VIRGINIA WOOLF E A QUESTÃO DO TEMPO NO ROMANCE MRS. DALLOWAY

Carlos João Correia

Resumo Este artigo analisa a importância da temporalidade no romance de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, tendo como referência a citação de Shakespeare "Não tornes a ter medo do calor do Sol, nem das rajadas do Inverno em fúria".

Palavras-chave Woolf, tempo, suicídio, realidade, Modernismo.

Dans le silence de la mer, il y a comme un balancement maudit qui vous met le cœur à l'heure (Léo Ferré, *ll n'y a plus rien*)

I

Quando perguntamos a alguém que "horas são?" ou se "está na hora?", o que é queremos dizer com isso? E qual a relação que podemos estabelecer entre estas perguntas, aparentemente tão simples, e a experiência da solidão, da loucura e da morte? A escritora inglesa Virginia Woolf estava convencida de que existia uma relação muito forte entre estes temas e mostrou-a num dos seus romances mais célebres, *Mrs. Dalloway*, originalmente pensado com o título bem significativo de *As Horas* (*The Hours*) (cf. Woolf, 1996b; 1925; 1975).

Após vários anos de intensa luta interior, tanto para encontrar a forma perfeita de escrita, como para solucionar os intensos conflitos psicológicos de que padecia, a escritora publica este romance no ano de 1925, em pleno período áureo do Modernismo. Virginia Woolf é inegavelmente um dos seus expoentes máximos, tanto do ponto de vista da criatividade literária, como da reflexão estética, como ainda da acção política no âmbito do movimento feminista. Em certa medida, podemos apresentá-la como o principal símbolo do movimento modernista em Inglaterra, visto que o seu nome está associado à criação de um vasto grupo de pensadores, artistas e intelectuais — conhecidos pela designação de *Bloomsbury* — que se oporão aos valores conservadores e aos ideais vitorianos tanto na arte como

nos costumes. 1 Virginia Woolf enuncia, mesmo, num ensaio intitulado "A Ficção Moderna" (Woolf, 1966-7), os traços fundamentais que considera inerentes à ficção modernista: escrita que abandona o realismo convencional, na qual todas as convenções estéticas existem para serem superadas e que visa proporcionar uma apreensão directa dos estados psíquicos das personagens. Nesta busca da intimidade, a literatura não se subtrai ao real, antes realça as vertentes efectivas da nossa relação com o mundo. "Analisemos por um momento um espírito vulgar no decorrer de um dia vulgar. O espírito recebe uma miríade de impressões — triviais, fantásticas, efémeras ou gravadas com a veemência do aço. Surgem de todos os lado, chuva contínua de átomos inumeráveis, e, à medida que vão caindo, à medida que vão tomando a forma de uma segunda ou terça-feira, a ênfase recai de um modo sempre diferente, o momento com importância já não é este ou aquele; fosse o escritor um homem livre e não um escravo, pudesse ele escrever sobre o que optou e não sobre aquilo a que o obrigam, pudesse ele fundar a obra sobre o seu próprio sentimento e não sobre a convenção, não haveria enredo, nem comédia, nem tragédia, nem interesse amoroso, nem catástrofe segundo os cânones estabelecidos, porventura nem um só botão pregado à moda dos alfaiates de Bond Street. A vida não é uma série de lanternas de um comboio simetricamente dispostas. A vida é um halo luminoso, um envelope semi-transparente que nos envolve do primeiro ao último momento da consciência." (Woolf, 1966-7, II: 106)²

Se Virginia Woolf admirou a criatividade de Joyce no *Ulisses*, não gostou particularmente da sua ironia, por vezes, propositadamente aviltante, não sendo descabido considerar o romance *Mrs. Dalloway* como uma reinterpretação fabulosa não só da escrita, mas, também, dos dilemas morais que se podem surpreender na obra-prima do escritor irlandês. Nesta recriação do *Ulisses*, a escritora não só usou como desenvolveu, de uma forma soberba, o estilo literário do "stream of consciousness", isto é, a descrição dos sentimentos e estados mentais das personagens, sem uma sequência necessariamente lógica, o que confere ao seu romance uma tonalidade impressionista, enquanto narrativa dos conflitos da mente humana. No entanto, a escritora sempre buscou encontrar a fluidez e a coesão narrativa,

Um dos melhores estudos sobre a relação entre a obra de Virginia Woolf e o grupo de Bloomsbury, encontra-se na introdução da obra de Ann Banfield, *The Phantom Table. Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 1-55. Para uma breve e clara apresentação deste movimento estético-filosófico, cf. o livro de Frances Spalding, *The Boomsbury Group*, Londres, NPG, 1998².

distinguindo-se, assim, da forma estrutural visada por Joyce. No Ulisses, compreender uma palavra ou uma simples expressão é trazer à luz um mundo que está implícito; por sua vez, a narrativa obedece a uma estrutura formal rígida que só se torna visível quando estabelecemos os pontos de contacto entre o romance de Joyce e a obra clássica de Homero. Pelo contrário, em Mrs. Dalloway as referências eruditas são mínimas e as "colagens" praticamente inexistentes. A única excepção aliás bem significativa, pois é reiterada permanentemente ao longo do romance em todos os seus momentos cruciais — é a citação de duas frases de Shakespeare na peça Cymbeline, "Não tornes a ter medo do calor do Sol, nem das rajadas do Inverno em fúria", 3 (cf. Woolf, 1996: 12) frase que Mrs. Dalloway, isto é, Clarissa Dalloway, vê, pela primeira vez, na montra de uma livraria. Como no Ulisses, os acontecimentos narrados no romance de Virgínia Woolf ocorrem num único dia, habitualmente designado como "Clarissaday" — um dia algures em meados de Junho de 1923, melhor dizendo, dezassete horas que medeiam o momento em que Clarissa Dalloway vai comprar flores e a festa que dará em sua casa nessa noite. Como é dito logo no começo do romance, "tivera sempre a sensação de que era muito, muito perigoso viver um só dia que seja"⁴ (Woolf, 1996: 10-11).

Mrs. Dalloway não é apenas uma versão cristalina e "bem-educada" do Ulisses; a autora inova claramente no estilo literário, realizando dois processos inéditos que importa sublinhar. Por um lado, a ideia de "tunneling process" — literalmente, "processo de escavar túneis" — em que o escritor, ao aprofundar a intimidade das personagens e, em particular, "fragmentos" do seu passado, faz com que subitamente se torne gritante a cisão da realidade em dois mundos totalmente diferentes: por um lado, o mundo que as pessoas chamam "real", mas que não é mais do que a vida quotidiana, com os seus pequenos dramas e acontecimentos públicos, susceptíveis de serem observados por qualquer um, um mundo, no essencial, neutro, como sublinhou o filósofo americano Thomas Nagel (Nagel, 1986); mas, por outro lado, através da escrita literária, descobre-se um mundo subterrâneo, não visível, que tem a particularidade de estabelecer passagens entre as diferentes recordações das personagens, decifrando-se, assim, os traços que constituem a nossa identidade mais íntima e simultaneamente mais frágil. Para Virgínia Woolf, esta descoberta literária traduz uma intuição filosófica que ela constantemente reitera, segundo a qual a verdade desse mundo apenas nos é transmitida pela grande criação artística⁵ (Woolf, 1976: 71-72). Uma das questões fundamentais que atravessa este romance é precisamente o de saber por que razão pessoas tão próximas intimamente — embora, como é o caso descrito no romance (Clarissa e Septimus), não se conheçam exteriormente — possam optar, uma pela vida e a outra pela morte.

[&]quot;Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions — trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there; so that, if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, 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. Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end (Woolf, 1966-7, II: 106).

^{3 &}quot;Fear no more the heat o' the sun, /Nor the furious winter's rages; /Thou thy worldly task hast done, /Home art gone, and ta'en thy wages: /Golden lads and girls all must, /As chimney-sweepers, come to dust" (Shakespeare, *Cymbeline* Acto IV, Cena 2).

[&]quot;She felt very young, at the same time unspeakably aged. She sliced like a knife through everything, at the same time was outside, looking on. She had a perpetual sense, as she watched the taxi cabs, 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 day" (Woolf, 1996: 10-11).

O segundo grande tema literário é a ideia woolfiana do "momento total", de uma apreensão nova da vivência temporal da consciência, traduzida na ideia de "romance poético" que conjugue as qualidades do romance e da poesia. Trata-se de abolir o romance convencional enquanto retrato de uma suposta realidade aquela, que segundo as palavras da autora, se traduz na série de eventos que medeiam o "pequeno-almoço" e "o deitar" — que apenas existe na mente dos seus criadores. Segundo Virgínia Woolf, importa traduzir, em cada momento, a totalidade de uma experiência: o "momento total" que, como ela nos diz no seu Diário, visa captar essa síntese entre "pensamento, sensação e voz do mar", 6 (Woolf, 1980: 28 de Nov., 1928) numa palavra, realizar, na própria escrita, a totalidade de uma experiência viva, com as suas sensações, pensamentos, vivências, no fundo, essa "voz do mar" com o duplo movimento ondular de fluxo e refluxo descrito de uma forma tão bela nas *Ondas.*⁷ Em *Mrs. Dalloway* é possível surpreender diferentes "momentos totais" que, como na tragédia clássica, promovem uma alteração brusca na unidade da acção, apresentados com uma cristalinidade expressiva e uma intensidade poética que a escritora soube cultivar, como ninguém, na sua prosa.

II

Narremos sumariamente o enredo deste romance: Clarissa Dalloway, uma mulher dos seus 50 anos da alta sociedade londrina, dá uma festa de recepção em sua casa. Tudo indiciava um dia feliz: "E então, pensou Clarissa Dalloway, que manhã

"From this I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we — mean all human beings — are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. Hamlet or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God; we are the words, we are the music; we are the thing itself. And I see this when I have a shock" (Woolf, 1976: 71-72)

"I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that don't belong to the moment; this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner: it is false, unreal, merely conventional. Why admit anything to literature that is not poetry-by which I mean saturated? Is that not my grudge against novelists? that they select nothing? The poets succeeding by simplifying; practically everything is left out. I want to put practically everything in: yet to saturate "(Woolf, 1980: 28 de Nov. de 1928).

"The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the sky whitened a dark line on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually." (Virginia Woolf, *The Waves* (1931), ed. de Deborah Parsons, Ware, Wordsworth Classics, 2000, p. 3); "And in me too the waves rises. It swells; it arches its back [...] Against you I will fling myself; unvanquished and unyielding, O Death!" (op. cit., p. 167). A metáfora é claramente assumida em *Mrs. Dalloway*: "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'" (pp. 44-45).

fresca! Como se fosse feita de propósito para as crianças brincarem na praia. Que alegria!"8 (Woolf, 1996:5). Clarissa sai, assim, para comprar flores para a sua festa; no caminho, passa uma viatura imponente de uma figura real, provavelmente, o Príncipe de Gales; por sua vez, um aeroplano anuncia uma mensagem publicitária. Mas, o sentimento de alegria da personagem rapidamente se converte numa tristeza difusa: "Tinha a estranha sensação de ser invisível; desconhecida; de já não ser casada, não ter filhos, mas apenas de seguir naquela onda espantosa e bastante solene com os outros todos, por Bond Street, de ser apenas Mrs. Dalloway [...]. 'E é tudo'"9 (Woolf, 1996: 13) Clarissa volta para casa para tratar do seu vestido da festa quando recebe uma visita — Peter Walsh, de quem quase se tornara noiva trinta anos antes e que regressa agora da Índia. Clarissa acabou, no entanto, por casar com um parlamentar, Richard Dalloway, personalidade protectora e político importante da vida britânica. Mrs. Dalloway não é, de forma alguma, uma heroína romântica. Apesar de ser uma anfitriã exemplar e de estar casada com um importante deputado, sente-se oprimida, com um sentimento intenso de perda emocional, de estreitamento da existência, de mortalidade. Plenitude que se perdeu com as "horas" e que apenas vislumbra nas recordações da sua paixão pela sua amiga, Sally Seton e por Peter Walsh, vendo-se agora presa ao mundo mundano associado ao poder e à política. Mas o romance não é só sobre Mrs. Dalloway, do mesmo modo que o Ulisses não se esgotava apenas nos problemas de Stephen Dedalus, o "alter-ego" de Joyce. Era intenção da autora que Clarissa Dalloway se suicidaria ou morreria na festa. Decidiu, no entanto, desdobrar a personagem central e criar no romance uma segunda personagem tão central como Clarissa. Essa personagem chama-se Septimus Warren Smith. É um antigo combatente da "Grande Guerra" que, talvez por causa do sofrimento aí vivido, — em particular a morte do seu amigo Evans — enlouqueceu, conduzindo a sua vida, assim como a da sua mulher, Rezia, uma jovem modista italiana, para o abismo e destruição. Septimus acaba por se suicidar, lançando-se de uma janela quando o médico psiquiatra William Bradshaw ameaça interná-lo. Clarissa nunca conhece, nem nunca contacta com Septimus. Mas vai sentir intensamente a sua presença na própria festa, quando Lady Bradshaw, a mulher do psiquiatra, anuncia casualmente o suicídio. ""Um homem novo (é o que Sir William está neste momento a contar a Mr. Dalloway) suicidou-se. Tinha estado na guerra". Oh! Pensou Clarissa, mesmo no meio da minha festa, surge a morte"10 (Woolf, 1996: 201). Neste momento, é como se toda a vida mundana e fútil de Clarissa estalasse. Ela sente esta notícia, num primeiro momento, com uma agressão à sua festa e depois como se ela própria se tivesse suicidado. O gesto de

[&]quot;And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning — fresh as if issued to children on a beach. What a lark!" (Woolf, 1996: 5)

[&]quot;She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having children now, but only this astonishing, and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs. Dalloway [...] 'That is all'" (Woolf, 1996: 13).

^{10 &}quot;'A young man (that is what Sir William is telling Mr. Dalloway) had killed himself. He had been in the army. 'Oh! thought Clarissa, in the middle of my party, here's death, she thought" (Woolf, 1996: 201).

Septimus, que tanto a tinha horrorizado, passa a ser perspectivado como uma solução libertadora. A hipótese de se suicidar é colocada, mas nunca concretizada. "Só uma coisa importava; uma coisa, arrastada pelas conversas, desfigurada, obscurecida na sua própria vida, uma coisa deixada cair todos os dias na corrupção, nas mentiras, nas intrigas. Essa coisa, ele [Septimus] preservou-a. A morte era um desafio. A morte era uma tentativa de comunicação, porque as pessoas sentem a impossibilidade de atingir o centro que misticamente lhes escapa; o que nos está próximo, foge-nos; o entusiasmo desvanece-se; fica-se sozinho. Na morte existe um abraço. Mas aquele jovem que se tinha suicidado — teria mergulhado agarrado ao seu tesouro?"11 (Woolf, 1996: 202) Clarissa Dalloway tem a sua epifania joyceana: observa a partir da sua janela — essa "janela" enquanto imagem recorrente, na obra de Virgínia Woolf, da nossa intimidade enclausurada numa mónada observando o outro, ¹² mas também, no contexto do romance, a hipótese do seu suicídio paralelo ao de Septimus — uma velhota que vive sozinha preparando-se calma e serenamente para se deitar. "A senhora do quarto em frente ia-se deitar. Era fascinante observá-la de cá para lá, a velha senhora, atravessando a sala, vindo à janela. Estaria a vê-la? Era fascinante, com as pessoas ainda a rirem e a falarem alto no salão, observar aquela velha senhora que calmamente se ia deitar sozinha. Agora baixou a persiana. O relógio começou a dar horas. [...] A velhota apagara a luz! A casa ficou às escuras, no meio de todas aquelas coisas, repetiu ela, e as mesmas palavras lhe vieram à memória: "Não tornes a ter medo do calor do sol. " Era preciso voltar para junto dos convidados"¹³ (Woolf, 1996: 204). Como se a força desta presença que assume serenamente a "noite" fosse símbolo de afirmação de vida. E talvez por isso a frase final do romance seja: "For there she was", "E ali estava ela..." (Woolf, 1996: 213). Simples força da presença de ser, mera afirmação, sem mais da vida.

III

O que é que há de comum entre Clarissa e Septimus? Em primeiro lugar, o espaço e

o tempo. O espaço — porque o romance para lá de nos oferecer uma descrição dos estados mentais dos personagens, mostra-nos a mesma "unidade do lugar": as mesmas ruas, os mesmos jardins, os mesmos acontecimentos, os mesmos ruídos (o automóvel, o aeroplano). O tempo — "a unidade do instante" — porque todos os acontecimentos importantes do romance são marcados pelas badaladas do sino do relógio do "Big Ben" londrino. O badalar do relógio pontua acontecimentos importantes: primeiro, quando Clarissa subitamente recorda Peter, sem que soubesse do seu retorno; depois, quando Clarissa apresenta a sua filha a Peter; soa terceira vez quando Septimus vai visitar o seu psiquiatra; soa mais uma vez quando é anunciado o suicídio na festa e soa, finalmente, quando Clarissa vê a velha senhora deitar-se. 14 Não é difícil perceber a importância filosófica deste ressoar do relógio e cujo sentido talvez se possa surpreender na frase que constantemente Rezia repetia a Septimus: "É tempo de.../ Está na hora" (It's time...), 15 (Woolf, 1996: 78-79) mostrando-nos a antinomia entre um tempo autoritário, cronológico e um tempo como experiência da vivência da consciência, em que se oferece o fluxo e o refluxo como as ondas do mar. Quando dizemos a frase tão simples "está na hora" podemos, sem nos aperceber, traduzir dimensões essenciais e diferentes da vida. Em primeiro lugar, podemos expressar o momento oportuno, o momento total de vida que os gregos expressaram na noção de kairos: ou então, queremos assinalar a interrupção da acção e início de um novo acontecimento; podemos igualmente "chamar à realidade", pois, como nos mostrou Freud, o tempo está intimamente ligado à experiência do princípio de realidade. Neste último caso, as "horas" são o tempo que continua para lá dos momentos "festivos" da própria vida. E no seu ritmo cíclico, neutro, como a ondulação do mar, as "horas" assinalam a absoluta indiferença do mundo em relação aos nossos dramas e desejos. 16 Mas, para lá destes sentidos, encontramos outros dois mais simples, mas não menos essenciais: o da morte — "chegou a hora", a hora da morte — e o tempo real da vida. "A consciência do que eu chamo 'realidade': algo que vejo em frente de mim, mas residindo no solo ou no céu; para lá do qual mais nada vale; no qual eu descansarei e continuarei a existir. Realidade, chamo-lhe. E muitas vezes apercebo-me que é aquilo que é mais necessário para mim: o que eu procuro"¹⁷ (Woolf, 1980: III-196).

Dir-se-ia ainda existir um outro ponto de contacto entre Clarissa e Septimus: o desejo enorme de comunicar, de fazer estalar a sua solidão e a percepção da impotência de o realizar. Mas não só. Oferece-se igualmente a percepção de que o tempo

[&]quot;A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was a defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death. But this young man who had killed himself — had he plunged holding his treasure?" (Woolf, 1996: 202).

[&]quot;But unlike Leibniz' monads, Woolf's rooms have windows for contact" (Ann Banfield, The Phantom Table, p. 111).

[&]quot;She was going to bed, in the room opposite. It was fascinating to watch her, moving about, that old lady, crossing the room, coming to the window. Could she see her? It was fascinating, with people still laughing and shouting in the drawing-room, to watch that old woman, quite quietly, going to bed alone. She pulled the blind now. The clock began striking. [...] The old lady had put out her light! the whole house was dark now with this going on, she repeated, and the words came to her, Fear no more the heat of the sun. She must go back to them" (Woolf, 1996: 204).

¹⁴ Conferir a análise exemplar de Ricoeur às diferentes significações que as badaladas do *Big Ben* introduzem na trama narrativa de *Mrs. Dalloway* (Ricoeur, 1984: 158-161).

^{15 &}quot;'It is time', said Rezia. The word 'time' split its husk [...] 'The time, Septimus', Rezia repeated. 'What is the time?' [...] 'I will tell you the time' said Septimus, very slowly" (Woolf, 1996: 78-79).

¹⁶ É neste contexto que, a nosso ver, se deve interpretar a notável reinterpretação de Mrs. Dalloway pelo escritor Michael Cunningham no seu romance The Hours (1998).

^{17 &}quot;A consciousness of what I call 'reality': a thing I see before me: something abstract; but residing in the downs or sky; beside which nothing matters; in which I shall rest and continue to exist. Reality I call it. And I fancy sometimes this is the most necessary thing to me: that which I seek" (Woolf, 1980: III-196).

apesar de unir cronologicamente, senão mesmo autoritariamente, pode constituir, pela afirmação da sua exterioridade, um obstáculo, um limite. Tempo abstracto, tempo que espartilha, tempo imperativo. Pois o que "ela [Mrs. Dalloway] temia era o tempo" (Woolf, 1996: 34). A que se soma o sentimento comum às duas personagens de estarem separados da vida e dos outros.

É neste cruzamento entre, por um lado, o mundo público e, por outro, o mundo privado das personagens que se joga o núcleo de *Mrs. Dalloway*. E ao dar-nos conta da unidade paradoxal desse mundo espartilhado em duas dimensões, compreendemos a força de *Mrs. Dalloway* quando nos mostra que por detrás dos acontecimentos mais banais — a compra de flores, o barulho dos automóveis, os sinos dos relógios — se esconde um desejo de comunicação que, nalguns casos, só o anseio pela morte ou o terror da loucura pode consumar, embora de uma forma negativa. E, ao mesmo tempo, a escritora parece indicar-nos que no "mundo das horas" talvez haja uma saída, pelo menos, um sinal de consolação quando nos apaixonamos pela "gota que cai", pelo efémero, afinal, pelo próprio tempo. Aprendemos, então, a cravar serenamente o tempo na nossa pele, como essa velha senhora que solitária e calmamente se vai deitar, sem se inquietar em ser apenas mais uma onda que se desvanece no mar. O que significa que em face da mesma frase de Shakespeare: *Não tornes a ter medo do calor do Sol, nem das rajadas do Inverno em fúria*, duas respostas são possíveis, uma que leva à morte e a outra, à própria vida.

Referências bibliográficas

Banfield, Ann (2000), The Phantom Table. Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism, Cambridge, Cambridge University Press.

Cunningham, Michael (1998), The Hours, Nova Iorque, Farrar, Srauss, Giroux.

Nagel, Thomas (1986), A View From Nowhere, Oxford/Nova Iorque, Oxford University Press.

Ricoeur, Paul (1984), Temps et Récit II, Paris, Seuil.

Spalding, Frances (1998²), The Bloomsbury Group, Londres, NPG.

Woolf, Virginia (1966-7), "Modern ficton", The Common Reader (1919), em Collected Essays, Londres, Hogarth Press.

Woolf, Virginia (1975), Mrs. Dalloway's Party. A Short Story Sequence, ed. de Stella McNichol, Nova Iorque, Harcourt Brace Jovanovich.

Woolf, Virginia (1976), "Sketch of the Past" (1939), Moments of Being, Londres, Sussex University Press.

Woolf, Virginia (1980), *The Diary of Virginia Woolf*, 3 vol., ed. Anne Olivier Bell, Harmondsworth, Penguin.

Woolf, Virginia (1996), Mrs. Dalloway (1925), Harmondsworth, Penguin.

Woolf, Virginia (1996b), *The Hours* (British Museum Manuscrit), ed. Helen M. Wussov, Nova Iorque, Pace University Press.

Woolf, Virginia (2000), *The Waves* (1931), ed. de Deborah Parsons, Ware, Wordsworth Classics.

Carlos João Correia é Professor Associado do Departamento de Filosofia da Universidade de Lisboa, onde tem regido disciplinas e seminários no âmbito da Estética e da Filosofia da Religião. Na sua bibliografia, destacam-se os seguintes livros: Ricoeur e a Expressão Simbólica do Sentido (Lisboa, Gulbenkian, 1999); A Mente, a Religião e a Ciência (Lisboa, CFUL, 2003); Mitos e Narrativas. Ensaios sobre a Experiência do Mal (Lisboa, CFUL, 2003).

^{18 &}quot;But she feared the time itself" (Wolf, 1996: 34).