

**ENTRE PALAVRA E IMAGEM:
GÊNERO, ESPETÁCULO E INTERIORIDADE
EM *MRS. DALLOWAY* (1997)**

Janaynna Cardoso Bentes¹
Elder Koei Itikawa Tanaka²

DOI: <https://doi.org/10.34019/1983-8379.2025.v18.49406>

RESUMO: Este artigo examina a adaptação cinematográfica de *Mrs. Dalloway* (Marleen Gorris, 1997) à luz das tensões entre voz interior e cena pública, propondo que o filme reconfigura o monólogo interior woolfiano em dispositivos filmicos, como voz-over e *flashback*, que problematizam a mercantilização da aparência social e a performatividade de gênero. Ao traduzir o fluxo de consciência para a tela, Gorris não apenas media a interioridade de Clarissa Dalloway, mas também encena a festa como um espaço de espetáculo social no qual a identidade feminina se constitui como valor simbólico, continuamente observado e negociável. Para fundamentar a análise, mobilizamos conceitos da teoria da adaptação (Stam, 2006), da teoria do espetáculo (Debord, 2003) e dos estudos de gênero (Butler, 2003), articulando-os com abordagens históricas sobre as condições de vida e de opressão feminina no pós-Primeira Guerra. Dessa forma, demonstramos como a adaptação fílmica evidencia tanto rupturas quanto continuidades entre palavra e imagem.

Palavras-chave: Adaptação; literatura; *Mrs. Dalloway*; Virginia Woolf.

**BETWEEN WORD AND IMAGE:
GENDER, SPECTACLE, AND INTERIOR LIFE IN *MRS. DALLOWAY* (1997)**

ABSTRACT: This article examines the film adaptation of *Mrs. Dalloway* (Marleen Gorris, 1997) in light of the tensions between interior voice and public scene, arguing that the film reconfigures Woolf's interior monologue through cinematic devices such as voice-over and flashback, which problematize both the commodification of social appearance and the performativity of gender. By translating the stream of consciousness into audiovisual form, Gorris not only mediates Clarissa Dalloway's interiority but also stages the party as a social spectacle in which female identity is constructed as symbolic value, constantly displayed, negotiated, and subjected to social evaluation. To ground this interpretation, the analysis draws on concepts from adaptation theory (Stam, 2006), spectacle theory (Debord, 2003), and gender studies (Butler, 2003), combined with historical perspectives on women's conditions in the post-First World War context. In this way, the article demonstrates how the filmic adaptation highlights both ruptures and continuities between word and image.

Keywords: Adaptation; literature; *Mrs. Dalloway*; Virginia Woolf.

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Oeste do Pará (Ufopa). Possui graduação em Licenciatura em Letras - Inglês pela Universidade Federal do Oeste do Pará (2023). Bolsista CAPES. E-mail: janaynna.bentes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3022-190X>.

² Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (2016), com período de doutorado sanduíche (bolsa Capes/Fulbright) na University of Pennsylvania. Professor de Literaturas Anglófonas na Universidade Federal do Oeste do Pará. E-mail: elder.tanaka@ufopa.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3900-731X>.

Introdução

A escolha do romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, publicado em 1925, e de sua adaptação homônima para o cinema dirigida por Marleen Gorris em 1997 como objetos desta pesquisa surgiu como ponto de partida para uma discussão mais aprofundada no que diz respeito ao papel social da mulher. A filósofa estadunidense Judith Butler, por exemplo, defende que o gênero é uma construção social:

Para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-las completa ou adequadamente pareceu necessário, a fim de promover a visibilidade política das mulheres. Isso parecia obviamente importante, considerando a condição cultural difusa na qual a vida das mulheres era mal representada ou simplesmente não representada (Butler, 2003, p. 18).

Virginia Woolf utiliza de sua escrita para além de uma narração comum e retrata o espaço de uma mulher branca que, embora pertencente à classe social dominante, não possuía opção de abster-se ao casamento, uma vez que as mulheres não tinham domínio absoluto de seus bens, mesmo que estes estivessem sob a guarda de sua família, pois seus direitos eram limitados. Além disso, a narração de Woolf é onisciente, ou seja, a narradora tem acesso aos pensamentos dos seus personagens sem estar no enredo.

Publicado em 1925, *Mrs. Dalloway* consolidou Virginia Woolf como uma das principais vozes do modernismo inglês ao estruturar-se em torno de um único dia na vida da protagonista e ao empregar recursos inovadores como o fluxo de consciência e a técnica de montagem temporal conhecida como *tunnelling process*³ (processo de tunelamento, em português). Por meio desse processo, era possível à autora alternar entre o presente e o passado de acordo com a necessidade do enredo.

Ambientado em Londres no período do pós-Primeira Guerra, o romance contrapõe a vida social e interior de Clarissa Dalloway ao sofrimento psíquico de Septimus Warren Smith, veterano traumatizado pelo conflito, de modo a refletir sobre tensões de classe, gênero e memória coletiva. A adaptação cinematográfica dirigida por Marleen Gorris (1997), protagonizada por Vanessa Redgrave, retoma essa estrutura em um registro mais concentrado, chamando a atenção especialmente para Clarissa e Septimus como núcleos narrativos principais. Embora outros personagens circulem pela trama e estabeleçam conexões entre essas duas trajetórias, esta pesquisa se dedicará à análise de Clarissa Dalloway, privilegiando a forma como a adaptação traduz para o cinema sua interioridade e seu papel no espetáculo social da festa.

Para a análise do romance, utilizamos a edição de *Mrs. Dalloway* (Woolf, 2017) da coleção “Penguin Classics”, da editora Companhia das Letras, com a tradução de Claudio Alves Marcondes. Essa escolha se justifica por tratar-se de uma das edições mais difundidas no meio acadêmico. O *corpus* de análise da adaptação cinematográfica é *Mrs. Dalloway* (dir. Marleen

³ It took me a year's groping to discover what I call my tunnelling process, by which I tell the past by instalments, as I have need of it. This is my prime discovery so far (Diary, vol. 2, October 15, 1923, p. 272).

Gorris, Reino Unido, 1997), acessado por meio de *streaming*, recurso que possibilitou a captura dos *frames* utilizados neste estudo. Quanto às referências bibliográficas utilizadas ao longo do trabalho que não possuem tradução publicada em português, optamos por inserir no corpo do texto uma tradução nossa e utilizar as notas de rodapé para inserir o texto original em inglês.

Dessa forma, buscou-se, neste artigo, investigar de que maneira o romance psicológico de Woolf foi adaptado para o cinema, por meio de um estudo comparado entre as duas obras. Ao escolher a adaptação cinematográfica de uma obra de Virginia Woolf, mostra-se indispensável averiguar com quais técnicas o romance psicológico foi apresentado na narrativa visual de Marleen Gorris, com o interesse em entender não apenas de que maneira podemos utilizar o conteúdo como uma ferramenta crítica para reflexão sobre a perpetuação dos valores patriarcais, mas também como esse material foi retratado. Primeiramente, a pesquisa pretende caracterizar a forma do romance e, em seguida, a comparação do romance com sua adaptação cinematográfica.

1. O romance psicológico em *Mrs. Dalloway*

O pré-modernismo da Era Vitoriana manifestava a exaltação pelo tradicionalismo, no qual muitas vezes eram narradas apenas as concepções da burguesia. Antes de escrever *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf demonstrava insatisfação com a literatura da época, quando registrou em *Modern Fiction* (1919), ensaio publicado no *The Common Reader* em 1925, que “[...] continuamos com perseverança e consciência, construindo nossos trinta e dois capítulos, segundo um modelo que, cada vez mais, deixa de aproximar-se com a visão em nossas mentes.”⁴ A escritora expressava interesse em situações que possuíam semelhanças com a vida: “Por um momento, examine a mente comum em um dia comum” (Woolf, 1925, p. 3); sem todas aquelas convenções que recheiam a sociedade e que incidem sobre uma obra, mas transpondo esse modelo e experimentando uma nova maneira de narrar; além de apontar também a falta de emancipação dos autores quanto ao estilo literário vigente que focava em situações externas.

No romance psicológico, a atenção é mais dedicada aos elementos internos do que aos externos e o enredo da narrativa depende do fluxo de pensamento dos personagens. De acordo com a romancista estadunidense Jean Stafford (1948, p. 215), em “*The Psychological Novel*”, o romance psicológico

envolve um escrutínio subjetivo do coração e da mente humana, geralmente do próprio coração e da mente do autor, muitas vezes em uma espécie de remoção imaginária do mundo cotidiano e ativo, e frequentemente transmitido por um método que não é inibido pelas restrições de regras tradicionais.⁵

⁴ 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.

⁵ It involves a subjective scrutiny of the human heart and mind, usually the author's own heart and mind, often in a sort of imagined removal from the everyday and active world, and more often than not communicated by a method that is not inhibited by the restrictions of traditional rules.

O romance de Virginia Woolf rompe com as regras tradicionais para entregar algo mais cotidiano e contraditório, como são os seres humanos. Em consonância com a mudança de formas de contar algo para o mundo através da literatura, o crítico literário Theodor Adorno (2003, p. 56), em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, manifesta que

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. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo.

Para Adorno, “contar algo significa ter algo especial a dizer, e, justamente por isso, [o narrador] é impedido pelo mundo administrado pela estandardização e pela mesmice” (Adorno, 2003, p. 56). O romance moderno se desvincula das convenções externas não só do que é dito, mas também de como isso é feito, baseando-se na interioridade dos sentimentos de personagens e buscando novas formas de narrar a complexidade da subjetividade.

A exemplo, no romance, a morte de Septimus também faz Clarissa refletir e, apesar de não ter conhecido o rapaz, percebe a sua própria vida, como se tornou miserável, rodeada de corrupção, mentiras e conversas vazias. Ou quando em ambos os meios, literário e visual, a protagonista se vê tomada pela sensação de fracasso sobre a sua festa, apesar de ela estar repleta de convidados. A respeito dessa quebra da causalidade na narração dos romances, em 1996, o crítico Anatol Rosenfeld (1996, p. 84), em seu ensaio *Reflexões sobre o romance moderno*, comenta sobre a perspectiva individual:

o narrador, no afã de apresentar a “realidade como tal” e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, procura superar a perspectiva tradicional, submergindo na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe pareça menos fictícia que as tradicionais e “ilusionistas”.

Desse modo, a maneira como a autora percebe o mundo e tenta demonstrar essa visão interior em *Mrs. Dalloway* resulta em personagens, a princípio fúteis, mas que, no decorrer da narrativa, mostram-se complexos quando nos deparamos com seus monólogos interiores indiretos e passamos a acompanhá-los por determinado tempo, revelando que as emoções dos personagens são tão significativas para a narrativa quanto os fatores externos no romance.

Woolf considerava essas idas e vindas de tempo em seus personagens a sua maior descoberta, a qual chamava de *tunnelling process*. Já no final da festa, nas narrativas literária e fílmica, as batidas do relógio resgataram Clarissa de seus pensamentos em voz-over⁶, trazendo-a para o que estava acontecendo: ela *precisava* voltar para a sua festa, para a sua *atuação*, uma

⁶ Segundo Ismail Xavier (1997, p. 218), voz-over é aquela “que se superpõe às imagens e cujo foco emissor é indeterminado ou se encontra em outro espaço frente ao observado pela câmara”. Em *Mrs. Dalloway* (1997), contudo, o voz-over é utilizado para registrar os pensamentos da protagonista em cena.

vez que havia se preparado o dia todo para isso. Afinal de contas, era a perfeita anfitriã, deveria entreter seus convidados, mesmo que fosse com conversas vazias.

2. *Mrs. Dalloway* enquanto adaptação

A adaptação de *Mrs. Dalloway* (Marleen Gorris, 1997) para o cinema nos apresenta duas intérpretes para dar vida à Clarissa nas telas. Para fazer a transição entre as duas atrizes, a diretora utiliza uma ferramenta importante para o cinema: o *flashback*⁷. A Clarissa do presente, interpretada por Vanessa Redgrave, “se sentia muito jovem; ao mesmo tempo, inconcebivelmente velha” (Woolf, 2017, p. 28) diante das ocorrências de sua vida quase monótona, não fossem as festas que organizava. A atriz apresenta aos espectadores uma senhora Dalloway que se distancia da jovem Clarissa, interpretada por Natascha McElhone. O filme nos mostra o processo pelo qual, ao longo dos anos, a personagem se desprende da sua vivacidade enquanto jovem mostrada em *flashbacks* e se aproxima de uma personagem que, aos poucos, teve que demonstrar hábito a uma vida de aparências na alta sociedade britânica.

É interessante destacar que, assim como no romance, temos o viés feminino de Virginia Woolf, contamos com o *female gaze* (olhar feminino) de Marleen Gorris, e sua equipe, para a adaptação desse enredo. O mesmo ocorreu com outra obra de Woolf, *Orlando* (1992), adaptada por Sally Potter. Gorris conta ainda com o roteiro da britânica Eileen Atkins para a organização dos fluxos de consciência do romance na produção visual, dado que a narrativa fílmica cria um paralelo entre duas épocas da vida de Clarissa — o passado em Bourton com Sally e Peter e o presente dela como uma dama da sociedade com pensamentos existencialistas —, e assim consegue alternar entre elas.

Por muito tempo, os papéis das mulheres no cinema eram escritos por homens e para homens, ou seja, uma história sobre mulheres com a subjetividade masculina. Sobre a propagação do *male gaze* (olhar masculino) no cinema, a autora norte-americana Ann Kaplan (1995, p. 45) salienta que

os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal.

A passagem do texto de *Mrs. Dalloway* para um longa-metragem apreende de maneira abreviada a ideia dominante do texto de Virginia Woolf, que funciona como um questionamento ao papel designado à mulher, ao passo que a estética da escrita de Woolf foi um marco na ficção modernista do século XX, pois desafiava o cânone ao propor um novo modo de escrita: o monólogo interior. Logo, para que houvesse uma melhor transição do romance para o cinema, Gorris preferiu alterar o texto de Woolf à sua maneira, entretanto, sem perder o íntimo da escrita

⁷ “Essa figura narrativa (a palavra inglesa *flashback* conota a repentividade dessa ‘volta’ no tempo) [...] consiste em apresentar a narrativa em uma ordem que não é a da história. [...] De modo mais geral, a cronologia pode ser rearranjada, às vezes perturbada, sem derrogar o modelo narrativo — mesmo se, às vezes, a compreensão do tempo da narrativa torna-se difícil” (Aumont; Marie, 2003, p. 131).

woolfiana. A diretora mantém os monólogos interiores indiretos da personagem literária e os transforma em voz-overs, passando a ser, então, um monólogo interior direto. Dessa forma, não há qualquer intervenção de um narrador na adaptação; além disso, Gorris acrescenta os *flashbacks* para uma manipulação temporal da narrativa.

Nota-se que a diretora precisou reelaborar o enredo, pois houve algumas mudanças do texto para o audiovisual, como a falta da mediação de um narrador e a modificação dos eventos da narrativa. O filme inicia com a Primeira Guerra Mundial, com a intenção de situar o espectador e reorganizar os eventos, enquanto o livro começa com a famosa frase “Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores”. Assim sendo, a adaptação recria o texto para o tempo limitado de um filme. Para o teórico de cinema norte-americano Robert Stam (2006, p. 49),

a adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. Ao revelar os prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem aos próprios discursos um tipo objetivo de materialidade.

A literatura e o cinema possuem linguagens diferentes, uma age com suas especificidades no campo textual enquanto a outra se preocupa com aspectos visuais. Robert Stam (2006), em seu ensaio *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, analisa as interseções entre literatura e adaptação cinematográfica, destacando que uma obra adaptada não precisa ser exatamente igual ao objeto de origem e nem deve ser vista como inferior por não ser uma “cópia”. *Mrs. Dalloway* ganhou um novo olhar, em outro campo: o cinematográfico.

Nesse sentido, a adaptação de *Mrs. Dalloway* oferece um retrato satisfatório, não apenas do marco do romance moderno de Virginia Woolf e de como é possível encontrar evidências de um lugar de destaque dado à mulher por meio da análise de alguma das cenas, dentro e fora das câmeras; mas também viabiliza a discussão acerca da fidelidade de uma obra adaptada com seu objeto original. De acordo com Stam (2006, p. 51),

nós ainda podemos falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas desta vez orientados não por noções rudimentares de “fidelidade” mas sim, pela atenção à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a “leituras” e “críticas” e “interpretações” e “reelaboração” do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes.

As atrizes escolhidas para o papel de Clarissa Dalloway, por exemplo, conseguiram criar uma personagem impactante, já o ator que interpreta Peter Walsh no tempo presente da narrativa não conseguiu tamanho impacto como o de Woolf, que tem um ar arrogante por ser “livre” das amarras da sociedade à qual Clarissa pertence. O Peter Walsh de Michael Kitchen

perdeu a presunção do personagem literário, tornando difícil perceber se estaria mesmo julgando Clarissa pela festa ou apenas indiferente a tudo aquilo. Apenas em seus momentos com Sally, ou Lady Rosseter (Sarah Badel), durante a festa é que Peter revela desprazer em ver Clarissa naquela situação:

Peter [enquanto a câmera mostra a cena de Clarissa com alguns convidados, sorrindo e sendo apreciada]: Olhe para ela. Intoxicada, enquanto todos estão pensando que ela é brilhante.

Sally [a câmera se volta para Peter e Sally]: Não seja muito duro com ela. Afinal, as festas são uma espécie de performance. Ela tem que dar uma performance. Não é a verdadeira Clarissa.

Peter [em um tom sério e com o olhar descontente]: A verdadeira Clarissa... foi perdida há anos.⁸ (Mrs. Dalloway, 1997)

Em determinada cena da adaptação, Clarissa Dalloway (Vanessa Redgrave) se encontra sentada em frente à penteadeira em seu quarto, com trajes de festa, enquanto encara o espelho e termina de se preparar. Ao levantar-se, arruma seu vestido verde e, de costas, em outro espelho maior, visualiza, mais uma vez, seu reflexo e se conduz para a porta.

Na cena seguinte, ao som de música instrumental, os convidados formam uma fila para serem anunciados na entrada da festa. O primeiro convidado se dirige para o anunciante, informa o seu nome e é anunciado para os demais. Clarissa e Richard Dalloway (John Standing), os anfitriões, ficam próximos à entrada, recebendo com cortesia cada novo nome anunciado. Enquanto a sorridente Clarissa recebe de forma mecânica os convidados — quase sempre com “que agradável ver você!” —, a narração da própria protagonista em *voz-over* revela seus pensamentos e seu temor de que a festa seja um completo fracasso. A cada convidado que chega em sua casa, ela o recepciona, junto de Richard, com um sorriso no rosto, uma imagem bastante contraditória com o que a personagem pensa naquele momento.

⁸ Todas as falas em português foram traduzidas da legenda em inglês do filme:

Peter: Look at her. Intoxicated, while they all are thinking she's brilliant.

Sally: Don't be too hard on her. After all parties are a kind of performance. She has to give a performance. It isn't the real Clarissa.

Peter: The real Clarissa was lost years ago.

Figura 1 – Clarissa recebe os convidados de sua festa.



Fonte: Mrs. Dalloway, 1997.

Esse conflito interno da personagem é reforçado logo que Peter Walsh é anunciado. Clarissa o recebe da mesma forma, com cortesia, aparentemente feliz por tê-lo convidado. Nesse momento, o diálogo entre eles cede espaço para o *voz-over* de Clarissa: assim que Peter se afasta, ela começa a refletir que foi um erro o convite se estender a ele, quando, na verdade, Peter é indiferente a essa vida de aparências que ela levava. Enquanto Clarissa segue sorridente recepcionando os convidados, suas reflexões se voltam para o que Peter deve estar pensando: “Ele está me criticando, eu sei. Acusando-me de ser desonesta. Por que faço essas coisas? Por que almejar o ápice das coisas e permanecer encharcada em fogo? Me sinto reduzida às cinzas!”⁹ (Mrs. Dalloway, 1997).

Enquanto Clarissa, no áudio diegético, continua recebendo seus convidados com palavras positivas, a narração se conserva com pensamentos contrários. Ao olhar para a sala, Clarissa encontra o olhar de Peter e teme seu julgamento. Nesse instante, a protagonista lamenta que a festa será um desastre e o quanto está humilhada por conta da situação. Ademais, Clarissa ainda é julgada por ser vaidosa e não se preocupar em oferecer suporte a Richard, membro do Parlamento:

Lady Bruton [observando com indiferença Clarissa, que estava conversando com o Primeiro Ministro]: Richard teria ido mais longe se tivesse casado com uma mulher com menos charme e mais determinação. Isso o teria ajudado em seu trabalho. Ele perdeu a chance de estar no Gabinete¹⁰ (Mrs. Dalloway, 1997).

De acordo com Lady Bruton (Margaret Tyzack), uma das convidadas da festa, a mulher deveria ser a espinha dorsal da vida do homem, não podendo, inclusive, ficar doente, pois causaria preocupações para ele. Sendo assim, na perspectiva dessa personagem, em caso de fracasso na carreira política de um homem, a culpa recairia sobre a esposa.

⁹ Clarissa: “He is criticizing me, I know he is! Accusing me of being insincere, why do I do these things? Why seek pinnacles and stand drenched in fire? I feel burned to a cinder!”

¹⁰ Lady Bruton: Richard would have done a great deal better, if he would married a woman with less charm and more backbone. It would have helped him in his work. He's lost his chance in the Cabinet”.

3. Mrs. Dalloway e o espetáculo patriarcal

O enredo da obra acompanha um dia da personagem Clarissa Dalloway e demonstra o seu desejo em ser uma boa anfitriã para os convidados da festa que ocorrerá à noite. Contudo, o teatro de Clarissa se inicia muito antes de sua festa em Westminster: a máscara de anfitriã é vestida com os preparativos, a escolha de roupas para ela mesma ir à floricultura Mulberry, a prataria que Lucy (Amanda Drew) limpa nas primeiras cenas do filme, as diferentes flores selecionadas para cada lugar, e, posteriormente, o próprio vestido e joias usados na festa. Em suma, a escolha de cada item vira mais um elemento de decoração dentro da festa, e representa não mais um valor de uso real, mas simbólico; fazendo com que a personagem seja um acúmulo de pequenos espetáculos; todos esses fatores fazem parte do processo de consolidação da imagem social construída para ela.

Paralelamente, o filme nos apresenta as memórias e personagens de sua juventude na Inglaterra vitoriana, como sua grande amiga Sally Seton. A jovem Sally era a responsável por apresentar os pensamentos mais críticos e reflexivos à Clarissa, era Sally quem tomava a frente nas discussões que envolviam as desigualdades de gênero e servia como o exemplo de uma mulher que pudesse falar o que quisesse, inclusive debater assuntos com homens.

Lá ficavam elas, horas e horas, conversando no quarto que ocupava no alto da casa, falando da vida, e de como iriam consertar o mundo. Pretendiam fundar uma sociedade que abolisse a propriedade privada, e chegaram até a redigir uma carta, que não foi enviada. As ideias eram de Sally, claro — mas logo ela também se entusiasmou —, lendo Platão na cama antes do café da manhã; lendo Morris; lendo Shelley sem parar (Woolf, 2017, p. 55).

Nos *flashbacks*, Sally é quem sempre aparece para romper com aquele mito de “anjo do lar”. Há, por exemplo, uma cena na qual Clarissa está em frente ao espelho, penteando os cabelos, enquanto conversa com Sally, até que Sally diz “Maldito seja! Esqueci minha esponja no banheiro”¹¹ (Mrs. Dalloway, 1997) e sai correndo sem roupas até o banheiro, deixando Clarissa fascinada com essa atitude inesperada.

¹¹ Sally: Damn and blast! I left my sponge in the bathroom

Figura 2 – Em um dos *flashbacks* do filme, Sally surpreende Clarissa ao sair nua do quarto.



Fonte: Mrs. Dalloway, 1997.

Entretanto, Sally não é a única personagem por meio da qual Virginia Woolf questiona as desigualdades de gênero na Inglaterra do fim do século XIX e início do século XX. No romance, há um comentário sobre o julgamento de Lady Bruton em relação à diferença de gênero, no qual o narrador diz que a própria Lady Bruton “passava a sentir a futilidade de sua própria condição feminina” (Woolf, 2017, p. 136), visto que o fato de ser uma mulher a impedia de ter mais credibilidade perante a sociedade. A personagem se sentia inferior aos homens, mas era ciente de que a presença masculina era indispensável para que pudesse ter uma carta que fosse apreciada, já que havia tentado por conta própria escrever, e falhado:

Com frequência, Lady Bruton suspendia seu juízo sobre os homens em respeito à misteriosa harmonia que estes, ao contrário das mulheres, mantinham com as leis do universo; eles sabiam como exprimir as coisas; sabiam o que era preciso dizer; a tal ponto que, se Richard a aconselhasse, e Hugh escrevesse, ela estaria convicta de ter, de algum modo, feito a coisa certa (Woolf, 2017, p. 136).

Em outro momento da adaptação, Lady Bruton convida Richard e Hugh Whitbread (Oliver Ford Davies) para almoçar em sua casa, pois deseja expor sua ideia de um projeto de imigração da Inglaterra para o Canadá por conta da superpopulação, que, inicialmente, funcionaria como um investimento a longo prazo para os jovens britânicos, e, posteriormente, como propôs Hugh, acrescentaria também àqueles que voltaram da Primeira Guerra Mundial e não conseguiam empregos, pois eram considerados “degenerados” para conviver em sociedade. Com isso, o projeto se encarregaria de afastar problemas sociais, tais como o desemprego e a neurose de guerra, para outro lugar, promovendo sutilmente o pensamento único de que na exterioridade de Londres não havia divergências sociais.

Lady Bruton [direcionando seu olhar para Richard]: Não posso fazer muito, como mulher. Mas Richard, eu lhe peço que faça esta sugestão no Parlamento. E, Hugh [concentrando seu olhar em Hugh], quero que me ajude a começar o jogo com uma carta ao Times. Eu sei, meu querido Hugh, que você saberá exatamente como redigi-la para mim¹² (Mrs. Dalloway, 1997).

Lady Bruton, apesar de ter profundo interesse em assuntos políticos, entende que seu projeto será considerado relevante somente com a ajuda de seus nobres amigos, Richard e Hugh. Em outros termos, uma ideia, por mais insensata que fosse, só teria espaço se homens assumissem a responsabilidade por tal percepção. Lady Bruton percebe que seu espaço público é limitado, visto que seu pensamento necessitava ser proferido por Richard e Hugh, não apenas por terem relações sociais mais abrangentes, mas por usufruírem de um sistema em que homens detêm seus privilégios sociais. Diferentemente de Clarissa, Lady Bruton sentia pavor de festas ou de desempenhar o perfeito papel da mulher na sociedade, preferia ser uma mulher de ação, mas dependia que homens tomassem para si as suas ideias, em prol de receber alguma atenção do Parlamento. Caso o projeto fosse aprovado, a Richard e Hugh seria concebido todo o reconhecimento pela ideia, enquanto a Lady Bruton restaria apenas o sentimento de que havia contribuído para a exaltação de seus prestimosos amigos.

A imagem da mulher inglesa admirável foi retratada no poema *The angel in the house*, de Coventry Patmore (2014), escrito em 1854, que descreve como o papel da mulher era agradar ao homem, ou seja, as mulheres eram anuladas em prol da exaltação de seus companheiros. Esse poema foi citado em um ensaio de Virginia Woolf (2019, p. 9) no livro *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*, intitulado “Profissões para mulheres”¹³, no qual ela reflete sobre sua condição, enquanto mulher, ao exercer uma profissão. Woolf comenta que havia um fantasma em sua vida quando ela ainda fazia resenhas de livros, ao qual ela deu o nome de “anjo do lar”, fazendo referência ao poema de Patmore (2014). O fantasma era um lembrete do papel de Virginia Woolf na sociedade: ela deveria ser delicada e não expor suas opiniões em suas resenhas, afinal, era uma mulher.

O diálogo abaixo, entre Clarissa e Sally ainda jovens, exibido na adaptação evidencia que havia uma certa preocupação entre elas sobre a vida da mulher enquanto esposa, ou seja, a vida que, de alguma maneira, as aguardava.

Clarissa [enquanto caminha ao lado de Sally, com uma das mãos segurando uma sombrinha e a outra, abraçando Sally]: Os homens levam uma vida tão emocionante, mas as suas pobres esposas não parecem ter a mesma sorte.

Sally [em um tom aborrecido que demonstra descontentamento]: O casamento é uma catástrofe para as mulheres.

¹² Lady Bruton: It's only so much that I can do, being a woman. But Richard, I ask you to make this suggestion in the House. And Hugh, I want you to help me start the ball rolling with a letter to the Times. I know, my dear Hugh, that you will know exactly how to phrase it for me.

¹³ Texto lido para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, em 21 de janeiro de 1931.

Clarissa [percebendo que seu futuro será solitário ao lado de um homem]: Mas é inevitável, não é? (Mrs. Dalloway, 1997)¹⁴

Esse diálogo está em conformidade com o que Woolf (2019) pronunciou em “Profissões para mulheres”, quando evidencia o empecilho que as mulheres, a autora inclusa, enfrentavam para serem inseridas no espaço público da sociedade da época:

Pois, na hora em que pus a caneta no papel, percebi que não dá para fazer nem mesmo uma resenha sem ter opinião própria, sem dizer o que a gente pensa de verdade nas relações humanas, na moral, no sexo. E, segundo o Anjo do Lar, as mulheres não podem tratar de nenhuma dessas questões com liberdade e franqueza; se querem se dar bem, elas precisam agradar, precisam conciliar, precisam — falando sem rodeios — mentir. Assim, toda vez que eu percebia a sombra de sua asa ou brilho de sua auréola em cima da página, eu pegava o tinteiro e atirava nela. Sua natureza fictícia lhe foi de grande ajuda. É muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade (Woolf, 2019, p. 13).

Pode-se captar em *Mrs. Dalloway* que a sociedade patriarcal esperava que as mulheres ambicionassem a estabilidade social e econômica por meio da família e procriação. Ao longo da narrativa literária e fílmica, é possível que o leitor/espectador possa ser levado a perceber como, segundo a estrutura social de uma sociedade patriarcal, a função esperada que a mulher deveria desempenhar era o de esposa admirável, um verdadeiro anjo do lar¹⁵.

Esse fantasma também estava presente na vida de sua protagonista, Sra. Dalloway. Enquanto Richard poderia exercer livremente a sua carreira no espaço público, para Clarissa, o esperado era que houvesse um casamento, visto que, aos olhos de uma sociedade na qual prevalecia a dominância do poder social pelo homem, “o casamento era visto como a verdadeira carreira para uma mulher” (Federici, 2017, p. 184). O desconforto gerado pela perda da identidade de Clarissa ao casar-se é revelado na adaptação cinematográfica quando o sobrenome de Richard está associado a ela por onde passa. A personagem, então, deixa de ser Clarissa e passa a ser chamada de Sra. Dalloway. Após deixar a floricultura, na qual escolhia as flores de sua festa, a personagem recebe um “Até logo, Sra. Dalloway!”, e, em seu voz-over manifesta com pesar a sua condição de apenas uma esposa:

Clarissa [enquanto caminha pela rua]: Senhora Dalloway. Senhora Dalloway. Eu nem sou mais Clarissa. Nada de casamentos, nada de filhos, só senhora. Dalloway. A senhora Richard Dalloway deve oferecer uma festa.¹⁶ (Mrs. Dalloway, 1997)

¹⁴ Clarissa: The men lead such exciting lives, but their poor wives do not seem to do so well.

Sally: Marriage is a catastrophe for women.

Clarissa: But it is inevitable, isn't it?

¹⁵ De acordo com o poema *The angel in the house*, de Coventry Patmore (2014 [1854]), a vocação da mulher era o casamento, ela deveria ser passiva, frágil, maternal, afetiva; além de viver apenas para satisfazer o gênero oposto.

¹⁶ Mrs. Dalloway. Mrs. Dalloway. I am not even Clarissa anymore. No more marrying, no more having children, just Mrs. Dalloway. Mrs. Richard Dalloway who's to give a party.

Nesse momento, a diretora encadeia um *flashback*, como se o presente da protagonista estivesse sendo previsto: a jovem Clarissa (Natascha McElhone) aparece conversando com Peter Walsh (Alan Cox), em Bourton, ao mesmo tempo em que recolhe flores do jardim:

Peter [equilibrando-se enquanto caminha em cima do muro]: Você vai se casar com um primeiro-ministro e ficará parada, no topo da escadaria. Dará festas. Será a perfeita anfitriã. Você tem as características de uma perfeita anfitriã. [Peter observa Clarissa, que permanece cortando rosas]. Você poderia fazer tanta coisa, ser tanta coisa.

Clarissa [levanta a cabeça, direciona o olhar para Peter e assume um tom de voz sério]: O que você quer que eu seja?¹⁷ (Mrs. Dalloway, 1997)

Figura 3 – Peter e Clarissa conversam na casa de campo em Bourton



Fonte: Mrs. Dalloway, 1997.

O fato de Clarissa ser conhecida por ser apenas a Sra. Dalloway é um reflexo da sua busca por validação desde a juventude, demonstrando um contundente exemplo de como o patriarcado se apropria do espaço físico e mental da mulher. O diálogo traz consigo uma dualidade de Peter sobre o destino da protagonista: ele estava a encorajando a ser mais do que esperam de uma mulher ou essas palavras eram apenas uma tentativa de fazê-la desistir de optar pelo seu *status quo* e ficar com aquele que lhe forneceria essa “liberdade” em ser quem quisesse. Essas duas cenas se complementam e o resultado dá indícios que o futuro que Peter descreveu para Clarissa, como uma mulher prestes a se casar com Richard, era um presságio amaldiçoado, aquele seria o destino da futura Sra. Dalloway.

Vale notar que o acesso da mulher ao meio educacional, social e profissional ainda era restrito no fim do século XIX. As questões financeiras diziam respeito aos homens, ou seja, a dificuldade em inserir a mulher no espaço público condenava-a a um “destino inevitável”, como

¹⁷ Peter: You'll marry a prime minister and stand at the top of the staircase. Who'll give parties. You'll be the perfect hostess. You have the makings of a perfect hostess. You could do so much. be so much.
Clarissa: What do you want me to be?

Clarissa comentou com Sally. Outra autora reconhecida por tratar de temas relacionados à situação da mulher, porém no início do século XIX, era Jane Austen. Em *Pride and Prejudice*, Austen (1813) levantou questões, por meio de elementos cômicos e sarcásticos, como, por exemplo, a hierarquia de classe e gênero, na qual a mulher tinha um escasso poder de decisão sobre se tornar um ser ativo financeiramente. Por conta dessa condição, a imposição do casamento como dever talvez fosse a única opção aceitável socialmente para manter uma vida melhor.

Além de serem esposas, as mulheres eram responsáveis pela reputação dos homens, pois havia a possibilidade de o marido falhar em sua vida pública por conta de seu cônjuge. Tudo dependia de como a sociedade enxergava essa mulher.

Embora na época da caça às bruxas as mulheres tenham sido retratadas como seres selvagens, mentalmente débeis, de desejos insaciáveis, rebeldes, insubordinadas, incapazes de autocontrole, no século XVIII o cânone foi revertido. Agora, as mulheres eram retratadas como seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens, capazes de exercer uma influência positiva sobre eles (Federici, 2017, p. 205).

Em relação às mulheres no pós-Primeira Guerra Mundial, o direito ao voto foi concedido apenas em 1918, o que dava somente às mulheres que possuíam bens acesso à participação política ativa¹⁸. Todos esses eventos (Primeira Guerra Mundial e o Sufrágio feminino) eram muito recentes no contexto de produção do romance e ambientação da narrativa. Eventualmente, não ter a luta das mulheres por um espaço político explicitamente citado na obra pode ter sido proposital. Entretanto, não há a obrigatoriedade de uma obra literária modernista representar todas as questões sociais ocorridas de uma época ou se fazer uma exigência realista, mas, ainda assim, a repressão econômica e política que as mulheres da classe alta enfrentavam nesse período foi retratada em ambos os campos literário e cinematográfico, pois era esse o ambiente da protagonista.

Apesar dos fatores citados, no cenário fictício criado no romance e em sua adaptação, o que se tinha era um desconhecimento dessas lutas das mulheres, em sua maioria da classe trabalhadora, como se esse movimento social não tivesse qualquer efeito na classe alta da sociedade britânica. Além disso, essa representação talvez demonstrasse como era vista essa questão pela sociedade patriarcal na época: política não era para mulheres.

A protagonista sabia que deveria ser um objeto de contemplação, com isso, estava quase sempre preocupada em atuar, em ser a Senhora Dalloway. De acordo com o filósofo alemão Karl Marx (2013, p. 140),

assim, coisas que em si mesmas não são mercadorias, como a consciência, a honra etc. podem ser compradas de seus possuidores com dinheiro e, mediante seu preço,

¹⁸ Em 1918, foi aprovada a Lei da Representação do Povo, que permitia apenas mulheres com mais de 30 anos e que atendessem a uma qualificação de propriedade votassem. O que resultou em que cerca de dois terços da população total de mulheres no Reino Unido pudessem usufruir desse direito (Women, 2025).

assumir a forma-mercadoria, de modo que uma coisa pode formalmente ter um preço mesmo sem ter valor.

Enquanto os bens materiais em torno da protagonista dão ênfase a esse processo ao longo da narrativa, a consciência de Clarissa está em divergência com a sua própria representação de Sra. Dalloway, pois todos os acontecimentos de sua vida eram “para que as pessoas pensassem isso ou aquilo” (Woolf, 2017, p. 30), como se houvesse uma obrigatoriedade em viver para os outros, em ser algo para os demais; seu dever enquanto mulher de alta classe era oferecer festas e sentir que os outros membros da sociedade londrina se alegrassem ao vê-la, ela desejava estar ali apenas para servir. É diante de todo esse acúmulo de pequenos espetáculos que Clarissa Dalloway se transforma em mais uma mercadoria de sua própria festa.

A opressão contra as mulheres tem, desse modo, raízes históricas, pois a ideologia patriarcal, antes com o feudalismo e, posteriormente, no capitalismo, também reforçavam o sistema de exploração e impediam a autonomia da mulher, tendo em vista que era colocada como um item, um meio de acumulação de capital através do casamento, maternidade e tarefas estritamente domésticas. Segundo a socióloga brasileira Heleieth Saffioti (1976, p. 17),

a felicidade pessoal da mulher, tal como era então entendida, incluía necessariamente o casamento. Através dele é que se consolidava sua posição social e se garantia sua estabilidade ou prosperidade econômica. Isto equivale a dizer que, afora as que permaneciam solteiras e as que se dedicavam às atividades comerciais, as mulheres, dada sua incapacidade civil, levavam uma existência dependente de seus maridos.

Tais questões são levantadas tanto por Jane Austen no século XIX em obras como *Orgulho e Preconceito* e *Emma*, como por Virginia Woolf no século XX. Tal perseguição e restrição voltada ao gênero permeia a vida da mulher há mais séculos, como aponta Federici (2017, p. 305-306) em sua obra *Calibã e a Bruxa*:

A caça às bruxas foi também instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos.

Vimos até o momento como personagens femininas, tanto na literatura quanto no cinema, exibem crenças e valores enraizados na sociedade por conta de uma ideologia patriarcal: a mulher é vista como objeto. Veremos, a seguir, de que maneira *Mrs. Dalloway*, sob a perspectiva crítica da teoria do espetáculo de Guy Debord (2003), configura a reificação da personagem na forma da narrativa.

4. O festival de aparências

Uma oferenda pelo simples prazer de oferecer, talvez. Seja como for, esse era seu dom. Para ela, nada mais era assim tão importante; não conseguia pensar, nem escrever, tampouco tocar piano. Confundia armênios e turcos; adorava o sucesso;

odiava o desconforto; necessitava ser apreciada; conversava bobagens sem fim; e até hoje, se lhe perguntassem o que é o equador, não saberia dizer (Woolf, 2017, p. 150).

A personagem principal encontra em suas festas uma maneira de oferecer algo, que julga ser seu dom, para as pessoas que têm o privilégio de adentrar sua sala; como se fosse uma troca, ela oferece a festa e as pessoas a apreciam, assim, ambas as partes ficam satisfeitas. Logo, ao nos mostrar Clarissa se admirando no espelho enquanto se prepara para a festa, conforme a cena descrita anteriormente, a diretora nos mostra o reflexo da imagem social que a Sra. Dalloway deve passar ao restante enquanto dama da sociedade. A protagonista é, para a aristocracia britânica que logo estará em sua sala, aquilo que é capturado pelo espelho à sua frente: a perfeita anfitriã.

Figura 4 – Clarissa Dalloway se admirando no espelho, antes da festa.



Fonte: Mrs. Dalloway, 1997.

A Sra. Dalloway, que recebe pessoas para festas em sua casa, utiliza dessa máscara social e permanece refém de seus convidados que, de alguma maneira, a pressionam para que encene um personagem, um objeto a ser contemplado. Dessa maneira, sua identidade é moldada para aquela ocasião e deve transparecer isso para os demais, ela deve aparentar a confiança de que a festa terá êxito. O que importa para a protagonista não é *ser* confiante, ou possuir tal confiança, mas, nesse caso, é *parecer* confiante diante daqueles que dividem o mesmo espaço. Para o escritor marxista francês, Guy Debord (2003, p. 161-162), em *A sociedade do espetáculo*,

o espetáculo é a ideologia por excelência, porque expõe e manifesta na sua plenitude a essência de qualquer sistema ideológico: o empobrecimento, a submissão e a negação da vida real. O espetáculo é, materialmente, “a expressão da separação e do afastamento entre o homem e o homem”. O “novo poderio do embuste” que se concentrou aí tem a sua base de produção onde surge “com a massa crescente de objetos... um novo domínio de seres estranhos aos quais o homem se submete”.

A dúvida recorrente nos pensamentos de Clarissa durante a recepção é sobre o motivo pelo qual ela organiza festas, o quão distante de sua própria vida é a falsa necessidade em organizar festas para afirmar sua identidade: “Toda vez que organizava uma recepção, era tomada por essa sensação de ser algo alheio a si mesma, e que todos eram irreais, de certo modo; e, de outro, muito mais reais” (Woolf, p. 202, 2017). Esse pensamento parece um reflexo do que lhe foi exigido durante todos esses anos aos quais nós, como leitores, não temos acesso. Dessa maneira, os momentos de sua juventude em Bourton e o seu presente, já como Sra. Dalloway, aparecem, respectivamente, como o ponto de partida e o final desse processo de alienação.

Clarissa é uma personagem que, ao longo de sua juventude, se viu tomada pela ideologia conservadora da sociedade londrina do início do século XX, cujos valores e comportamentos exaltavam aquilo que era tradicional. No caso das mulheres, os papéis de esposas e mães impostos a elas estimulavam ainda mais esses preceitos dentro de uma sociedade patriarcal. A dúvida da personagem sobre o motivo pelo qual ela oferece devotamente recepções em sua casa é um reflexo do que os demais esperam dela: Clarissa vive uma vida de aparências, então deveria, sim, estar fazendo festas como uma dama da sociedade, já que ela é vista como tal. O *voz-over* de Clarissa demonstra esse conflito interno que surge sempre com a expectativa do que os outros pensarão sobre a sua vida e o que ela pensa sobre os outros — como no momento em que ela fica aborrecida por ter que convidar Ellie Henderson (Kate Binchy), uma mulher, segundo Clarissa, desinteressante demais para estar naquela festa ou no seu ciclo social:

Clarissa [em *voz-over* enquanto cogita que a festa será um fracasso]: [...] Antes isso do que se apagar como Ellie Henderson.

Clarissa [no áudio diegético, sorri ao saudar a convidada]: Ellie! Que bom que veio.

Ellie [sorri para Clarissa e a cumprimenta]: Que grandiosidade!

Clarissa [novamente em *voz-over*, com o sorriso no rosto]: Céus! Por que ela não consegue nem manter uma postura ereta? Bem, imagino que seja sua atitude desarmada.¹⁹ (Mrs. Dalloway, 1997)

O convite para essa personagem ocorreu quando Mrs. Marsham pediu, por meio de uma carta, que Clarissa a convidasse também, ou seja, para agradar outra convidada, a anfitriã acaba cedendo. Prima da protagonista, Ellie Henderson é uma personagem que traz o oposto daquilo que a festa quer oferecer: suas roupas não são elegantes, sua aparência física não é atrativa, a postura não é ereta, ela não conversa com ninguém — a não ser quando Richard se aproxima, com o intuito de não a deixar alheia na festa. Além disso, Helena Parry (Phyllis Calvert), tia de Clarissa, também se sente incomodada com a presença de Ellie, como se ela fosse um objeto fora do seu lugar:

Helena Parry [sentada no sofá, colocando os óculos para observar melhor, comenta com a sua acompanhante]: Meus olhos me enganam, ou essa é Ellie Henderson? É a

¹⁹ Clarissa: [...] Better that...than to brindle away like Ellie Henderson. "Ellie, I'm so glad you've come."

Ellie: "It's so glad."

Clarissa: Oh dear! Why can she at least stand up properly! Well, well, I suppose it's her weaponless state.

filha do nosso antigo vigário. Ela está boquiaberta com o Primeiro-Ministro. Por favor, traga-a para cá, antes que ela faça um papelão e desmaie de espanto.²⁰ (Mrs. Dalloway, 1997)

O amplo espaço para receber os convidados, como mostrado no filme, exerce uma função interessante na narrativa: como um palco de exibição, no qual todos os presentes estão lá apenas para observar e serem observados. Para Debord (2003), o espetáculo tem na valorização excessiva das aparências a premissa para uma vida social de representações. De acordo com esse autor,

o espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é “o que aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que ele exige por princípio é aquela aceitação passiva que, na verdade, ele já obteve na medida em que aparece sem réplica, pelo seu monopólio da aparência (Debord, 2003, p. 17).

A exemplo, na adaptação, durante a festa, Clarissa se afasta e sobe para seu quarto, onde começa a pensar sobre um acontecimento que a aterrorizou — a notícia de que, naquele dia, um rapaz havia se suicidado em Londres:

Clarissa [em *voice over*, com a janela aberta, enquanto se aproxima do balcão]: Ele se atirou pela janela e ficou empalado no gradil. O solo subiu a seu encontro, lançando-o, mergulhando-o, ferindo-o, quando as estacas enferrujadas atacaram... Tum! Tum! Tum! Seu cérebro. E, então, uma asfixia de escuridão. (A câmera se direciona para as estacas da residência de Clarissa) Por quê? Por que ele fez isso? (A câmera volta para Clarissa) Por que os Bradshaws falaram sobre isso em minha festa? Ele jogou tudo fora. A vida dele. Uma vez, lancei uma moeda na serpentina, mas ele jogou sua vida fora.²¹ (Mrs. Dalloway, 1997)

Com a ajuda das imagens e objetos focalizados pela câmera, quem assiste poderá ter a mesma visão de Clarissa enquanto escuta seus pensamentos. Nesse momento, tanto no romance como na sua adaptação para o cinema, os anseios da protagonista dão preferência não mais à festa, mas à morte, fazendo o tempo se desprender do ambiente onde está e se concentrar nos pensamentos desencadeados a partir da notícia sobre Septimus. A comparação das coisas que foram jogadas fora pelos dois (vida e moeda) ilustra que Clarissa viu a morte de Septimus como alívio, um escape de uma sociedade na qual as pessoas são, acima de tudo, apegadas a bens materiais; uma vez que possuía essa vontade de talvez renascer: “oh, se pudesse recomeçar a vida!, pensou, dando um passo na rua, podia até mesmo ter outra aparência” (Woolf, 2017, p. 30).

²⁰ Helena Parry: Either my eyes are deceiving me, or that is Ellie Henderson? It is our old vicar's daughter. She is gaping at the Prime Minister. Oh, do bring her over! Before she disgraces herself and faints with astonishment.

²¹ He threw himself out of the window and impaled himself on the railings, up flashed the ground and through him blundering and bruising went the rusty spikes, and there he lay with a Tut! Tut! Tut! In his brain, and then a suffocation of blackness. Why? Why did he do it? Why did the Bradshaws talk of it at my party? He has thrown it all away. His life. Just like that. I once throw a shilling into the serpentine, but he has thrown his life away.

Conclusão

Esse artigo propôs um olhar crítico a respeito do papel da mulher sob o viés literário e fílmico de *Mrs. Dalloway*. Por intermédio das obras é que surgiram as demais questões abordadas nesta pesquisa e houve, também, a necessidade de discutir de que maneira as formas foram atreladas ao conteúdo. Sendo assim, buscou-se realizar um breve estudo comparado dessas duas linguagens que se diferem em seu processo de criação e adaptação ao cinema. Além da minuciosa escolha de uma obra que fosse escrita e dirigida por mulheres para debater sobre a temática feminista percorrida neste estudo.

Em *Um teto todo seu*, Woolf (2014) comenta sobre a importância das demais mulheres que escreveram antes, ainda no século XVIII:

Sem essas precursoras, Jane Austen, as Brontës e George Eliot não poderiam ter escrito nada, [...]. Pois as obras-primas não nascem de eventos únicos e solitários; são o resultado de muitos anos de pensamento comum, de pensamento coletivo, de forma que a experiência da massa está por trás de uma voz única (Woolf, 2014, p. 96).

Em *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf (2017) utiliza de sua escrita irônica para criticar a sociedade londrina e retratar o espaço de uma mulher que, embora pertencente à classe social dominante, não possuía opção de abster-se ao casamento, uma vez que as mulheres não tinham domínio absoluto de seus bens, mesmo que estes estivessem sob a guarda de sua família, pois seus direitos eram limitados. Além disso, a narração de Woolf (2017) é ousada: através do discurso indireto livre, a narradora tem acesso aos pensamentos dos seus personagens. Por meio do monólogo interior indireto de cada um, além de mostrar ao leitor o pensamento instantâneo, a escritora apresenta também a repressão que as personagens sofrem e como se limitam apenas a expor determinadas reflexões em seu íntimo e a negligenciá-las em seu convívio social.

Por um lado, por meio do *tunnelling process*, Woolf (2017) fez com que alguns de seus personagens tivessem mais profundidade psicológica, pois esse processo de tunelamento evidenciava a conexão entre o passado e presente, fazendo com que, em algum momento, se fundissem de acordo com a necessidade exigida pela narrativa com a ajuda de “túneis” para transitar entre dois tempos. Por outro lado, *Mrs. Dalloway* (1997), de Marleen Gorris, amplificou as imagens da literatura em espetáculo audiovisual; o que precisou ser dito em muitas palavras, fica em evidência em poucos segundos de tela. Para que as aparências fossem ilustradas, como pudemos observar nas cenas analisadas neste trabalho, optou-se por duas técnicas importantes para adaptar o romance psicológico da escritora britânica para o cinema: uma delas foi o uso do *flashback* ocorrendo de acordo com a relevância do passado para a narrativa presente; já a outra técnica, chamada *voz-over*, surgia quando era preciso dar voz ao monólogo interior dos personagens literários.

Esta pesquisa evidencia como o romance psicológico de Woolf foi adaptado por Gorris para o cinema por meio de suas especificidades técnicas, e mostra que *Mrs. Dalloway* cumpre um importante papel social ao ir além do entretenimento de massa do cinema, visto que estimula

o debate acerca de sua narrativa. Tanto a narrativa literária quanto a fílmica levantam discussões relevantes e promovem aspectos a serem debatidos na academia.

Referências

- ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 55-63.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2003.
- AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. London: T. Egerton, 1813.
- BUTLER, Judith Pamela. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. [S. l.]: Projeto Periferia, 2003.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- KAPLAN, Elizabeth Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 45.
- MARX, Karl. O dinheiro ou a circulação de mercadorias. In: MARX, Karl. *O Capital*. v. 1. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 136 – 158.
- MRS. DALLOWAY. Direção: Marleen Gorris. Produção: First Look Pictures. Inglaterra: First Look International, 1997, 100min.
- ORLANDO. Direção: Sally Potter. Reino Unido: Adventure Pictures, 1992. (94 min).
- PATMORE, Covery. *The Angel in the House*. [S. l.]: The Project Gutenberg eBook, 2014. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/4099/4099-h/4099-h.htm>. Acesso em: 24 set. 2025.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.
- SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis, Vozes, 1976.
- STAFFORD, Jean. The psychological novel. *The Kenyon Review*, v. 10, n. 2, p. 214-227, spring, 1948.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006.

WOMEN get the vote. *UK Parliament*, 2025. Disponível em: <https://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/electionsvoting/womenvote/overview/thevote/>. Acesso em: 24 set. 2025.

WOOLF, Virginia. Modern Fiction. In: WOOLF, Virginia. *The Common Reader*. London: Hogarth Press, 1925.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Penguin Classics Companhia de Letras, 2017.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Souza. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2019.

XAVIER, Ismail. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 126-138, 1997.
DOI:10.11606/issn.2237-1184.v0i2p126-138. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/13886>. Acesso em: 14 set. 2025.

Data de submissão: 21/07/2025

Data de aceite: 22/09/2025