de Septimus, a ineficiência do tratamento a que é submetido por força da lei.

Uma diferença substancial, quando consideramos a adaptação do romance, diz respeito à importância que o sub-enredo da guerra adquire logo no início da narrativa fílmica, cuja cena de abertura já mostra Septimus e as explosões, inclusive com a indicação espacial e temporal – Itália, 1918. Assim sendo, é a guerra e seus efeitos devastadores que servem de *framework* para o filme *Mrs Dalloway*. A relevância que a temática da guerra adquire no filme também se dá através do uso de câmera lenta, quando das aparições de Evans, o oficial morto. Em *A linguagem cinematográfica*, Marcel Martin chama a atenção para os sentidos variados que tal recurso pode produzir, a exemplo de “cenas de morte violenta [que] freqüentemente são mostradas em câmera lenta, como que por uma dilatação dramática do instante fatal” (p. 215). Em *Mrs. Dalloway*, a lentidão das imagens de Evans

tanto serve para a instauração de uma outra temporalidade quanto para realçar a permanência das lembranças por elas invocadas.

Eventualmente, a presença de Septimus no parque, por onde também passeiam Clarissa e Peter, cria um contraste significativo: enquanto Clarissa parte das sensações presentes para mergulhar no passado; enquanto sorve o barulho das ruas, o silêncio do parque, de modo a fundir espaços interiores (passado como memória e o presente) e espaços exteriores; Septimus recolhe-se dentro de si próprio e passa a ver o espaço ao redor como reflexo de suas lembranças da guerra, como se não houvesse mais vida presente (embora, em alguns momentos, ele consiga interagir com Rezia, sua mulher, de modo doce e terno), já que não existe realidade outra que não a da guerra e sua violência.

Outra diferença significativa, quando observamos a adaptação do texto literário para o fílmico, está associada à estratégia de delimitação da subjetividade dos personagens através da memória – quer seja da memória que tem de si próprios, quer seja da memória que o outro tem deles. No texto literário, como vimos, o uso do discurso indireto livre, associado à adoção da onisciência seletiva múltipla, valoriza o discurso (não pronunciado) dos personagens, em detrimento do discurso do narrador, que tende a se afastar, a ficar no *background*, para que os personagens *encenam* seus conflitos interiores. Trata-se de um discurso construído a partir de uma série de recursos lingüísticos – tais como o uso de tempos verbais que aludem a passados diferentes, uso de digressões, da justaposição de pensamentos que fazem elo entre presente e passado – que, embora representem de modo vívido a experiência mental e emotiva dos personagens, não se comparam com o imediatismo (ou, talvez devêssemos dizer, ilusão de imediatismo) do discurso audiovisual. No filme – talvez pela premissa defendida por alguns teóricos de que o tempo fílmico é sempre o tempo presente⁴ – temos não só dramatização visual das lembranças e da experiência, mas a presença dos personagens quando jovens; ou seja, o processo de evocação do romance é substituído, no filme, pela própria situação vivida (e, agora, de novo, encenada). Quase toda a narrativa verbal, filtrada através do processo memorativo dos personagens, é, no filme, transmitida ao espectador em forma de diálogo, já que as situações são *encenadas, dramatizadas*. Tal mudança em termos de estratégia narrativa aumenta o potencial dramático e a carga emocional que as experiências representam, uma

vez que o “processo de contar” (representado pelo sumário, típico da narrativa verbal) é substituído, no filme, pela *mise-en-scène* e pela dramatização (McFARLANE, p. 29).

As partes finais do romance e do filme dão bem a medida das diferenças entre o discurso verbal e fílmico. Num primeiro momento, a festa constitui um espaço de confluência, em que vários elementos aparentemente desconectados fazem convergir: por exemplo, é na festa que Clarissa fica sabendo, através de Holmes, o médico de Septimus, sobre o suicídio de seu paciente: encontro entre celebração e morte. O impacto da notícia faz Clarissa se afastar da festa e se refugiar em seu quarto. Aqui, um outro elemento recorrente na narrativa é retomado: a janela – quase sempre índice de mergulho num tempo passado ou interior. Assim como em ocasiões passadas (Bourton, Londres), quando se posicionava à janela para contemplar o céu, Clarissa, também agora, da janela de seu quarto, reflete sobre aspectos aparentemente discrepantes: inicialmente, chama sua atenção a visão de uma velha senhora, que a observa do apartamento em frente; depois, Clarissa pensa na noite, no céu, nas nuvens, no vento; também reflete sobre o suicídio de Septimus enquanto ouve as badaladas do relógio. Como acontece ao longo da narrativa, temos, de novo no final do romance, as lembranças e reflexões sendo moldadas pelo tempo cronológico, que limita a vida em termos materiais. Em certo sentido, há uma projeção de Clarissa na presença da velha senhora, em sua solidão, na escuridão da noite. De novo, encontro de tempos e experiências. No filme, esse momento de Clarissa à janela é acompanhado por seus pensamentos e reflexões em *voz-over*.

A permanência de Clarissa à janela é justaposta, em ambos os textos (romance e filme) à permanência de Sally e Peter na biblioteca, onde se refugiaram da festa. Suas lembranças, de novo, são responsáveis por “uni-los” (ainda que se encontrem em espaços diferentes), através do resgate da experiência daquele verão de Bourton. Um dos pensamentos mais significativos de Sally (que é omitido do filme, a exemplo de outros) diz respeito à (não) felicidade de Clarissa e à (quase) impossibilidade de vivermos a vida de forma profunda, de modo a transcender a superfície: “O que se pode saber, mesmo das pessoas com quem se convive diariamente? (...) Não somos todos prisioneiros? Ela tinha lido uma peça maravilhosa sobre um homem que arranhava [rabiscava] a parede de sua cela, e ela sentia que isto constituía uma verdade sobre a vida – arranhamos [rabiscamos] a parede” (Woolf, p. 170). Trata-se, na verdade, de uma metáfora substancial para a

compreensão do próprio modo de narração adotado no romance. Em vez da onisciência e homogeneidade de um narrador, temos uma pluralidade de visões e focos narrativos que mais duvidam e questionam do que afirmam. Esse ato de rabiscar a parede, denso em sua alusão à impossibilidade de se descobrir a essência das coisas, encontra eco num argumento que a própria Woolf apresenta no texto “Modern fiction”: “É o senso de que não há resposta, de que, se honestamente examinada, a vida apresenta pergunta após pergunta, que deve ecoar continuamente depois que a estória acaba, numa interrogação sem esperança; é isso que nos preenche com um desespero profundo” (p. 1988).

Enquanto no romance, o diálogo entre Sally e Peter é todo intercalado com suas lembranças, às vezes até fazendo o leitor esquecer o fio da meada do diálogo inicial, criando, portanto, um distanciamento em relação à experiência descrita –, no filme há uma ênfase no diálogo, havendo, inclusive, em alguns momentos, a transformação daquilo que, no texto verbal é pensado, em fala; ou seja, informações que são transmitidas ao leitor, no romance, através do discurso indireto livre, são, no filme, transmitidas em discurso direto, diálogo, cena. Além disso, há também uma condensação de informação narrativa: enquanto no romance o tempo é elástico, havendo uma gradação de passados distintos e, conseqüentemente, uma fragmentação maior da questão temporal e subjetiva, o filme tende a compactar a questão temporal de modo a reduzi-la a uma dimensão mais homogênea; tais deslocamentos diluem o distanciamento entre a experiência retratada e o espectador, ao tempo em que adensam o tom dramático-emotivo através da *encenação*.

Aludindo ao título desse texto (“corações que lembram”), poderíamos dizer, de modo um tanto exagerado, que o romance potencializa a experiência de vida dos personagens, principalmente a de Clarissa, através da lembrança, da memória – com o distanciamento que lhes é próprio – enquanto o filme o faz tendendo mais ao coração. Porém, para além das diferenças advindas dos modos variados de representação da memória e das escolhas empreendidas pelo filme (algo apenas “rabiscado” no presente texto), as duas versões (verbal e audiovisual) de *Mrs. Dalloway* – principalmente através de Clarissa – revelam que o atributo mais imediato da memória “é garantir a continuidade do tempo e permitir resistir à alteridade, ao ‘tempo que muda’, às rupturas que são o destino de toda vida humana; (...)”. *Mrs Dalloway* é um exemplo significativo de que “[a memória]

constitui um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros” (ROUSSO, p. 95).

Notas:

1 e 2. “Mas oh, nós temos corações que lembram” – verso do poema “Response”, de Mary Ursula Bethell. In: ADCOCK, Fleur. (ed.). *The faber book of 20th century women’s poetry*. London and Boston: Faber and Faber, 1987.

3. As traduções para o português (inclusive das passagens do romance *Mrs. Dalloway*) são minhas.

4. Robbe-Grillet pode ser citado como um dos escritores / cineastas / teóricos que tinham essa visão – a de que o cinema só possui um tempo, o presente. Robert Stam, referindo-se à questão, observa que, ironicamente, os próprios filmes de Grillet contradizem sua tese e enfatiza as formas como o cinema pode materializar as diferenças temporais. In: STAM, Robert. “Introduction: the theory and practice of adaptation”. In: STAM, Robert e RAENGO, Alessandra. (eds). *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. London: Blackwell, 2005.

Referências:

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

FRIEDMAN, Norman. “Point of view in fiction: the development of a critical concept”. In: STEVICK, Philip (ed.). *The Theory of the Novel*. New York and London: The Free Press: 1967.

LEITE, Ligia C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1989.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MILLER, J. Hillis. “Mrs. Dalloway: repetition as the raising of the dead”. In: REID, Su. (ed.). *Mrs Dalloway and To the Lighthouse*. London: Macmillan, 1993.

MINOW-PINKNEY, M. *Virginia Woolf and the problem of the subject: feminine writing in the major novels*. Brighton: The Harvester Press, 1987.

REID, Su. (ed.). *Mrs Dalloway and To the Lighthouse*. London: Macmillan, 1993.

REIS, C. & LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROUSSO, Henry. “A memória não é mais o que era”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

STAM, Robert. “Introduction: the theory and practice of adaptation”. In: STAM, Robert e RAENGO, Alessandra. (eds). *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. London: Blackwell, 2005.

VILLAÇA, Alcides. “Poética da memória”. In: _____. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. London: Grafton, 1987.

_____. “Modern fiction”. In: ABRAMS, M. H. (ed et all). *The Norton anthology of English literature*. London: Norton, 1986.