

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

MARCILENE RODRIGUES DA SILVA

**TEORIA, CRÍTICA E ARTE DO ROMANCE EM *ENTRE OS ATOS* DE VIRGINIA
WOOLF**

**TANGARÁ DA SERRA – MT
2019**

MARCILENE RODRIGUES DA SILVA

**TEORIA, CRÍTICA E ARTE DO ROMANCE EM *ENTRE OS ATOS* DE VIRGINIA
WOOLF**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários–PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT– como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Helvio Gomes de Moraes Junior.

**TANGARÁ DA SERRA – MT
2019**

**TEORIA, CRÍTICA E ARTE DO ROMANCE EM *ENTRE OS ATOS DE VIRGINIA*
WOOLF**

Marcilene Rodrigues da Silva

Orientador: Prof. Dr. Helvio Gomes de Moraes Junior

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada por:

Orientador: Prof. Dr. Helvio Gomes de Moraes Junior - UNEMAT

Profª Drª. Divanize Carbonieri - UFMT

Profª Drª. Walnice Vilalva - UNEMAT

S586t Silva, Marcilene Rodrigues da
Teoria, crítica e arte do Romance em Entre os Atos
de Virginia Woolf / Marcilene Rodrigues da Silva. --
Tangará da Serra - MT, 2019.

144 f.

Orientador: Helvio Gomes de Moraes Junior.
Dissertação (Mestrado) -- Universidade do Estado de
Mato Grosso - UNEMAT, 2019.

1. Experimentos formais. 2. Teoria crítica. 3. Arte
ficcional. I. Moraes Junior, Helvio Gomes de. II. Título.

Bibliotecária Joseanne Marques Ferreira CRB 01 - 03077

RESUMO

Esse estudo consiste numa análise que media as reflexões e as inquietações da escrita diarística que compreende o período de 1918 a 1941, as produções teórico-críticas e a ficção romanesca de Virginia Woolf (1882-1941) tendo como pano de fundo suas formulações a respeito da arte ficcional do seu tempo. Nosso estudo visa, especificamente, compreender a íntima relação entre as anotações do diário, os ensaios críticos “Poesia, ficção e futuro” (1927), “Ficção moderna” (1919), “O senhor Bennett e a senhora Brown” (1923) e a elaboração dos experimentos ficcionais de Virginia Woolf. Para tanto, tomamos como objeto inicial de nossa investigação as dez obras romanescas da autora, a saber: *A Viagem* (1915), *Noite e Dia* (1919), *O Quarto de Jacob* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925), *Passeio ao Farol* (1927), *Orlando: uma biografia* (1928), *As Ondas* (1931), *Flush: memórias de um cão* (1933), *Os Anos* (1937) e *Entre os Atos* (1941). A junção analítica entre a escrita do diário e as críticas ensaísticas nos possibilitaram mostrar o processo pelo qual a autora plasma seu projeto estético na ficção inglesa modernista. Para além de uma simples enumeração de técnicas experimentais, a pesquisa visa, ainda, uma compreensão do posicionamento teórico-crítico da romancista em relação à arte pré-modernista do século XIX e a arte modernista dos inícios do século XX. Tudo isso, sem desmerecer uma atenção mais aprofundada para a híbrida dimensão artística que subjaz à obra *Entre os Atos*, pensada e elaborada à luz do diário e do ensaio crítico da autora “Poesia, Ficção e Futuro”, (1927). De modo geral, a propositura de nosso estudo é analisar Virginia Woolf por Virginia Woolf na tentativa de entender como ela aplica suas reflexões teóricas e críticas nos experimentos ficcionais referidos acima.

Palavras-chave: Experimentos Formais; Teoria Crítica; Arte Ficcional.

ABSTRACT

This study consists of an analysis that mediates the reflections and anxieties of the diary writing that comprises the period from 1918 to 1941, the theoretical-critical productions and the romanesque fiction of Virginia Woolf (1882-1941), having as background its formalities regarding of the fictional art of his time. Our study aims specifically to understand the intimate relationship between journal entries, critical essays "Poetry, Fiction and the Future" (1927), "Modern Fiction" (1919), "Mr. Bennett and Mrs. Brown" (1923) and the elaboration of Virginia Woolf's fictional experiments. To this end, we took as the initial object of our investigation the author's ten novel works, namely: *The Journey* (1915), *Night and Day* (1919), *Jacob's Room* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925) *Lighthouse* (1927), *Orlando: a biography* (1928), *The Waves* (1931), *Flush: memories of a dog* (1933), *The Years* (1937) and *Among the Acts* (1941). The analytical junction between journal writing and essay criticism enabled us to show the process by which the author shapes her aesthetic project into modernist English fiction. Besides a simple enumeration of experimental techniques, the research also aims at an understanding of the theoretical-critical position of the novelist in relation to nineteenth-century premodern art and modernist art of the early twentieth century. All this, without detracting further attention to the hybrid artistic dimension that underlies the work *Between the Acts*, thought and elaborated in the light of the diary and critical essay of the author "Poetry, Fiction and the Future", (1927). In general, the purpose of our study is to analyze Virginia Woolf by Virginia Woolf in an attempt to understand how she applies her theoretical and critical reflections in the fictional experiments referred to above.

Keywords: Formal Experiments; Critical Theory; Fictional Art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	05
I UM PERCURSO PELAS OBRAS FICCIONAIS: UM PROCESSO ESTÉTICO NA FICÇÃO	11
1.1 <i>A Viagem</i> : intenções futuras	13
1.2 <i>Noite e Dia</i> : a consciência de um estilo superado	16
1.3 <i>O Quarto de Jacob</i> : primeiro texto modernista de Virginia Woolf	19
1.4 <i>Mrs. Dalloway</i> : um processo de reescrita e um resultado	22
1.5 <i>Passeio ao Farol</i> : uma elegia autobiográfica	29
1.6 <i>Orlando</i> : uma biografia em estilo burlesco	38
1.7 <i>As Ondas</i> : uma narrativa em estilo próprio	44
1.8 <i>Flush</i> : o mundo sob os olhos de um cão	49
1.9 <i>Os Anos</i> : um passo atrás	52
II PRODUÇÃO TEÓRICO-CRÍTICA: OS PRINCIPAIS PONTOS DA REFLEXÃO ESTÉTICA DE VIRGINIA WOOLF	55
2.1 O romance modernista sob o olhar crítico de Virginia Woolf	60
2.2 A criação da personagem modernista sob a perspectiva teórica de Virginia Woolf	68
III PROSA POÉTICA E DRAMÁTICA EM <i>ENTRE OS ATOS</i>	83
3.1 Da prosa poética ao drama: entre os atos, representações e contradições do mundo interior do homem	95
3.1.1 Lucy Swithin: um caso de fé à parte	104
3.1.2 Bart: um caso de patriarcalismo extremo	108
3.1.3 Isa: uma vida entre a poesia e o drama	114
3.1.4 Manresa: uma centralidade exagerada	116
3.1.5 Giles: uma trajetória mal humorada	121

3.2 O agón poético de <i>Entre os Atos</i> : duas vozes em disputa	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	141

INTRODUÇÃO

Reconhecida nos dias atuais como um grande nome do romance modernista, Virginia Woolf transitou pelo fim do século XIX e viveu as consequências da modernidade da primeira metade do século XX. Inserida num movimento que, retrospectivamente, seria nomeado como Modernismo, Woolf sempre procurou realizar sua própria e particular inovação estética e literária. Surgida da necessidade de um artifício que pudesse dar conta das mudanças cotidianas, a literatura de Woolf, James Joyce, Henry James, Proust e outros contemporâneos, representa a consciência do homem comum diante da transformação do mundo moderno. Sua necessidade de criar novas técnicas de representação para expressar uma Londres e o mundo moderno, levou Virginia Woolf a várias reflexões estéticas sobre literatura nos ensaios, artigos e notas de seu diário.

Em busca do material adequado à consolidação da sua arte ficcional, ela procurou defender a ideia, por meio dos escritos críticos, de que a matéria da ficção moderna seria “o exame de uma mente comum num dia comum por um momento.” (WOOLF, 2014a¹, p. 109). Sua ficção está totalmente vinculada à ideia de mostrar que a concepção de realidade não podia mais ser descrita tão somente por meio dos aspectos materiais e exteriores da vida. O interesse pela consciência como processo da vida mental levou a romancista a criar uma série de experimentos em que “os ritmos da consciência são essencialmente os da visão da criação estética da autora – à medida que ela vai estruturando não só a narrativa mas também a textura da história, suas imagens e seus símbolos básicos.” (BRADBURY, 1989, p. 210).

Sempre procurando basear suas obras num estilo peculiar, que desenvolve ao logo dos anos, e não nas convenções estéticas em voga, Woolf propõe uma reconfiguração da arte narrativa que possa romper com a imobilidade do romance realista através da representação da consciência das personagens. O fluxo de consciência e a fragmentação sem nenhuma ordenação específica passam a representar a realidade concreta do romance modernista. Deste

¹ As datas mencionadas acima correspondem ao ano em que as obras foram publicadas pela primeira vez na Inglaterra, porém no decorrer do texto utilizamos datas diferentes para referenciar a diversificada produção de Virginia Woolf. A escrita diarística têm sua referência datada nos anos de (1989). Já os ensaios “Ficção Moderna” (2014a), “Poesia Ficção e Futuro” (2014c), “A Arte da Biografia” (1939g) e “O Senhor Bennett e a Senhora Brown” (2009). As obras ficcionais da autora usadas para nosso estudo estão datadas conforme as edições adquiridas. Assim, *A Viagem* (2008), *Noite e Dia* (1979), *O Quarto de Jacob* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925), *Passeio ao Farol* (1927), *Orlando* (2014d), *As Ondas* (2014e), *Flush* (2014f), *Os Anos* (2011) e *Entre os Atos* (1981).

modo, o narrador deixa de controlar a totalidade dos acontecimentos se instalando na intimidade dos seres fictícios trazendo à tona a descentralidade interior, se ocupando dos sentimentos, dos pensamentos, os meandros do cérebro e do espírito.

Para tanto, segundo a visão de Woolf, o romancista necessitaria se sentir livre para ousar dizer o que pensa e o que lhe interessa numa obra. Desse modo, pode-se dizer que todo percurso literário de Woolf se resume na busca de liberdade estética, pois suas experiências sucessivas de escritora renderam-lhe um estilo de escrita em que os fatos são narrados de acordo com sua intuição de realidade. Escolhemos um dos, senão o mais representativo trecho das anotações do seu diário sobre seu romance *As Ondas* (1931), que evidencia sua luta e sua satisfação diante do resultado de seu experimentalismo estético:

O que põe um livro à prova (para um escritor) [é] se ele abre um espaço onde, com muita naturalidade, a gente pode dizer o que quer dizer. Como nesta manhã pude dizer o que Rhoda disse. Isto revela que o livro tem vida própria: porque não esmagou o que eu quis dizer, mas me permitiu introduzi-lo furtivamente, sem qualquer opressão ou alteração. (WOOLF, 1989, p. 179).

A preocupação de Virginia Woolf com as inovações e as reivindicações por uma liberdade estética se mostram presentes em todos os seus escritos; tanto no diário e em seus ensaios críticos quanto em sua produção ficcional, pois tanto aqueles quanto esta abrem caminhos para a busca de novas técnicas narrativas experimentais. O alargamento do horizonte humano, as experiências de vida, o sentimento de crise constante, o sofrimento e a angústia ligados a um ritmo sempre crescente tornou-se tema comum entre os romances nos inícios do século XX.

Joyce, Woolf e Proust, e tantos outros experimentalistas, erigiram suas obras dando maior importância a eventos internos, em detrimento de externos, colocando em cena histórias da vida comum, nas quais o passado irrompe numa ação rotineira. É a partir da incorporação crítica dos temas da modernidade que Woolf cria uma estreita relação entre os ensaios e os romances. Quando em seus ensaios intitulados “O Senhor Bennett e a Senhora Brown” [Mr. Bennett and Mrs. Brown] (1923), “Ficção Moderna” [Modern Fiction] (1919) e “Poesia, Ficção e Futuro” [Poetry, Fiction and Future] (1927), discute sobre a importância de o autor trabalhar em liberdade, ser crítico da própria arte e priorizar a verdade interior da personagem, destaca justamente esses pontos discutidos em todos os experimentos da sua criação literária. Através dos ensaios ela revela sua concepção de produção literária, apontando caminhos do estilo que viria desenvolver e aprimorar ao longo de toda sua carreira de romancista.

Nosso interesse em abordar todo o percurso da produção literária da autora, bem como analisar alguns dos seus ensaios críticos, recorrendo a reflexões íntimas contidas em seu diário, nos ajuda a melhor entender o desenvolvimento de suas técnicas de escrita e, conseqüentemente, o rompimento dos limites tradicionais impostos pelos prosadores do século XIX, além de nos permitir conhecer um pouco de sua habilidade crítica e seus princípios de liberdade da criação artística, pregados pelo grupo de Bloomsbury.

A escrita diarística de Woolf marca todo o processo que constitui seu fazer literário, pois é por meio desse ato diário que a autora corrige, revisa, reescreve ao mesmo tempo em que mistura trivialidades, acontecimentos cotidianos à sua vasta consciência artística. Ainda que sua escrita íntima não possua uma estrutura formal, ela nos ajuda a entender os conflitos internos e o significado que constrói a partir da relação com os textos ficcionais. O tom confessional de sua escrita diarística nos permite delinear a imagem íntima de uma autora em busca de uma forma que assegure um controle maior do resultado da escrita ficcional. Uma escrita que ora é dor, ora é alívio, mas que surge como um ponto em que Woolf registra suas experiências sobre o ato de formular uma técnica para chegar à sua literatura e representar suas vivências. O diário é um espaço em que mais livremente pode refletir e elaborar questões que a inquietam e que estão vinculadas ao fazer artístico. O diário torna-se expressivo, pois além de manter uma relação direta com os textos literários nos possibilita entender o modo como Woolf aborda as experiências, às vezes traumáticas, no seu processo criativo.

Sua escrita diarística e a sua teoria crítica nos ajuda a responder perguntas como: Por que Woolf aposta na flexibilidade da prosa como ferramenta para registrar as mudanças da mente moderna? Qual era seu plano estético para cada experimento ficcional? Por que Woolf acusa os pré-modernos de serem responsáveis pela estagnação das técnicas formais da literatura inglesa? Por que James Joyce, mesmo sendo um modernista, ao escrever *Ulisses*, não serve para ilustrar a tese que Woolf defendia para o romance moderno? Essas são algumas das inquietações que norteiam nosso estudo.

Dividida em três capítulos, esta dissertação apresenta primeiramente, “Um percurso pelas (dez) obras ficcionais: um processo estético na ficção”, mostrando como ela molda seu projeto estético ficcional, nos permitindo conhecer e acompanhar através das anotações em seu diário passo a passo a sua busca por uma concepção estética própria, percebendo em tais obras algo como a tradução daquelas reflexões presentes em sua teoria da arte da ficção.

No subcapítulo, intitulado “A *Viagem*: intenções futuras”, discorreremos sobre o processo de uma escrita ainda bastante conservadora, entretanto uma obra que já traz

implicitamente, através do seu personagem-escritor, a ambição preponderante por uma estética narrativa voltada para “as coisas que as pessoas não dizem.”

Na sequência, no subcapítulo designado “*Noite e Dia*: a consciência de um estilo superado”, buscamos destacar a importância da crítica que contribuiu positivamente para que Woolf viesse a apostar na união da forma dos contos “Um romance não escrito” e “A marca na parede” com a tessitura do romance permitindo que o gênero romanesco ganhasse contornos mais modernos.

No terceiro subcapítulo, “*O Quarto de Jacob*: primeiro texto modernista de Virginia Woolf”, procuramos apresentar o resultado de um trabalho ficcional estruturado por meio da representação da memória, um romance que ainda carece de uma linguagem mais elaborada, diferente do que acontece nos romances subsequentes.

No quarto subcapítulo, “*Mrs. Dalloway*: um processo de reescrita e um resultado”, ocupamo-nos de acompanhar o processo de reescrita em que a autora faz a junção dos contos “Mrs. Dalloway em Bond Street” com “O homem que amava a sua espécie”, ligando-os sob tenuíssimos fios por meio da reconfiguração da técnica do fluxo de consciência, um recurso estético que destitui a ideia de tempo cronológico, o que possibilitou culminar numa narrativa que expressaria sua visão de realidade moderna.

No quinto subcapítulo, “*Passeio ao Farol*: uma elegia autobiográfica”, abordamos o processo criativo em que a autora, na busca por captar a efemeridade da vida, equilibra a forma do romance se valendo mais fortemente da técnica monólogo interior.

No sexto subcapítulo, intitulado “*Orlando*: uma biografia em estilo burlesco”, discutimos o tom irônico e bem humorado em que Woolf ultrapassa estilisticamente e de modo idiossincrático a linguagem afetada do gênero biografia da era vitoriana. O livro se destaca não só por mesclar narrativa romanesca, história e biografia de forma sutil e jocosa, mas também por dramatizar a história de um “eu” solitário e melancólico que se equilibra entre a história e a fantasia.

No sétimo subcapítulo, “*As Ondas*: uma narrativa em estilo próprio”, desenvolvemos considerações que visam acompanhar a liberdade estética de Woolf ao criar uma narrativa que interliga os monólogos estabelecendo relação com o tempo vivido pelas personagens.

No oitavo subcapítulo, “*Flush*: O mundo sob os olhos de um cão”, exploramos o caráter experimental da romancista que, através de uma narrativa curta e bem humorada, diverte-se com suas faculdades de representação dando voz a um cão para denunciar as mazelas sociais.

No nono subcapítulo, denominado “*Os Anos: um passo atrás*”, discutimos como Woolf procura estruturar sua proposta de combinar o tradicionalismo de *Noite e Dia* e a avalanche de longos solilóquios existentes em *As Ondas*. O último romance de Virginia Woolf, *Entre os Atos*, tem seu percurso ficcional analisado no terceiro capítulo juntamente com a explanação da teoria, crítica e arte do referido romance.

As discussões acerca das técnicas narrativas apresentadas no primeiro capítulo em cada romance em particular, tem relação direta com a abordagem teórica-crítica percorrida no segundo capítulo, bem como com o processo criativo do romance *Entre os Atos* abordado no terceiro capítulo de nosso estudo. Ao discutirmos os pontos principais da reflexão teórica e crítica de Virginia Woolf, acreditamos ser relevante mostrar todo seu percurso enquanto ficcionista, já que um dos pontos defendido em nossa pesquisa é de que o romance *Entre os Atos* sintetiza os princípios estéticos que a autora mais defendia.

A necessidade de discutir as técnicas serve para mostrar que o desempenho artístico de *Entre os Atos*, não é uma coisa que acompanha a autora desde o início de sua carreira, mas, algo pelo que Woolf se esforçou muito para mostrar que houve todo um processo de criação, já que *Entre os Atos*, talvez, pode ser visto, como o ponto culminante desse processo, por ser considerado o romance mais híbrido de sua carreira.

No segundo capítulo, intitulado “Produção teórico-crítica: os principais pontos da reflexão estética de Virginia Woolf”, buscaremos analisar os textos teóricos e críticos da romancista, primando pelas suas principais reflexões em relação ao conceito de arte moderna dos inícios do século XX. No primeiro subcapítulo, “O romance modernista sob o olhar crítico de Virginia Woolf”, analisamos as duras críticas tecidas pela autora em relação ao fazer artístico dos pré-modernistas H. G. Wells, Arnold Bennett e John Galsworthy no final do século XIX, bem como seu juízo sobre obras dos inícios do século XX, especialmente sobre o marco de Joyce, *Ulisses*.

No segundo subcapítulo, “A Criação da personagem modernista sob a perspectiva teórica de Virginia Woolf”, examinamos, à luz dos ensaios “O Senhor Bennett e a Senhora Brown”, “Poesia, Ficção e Futuro” e “Ficção Moderna”, o conceito de realidade defendido pelos pré-modernistas e a proposta de Virginia Woolf para revitalizar o romance, investigando a um nível profundo o mundo da consciência humana.

O terceiro capítulo de nosso estudo, intitulado “Prosa poética e dramática em *Entre os Atos*”, acompanhamos a crítica de Virginia Woolf em relação à poesia e o drama moderno e a sua proposta para o romance do futuro em unir não somente poesia e prosa, mas prosa, poesia e drama.

No subcapítulo, intitulado “Da prosa poética ao drama: *Entre os Atos*, representações e contradições do mundo interior do homem”, faremos a análise mais aprofundada do romance *Entre os Atos*, procurando mostrar como a autora entrelaça os gêneros dramático-lírico com o intuito de produzir o drama interior das personagens Isa, Bart, Manresa, Lucy e Giles. Para uma melhor compreensão, também visamos analisar o desfecho teórico, crítico e artístico do romance com base no ensaio “Poesia, Ficção e Futuro”, em que se encontra a proposta de Virginia Woolf para o romance do futuro. No subcapítulo “O agón poético de *Entre os Atos*: duas vozes em disputa”, procuramos explicar como a participação da personagem dramaturga Srta. La Trobe contribui para o desfecho do fazer artístico de *Entre os Atos*.

I UM PERCURSO PELAS OBRAS FICCIONAIS: UM PROJETO ESTÉTICO NA FICÇÃO

A ampla produção literária de Virginia Woolf (1882-1941) é composta por romances, resenhas, cartas, contos, teoria-crítica, entre outros gêneros. Ela é, atualmente, um dos nomes mais respeitados entre os escritores do Modernismo inglês. Não só exprimiu seu amor pela literatura, como de modo memorável e profícuo defendeu novas concepções sobre o fazer literário de inícios do século XX. Filha do biógrafo e historiador Sir Leslie Stephen, Woolf desde muito cedo esteve em contato com a elite intelectual da época, o que talvez faça parecer natural que ela seguisse carreira no mundo das Letras. Mais que ter contato, devido às reuniões promovidas pelo pai, com escritores do porte de Henry James² e Thomas Hardy³, Woolf também se relacionou com diversos artistas, membros do Grupo de Bloomsbury⁴, um círculo de intelectuais que estava sempre em “chamas”, o que era comum, pois como afirma Quentin Bell (1993, p. 8), particularmente o grupo tinha “vitalidade o bastante para fazer novas contribuições às ideias de seu tempo.”

Autora de uma escrita em que valoriza “a vida comum num um dia comum por um momento” (WOOLF, 2014a, p. 109), Woolf, dentro do e com o grupo, comunicou com ênfase e liberdade, através de suas personagens, sua visão crítica em relação à política e à sociedade modernas. Estudada sob perspectivas diversas, sua ficção está intimamente ligada ao método de levar a prosa em direção à poesia. Entre tantas revoluções criadas por ela podemos destacar os artifícios técnicos da consciência em seus níveis pré-verbais, a quebra da distância entre o narrador e personagem, o abandono da noção de sucessão temporal, da cronologia, da relação de causa e efeito, entre outras. Sempre procurando explorar os níveis da consciência que antecede a fala com a finalidade de revelar a percepção interior da personagem, os escritores

² Escritor norte-americano naturalizado britânico, uma das principais figuras do realismo na literatura do século XIX (1843-1916).

³ Romancista e poeta inglês, conhecido pelo pessimismo radical que caracteriza seus romances (1840-1928).

⁴ Existiu entre 1905 até o fim da segunda Guerra Mundial. Frequentado por artistas e intelectuais britânicos, dentre seus membros estão Virgínia Woolf, E. M. Forster, John Maynard Keynes, Lenoard Woolf, Lytton Strachey, Clive Bell, Roger Fry, Vanessa Bell, entre outros.

modernistas usam as mais diversas técnicas para apresentar o fluxo de consciência, já que o fluxo de consciência não tem uma técnica definida.

Ao contrário da grande maioria dos escritores que fizeram uso do fluxo de consciência no século XX, a pioneira dessa técnica continua sendo esquecida ou menos conhecida entre os artistas importantes desse período. Influenciada pela ficção de Henry James e Joseph Conrad⁵, Dorothy Richardson⁶ foi a primeira a fazer uso da técnica ficcional do fluxo de consciência. De acordo com Humphrey (1976), ao fazer uso dessa técnica, Richardson, às vezes, chega a ser brilhante, sempre sensível às sutilezas do funcionamento mental, mas, ao fim, ela se perde nos exageros intermináveis de detalhes realistas. Na verdade, ela não chega a investigar o mundo da consciência num nível suficientemente profundo, como o faz Virginia Woolf. A finalidade com que Woolf emprega o fluxo de consciência está intimamente ligada à formulação dos processos e a compreensão interior da verdade; uma verdade que a própria autora considerava inexprimível, pois para ela a busca pela verdade não era uma questão de ação exterior, mas sim, examinar a introspecção da capacidade da mente.

A consagração de “romancista notável”, dada à ficção de Woolf, trilhou caminhos que ela própria chamou de “experiências do meu jeito.” Uma experiência de escrita que primava sua própria visão de realidade. Essa “versão” de Woolf sobre seu fazer literário é expressa por uma coragem e um posicionamento frente à arte do seu tempo. Para a autora, um romancista “tem de ter a coragem de dizer que o que lhe interessa não é mais ‘aquilo’, mas ‘isto’: e apenas a partir ‘disto’ é que deve construir sua obra.” (WOOLF, 2014a⁷, p.113). Sua natureza artística exigia essa combinação de coragem e ousadia; por conseguinte, ela não pretendia realizar uma escrita que se submetia a um estilo que tinha a pretensão de ser realista, mas que ao fim, não passava de um eterno “recontar de histórias”. Esse posicionamento foi, sem dúvida, a ascensão de Woolf no mundo literário. Em seu consenso, contemplar ou tecer uma arte que medita o corpo e descarta o “espírito⁸” é minimamente a posição de um artista que

⁵Joseph Conrad, ou, Josef Teodor Konrad Korzeniowski, nascido na Ucrânia em 1857, naturalizado britânico escreveu seu primeiro romance em 1895 *A loucura de Almayer* [*Almayer's folly*] e continuaria a escrever e publicar até a data da sua morte em 1924.

⁶Escritora e jornalista britânica e autora da técnica fluxo de consciência (1873-1957).

⁷As publicações referenciadas em ordem alfabética de (A a G) servem para diferir as obras da autora que possuem a mesma data (2014) de publicação.

⁸Materialista no sentido de “estarem preocupados não com o espírito, e sim com o corpo, [...]” (Woolf 2014, p. 105). Para Virginia Woolf, preocupar-se com o corpo era dar ênfase ao exterior, às coisas que considerava desimportantes, desperdiçar um esforço imenso para fazer com que o transitório parecesse duradouro e real.

não tem “uma coisa misteriosa e vaga que se chama atitude ante a vida.” (WOOLF, 2014c, p. 207).

Há certamente uma congruência entre o apurado senso crítico de Woolf e o seu rol literário. Sua maravilhosa intrepidez ou insatisfação, bem como atestam seus escritos, contribuiu para uma arte livre das repetições enfáticas. Woolf reelabora as técnicas narrativas como o monólogo, o monólogo interior direto, solilóquios, fluxo de consciência, entre outras, e enriquece a prosa modernista expressando a mente, a sensibilidade e a complexidade do mundo moderno através dos recursos poéticos. Seu estilo altamente lírico culminou numa arte em que expressa uma intensidade dramática sob uma perspectiva diferente da realidade, uma consciência modificada da existência. Por ser tão intensa quanto sensível, suas obras traduzem uma expressão estética do maior refinamento.

1.1 A VIAGEM: INTENÇÕES FUTURAS

Sua primeira experiência no campo do romance, ainda escrito sob normas bastante convencionais, aconteceu em 1915, com a obra *A Viagem* [*The Voyage Out*]. Suas características clássicas, como a história linear, tempo cronológico, descrição de paisagens exuberantes, enredo banal com um aprofundamento interior leve, convertida numa história de amor sem sucesso, fez com que os críticos que se ocuparam desse romance sublinhassem que se tratava de uma narrativa tradicional; e, que, portanto, não inaugura uma nova maneira de narrar. Entretanto, não convém descartarmos que no fundo do espírito inquieto e consciente de Woolf, acomodava-se um inconformismo esperando o instante oportuno para sair à luz, para proclamar – como futuramente o fará – que “A vida não é uma série de óculos que, arrumados simetricamente, brilham; a vida é a halo luminoso, um envoltório semitransparente que do começo ao fim da consciência nos cerca.” (WOOLF, 2014a, p. 109).

Em *A Viagem*, a ficcionista usa princípios básicos do romance tradicional tentando adaptá-los à sua própria visão, como, por exemplo, na descrição de personagens como um conjunto de ideias desconexas; assim, ainda que a obra apresente traços tradicionais, sua temática envolve uma complexidade não muito facilmente definida em relação ao destino das

Preocupar-se com espírito seria o mesmo que preocupar-se com a vida, a verdade, ou a realidade das oscilações da flama interior disparada pelo cérebro.

personagens. Esse aspecto da sua obra deixa claro que já há nesse romance uma técnica experimental, ou melhor, a procura por uma técnica que viria formar a base de sua forma ficcional posterior. E sobre seu projeto de escrita esclarece:

Vou pegar um homem e uma mulher – mostrar como crescem – nunca se encontrando – sem se conhecerem – mas todo tempo a gente os sentirá chegando mais e mais perto um do outro. Essa será a parte realmente excitante (como você vê) – mas quando eles estão quase se encontrando – com apenas uma porta no meio – a gente vê que se desencontram por pouco – e partem por uma tempestade, e nunca mais se aproximam. Haverá oceanos de falas e emoções sem fim. (BELL, 1972, p. 164).

O homem e a mulher seriam Terence e Rachel que se conhecem durante uma viagem de navio e, mesmo se apaixonando um pelo outro, nunca conseguem se unir, pois Rachel tem sua morte decretada por uma febre alta. Apesar de sua estrutura formal, *A Viagem* narra uma história tão complexa e profunda quanto pretendia a narradora: embarcar seus personagens rumo a América do Sul num curso de autodescobertas de si, bem como satirizar através do comportamento dos passageiros-personagens os costumes da era eduardiana. Miss Rachel Vinrace e Terence Hewet, juntos, formam a história de dois destinos que se cruzam, mas que são separados pela morte.

De enredo linear, personagens estáticas, o romance se prolonga aqui e ali num excessivo uso de descrições repletas de detalhes, como na cena em que Rachel, abrindo subitamente a porta do quarto do navio, nos é mostrada sob o olhar atento de quem tudo observa:

Raquel abriu uma porta. – Antes um patamar do que um quarto – disse ela. Na verdade não tinha nada do caráter fechado e fixo de um aposento em terra. Uma mesa estava presa no centro, cadeiras encravadas nos lados. Felizmente os sóis tropicais tinham desbotado as tapeçarias num verde-azul pálido, e o espelho com sua moldura de conchas, obra de amor do camareiro quando o tempo estava pesado nos mares do sul, era antes bizarro do que feio. Conchas enroscadas com bordas vermelhas como chifres de unicórnio ornamentavam o parapeito da lareira coberto de um veludo roxo do qual pendia um número de borlas. Duas janelas abriam para o convés, e a luz que vinha através delas quando o navio era calcinado no Amazonas transformara as gravuras na parede posta, deixando-as com um amarelo vago, de modo que ‘O Coliseu’ pouco se distinguia da Rainha Alexandra brincando com seus spaniels. Ume par de cadeiras de balanço junto da lareira convidava a aquecer as mãos em uma grade de latão; um grande lampião que é a luz de civilização sobre a mesa, a espécie de lampião que é luz da civilização sobre campos escuros para quem neles caminha. (WOOLF, 2008, p. 40-41).

Minuciosa em suas observações, Woolf tinha plena consciência de que o novo precisava surgir, mas como confessa Terence, seu personagem-escritor, “a dificuldade é

imensa.” Talvez o novo que Woolf nos podia apresentar naquele momento mantivesse uma relação com acontecimentos como a morte de Rachel; um intenso sofrimento que Terence substitui por uma sensação de felicidade. A experiência da morte que, rapidamente, interrompe o halo luminoso que é viver dá margem para conjecturarmos que há em Terence uma consciência refinada de que a morte não deve ser vista ou sentida como algo totalmente negativo. A fala da personagem deixa transparecer que diante do sofrimento que é viver, a morte em si, não deve trazer o peso de uma dor irreparável, mas sim de um alívio, já que “Uma imensa sensação de paz dominou Terence, de modo que não queria mexer-se nem falar. A terrível tortura da realidade dos últimos dias tinham passado, e ele agora estava numa perfeita paz e certeza.” (WOOLF, 2008, p. 517).

Diante da morte de Rachel, Terence não só se mostrou compreensivo de que o findar daquele sofrimento “Era felicidade, era felicidade perfeita”, (WOOLF, 2008, p. 517) como também admite estar “consciente de que se divertia um pouquinho com a forma como as pessoas se portavam apenas porque alguém tinha morrido.” (WOOLF, 2008, p. 518).

Nesse sentido, é como se Woolf usasse Terence como um porta-voz para representar um modo diferente de ver e sentir a vida e o findar dela. Em meio à morte de Rachel e de forma sutil, mas não menos importante, Woolf, com delicadeza, aproveita para nos apresentar através de Terence, seu personagem escritor, aquele que seria seu projeto futuro de escrita: “escrever um romance sobre o silêncio;” e, conseqüentemente, nos põe diante da protagonista por meio da qual teria êxito com o uso dessa técnica: Clarissa Dalloway. Pode-se dizer que, ao escrever *A Viagem*, Woolf testava um voo que resultaria num protesto contra o romantismo e o realismo, firmado por uma capacidade intelectualmente madura e sofisticada. Mrs. Dalloway, a passageira temporária do *Euphrosyne*, navio que conduzia os passageiros ingleses a seu destino, é menos complexa que quando apresentada dez anos depois. Através do seu primeiro personagem-escritor, Terence Hewet, Woolf crítica e expõe desejos e dificuldades frente a um fazer literário do seu tempo.

Minha idéia é que há uma qualidade de beleza no passado, que o romancista histórico comum arruína com suas convenções absurdas. A lua torna-se a Rainha do Céu. Pessoas enfiam esporas em seus cavalos, e coisas assim. Vou tratar as pessoas como se fossem exatamente iguais a nós. A vantagem é que, esquivando-se das condições modernas, pode-se torná-las mais intensas e mais abstratas do que as pessoas que vivem em nós. (WOOLF, 2008, p. 328-329).

Rumo à sua excelência na arte da ficção, dotou de autonomia um personagem que, assim como tantos outros, se assemelha à sua criadora. O desejo de Woolf que, de algum

modo, destaca-se no livro, não é representado por Rachel, mas por Terence, um homem, que assim como ela, não concordava e buscava superar a imitação, o desgaste de um tipo de narrativa que buscava se inspirar nos grandes prosadores ingleses. “– Eu quero escrever um romance sobre o silêncio – disse ele –, as coisas que as pessoas não dizem. Mas a dificuldade é imensa.” (WOOLF, 2008, p. 326).

O modo como Terence relata seu desejo lembra de perto a vontade que a autora tinha em relação à inovação da arte de escrever; desejo esse que Woolf põe em prática a partir dos seus primeiros escritos, mas que concretiza com total dimensão em seu quarto romance, *Mrs. Dalloway*.

Em outros termos, com esse romance, Virgínia já começa a fazer o que fará a partir de então: dota os personagens que inventa das próprias experiências. Se Virgínia é Raquel, é também Terence Hewet quando fala das próprias ambições de romancista, e confessa que busca palavras que saibam reproduzir o silêncio. Esse Terence também se assemelha a Clive... E assim por diante. A partir daí começam as metamorfoses de Virgínia. (FUSINI, 2010, p. 82).

O homem duplo, que não era nem bom nem mau, que levava em si virtudes e defeitos percebido por Dostoiévski em *Notas do Subsolo* (1864), e mais tarde transformado num inseto em *A Metamorfose* (1915) por Kafka, viria a ser representado por Virginia Woolf nos inícios do século XX de forma fragmentada através da percepção da consciência.

1.2 NOITE E DIA: A CONSCIÊNCIA DE UM ESTILO SUPERADO

Se, em *A Viagem*, Terence marca ou representa o desejo da autora em escrever um romance que busca fugir aos padrões literários convencionais, em *Noite e Dia* [*Night and Day*] (1919), Woolf escreve apenas como quem se “conforma” com certos escritores da época; escreve um livro “que já nasce velho e não é bonito nem feio; demonstra porém, uma coisa importante para Virginia, ou seja, que, se quiser, pode escrever como escrevem os outros, os mentalmente saudáveis.” (FUSINI, 2010, p. 139). Sem muita ousadia estilística e considerada por muitos de seus estudiosos uma obra “menor” dentro do seu rol ficcional, o romance *Noite e Dia* traz, mesmo que timidamente em seu bojo, alguns elementos essenciais do estilo próprio de uma escritora atenta a seu próprio tempo e aberta às necessidades de mudanças.

De enredo simples, a narrativa se dá de modo que o leitor tudo perceba, sinta e pense a partir dos acontecimentos entre as personagens. A obra joga o leitor para dentro dos labirintos de uma sociedade com muitos vícios e raras virtudes, contemplando uma história de amor cheia de enganos e equívocos. Com a altiva Katharine Hilbery e o advogado Ralph Denham, Woolf tece dentro do jogo de poder e disputa da sociedade inglesa uma história que, como acrescenta Bell (1972, p. 315), “foi, e pretendia ser, um assunto bastante prosaico. Virginia queria ver se conseguia [escrever] um romance perfeitamente ortodoxo e convencional.” Seus personagens estão presos numa série de usos e costumes que os levam a mentir para si e para os outros. Tecendo juízos, ora de maneira sutil, ora mais aguda, Woolf afirma em seu diário que, apesar da crítica reconhecer que se tratava de um romance de tradição, foi esse romance que a salvou da loucura, pois mediante tais opiniões, soube que aquele estilo de escrita não a levaria em direção ao que queria chegar. Ao que parece, as críticas sobre *Noite e Dia* surtiram efeitos positivos sobre sua escrita, pois a opinião da amiga e também escritora, Katherine Mansfield, em relação ao romance, provocou em Woolf um entusiasmo ainda maior.

Em seu diário, anota que de acordo com Mansfield, se destacava melhor quando escrevia contos, e *Noite e Dia* não passava de um romance de tradição, e que, por sê-lo, poderia ter sido escrito por Jane Austen. A crítica de Mansfield tinha por fundamento a questão de que se fazia sentido modernizar Jane Austen naquele momento, já que o futuro da escrita de Woolf estava no modo com que ela experimentara nos contos. E, de fato, *Kew Gardens* e “A marca na parede” [“The mark on the wall”] (1917-1921) agradaram não somente a Mansfield, mas também a E. M. Forster e T. S. Eliot. Os amigos captaram a sensibilidade do mistério da sua prosa e, por assim dizer, a contribuição que daria à arte da narrativa. De acordo com Woolf, numa conversa sobre literatura, Mansfield não só a convidou para escrever contos, como também tecera comentários relevantes sobre eles.

Depois me convidou para escrever contos para o A⁹. ‘Mas não sei se consigo escrever contos’ eu disse, com toda honestidade, [...]. Então falou de mim & disse que ninguém mais além de mim conseguia escrever contos Kew [Gardens] o ‘gesto’ preciso; um momento de decisão [...]. (WOOLF, 1989, p. 63).

Ainda que Woolf relatasse que não conseguia escrever contos, eles por si só levavam uma marca particular do seu talento; pois foram criados sob uma atmosfera descontínua dos pensamentos, o que lhe rendeu um senso maior de responsabilidade em relação a seus

⁹Todas as citações do Diário de Virgínia Woolf (1989), foram grafadas e mantidas pelo tradutor para ser fiel ao texto.

escritos. Sua postura em consideração às críticas não é menos considerável que o resultado do seu trabalho a partir de então. Em seu diário, Woolf revela que escrever contos era o deleite que ela se permitia depois de fazer exercícios no estilo convencional. Fazia referência a *Noite e Dia*, pois não gostou de trabalhar nele; via o romance como uma piada, apesar das suas proporções ambiciosas. E sobre o conto anotou: “Nunca me esquecerei o dia em que escrevi “The mark on the wall” [“A mancha na parede”] – tudo num lampejo, como num vôo, após ter quebrado pedras meses a fio.” (BELL, 1972, p. 316).

Talvez Woolf precisasse sentir o efeito daquela emoção da crítica de Mansfield para marcar seu estilo peculiar, experimentalista. O problema estava em como fazer um romance a partir daquelas construções breves; a preocupação era como organizar figuras mais amplas sem desmerecer o ritmo dos pensamentos fluidos dentro de uma narrativa prolongada. Perguntava-se se esse modo narrativo se sustentaria. Apesar de “A marca na parede” ter sido eleito por seus amigos como um conto que sugeria algo moderno por sua fluidez, foi no conto “Um romance não escrito” [“Anunwritten Novel”] (1921) que Woolf fez o que chamou de sua “grande descoberta.”

Aquilo – mais uma vez num segundo – me mostrou como eu podia corporificar todo o meu depósito de experiências numa forma que combinasse... *Jacob's room* (*O quarto de Jacó*) ... *Mrs. Dalloway*, & etc. Como tremi de excitação – & então Leonard entrou & bebi meu leite, escondi minha excitação & escrevi, penso eu, outra página daquele interminável *Night and day*. (BELL, 1972, p. 316).

Com os contos havia, então, encontrado algo almejado, e com eles acrescentava às suas experiências uma excitação ainda muito contida.

Se tenho ou não um domínio suficiente sobre as coisas – eis minha dúvida; mas imaginemos mark on the wall, K [ew]. G [ardens]. & unwritten novel dando-se as mãos & dançando unidos. Que união será essa ainda tenho de descobrir: o tema é um vazio para mim; mas vejo possibilidades ilimitadas na forma que encontrei mais ou menos por acaso há 2 semanas. (WOOLF, 1989, p. 58).

O desafio era imenso, mas de todo modo, começou a trabalhar na união da forma desses contos com o romance; e o resultado não poderia ter sido diferente: uma prosa de ritmo poético e fragmentária, que fez com que a autora se sentisse mais segura e consciente para arriscar algo novo, a partir de então. Descobriu nos contos como dar os primeiros passos para ser uma escritora modernista, a dizer com a própria voz: “eu tive a minha visão.”

Quando Mansfield teceu-lhe comentários sobre sua literatura, uma conclusão surgiu: “De fato, acho que, a julgar pela facilidade com que estou desenvolvendo unwritten novel,

deve ser esse meu caminho.” (WOOLF, 1989, p. 59). Uma escrita crepuscular, sem andaimes, com mal um tijolo à vista, como menciona ela; mas com paixão, amor, humor, tudo “tão brilhante como fogo na névoa.” Depois encontraria espaço para uma alegria, uma inconsequência, um passo de cada vez. Por ora, o que importava era a esperança de que havia aprendido seu ofício o suficiente “para proporcionar todo tipo de entretenimento” (WOOLF, 1989, p. 62); Mansfield fora essencial nas considerações feitas sobre seus contos e, a partir daí, começou a trabalhar nos romances um novo estilo; Woolf começava a fazer o que queria.

1.3 O QUARTO DE JACOB: PRIMEIRA ESCRITA MODERNISTA DE VIRGINIA WOOLF

O resultado dessa apreciação surge em 1922 com a obra *O Quarto de Jacob* [*Jacob's Room*], um livro cujo processo de criação, segundo ela, fez surgir na sua “cabeça uma sensação esquisita, & muitíssimo agradável, de algo que quero escrever; meu ponto de vista pessoal.” (WOOLF, 1989, p. 74). De quando foi lançado até a atualidade, o livro é prontamente reconhecido por se tratar de uma narrativa sem um protagonista em termos convencionais. A história de Jacob nos é apresentada em pequenos recortes de sua vida e os seus sentimentos nos são postos sob a perspectiva externa das pessoas que o conheceram. O leitor acompanha a história da personagem a partir das percepções e pensamentos das outras personagens, pois Jacob não tem uma presença direta nos acontecimentos.

No diário, Woolf registra que Leonard Woolf¹⁰ afirmou que, sem dúvida, tratava-se de uma obra de gênio, contudo,

[...] acha-a diferente de qualquer outro romance; diz que as pessoas são fantasmas; diz que é muito estranho: não tenho filosofia de vida ele diz; as pessoas são títeres, movidas aqui & ali pelo destino. Não concorda que o destino atue dessa maneira. (WOOLF, 1989, p. 86).

O estranhamento estava envolto pela falta de voz, expectativa e vontade próprias das personagens. Elas nos são mostradas como seres silenciados e manejados pela voz narrativa. Jacob não chega a ter uma visão de si mesmo, tudo o que o leitor sabe sobre sua existência é narrado sob o ponto de vista das demais personagens. O silêncio de Jacob era naquele

¹⁰Leonard Sidney Woolf (1880-1969) romancista, ensaísta, editor britânico e marido da escritora Virgínia Woolf.

momento um traço central da sua narrativa, pois Woolf começava, através da privação da fala, um caminho para alcançar a verdade inexprimível ou as reminiscências das personagens. *O Quarto de Jacob*, o livro mais experimental que lançara até então, surge rompendo com certos padrões estéticos tradicionais, por meio da caracterização de seus personagens, dando início a um tipo de narrativa ficcional muito peculiar e inovadora.

Estruturado por meio da representação da memória, a obra comporta a dificuldade de se conhecer a personagem em sua totalidade. Totalmente desprovido de uma linearidade, o romance não tem contornos claros, e o protagonista existe como uma coleção de memórias. Virginia Woolf cria uma personagem quase inapreensível em sua formação, pois suas dúvidas e seus tormentos nos são apresentados através do olhar de outrem, já que ele “parecia extraordinariamente ausente, cabeça para trás, livro de hinos aberto na página errada [...]” (WOOLF, 1980, p. 34). Jacob Flanders é apenas um jovem estudante, mas, sobre ele, as palavras eram “inaudíveis” e a sua intimidade “uma espécie de maleabilidade espiritual, da mente imprimindo-se, indelével, sobre outra mente.” (WOOLF, 1980, p. 50). Nesse romance, a linguagem ainda carece de um arranjo formal ou de um recurso técnico para expressar as visões fugazes, muito peculiares da mente humana.

As experiências sucessivas da escritora renderam-lhe um estilo em que os fatos são narrados de acordo com sua intuição da realidade como processo. Woolf acreditava que a vida “é sempre e inevitavelmente mais rica, muito mais, do que nós que tentamos expressá-la.” (WOOLF, 2014c, p. 223). Diante dessa constatação, ela mostra-se preocupada com o modo habitual com que os realistas se esforçavam para representar a vida, e começa desenvolver suas ideias sobre como libertar o romance da sua condição estática.

Uma delas é o desejo de libertar o romance das limitações anteriores – seu realismo plano e exterior, sua dependência em relação ao mundo material e às incertas contingências da prosa – e explorar com maior liberdade e intensidade o fato da vida e das ordens da consciência moderna. (FLETCHER; BRADBURY, 1989, p. 333).

Em *O Quarto de Jacob*, o efeito de fragmentação é gerado através da perspectiva das personagens em relação à Jacob. Graças à forma que intuíra, os contos passam a ser *Jacob* e *Jacob* toma a forma de uma narrativa repleta de imagens, símbolos e ritmos, onde a guerra (o elemento externo) se insinua. *O Quarto de Jacob* foi um romance escrito sem muita concentração de força, pois Woolf estava tomada por uma longa depressão. A crítica foi severa. Segundo o marido de Katherine Mansfield, um então crítico importante, John Middleton Murry, a carreira literária de Woolf estaria fadada a morrer naquele ano de 1922.

Talvez essa opinião, em parte, tenha ajudado a romancista a encontrar seu caminho. Diante da crítica de Murry, tomou um posicionamento que lhe era típico:

No entanto, se este livro provar alguma coisa, provará que só sei escrever por este caminho, & que nunca vou abandoná-lo, mas, sim, explorá-lo mais e mais, & que nunca, louvado seja Deus, vou me aborrecer nem por um instante. Mas esta ligeira depressão – o que é? (WOOLF, 1989, p. 103).

O Quarto de Jacob foi claramente uma obra experimental, seguiu os ritmos dos princípios de sua estética, um marco importante para o modernismo inglês. Ao iniciar a escrita de *O Quarto de Jacob*, Woolf confessa que ainda não havia um tema, contudo tinha em mente uma ideia de forma. Um romance experimental como todos os outros de sua carreira, mas com certo misticismo.

Um tema inexistente, envolto de uma ausência, ou melhor, de um ausente, que aos poucos assume traços do irmão, Thoby. Animado em torno da falta de Jacob, o romance sugere um mistério profundo para seu personagem desobediente e obstinado a dar trabalho. Jacob morrera, entretanto, sobre ele pairava um indelével mistério: “Uma fibra da cadeira de balanço range, embora ninguém esteja sentado nela.” (WOOLF, 1980, p. 205).

O Quarto de Jacob é, inquestionavelmente, um ponto alto da sua experiência literária, embora não haja absolutamente nada tão elaborado como o que Woolf viria a fazer em seu próximo romance, *Mrs. Dalloway*. *O Quarto de Jacob* mostra uma forte tendência a encerrar seus experimentos vinculados ao estilo realista, enquanto *Mrs. Dalloway* inova a escrita modernista em voga, quando atende uma ocupação maior no que diz respeito ao funcionamento da mente; ocupação essa que muitas vezes é mostrada em mais de um nível da mente ao mesmo tempo.

Mrs. Dalloway e *O Quarto de Jacob* são duas obras emblemáticas do modernismo inglês. O que há de se esclarecer é a consciência explícita da autora em relação a cada uma delas. Pode-se dizer que *O Quarto de Jacob* é marcado pela percepção de uma experiência insatisfatória, pois ainda não contemplava o que Woolf almejava para seu projeto estético: “Mas, de um modo geral, vislumbro aquilo a que estou almejando; o que sinto é que desta vez tive uma boa oportunidade & dei o melhor de mim; de modo que posso ser filosófica & pôr a culpa em Deus.” (WOOLF, 1989, p. 57). Woolf está, assim, pondo em evidência o desejo e sua consciência crítica a respeito de uma recriação da realidade no plano ficcional que pretende romper com a pseudo-clareza da objetividade do realismo vitoriano. Se *O Quarto de Jacob* não possuía um tema específico, em *Mrs. Dalloway* um projeto se afigura: “Quero

mostrar vida & morte, sanidade & insanidade; quero criticar o sistema social, & mostrá-lo em funcionamento, em toda a sua intensidade [...]” (WOOLF, 1989, p. 98). Murry criticou *Jacob*, mas seu marido e também crítico fez uma observação importante: Leonard “Acha que eu devo aplicar meu ‘método’, em uma ou duas personagens da próxima vez; [...]” (WOOLF, 1989, p. 86). Essa ideia inicial da autora unida à opinião de Leonard resultou numa composição muito cuidadosa. Woolf anota em seu diário que *O Quarto de Jacob* não contemplou por inteiro seu experimento estético modernista, mas serve de base para o que seria algo bom.

O livro ficou mais fino & sem sentido; as palavras mal deixam vestígios de pressão no papel; & espero que me digam que escrevi uma graciosa fantasia, sem muito apoio na vida real. Quem sabe? De qualquer maneira, a natureza fornece-me obsequiosamente a ilusão de que estou para escrever algo bom: algo rico, & profundo, & fluente, & duro como prego, embora brilhante como diamante. (WOOLF, 1989, p. 88).

1.4 MRS. DALLOWAY: UM PROCESSO DE REESCRITA E UM RESULTADO

A “ilusão” de Woolf se concretiza logo em seguida, mais precisamente em 1925, quando publica *Mrs. Dalloway*. A tarefa de trilhar um caminho diferente implicava a necessidade de traduzir a vida em ficção de uma maneira completamente nova. Uma tarefa de descobrimento, uma aventura pelos meandros da mente, uma estética voltada para uma narrativa traçada pelos pensamentos das personagens.

A textura de *Mrs. Dalloway* compreende uma trama sob frágeis fios que ligam concomitantemente o destino de suas personagens. A geografia de Woolf é uma Londres pós-guerra com seus relógios públicos e suas ruas, cenário ideal para o relato de um dia corrente na vida de Clarissa Dalloway numa ensolarada manhã de junho de 1923. Uma obra em que o “mundo real” foi feito, contudo, sem ação no sentido aristotélico do termo. Woolf inaugurou uma nova maneira de narrar quando pôs em evidência “histórias comuns”, nas quais o passado volta costumeiramente, como em livre movimento descontínuo e incoerente. O fluxo de consciência, a fragmentação, passou a representar a realidade concreta, claro que totalmente modificada, pois o conteúdo narrado não tem mais uma ordenação específica.

De acordo com Mendilow, a imitação da ação, no sentido aristotélico do termo, deixa de existir, pois o romance que narra as sensações exige uma forma diferente daquele que narra as ações.

A teia da ficção, dependendo de um número cada vez menor de pontos fixos externos, cede, portanto, e perde a sua simetria e forma. O enredo torna-se redundante, senão impossível. O romance se aproxima do amorfo, exceto na medida em que o pensamento e o sentimento ajustam-se em padrões reconhecíveis sob o impacto de algum evento, como areia na nota de um violino. O ritmo mais amplo do efeito estético substitui o padrão fechado da estrutura. Essa desapareição ou redução em importância do enredo é o resultado inevitável da desapareição ou redução em importância da ação. [...]. Mas não pode haver nenhum começo, meio e fim de estados de consciência. O fluir da vida não pode ser parcelado e organizado. (1972, p. 232).

Em *Mrs. Dalloway* a realidade foi reinventada a partir de uma perspectiva estética que conquistou sua excelência pela completa combinação de fatores que refletem tanto no enredo como na forma, assim como nas personagens:

[...] o equilíbrio entre a maneira e a matéria do relato é absoluto, e o leitor nunca tem a sensação de estar assistindo ao que *também* é o livro, um audaz experimento; unicamente, à delicada e incerta trama de ocorrências protagonizada por um punhado de seres humanos, numa cálida jornada de verão, pelas ruas, parques e lojas do centro de Londres. (LLOSA, 2004, p. 68).

Mrs. Dalloway é o resultado de um experimento ficcional, em que, a escritora rompe com a técnica tradicional inglesa de narrar, e reproduz os sentimentos, as sensações e as percepções de forma experimentalista a partir das relações dos seres com o mundo. Woolf tinha consciência de que a arte da escrita, antes de tudo, era uma arte da transformação; a vida era mudança, diferença, mas também repetições e retomadas. Seus personagens são seres inquietos que questionam o espaço em que estão inseridos, pois não compreendem o movimento do mundo moderno, tensões que se conflitam entre o mundo externo e o interno. Os estímulos que o mundo moderno causa nas personagens são movimentos que as imergem numa reflexão que descaracteriza a concepção de herói clássico. O narrador se instaura na intimidade desses seres e traz à tona a descentralidade do foco narrativo, o que destitui a ideia de tempo cronológico.

No romance de introspecção, o narrador deixa de ser central e passa a dar voz à mente das personagens; há uma história, contudo, sem enredo, no sentido clássico do termo, e a ação é a do pensamento. As transições convencionais de lugar e tempo são abolidas e a narrativa move-se à luz de *flashes* com grande rapidez de um ponto de observação para outro, o que

resulta numa total inovação estilística da forma. A escrita, no mundo caótico do século XX, ganha novas dimensões, e o narrador deixa de ser definido e delimitado como se configurava nas narrativas do século XIX; ele não cumpre mais a função de direcionar o leitor através de interseções na prosa de ficção, e para dar conta de narrar os acontecimentos do mundo moderno, o narrador se dilui e se reinventa.

A maneira de narrar o contexto da modernidade passou a ser pluripessoal, ou seja, ganha relevância as várias representações dos múltiplos sujeitos, que se configuram e se cruzam no decorrer da narrativa, para mostrar que o narrador não mais possui a capacidade de controlar a totalidade dos acontecimentos do romance do século XX. No modernismo, tem-se a negação de antigas convenções e a constante presença de uma preocupação com a expressão da forma. Em *Mrs. Dalloway*, como em tantos outros romances de cunho introspectivo, “Vamos conhecendo os personagens não porque lemos a respeito deles, mas porque compartilhamos seus pensamentos mais íntimos, apresentados como um fluxo de consciência silencioso, espontâneo e constante.” (LODGE, 2011, p. 57). Ainda sobre a gênese do romance, em outubro de 1922, o conto “Mrs. Dalloway em Bond Street” foi terminado e, em 1923, publicado na revista americana *The Dial*. Tudo parecia corresponder à sua expectativa do momento; os contos eram o resultado, ainda que parcial do seu experimento formal, mesmo que Woolf não se sentisse plenamente satisfeita. Considerou o conteúdo desses contos apenas um momento breve, ainda não tinha conseguido aplicar sua técnica em mais de uma personagem, como sugerira Leonard Woolf ao ler *O Quarto de Jacob*.

Começou a considerar a ideia de ampliar “Mrs. Dalloway em Bond Street” e transformá-lo em um romance; e, a partir daí, voltou a se ocupar da sua personagem de estreia: Mrs. Dalloway. Foi nesse ímpeto que Woolf começou a por em prática o complexo projeto daquela que seria uma das obras mais importantes do Modernismo inglês. Seu projeto ficcional resultaria, dois anos depois, numa composição cuidadosa, não apenas com o enredo diferente, mas também enfatizando a consciência das personagens.

Iniciou o romance com o desejo de escrever ininterruptamente, mas logo se conscientizou de que não podia fazê-lo. “Desnecessário dizer, não posso. Daqui a três semanas estarei seca.” (WOOLF, 1989, p. 99). Considerou o esboço de *Mrs. Dalloway* “estranho e imperioso”, pois lhe exigia vários planejamentos e recobrava muitos ajustes, mas tinha consciência de que “O projeto é original, & e de grande interesse para mim.” (WOOLF, 1989, p. 99). Os longos ajustes e os detalhes para enfatizar a preocupação com o tempo exterior e interior foram trabalhado com muito cuidado e logo previu que o processo de criação seria “uma luta dos diabos.” (WOOLF, 1989, p. 99).

Ao iniciar seu trabalho de ampliação nos contos, Woolf percebeu que havia um grande problema a ser resolvido. As personagens dos contos foram retratadas de modo isolado, individuais, sem nenhuma ligação entre si; o problema se concentrava em como reunir suas reminiscências, já que em *Mrs. Dalloway* pretendia fazer livre uso das faculdades mentais. A personagem Richard Dalloway, por exemplo, aparece no conto “O homem que amava sua espécie”, completamente só, apenas somos informados de que ele era “casado e dava festas”. Contudo, o leitor não fica sabendo com quem e para celebrar o quê. Já em “Mrs. Dalloway em Bond Street”, o narrador nos informa que “Mrs. Dalloway disse que ela mesma ia comprar as luvas”, mas também não informa o motivo da compra. (WOOLF, 2005, p. 207). A preocupação de Woolf era como trabalhar as reminiscências dessas personagens, visto que Mrs. Dalloway, por sua vez, aparece só, não em companhia de Richard Dalloway.

Como podemos constatar, nos contos, Woolf cria personagens afastadas, individuais, sem nenhuma ligação entre elas; de todo modo, os contos sugerem uma relação entre si, quando compartilham ideias, imagens e situações; é como se as personagens Clarissa e Richard fossem separadas por uma questão formal, pois, nas narrativas concisas, são afastadas pelas páginas entre uma história e outra, o que causa a sensação de que os destinos das personagens jamais se cruzariam. Contudo, Woolf, em sua busca de reconfigurar a técnica narrativa, afirma em relação aos contos: “Tenho cada vez menos certeza de que são contos, ou que sejam. Só tenho a razoável certeza de que estou chegando o mais perto possível de minhas próprias idéias, & dando-lhes uma forma satisfatória.” (WOOLF, 1989, p. 108).

O que se nota é uma busca formal por parte da autora e não uma busca no sentido de ser objetiva. Talvez isso tenha acontecido em função do projeto original ter previsto um romance em capítulos, que abordasse a vida social londrina. Nesse projeto, é como se a vida e as histórias das personagens fossem relatadas isoladamente e que aos poucos afunilassem onde tudo se convergisse no final do romance, e culminasse com uma festa; o que de algum modo permaneceu. O projeto seguiu seu ritmo de oscilações; era preciso escrever “a partir de um sentimento profundo, dizia Dostoiévski. E eu escrevo? Ou invento com palavras, amando-as como as amo?” (WOOLF, 1989, p. 98).

“Mrs. Dalloway em Bond Street” é um conto cuja classificação enquanto gênero fazia com que sua autora hesitasse. Via-o não como uma prosa breve, mas como um conto/romance, uma narrativa sujeita a ajustes e mudanças, um trabalho de reescrita que aparece modificado com a diferença cronológica de três anos, compondo as primeiras páginas do romance *Mrs. Dalloway*. Sua “(re)invenção” buscava uma forma intimista emocional

coletiva, que rompesse com a clareza da objetividade e tornasse o texto marcado pelo lirismo pessoal da autora.

Em carta a T.S. Eliot, Woolf comenta que o conto “Mrs. Dalloway em Bond Street” não conformava a complexidade que visava para sua personagem. Embora a voz narrativa de “Bond Street” se interesse pelo que não foi dito, mas pelo que poderia ter sido pensado pela personagem, esse esforço, apesar de inovador, ainda não contemplava o caminho que a ficcionista almejava chegar. Ela desejava uma voz narrativa que caminhasse na direção da verdade do mundo, um narrador pluripessoal que contemplasse a complexidade imaginada de um ponto qualquer da vida comum. O essencial para seu processo de estilo é que não se tratasse apenas de um sujeito, “cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes; [...]” (AUERBACH, 1946, p. 483).

Nos contos, a consciência pluripessoal não acontece em sua totalidade; são personagens instantâneas, contempladas apenas por um momento; sua protagonista estava “incompleta”, parecia não conformar a complexidade de Clarissa, não era o meio ideal para trazer à tona a representação dos aspectos internos, sua liberdade experimental.

No seu processo de (re)escrita, emprega a intertextualidade enquanto estratégia da narrativa moderna. Vale ressaltar que entendemos como intertextualidade o decurso que nos leva a estudar as formas pelas quais um texto se apropria de outro texto, seja por citação, alusão, referência, paródia, colagem, plágio, entre outras. Nesse diálogo entre os contos e o romance, *Mrs. Dalloway* surge multiplicando os discursos e a narrativa “aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele [autor] redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores.” (SAMOYAULT, 2008, p. 18). À sua reescrita e recombinação de textos daremos o nome de escrita de repetição. Assim, como numa atividade de leitura e escrita incansável, os textos se interpenetram por meio da repetição, da retomada e da reescrita. Ao compararmos o conto com a narrativa romanesca, nos deparamos com algumas modificações, apesar de poucas alterações formais. O exemplo disso, podemos acompanhar nessas passagens em que a autora faz referências à guerra.

No conto “Mrs. Dalloway em Bond Street:”

Como as pessoas sofriam, como sofriam, pensava, pensando em Mrs. Foxcroft ontem de noite na embaixada, coberta de joias mas sofrendo em silêncio porque aquele belo rapaz tinha morrido e a velha casa da propriedade agora (passou o furgão de Durtnall) ficaria com um primo. (WOOLF, 2005, p. 210).

No romance *Mrs. Dalloway*:

A guerra estava acabada, exceto para alguns, como Mrs. Foxcroft, ainda na última noite, na embaixada, devorando a sua mágoa, porque fora morto aquele belo rapaz e o velho castelo deveria agora passar para um primo; [...]. (WOOLF, 2006, p.12).

Outro ponto digno de observação está na introdução de ambas às narrativas. Em “Bond Street”, a voz narradora abre a narrativa com informes ao leitor de que “Mrs. Dalloway disse que ela mesma ia comprar as luvas” e, logo mais à frente, informa que “Seria intolerável se mulheres mal-vestidas fossem à festa dela!” (WOOLF, 2005, p. 209-215).

Em *Mrs. Dalloway*, o narrador inicia a narrativa informando ao leitor que “MRS. DALLOWAY DISSE QUE ELA PRÓPRIA IRIA COMPRAR¹¹ as flores” (WOOLF, 2006, p. 11). A reescrita do conto/romance torna claras algumas mudanças. Nesse processo de reescrever a história de Clarissa, o narrador substitui os substantivos luvas por flores, o que possibilitou, no romance, o contraste entre Clarissa, uma dama da sociedade londrina, e Septimus Warren Smith, um rapaz que foi como voluntário à guerra e voltou condecorado, embora desequilibrado mentalmente. Flores e guerra, dois substantivos que se colocam em oposição, para formar a intrincada e sutil textura desses dois destinos que se ligam simultaneamente. Outro ponto que evidencia o contraste entre as personagens, está ligado à celebração da festa de Clarissa e a morte de Septimus. Dissipados pela condição social, mas sutilmente homogeneizados pela voz que narra, esses dois mundos interpõem-se formando os dois temas essenciais do livro. Mrs. Dalloway, ao contrário de Septimus, celebra a vida; sua festa é para celebrar a vida, e isso está tão claro que a voz narradora começa o romance fazendo referência às “flores”, retomando a imagem mítica de Ceres ou Deméter, a deusa da agricultura, da fertilidade dos campos, da vida. Septimus e Clarissa são dois mundos dissociados, mas estabelecem relações poéticas contrastivas. De um lado, o mundo interno de Clarissa; de outro, as vivências psicóticas de Septimus.

Como fundir esses dois mundos a partir do contraste que se estabelece entre eles? Para Woolf, “Naturalmente, a parte sobre a loucura [de Septimus] submete-me de tal modo à prova, faz meu espírito curvar-se de tal modo que mal posso pensar em passar as próximas semanas trabalhando nele. O problema, no entanto, reside nessas personagens.” (WOOLF, 1989, p. 98). A loucura de Septimus se impunha entre ela e as páginas, e, quanto a Clarissa, suas reminiscências, inventaria depois. Um levantamento do esboço nos informa que no projeto original do romance o enredo teria também tristeza e morte. Clarissa se mataria ou, talvez, morreria no final da festa que daria para seus convidados. Em sua última versão, essa

¹¹A versão utilizada traz essa informação em maiúsculo como destaque do tradutor Mário Quintana.

ideia foi modificada, contudo não eliminada. A morte era um tema importante, e esse tema, provavelmente, colaborou para a origem de outro personagem, o perturbado de guerra Septimus, cuja morte é anunciada na festa dos Dalloway.

Ao introduzir Septimus na história, Woolf pode contrastar e ao mesmo tempo interligar dois mundos por meio de relações indiretas. Ou seja: interligá-los através do método narrativo do fluxo de consciência. Ao terminar o romance, a autora registra em seu diário que se sentia debilitada, pois o esforço de escrever *Mrs. Dalloway* havia lhe consumido as energias. “Veja que mão-de-obra me deram as primeiras páginas de Dalloway! Cada palavra destilada por uma implacável pressão dos miolos”. (WOOLF, 1989, p. 114).

Para dar ao romance a sensação de parecer estar sempre no interior da consciência das personagens, Woolf se vale frequentemente do monólogo interior, para apresentar um dia qualquer na vida de Clarissa Dalloway e a sutil realidade onde o vivido se torna lembrança, sofrimento e memória. A literatura moderna do século XX sequenciaria a estética do século XIX iniciada por Dostoiévski (1821-1881). Em *Memórias do Subsolo* (1864), o efeito estético prenuncia o processo simultâneo entre lembrar e falar, pressupondo o monólogo interior que viria a ser explorado por modernistas como Woolf, Joyce, entre outros.

Enquanto em Dostoiévski encontramos o próprio eu decidido e consciente falando de si, “Tenho agora vontade de vos contar, senhores, queirais ouvi-lo ou não, [...]” (DOSTOIEVSKI, 2009, p.18), em Woolf e Joyce a verdade do eu é algo indizível, pensado, mas não chega a ganhar a expressão na palavra dita. E, para chegar mais perto da realidade interior das personagens, no intento de dizer o que não é dito, os romancistas narram o pensamento, através do monólogo interior.

A busca de Woolf por uma escrita modernista estava concretizada, sua apreensão da realidade e o desenvolvimento de novas técnicas consagraram sua escrita. Mas o que sentia ela sobre seu processo criativo, por assim dizer, a efetivação da sua “obra da imaginação”? Ela ainda tinha dúvidas quanto ao domínio da forma, às vezes sentia-se esmorecer por não despertar o interesse das pessoas, ainda mais naquele momento em que pensava “que estava ficando mais ela mesma.” Em 18 de junho de 1925, assinalou em seu diário que não queria uma reputação estabelecida, era a sensação da conquista diária que lhe agradava. Por conseguinte, não se considerava uma pessoa bem-sucedida. Achava estranho quando Clive, seu cunhado, e outras pessoas diziam que *Mrs. Dalloway* era uma obra prima. Não se sentia enaltecida com os elogios, contudo quando o amigo Lytton Strachey acha defeitos, “volto a minha disposição para o trabalho & para a luta, o que é natural em mim.” (WOOLF, 1989, p. 112).

Nesse sentido, parece-nos acertado transcrever a opinião de Lytton Strachey a respeito de *Mrs. Dalloway*.

O que ele diz é que há uma incongruência entre o estilo (extremamente belo) & aquilo que acontece (algo banal - ou insignificante). Isto é causado ele acha por uma incoerência da própria Clarissa; ele acha que ela é desagradável & limitada, mas que ora rio dela, ora a encubro, de maneira extraordinária, comigo mesma. Assim, acho que no todo o livro não parece ter unidade; no entanto, diz ele, é um todo; & ele diz que há no texto momentos de extrema beleza. Como qualificá-lo senão de gênio? Ele disse! Quando vai se revelar, ninguém sabe. Tem muito mais gênio ele disse do que qualquer coisa que escrevi. Talvez, ele disse, você ainda não tenha o domínio do método. Você deveria pegar algo mais radical e mais fantástico, uma estrutura que comporte tudo, como *Tristram Shandy*. Mas com isso eu perderia contato com as emoções, eu disse. Sim, ele concordou, tem de haver uma realidade a partir da qual você possa começar. Só Deus sabe como você fará isso. Mas ele acha que estou no começo, não no fim. (WOOLF, 1989, p. 111).

Woolf considerava a opinião de Lytton importante, não somente porque ele era um crítico renomado, mas também porque era um de seus amigos mais íntimos. Achava agradável o julgamento que fazia de seus escritos e, mais que isso, “gosto muito mais dele por ter dito isso, & não me importo tanto.” (WOOLF, 1989, p. 111). Os elogios não lhe acrescentavam em nada, mas as críticas, essas a faziam estar em constante atividade num empenho de aperfeiçoar-se; pois só isso, “traz de volta a consciência de minha individualidade.” No parecer do crítico e escritor-biógrafo, a obra crítica *O Leitor Comum* [The Common Reader] (1925), era um clássico admirável; entretanto, *Mrs. Dalloway*, uma pedra preciosa, mas imperfeita. Em todo caso, Woolf confessa que em *Mrs. Dalloway* “senti que exorcizei aquele feitiço a q. segundo Murry & outros tinha me submetido depois de Jacob’s Room. A única dificuldade é impedir-me de escrever outros. Meu cul-de-sac, como chamaram, vai a este limite & mostra tal perspectiva. Já vejo o velho.” (WOOLF, 1989, p. 105).

Assim que uma obra era acabada, outra era iniciada. A autora afirmava que era preciso “fabricar outra ilusão humana” rapidamente, e queixava-se de nunca estar só para escrever; a escrita era seu grande conforto, mas também seu flagelo. Mais uma vez, a crítica contribuiu para que Woolf persistisse em busca da sua “literatura do meu jeito;” e, como advertiu Lytton, ela estava no começo, não no fim.

1.5 PASSEIO AO FAROL: UMA ELEGIA AUTOBIOGRÁFICA

Era o início de um novo projeto; *Passeio ao Farol* [*To The Lighthouse*] (1927), seria uma obra em que, na concepção da autora, “o mar será ouvido do começo ao fim.” O mar

ganha a extensão da vida dos Stephen, já que a voz vasta e profunda que Woolf queria intensificar era a verdade sobre seus pais. Queria mostrar o autoritarismo do pai Leslie Stephen, a orfandade dos filhos e o terror de Julia Stephen por sentir que estava envelhecendo e perdendo o encanto. Com isso, não almejava mudar apenas o método, mas “Tenho a impressão de que vou criar um novo nome para meus livros para substituir ‘romance’. Um novo – de Virginia Woolf. Mas o quê? Elegia?” (WOOLF, 1989, p. 113). Esse questionamento, levantado no diário, sugere, como já vimos, uma técnica ficcional que fosse condizente com a nova concepção de realidade moderna. E o caminho seria uma prosa capaz de representar a matéria e o espírito numa expressão mais livre, unindo percepção individual e os fatos exteriores formando assim, uma nova disposição estética.

Há 91 anos depois de seu lançamento, *Passeio ao Farol* ainda impressiona, não só pela sua complexidade, como também pelo seu lirismo. Foi por meio dessa narrativa complexa, que a autora ressuscitou a própria infância, já que com base nos modelos dos Stephen ela “pinta” o retrato dos Ramsay. É como se o romance comportasse em termos narrativos uma foto da família Stephen, e Virginia, com seu olhar sensitivo, relatasse de um ângulo doloroso a sutil coincidência da presença da mãe e do pai no romance. Quando lançado, sua irmã Vanessa Bell¹², de pronto, confirmou a presença de Julia e Leslie no texto de sua irmã.

De qualquer modo pareceu-me que, na primeira parte do livro, você fez um retrato de nossa mãe mais parecido com ela do que qualquer outra coisa que eu jamais tenha imaginado possível. É quase doloroso vê-la ressurgir assim dos mortos. Você fez sentir a extraordinária beleza do seu caráter, o que deve ser a coisa mais difícil de fazer no mundo. Foi como encontrá-la de novo, a gente crescida & em termos de igualdade & parece-me a mais espantosa façanha da criação ter sido capaz de vê-la desse modo... Você mostrou papai com a mesma clareza, penso, mas talvez eu possa estar errada, e isso não seja tão difícil. Há mais coisas para captar. Mas parece-me que essa foi a única coisa escrita a respeito dele que esboçou uma idéia real. Assim, no que se refere à pintura de retratos você me parece uma artista suprema & é tão chocante ver-se defrontada novamente com aqueles dois que eu mal consigo analisar qualquer outra coisa. (BELL, 1972, p. 414).

Graças às lembranças que surgiam, seja por livres associações, seja involuntárias, o livro foi concebido como um memorial parcial para seus pais mortos, pois como a própria autora registra no diário “Eu costumava pensar nele & na mamãe todos os dias; mas escrever *The Lighthouse* foi pô-los no fundo da memória.” (WOOLF, 1929, p. 165). Nesse romance

¹²Pintora, decoradora de interiores, membro do grupo de Bloomsbury, irmã de Virgínia Woolf, esposa do crítico e filósofo Clive Bell e mãe de Quentin Bell, manteve relações extraconjugais com o crítico de arte Roger Fry e com o pintor Duncan Grant (1879-1961).

em especial, Woolf aborda de forma profunda os abismos sociais e políticos abertos pela primeira Grande Guerra e seus mortos; com este contexto de morte a autora estava familiarizada, já que os pais lhe vinham à lembrança, de modo que se sentia “obcecada pelos dois, de maneira doentia; & escrever sobre eles era uma ação imperiosa.” (WOOLF, 1989, p. 166). *Passeio ao Farol*, pode-se dizer que é uma obra que seguiu rumo ao transe da felicidade que Woolf sempre fez questão de dizer que sentia: o da expressão; afinal, “Tudo o mais pode findar e perecer – mas o que repousava ali era imutável.” (WOOLF, 1927, p. 114).

De acontecimentos inumeráveis, a narrativa comporta uma história aparentemente muito simples; a família Ramsay se reúne para passar as férias na casa de veraneio; e, em meio a essa história altamente pessoal, surgem os registros das sensações, emoções e reflexões das personagens. De acordo com Auerbach, uma marca constante na ficção woolfiana é justamente a importância que é dada às ações corriqueiras:

Ela se atém a acontecimentos pequenos, insignificantes, escolhidos ao acaso; a medição da meia, um fragmento de conversa com uma criada, um telefonema. Não ocorrem grandes mudanças, momentos cruciais exteriores da vida, ou catástrofes, e, ainda que tais coisas sejam mencionadas em *To the Lighthouse*, isto é feito rapidamente, sem preparação nem contexto, de forma aproximada e, por assim dizer, apenas informacional. (1946, p. 492).

Na ficção de Virginia Woolf, a realidade não faz parte de uma ação dramática exterior, tudo é questão de introspecção. Na busca por introduzir o que é subjetivamente a vida na sua visão particular, a autora, ao criar *Passeio ao farol*, escolhe personagens excepcionalmente sensíveis e se atém a acontecimentos triviais da vida para captar o instante efêmero vivido por elas. Embora o romance apresente uma boa parte de descrição convencional, sobretudo em “O Tempo Passa”, é possível notar que Woolf vale-se da técnica do monólogo interior indireto para parecer estar sempre no interior da mente dos seres. Diferentemente do uso itálico que Faulkner emprega em *O Som e a Fúria*, [*The Sound and the Fury*] (1929), Woolf controla o movimento da consciência através dos artifícios da pontuação, em especial o uso de parênteses.

Mrs. Ramsay meditava sobre o quanto achava o amor um sentimento imaturo, entretanto necessário quando, inesperadamente começou a prestar atenção ao que os convidados poderiam dizer sobre o amor, pois ela, de alguma forma, esperava que alguém participasse do assunto e, por isso, continuou esperando algum esclarecimento para o problema do amor. A expectativa ou a consciência da Sra. Ramsay é interrompida pelos enfáticos travessões que anunciam o comentário do Sr. Bankes sobre o café inglês,

proporcionando, assim, uma mudança que ilustra a habilidade com que Woolf controla o movimento da consciência.

– E depois – disse o sr. Bankes –, há esse líquido que os ingleses chamam de café. – Ah, o café! – Exclamou a sra. Ramsay. Mas era muito mais uma questão de a manteiga ser realmente de boa qualidade e o leite limpo. (Estava muito exaltada, Lily percebia, e muito enfática). (WOOLF, 1927, p. 91).

Muito sutilmente Woolf indica através do uso dos parênteses que o nível da consciência da Sra. Ramsay mudou de repente para o nível da consciência de Lily Briscoe. Diferentemente de *Mrs. Dalloway*, *Passeio ao Farol* foi estruturado em capítulos, a saber: “A janela”, “O tempo passa” e “O farol”. Ambientado na ilha escocesa Skye, o romance traz em seu primeiro capítulo uma relação condensada das personagens. Os fatos se concentram entre os pontos negativos, os pontos positivos e os sentimentos de cada um; tudo isso se nos apresenta sob a perspectiva de uma personagem sobre as outras. Em uma passagem em que Lily Briscoe mostra-se inundada pelas impressões sobre o Sr. Bankes e o Sr. Ramsay, isso fica explicitado.

E a voz era a sua própria dizendo, sem que lhe sugerisse nada, coisas inegáveis, eternas, contraditórias, tanto que mesmo as fendas e saliências no tronco da pereira estavam irrevogavelmente fixada ali por toda a eternidade. Você tem grandeza, continuou ela, e o sr. Ramsay não. Ele é inferior, egoísta, vaidoso, egocêntrico; é temperamental; é um tirano; cansa a sra. Ramsay até a morte; mas ele tem o que você (dirigia-se ao sr. Bankes) não tem: é desapegados das coisas mundanas; não se importa com insignificância; gosta de cachorro e dos filhos. (WOOLF, 1927, p. 25).

O segundo capítulo trata, de forma indireta, do período da guerra, ao mostrar a casa de veraneio inabitada e em ruínas. As personagens quase não aparecem, mas seus sentimentos nos são mostrados através do estado deteriorado que se encontra a casa de férias na ilha de Cornualha. “A casa estava abandonada e deserta. Abandonada como o casco de um animal perdido numa duna, e que se enche de areia depois que a vida se vai.” (WOOLF, 1927, p. 124).

O terceiro narra a realização do passeio ao farol; um desejo que a Sra. Ramsay não conseguiu realizar. Dez anos após sua morte, a família Ramsay visita o farol; tudo acontece de modo enigmático. Nesse capítulo, mais especificamente, a linguagem escolhida pela autora capta as sutilezas mais fugidias e põe em evidência os recursos poéticos:

A primavera, sem uma única folha que se agitasse, nua e brilhante como uma virgem orgulhosa na sua castidade e desdenhosa na sua pureza, estendia-se sobre os campos,

vigilantes, os olhos bem abertos, completamente desinteressada de tudo o que pensassem ou fizessem os que a observavam. (WOOLF, 1927, p. 119).

Os elementos da natureza, como o mar, o vento, as rochas, o farol e as montanhas, cada vez mais se fazem notar, são símbolos que não passaram despercebidos pela romancista, que não só reconhece que faz uso deles, como questiona toda a tessitura de sua obra.

Notei que estou usando um pouco de simbolismo; & tenho pavor de ‘sentimentalismo’. Estará o tema todo sujeito a esta acusação? Mas tenho dúvida de que qualquer tema seja bom ou ruim em si mesmo. Ele dá uma oportunidade às características próprias da gente – só isso. (WOOLF, 1989, p. 133).

O cenário criado por Woolf, de algum modo, interliga as sensações das personagens, já que a ausência da Sra. Ramsay naquele lugar sugere um tom de mistério; e tudo acontece de modo tão enigmático, que Lily Briscoe, sua personagem-pintora, com repentina intensidade, como se pudesse ver a Sra. Ramsay por um segundo, traça no centro da tela uma linha; e “Estava pronto; estava acabado. Sim, pensou, pousando o pincel, com extremo cansaço, eu tive minha visão.” (WOOLF, 1927, p. 187).

Sempre à procura de perspectivas de estilo para além de uma narração comum, Woolf deixa claro que *Passeio ao Farol* é uma obra de um prazer estético singular. Ao considerar necessário o uso de alguma pontuação para ressaltar a fluidez na descrição da consciência das personagens, Woolf mostra-se confiante no uso dos parênteses, uma técnica que controla o movimento da consciência de cada um dos seres. O seu método está em grande parte explicitado em toda a narrativa. Pensemos a longa lembrança de Lily quando esteve na praia em companhia de Charles Tansley jogando pedrinhas na água e sendo observados pela Sra. Ramsay que “olhava por sobre os óculos e ria para eles dois.” (WOOLF, 1927, p. 145). Lily esteve meditando sobre um longo passeio em que ela não lembrava sobre o que eles conversaram, somente “de Charles e ela atirando pedras e repentinamente dando-se muito bem, e a Sra. Ramsay os olhando.” (WOOLF, 1927, p. 145). Esteve meditando sobre isso, de repente, numa fração de segundo, o foco narrativo muda, e Lily começa a pensar na Sra. Ramsay: “Pensou na Sra. Ramsay dando um passo atrás e apertando os olhos. (Ela e James sentados no degrau deviam ter alterado consideravelmente seu esboço. Devia, necessariamente, ter havido uma sombra ali).” (WOOLF, 1927, p. 145).

A maneira sutil de Virginia Woolf deixa claro que a presença dos parênteses aqui indica uma mudança no nível da consciência da personagem. Narrada sob a técnica do monólogo interior indireto, a autora divide suas divagações e modo de pensar e sentir a arte

com sua personagem pintora. Através de Lily Briscoe, a escritora reflete sobre problemas técnicos e estéticos da arte. A presença de Lily ocupa um lugar significativo na narrativa, porque, em parte, as técnicas da arte plástica da personagem-artista embasam a escrita do romance. É pelos olhos de Lily que o “retrato” cheio de símbolos e metáforas surge.

Nesse sentido, Mendilow nos afirma que “Não há dois mundos distintos no romance psicológico moderno, aquele do romancista e aquele do romance” (1972, p. 253), conforme acontecia antes nos romances realistas de Anthony Trollope (1815-1882) e William Makepeace Thackeray (1811-1863), da era vitoriana. Na modernidade, esses dois mundos confundem-se em um único.

E, complementando sua reflexão sobre a união entre esses dois mundos, Mendilow afirma ainda que Woolf projeta, através de suas personagens, uma série de extensões de si própria.

Os personagens de Virginia Woolf mantêm claramente a sua ligação com o seu criador, falam com seu idioma e pensam à sua maneira. Quando ela penetra como autor em seus romances, isso não sentido como uma intrusão; o lugar é seu de direito. Sua ficção é do tipo que inclui o autor. Constantemente esforça-se em mostrar como cada personagem é uma projeção dos outros que o veem; e quando o observador é o autor, ela deve se oferecer à vista do leitor de modo que ela mesma seja levada em conta ao serem julgados os seus personagens. (MENDILOW, 1972, p. 253-254).

Nesse sentido, parece que entre criador e personagem tudo se conforma numa subjetividade unificada, visto que Woolf pretendia escrever o maior livro do mundo captando os pensamentos “quentes e imprevistos” à medida que eles surgem e Lily não achava digno não fecundar as coisas, tal qual a mente concebia.

Ela não considerava honesto modificar o violeta brilhante e o branco cintilante, já que os via assim, embora isso estivesse na moda depois da visita do sr. Pounce forte. Então, sob a cor havia a forma. Podia ver isso com clareza, imperiosamente, quando olhava: quando pegava no pincel é que tudo mudava. Era nesse vôo momentâneo entre a paisagem e sua tela que os demônios a possuíam, levando-a à beira das lágrimas, e tornavam a passagem da concepção para o trabalho tão terrível quanto o era a incursão por um corredor escuro para uma criança. Assim se sentia, frequentemente, numa luta terrivelmente desigual para manter a coragem e dizer: ‘Mas isso é o que eu vejo, isso é o que eu vejo’, e desse modo reunir em seu peito os restos miseráveis de sua visão, que milhares de forças buscavam arrancar-lhe. (WOOLF, 1927, p. 20).

Ao que se vê, Woolf, através de sua personagem, deixa perceptível que o autor modernista, na busca por dizer a verdade indizível dos seres fictícios, expressa de modo “intenso e atento” as ideias, as visões, as emoções e afinidades que lhe são próprias. Lily

Briscoe, assim como sua criadora, tinha sua própria visão ante a vida e a arte, ambas achavam injusto modificar a maneira como viam as coisas. Era entre o exterior e o interior que Lily sentia-se tomada pelos demônios que a possuíam. Sua luta era entre a forma e o conteúdo, entre o significado e o estilo que queria dar a sua arte. Via a cor e a forma tão claramente que se emocionava entre a tela e a paisagem.

Passeio ao farol seria o maior livro do mundo se “fosse feita única & exclusivamente & com integridade com os pensamentos do autor.” (WOOLF, 1989, p. 129). Mas ela sabia que a vida nos limita, o tempo da escrita não acompanha o da mente, e que, por isso, tantas coisas deixam de ser narradas em seu estado íntegro, tão logo elas apareçam. Em *Passeio ao Farol*, há uma tentativa de transpor esteticamente a dor indizível, de registrar os detalhes do pensamento, do sentimento e da sensação que surgem na consciência na ordem e na intensidade em que surgem. Woolf busca em seus escritos capturar uma integridade elevada sustentando a soma de todas as nossas experiências, veiculando a impressão de que o tempo, as pessoas e as coisas estão juntos numa múltipla fusão.

Suponhamos que pudéssemos pegá-los antes de se tornar ‘obra de arte’? Pegá-los quentes & imprevistos à medida que surgem na mente – ao subir a colina de Asheham por exemplo. É claro que não podemos; pois o processo da linguagem é lento & ilusório. Temos de parar para achar uma palavra; depois, há a forma da frase, que nos solicita que a preenchamos. (WOOLF, 1989, p. 129).

A criação da realidade ficcional exige o tempo da articulação da linguagem e para expressar a visão modernista sobre a personagem e sua terrível verdade interior, os romancistas não só reestruturaram a linguagem em abundância de símbolos e imagens como dispensam a pretensão de dar a vida o tratamento de contá-la pelo viés do realismo ficcional. Para os modernistas, o ser não pode separar-se do que lhe acontece, pois somos o resultado de todas as nossas experiências. Assim como Clarissa Dalloway tinha afinidades com as pessoas com quem nunca tinha falado e sentia-se não somente “aqui”, mas por toda a parte, fica presumido que nada “existe fora da mente de quem se percebe, ou nada existe salvo na medida em que é percebido, [nesse caso] não só os personagens não podem separar-se um do outro, como também não podem mais separar-se do autor do romance.” (MENDILOW, 1972, p. 253).

Nesse sentido, e neste caso específico, não há como dividir o observador do observado, o romancista dos seus seres ficcionais, já que Woolf ao escrever “sempre buscará exprimir aquele algo que não sabe dizer nem sempre pensar de outra forma [sua dor indizível]; porque, para ela, qualquer coisa que contemple encarna-se na expressão

[ficcional].” (FUSINI, 2010, p. 150). *Passeio ao Farol* é uma concentração de sentimento que de acordo com Mendilow, “nos satisfaz pela estrutura formal e pelo contraste de dois princípios – a vida da arte e a arte de viver – princípios que se encontram bem no fim do livro.” (1972, p. 240). Esses dois princípios levantados por Mendilow ficam evidenciados, quando Lily diante da dificuldade de encontrar a forma que represente sua visão de retratar os Ramsays, traça no centro da tela um enigmático e intenso ponto.

Desse modo, a escrita de Woolf vai se definindo no âmbito de complexas questões existenciais ao passo que “está estreitamente vinculado ao estilo da autora o método de levar prosa em direção à poesia que dá a seu texto um tom claramente lírico.” (BRADBURY, 1989, p. 209). Sua expressão artística ganha uma dimensão elevada com a incorporação do passado no presente, dando mais importância àquilo que as personagens pensam do àquilo que elas fazem. As experiências são eliminadas e a intenção é questionar a vida, o sempre-presente, pois o que é selecionado para a apresentação são as intenções e os conflitos mentais das personagens. Assim, quando Woolf escreve o rotineiro de forma particular, de modo a expressar sua visão de realidade, ela instaura uma nova proposta estética e revitaliza o romance de inícios do século XX. Diante disso, podemos afirmar que tanto *Mrs. Dalloway* quanto *Passeio ao Farol* são duas obras em que o mais importante “é penetrar na essência das coisas, ainda que elas resistam, como, porém, deveriam, ao embelezamento pela linguagem.” (WOOLF, 1989, p. 99).

Embora o livro tivesse sido bem recebido, a romancista não ignorou as críticas negativas. Ela anota em seu diário que E. M. Forster simplesmente achou o livro “um fracasso”; embora estivesse mais segura de si. Apesar de notar que o livro comportava muitos elementos simbólicos, sabia que nunca tinha levado seu método tão a sério quanto agora; e, se seu sentimento estivesse correto, ele se sustentaria. “Com isso quero dizer que apanhei na rede mais sentimentos & mais caráter, imagino.” (WOOLF, 1989, p. 133). Pensava também que, em *Passeio ao Farol*, não havia se proposto a nada, apenas precisava de uma linha central no meio do livro para manter a linha unida. A linha, é claro, se resumia na presença dos pais, no quadro que Lily pintara deles; sabia que, ao “pintá-los”, eles despertariam intensos sentimentos em muitos, mas preferiu deixar que cada um desse o significado que quisesse. Confessou ainda que não sabia lidar com o simbólico, exceto da forma que fez: vaga e generalizada. Se isso estava certo ou errado, não sabia, mas sentia tédio quando uma coisa tinha inteiramente um significado direto.

Sabia que com isso, aos poucos aperfeiçoava seu método; tudo indicava que justamente por causa da árdua tarefa de exercitar várias vezes seus escritos, estava cada vez

mais próxima da sua individualidade artística. Como de praxe, logo após o lançamento do seu livro os amigos lhe escreveram. Woolf era ansiosa, estava sempre à espera de uma crítica que a fizesse repensar em seu método, ou um de elogio para mostrar que estava no caminho certo. Roger Fry¹³ lhe escreveu quando *Passeio ao Farol* foi lançado. Disse a ela que não esperasse nenhuma crítica dele, porque notara que ela “passa intocada e triunfante” quando descreve os problemas de Lily Briscoe; e se ele próprio tentasse descrever tais problemas, certamente “faria uma enorme confusão com tudo isso.” Por conta disso, Virginia não receberia uma crítica, mas também não impediria de dizer que considerava *Passeio ao Farol* o seu melhor livro, bem mais notável que *Mrs. Dalloway*. “Você já não se incomoda com a simultaneidade das coisas e vai para frente e para trás com um extraordinário enriquecimento de cada momento da consciência.” (BELL, 1972, p. 414).

Com a persistência que lhe é comum, ainda buscava produzir uma narrativa que estivesse de acordo com o seu princípio de literatura “do meu jeito”; uma ficção que fosse escrita com base no que defendia; uma literatura estruturada sob sua concepção de verdade. Para Woolf, devido a um desvio do espírito humano, por questão de centímetros, a vida escapava; e quer isso que “chamemos de espírito ou vida, de verdade ou realidade”, essa coisa essencial que nos escapa, talvez sem ela, “nada mais valha a pena.” (WOOLF, 2014a, p. 108). Por ora, estava satisfeita, e, quanto a Forster e seu veredito, mostrou-se atenta e crítica sobre seus próprios escritos.

Por ora minha opinião é que ele é tranquilamente meu melhor livro, mais completo que J.' R. & menos espasmódico, ocupado com coisas mais interessantes do que Mrs. D. & não enredado em todo aquele desesperado acompanhamento da loucura. É mais livre & mais sutil eu acho. No entanto não tenho idéia ainda de qual vai ser o próximo: o que significa que aperfeiçoei meu método, & que ele agora vai ficar assim, & servir qualquer aplicação que eu queira fazer dele. Anteriormente, um desenvolvimento do método revelava novos temas, porque eu percebia a oportunidade de poder expressá-los. No entanto, de vez em quando fico obcecada pela vida bastante profunda & semimística de uma mulher, que será contada toda em uma única ocasião; & o tempo será completamente eliminado; o futuro de algum modo irá florescer do passado. Um incidente – digamos a queda de uma flor – poderá contê-lo. Sendo minha teoria que o fato real praticamente não existe – nem o tempo. Mas não quero forçar isto. (WOOLF, 1989, p. 139).

Assim como a autora conclui a forma e o conteúdo do livro, Lily Briscoe, sua personagem-pintora, também equilibra o tom e o desenho do seu quadro. O eco do problema que se impõe, de igual maneira, à sua autora, é do mesmo modo resolvido por Lily, que no

¹³ Pintor, escritor, crítico da arte inglesa, professor de História da Arte na University College de Londres e na University de Cambridge, membro do grupo de Bloomsbury e amigo de Virgínia Woolf.

final da narrativa acaba equilibrando a forma e a pintura. Pode-se dizer que ambas descobrem as soluções, pois assim como Lily resolve o problema do quadro, também a autora o faz em relação ao romance: Lily Briscoe, sua personagem-pintora termina o romance com uma frase típica de sua criadora e válida para o momento. “Eu tive a minha visão”.

1.6 ORLANDO: UMA BIOGRAFIA EM ESTILO BURLESCO

Depois de *Passeio ao Farol*, um novo tom é assumido pela autora na obra seguinte: um tom caprichoso, burlesco. Em *Orlando: uma biografia*, (1928), Woolf retoma a relação entre a arte e a vida, contudo em tom zombeteiro, de modo que a vida de Vita Sackeville-West, sua biografada, encontre-se irônica e humoradamente permeada na do (a) protagonista Orlando. Hoje, passados 77 anos da morte de Virginia Woolf, ainda é curioso saber como nasceu o projeto desse livro.

Ocorreu-me, confusamente, que poderia escrever uma narrativa no estilo de Defoe só por brincadeira. [...]. Nenhuma tentativa será feita de tornar as personagens realistas. O safismo será sugerido. A sátira será o tom predominante – sátira & desvario. As Senhoras terão Constantinopla em mira. Sonhos de domos dourados. Minha própria veia lírica será satirizada. Tudo ridicularizado. E deverá terminar com três pontos... assim. Porque a verdade é que sinto a necessidade de uma travessura depois destes livros sérios, poéticos e experimentais cuja forma é sempre pensada tão cuidadosamente. Eu quero dar pulos de alegria & seguir em frente. Quero incorporar todas aquelas inúmeras & pequenas idéias & minúsculas histórias que passam por minha cabeça a todo momento. Acho que vai ser muitíssimo divertido escrever isto; e vai descansar minha cabeça antes de eu começar a obra muito séria, mística e poética que quero que venha em seguida. (WOOLF, 1989, p. 141).

Ao mencionar sua suposta confusão misturada ao desejo de escrever uma aventura no estilo de Defoe, Woolf não só anuncia uma inovação do gênero biografia como em tom jocoso sugere escrever uma aventura ingênua. Entretanto, a brincadeira é substituída por uma elaboração que, além de satirizar os traços da escrita elisabetana e mostrar as profundidades do eu, ainda se caracteriza por uma linguagem lírica. Enquanto Defoe em *Robson Crusoe* (1719) retrata a face da sociedade europeia do século XVIII, Woolf vem representar através das justificativas repletas de ironias os questionamentos e os conflitos de um ser que incorpora as reflexões do século XX.

No começo, a ideia era secundária ou um passatempo, como costumava dizer, mas de súbito, o romance surgiu na sua mente em sua versão final. Ela escreveu a Vita que estava

desesperada, porque Leonard exigia dela um livro que extraía gota a gota do seu seio. Não conseguia escrever nada, nem mesmo uma só palavra. Conta em seu diário, que em meio a seu desespero, apoiou a cabeça nas mãos, meteu a caneta na tinta, e eis que automaticamente escreveu na folha limpa: Orlando: uma biografia. Orlando nascia e todo seu corpo inundou-se de êxtase e seu cérebro de ideias. Na verdade, Woolf estava cansada do seu método de retratar a vida íntima dos seus personagens, o que ela chamou de “construir túneis.” Foram dois livros difíceis escritos seguidamente. *Mrs. Dalloway* e *Passeio ao farol*; exigiram muito dela, e, por essas razões, decidiu metaforicamente tirar férias na companhia de Vita Sackville-West.

Não sabia como seria, era uma escrita experimentalista como todas as outras, mas supunha que Orlando acabasse sendo Vita. Um romance que ela queria escrever rapidamente, “& assim manter a unidade do tom, que neste livro é muito importante. Tem de ser um livro meio hilariante, meio sério: com grandes doses de exagero.” (WOOLF, 1989, p. 154). Sua personagem estava definida, começava então a veia lírica e satirizante da romancista de Bloomsbury. Woolf descreveu o romance como “as férias de uma autora”, pois que fora um livro que nasceu a toda velocidade, afirma ela, como se tivesse empurrado tudo para o lado a fim de nascer.

A intenção da autora ao projetar a obra era, de modo irônico, fazer uma distinção entre biografia e ficção; e eis que une os materiais dos quais são feitos o texto ficcional e o relato biográfico. “Uma se faz com ajuda de amigos, fatos; a outra é criada sem nenhuma restrição, a não ser aquelas que o artista, por razões que lhe parecem boas, resolve obedecer.” (WOOLF, 2014g, p. 391). Desse modo, ora com ajuda dos fatos, ora sem restrição, surge uma obra, que, ao ver da romancista, se revelou por si própria, assim como também sua visão particular da história da Inglaterra e a vida do jovem Orlando. O sonho de Virginia era esboçar como num grande mural histórico, o perfil de todos os seus amigos. Vita seria Orlando, e os outros seriam representados mais tarde em *As Ondas*. Em 23 de julho de 1927, a autora destaca em seu diário como o romance estava sendo elaborado:

Estou escrevendo Orlando em parte em um estilo burlesco bastante claro e simples, de modo que as pessoas vão entender cada palavra. Mas o equilíbrio entre realidade & fantasia deve ser acurado. Baseia-se em Vita, Violet Trefusis, Lord Lascelles, Knole etc. (WOOLF, 1989, p. 150).

Por trás dessa informação aparentemente desinteressada, Woolf anuncia com ironia a criação de um romance escrito numa linguagem nada fácil, em que jogaria com as fronteiras

entre a história e a ficção, ora se ocupando da realidade factual, ora das verdades interior da personagem em que ela viria mesclar sarcasticamente personagens reais e seres fictícios.

O enredo inicia com Orlando aos 16 anos, no final do século XVI, e a partir daí, o leitor acompanha as mudanças de comportamento da personagem com o passar dos séculos. Nos tempos da rainha Elizabeth I, Orlando é um galã da corte, um homem violento, mas ao conhecer Sasha, uma princesa russa torna-se mórbido e pensativo; logo em seguida, vai para Constantinopla como embaixador, casa-se com Rosina Pepita e sofre uma drástica transformação sexual. Retoma à Inglaterra no século XVIII e vive cercada de poetas como, por exemplo, Pope; no século XIX, apaixona-se por Shelmerdine e casa-se com ele. E, por fim, no início do século XX, a personagem dá à luz um filho, e a história termina em 11 de outubro de 1928.

Com todas essas informações, Woolf põe à prova um fazer literário com o uso de todas as liberdades que a biografia até então havia limitado; pois o biógrafo de Orlando não só o acompanha, mas também tece comentários sob a ordem de um discurso informal e intimista que, de forma irônica, dialoga com o leitor, manifestando opiniões pessoais. Assim, ela explora ao máximo o poder do biógrafo para selecionar e estabelecer relações entre o que é real e o que é inventado, “mantendo-se nos limites estritos do mundo factual.” (WOOLF, 2014g, p. 394). De acordo com Woolf, no final do século XIX, o biógrafo conquistou certa margem de liberdade, pois podia unir à sua tarefa de recriar a realidade tons análogos aos dos poéticos. O biógrafo não precisava mais ter nas mãos documentos que pudessem contrapor sua invenção, ele podia criar “os fatos como um artista os inventa – fatos que ninguém mais pode verificar [...]” (WOOLF, 2014g, p. 396).

Em *Orlando*, Woolf explora o real e o inventado harmonizando-os de tal forma que a escrita do livro pudesse remodelar e combinar “as vantagens de dois mundos, que desse liberdade de invenção ao artista, mas amparasse seus inventos com suporte dos fatos – um livro que fosse não só uma biografia, mas também uma obra de arte.” (WOOLF, 2014g, p. 396).

Para dar vazão a seu propósito em unir significativamente fatos e ficção com a intensidade da poesia, sem descaracterizar a emoção do drama, Woolf se vale de uma técnica que possibilita jogar ironicamente com a fusão entre o papel do biógrafo e o papel do narrador. Assim, numa ambiguidade combinada, ela mescla as funções artísticas do narrador e do biógrafo de Orlando. Dessa forma, brincando com as convenções, institui que o “simples dever do biógrafo é relatar os fatos tal como são conhecidos, e deixar que o leitor os entenda como quiser” (WOOLF, 2014d, p. 87), mas que por falta de prova a personagem ia ser

inserida num mundo em que os fatos seriam “verificados por uma pessoa somente – o próprio artista”, pois há fatos “obscuros e misteriosos” da vida de Orlando que não são documentados, entretanto não podem ser ignorados. (WOOLF, 2014g, p. 397).

Igualmente, para justificar a intromissão na vida íntima da protagonista, o narrador acrescenta que os fatos sombrios da vida de Orlando não são “matérias que um biógrafo possa elaborar com proveito”, mas que era importante para o leitor saber que em “Orlando estavam estranhamente presentes muitos estados de espírito – melancolia, indolência, paixão, amor pela solidão, para não falar de todas aquelas contorções e sutilezas de humor indicadas na primeira página, [...]” (WOOLF, 2014d, p. 93).

Especificamente em *Orlando*, através da ambiguidade em que é narrado, deixa marcas de que o narrador brinca com o contraste dos tempos cronológico e o da mente. Mesmo o romance trazendo como palavras centrais biografia-historiografia-romance, vemos o desfecho de uma história-biográfica escrita de modo a enfatizar os valores “psicológicos da duração enquanto contrastados aos cronológicos, e por mostrar a diferença entre ambos, usando habilmente um deles como metro para medir o outro.” (MENDILOW, 1972, p. 257).

Nota-se, no experimento ficcional de Woolf, que há um jogo estilístico que brinca com o uso do tempo cronológico, como um padrão; isso fica explicitado pelo modo como a autora embaralha o profundo conhecimento histórico com a ficção autônoma de uma protagonista arremessada em sua realidade interior. Assim, como uma espécie de “costura flexível”, vemos a história e a protagonista fundindo-se uma dentro da outra. Se por um lado, a vida da personagem se expande para adequar quatro séculos da história social e cultural da Inglaterra, por outro, quatro séculos se retraem para caber dentro da metade da vida desta. Parece então que, ao fundir os dois tempos, Woolf não só realça a autenticidade dos fatos históricos através da visão do artista, mas também cria um mundo que é visto a partir de um olhar “mais intenso e mais unido num todo do que o mundo que é em grande parte constituído por informações fornecidas por outras pessoas.” (WOOLF, 2014g, p. 397).

O contraste entre o tempo cronológico e o tempo interior, possibilita por causa das diferenças, misturar duas espécies de fatos: os limitados pelo biógrafo e os inventados pelo narrador. Nesse sentido, se essas diferenças dos tempos se tocarem, de modo a prevalecer uma sobre a outra, “destroem-se”. No caso da biografia de Orlando, se os tempos tivessem sido trabalhados de modos separados, a autora não tinha como abstrair o melhor desses dois mundos. Isso acontece porque o biógrafo-narrador conquistou certa margem de liberdade mostrando que o tempo são duas forças alternadas que simultaneamente influenciam ou dominam nossas vidas.

Das duas forças que alternadas e, o que é mais confuso, concomitantemente dominam nossas tolas existências – a brevidade e a diuturnidade – Orlando estava algumas vezes sob a influência da divindade com pés de elefante, em outras de um mosquito em pleno voo. (WOOLF, 2014d, p. 113).

Dessa maneira, ao ironizar a biografia convencional, a ficcionista alarga desmesuradamente o tempo de vida de uma pessoa para apresentar de modo bastante idiossincrático seu juízo sobre alguns aspectos da história inglesa, mostrando também como é relevante a herança da história na vida de uma pessoa. Visivelmente transgressor em sua proposta estética, *Orlando* ultrapassa, estilisticamente, a linguagem empolada e algo encomiástica do gênero biográfico tal qual era comumente praticado na era vitoriana. Através de Orlando, questiona o estatuto da verdade, revê os padrões de mérito da cultura inglesa e expõe “novos heróis à nossa admiração.” (WOOLF, 2014g, p. 399). O novo método de conceber o gênero biográfico passou a alargar “seu escopo pendurando espelhos em cantos inesperados”, pois buscou a extrair não apenas a vida dos grandes homens, “mas qualquer um que tenha vivido uma vida, e deixado um registro dessa vida.” E toda essa diversidade abrangerá a todos, pois que todos “merecem uma biografia, os fracassados como os vitoriosos, tanto os ilustres como os humildes.” (WOOLF, 2014g, p. 399).

E, ora contando os fatos verídicos, ora peneirando os pormenores e modelando o todo, Woolf constrói uma narrativa em que a imaginação do artista, “em sua intensidade máxima elimina o que há de precível nos fatos”, construindo o que é durável, estimulada pelo grau de tensão que a verdade apontada pelo biógrafo oferece. Sua transgressão em termos narrativos vai tão longe, que, de acordo com Mendilow, Woolf recorre a alguns estratégias peculiares de Laurence Sterne (1713-1768).

[...] pediu emprestado alguns subterfúgios altamente idiossincráticos de Sterne, tais como deixar espaço em branco, o qual a imaginação do leitor é convidada a preencher, ou realçar a data ficcional da posição do personagem no tempo em contraste com a data real em que o autor escreve. (1972, p. 260).

Diante disso, a primeira ideia que nos vem é que, mais uma vez, Woolf buscou, ainda que recorrendo a outros escritos, uma forma de inovar a arte; pois *Orlando* se destaca por sair da sua condição de biografia tradicional à dramatização de um “eu” solitário e melancólico confinado em uma procura e uma desilusão. Com humor e certas doses de exageros, ela mescla o gênero biografia e romance como um recurso simples para ao mesmo tempo em que mostrar a verdade histórica da Inglaterra, também individualizar sua personagem através do

monólogo e do discurso. Ao mesclar o gênero romance e biografia, automaticamente de forma irônica ela designa o papel de cada um na narrativa. O biógrafo precisa ir à frente como um informante, “testando a atmosfera, detectando falsidade, irrealidade e a presença das convenções” (WOOLF, 2014g, p. 399), enquanto o narrador deve “desamarrar” a totalidade da obediência do biógrafo em relação aos fatos, porque recriar a realidade como de fato fora, sem a ajuda de dons “análogos aos do poeta ou do romancista”, era impossível. (WOOLF, 2014g, p. 393).

Orlando, uma obra paradoxal que, como esclarece a autora, deveria ser “fidedigna, mas fantástica”, obedece a um esforço de reorganizar a história ao mesmo tempo em que, de acordo com o princípio próprio de Woolf, pudesse através da trajetória utópica e fantástica da personagem revitalizar o romance sob a visão de um narrador biógrafo que faz com que a ironia esteja presente na forma, na linguagem, nos temas, em cada passagem e na filiação genérica. Ao mesclar narrativa romanesca, história e biografia, a autora encontra o equilíbrio entre a verdade e a fantasia e escreve um romance histórico sem o ser no modelo convencional. Em *Orlando*, tanto no factual quanto no ficcional há uma interdependência nos recursos imaginativos para compor a história. O grande dilema entre a verdade factual e a verdade da ficção parece se diluir, já que a personagem tem sua vida posta num mundo em que tanto a imaginação do artista, quanto a do biógrafo se unem para narrar a verdade sobre a vida de Orlando.

Deste modo, a geografia narrativa de *Orlando* se configura com a força da verdade histórica e a verdade subjetiva da personagem, ambas plasmadas a partir do olhar satírico e poético do narrador. Em todo seu processo de criação, a ficcionista sempre deixou claro que sua arte usaria da infinita paciência da prosa para abrigar outros gêneros; com isso, provou que a prosa, com sua flexibilidade e “Com toda versatilidade de uma ferramenta em uso constante, pode acompanhar as reviravoltas e registrar as mudanças que são típicas da mente moderna.” (WOOLF, 2014c, p. 218).

Para Woolf, assim como para Bakhtin, o romance é um gênero jovem, inacabado; só ele se adapta às novas formas.

O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom. (BAKHTIN, 1993, p. 399).

1.7 AS ONDAS: UMA NARRATIVA EM ESTILO PRÓPRIO

As Ondas, publicado em 1931, um ano depois de *Enquanto Agonizo*, de William Faulkner (1930), e apenas três anos após a publicação de *Orlando*, apresenta em sua estrutura narrativa um processo de radicalização de escrita ainda maior que nos outros romances. Assim como *As Ondas*, *Enquanto Agonizo* também apresenta um conjunto de cenas sem nenhuma ligação narrativa objetiva. Entretanto, o padrão cênico de Faulkner é completamente diferente do que aquele que Woolf aplica em *As Ondas*. Enquanto Woolf dispõe os solilóquios de maneira formal mantendo o mesmo estilo para cada uma das personagens, Faulkner se vale de um artifício que permite apresentar os pensamentos dos seres, mas numa linguagem e num padrão de pensamento típicos a cada personagem. Contada a partir de treze pontos de vista diferentes, as cenas de *Enquanto Agonizo* são introduzidas por capítulos de modo semelhante às descrições em peças teatrais, possibilitando que o leitor identifique a personagem que está falando no romance. Embora ambas as obras consistam em apresentar um grupo de solilóquios e suas publicações se mostrem muito próximas uma da outra, é possível identificar que o aspecto formal da escrita de Woolf se diferencia em vários pontos da obra de Faulkner.

Como vimos, Woolf havia conseguido desenvolver um estilo narrativo em que as divergências do tempo cronológico e o tempo da mente são postas em evidência. A consciência da personagem passa a se manifestar, a partir de uma totalidade do seu mundo interior, e a tendência do narrador, nesses casos, é desaparecer juntamente com a sequência lógica e a coerência dos acontecimentos. O trabalho ficcional de *As Ondas* foi para a romancista como um veloz encontro com a morte. Estava num momento sensível, sentia-se exausta fisicamente.¹⁴ O primeiro pensamento acerca do livro foi se perguntar como iria começá-lo, o que seria dele? “Deus será que esse livro vai existir!? Por enquanto é um amontoado de fragmentos.” (WOOLF, 1989, p. 176). Acrescentou que não tinha muito estímulo nem paixão; apenas a aflição da dificuldade. “Não pretendo contar uma história. Mas talvez possa ser feito assim. Uma cabeça que pensa. Podem ser ilhas de luz – ilhas no fluxo que estou procurando comunicar: a própria vida prosseguindo.” (WOOLF, 1989, p. 170).

¹⁴ Marcada por várias tragédias desde os 13 anos de idade, Woolf vivenciou a morte da mãe Julia, de sua meia irmã Stella Duckworth, a morte do pai Leslie Stephen. Acredita-se que tais situações seriam o motivo para seus episódios depressivos e seu eventual suicídio por afogamento ocorrido em 28 de março 1941, após o bombardeio de sua casa em Londres durante a segunda Guerra Mundial.

O romance crescia lentamente nos meandros da sua mente, e entre uma pausa e outra, registrou em seu diário que estava sentindo “a primavera começar, & a vida de Vita tão plena & tão pujante; & todas as portas se abrirem; & isto é creio a mariposa batendo as asas em mim.” (WOOLF, 1989, p. 177). Woolf começava a conceber a sua história, uma história que como explica a autora, “não importa o que ela seja;” estava tomada pela ideia de um novo experimento e chegava a admitir que muitas vezes isso ocorria “além de meu controle da mente ou da pena.” (WOOLF, 1989, p. 177). Sentiu que era o mais difícil dos seus livros, pois cada “vida haverá de ter uma voz – um mosaico –, Não sei.” (WOOLF, 1989, p. 179). Almejava produzir em poucas “pinceladas os traços essenciais do caráter de uma pessoa” (WOOLF, 1989, p. 179), mas presumiu que não estava chegando onde queria. O livro ainda não tinha uma forma assumida e ela ainda não dominava a voz da fala. Reconsiderou: Por enquanto, uma visão, mas sentiu que não mais contaria uma história; queria ir além de tudo que já tinha escrito; e decidiu que escreveria um livro abstrato, místico e sem olhos. Um livro complexo e constante que liga em total liberdade as cenas dos pensamentos numa unidade rítmica de uma profunda solidão. A ideia era envolver as personagens num profundo silêncio para captar suas lembranças, pois via na mente dos seres “ilhas de luz – ilhas no fluxo que estou procurando comunicar.” (WOOLF, 1989, p. 170). Sobre o projeto de *As Ondas*, esclarece que buscava através do “silêncio comunicar a vida prosseguindo”, e acrescentou que ficaria atenta às minúcias da vida.

O movimento das mariposas voando com vigor nesta direção. Uma candeia & um vaso de flores no centro. A flor pode estar sempre mudando. Mas deve haver mais unidade entre uma cena e outra do que há agora. Autobiografia pode chamar-se. Como poderei tornar uma etapa, ou um ato, entre a chegada das mariposas, mais intensa do que outra; se só existem cenas? Tenho de me dar conta de que isto é o começo: isto é o meio; aquilo é o clímax – quando ela abre a janela & a mariposa entra. Haverá dois movimentos diferentes – as mariposas voando para dentro; a flor a prumo no centro; um perpétuo fenecer & renascer da planta. Em suas folhas ela pode ver coisas acontecerem. Mas quem é ela? Desejo muito que ela não tenha nome. Não quero uma Lavinia ou uma Penélope: quero ‘Ela’. Mas isto se torna pretensiosamente artístico, Liberty, decadente de certo modo: canhestramente simbólico. Claro que posso fazê-la pensar no passado & no futuro; posso contar histórias. Mas não é isso. Também vou eliminar a precisão espacial & temporal. Tudo pode estar além da janela – um navio – um deserto - Londres. (WOOLF, 1989, p. 170).

Analizou com precisão os esboços de *The Moths (As Mariposas)*, pois assim o chamaria. Com efeito, o romance crescia, e como sempre, teve uma premonição do que escreveria. Lembrou-se de uma mariposa que morrera aprisionada no triângulo de luz da lâmpada. Ficou impressionada com a imagem que lhe veio à mente, e pôs-se a escrever sobre

as mariposas. A imagem da mariposa insensata atraída pela luz que a queimaria, enriqueceria o projeto de outra ideia: o romance *As Ondas* estava surgindo. Anotou em seu diário suas expectativas, mas também suas frustrações diante do experimento que intentava.

Eu disse que ficaria atenta a sintomas deste processo extremamente misterioso. Durante algumas semanas, depois de ter terminado *The Lighthouse*, pensei que estava virgem, passiva, vazia de idéias. Entretive vagamente com algumas idéias de uma flor cujas pétalas caem; de um tempo embutido em um canal lúcido pelo qual minha heroína passasse qdo. quisesse. As pétalas caindo. Mas nada resultou disto. Esquivei-me do esforço – pareceu-me não haver estímulo deste modo, presumi que havia esgotado meu talento. (WOOLF, 1989, p. 140).

Em junho de 1929, em meio a uma crise emocional, o livro começou a surgir-lhe na mente com certa clareza. Abriria a história com vozes na praia, pois havia decidido narrar a infância, mas advertiu “não será a minha.” Enquanto escrevia *Orlando*, Woolf demonstrou interesse em ambientar assim, como num quadro histórico, os perfis dos seus amigos bloomsburianos.

Contaria em *As Ondas* a vida destes mesmos amigos do modo como os via, pois todos estavam entremeados nela. Aos poucos, tudo se configura, e em agosto de 1930 o livro assumiu a forma de uma série de solilóquios dramáticos. O timbre autobiográfico é extremamente forte, pois foi ela própria a dizer que os seis personagens acabavam por compor um ser único. Ou seja: ela mesma; ainda que buscasse incessantemente a impessoalidade em sua obra, assim como nos afirma Marder (2011, p. 16), “estar ao mesmo tempo envolvida na ação invisível.” Nesse sentido, seu guia nesta busca é Shakespeare, ou a leitura que ela faz do bardo. Afirmo que Shakespeare possui uma “ensolarada impessoalidade”, virtude que buscava em sua escrita. (MARDER, 2011, p. 244).

Assim,

Tal radiância e liberdade sintetizava o estado por ela chamado de “anonimato” - impessoal, presente-ausente, aqui e não aqui, impossível de sujeitar. O Shakespeare de Virginia tinha abraçado a vida comum do dia a dia e sagazmente se esquivado de suas complicações ilusórias. (MARDER, 2011, p. 244).

De fato, tal ideal será ainda mais radicalmente perseguido no romance subsequente, de que falaremos a seguir.

Em *As Ondas*, reunir todas as particularidades dos amigos em um único ser resultava uma tarefa quase impossível. Por isso, dividiu-os em seis. “Uso meus amigos um pouco como lanternas de navio: há outro campo que vejo – com a luz deles – e ali há uma colina. Amplio

minhas imagens.” (BELL, 1972, p. 444). Era o início de uma ficção radical que dispensaria um personagem central; o discurso seria organizado paralelamente, não continuamente. Seis personagens estariam interligados pelos longos solilóquios, de modo que, ao final, o efeito parece ser a ideia de “uma pessoa só falando: uma profunda solidão da alma; [...]” (WOOLF, 1989, p. 190). O estético singular de Virginia Woolf combinaria poesia com a forma dramática através da cena do pensamento de seis personagens.

Emoldurado sob aspectos desta técnica radical, *As Ondas* apresenta Rhoda, Neville, Jinny, Bernard, Louis e Susan, que convivem desde a infância até a maturidade. Dividido em nove sessões do mesmo dia, narra o crescimento, o amadurecimento desses seres sob uma perspectiva interior, ou seja, uma série de monólogos flui continuamente, explorando o movimento da consciência de cada personagem.

- vejo um anel – disse Bernard – suspenso acima de mim. Treme e balança num laço de luz.
- Vejo uma faixa de amarelo pálido – disse Susan – espalhando-se até encontrar uma listra roxa.
- Ouço um som – disse Rhoda -, chip, chap, chip, chap, subindo e descendo.
- Vejo um globo – disse Neville – pendendo como uma pérola nos imensos flancos de uma colina.
- Vejo uma borla vermelho-vivo – disse Jinny – tramada com fios de ouro.
- Ouço alguma coisa batendo – disse Louis. – A pata de um grande animal acorrentado. Bate, bate, não para de bater. (WOOLF, 2014e, p. 8).

Nota-se que entre eles não há diálogo propriamente dito, mas suas falas seguem um ritmo que recupera um mesmo assunto estabelecendo relações entre o passado e o presente num movimento ininterrupto de sentimentos, percepções e pensamentos. Na opinião da autora, o silêncio estava sendo representado em método difícil, sobretudo porque a conversa entre os personagens era muda.

Minha opinião – Deus meu – é um livro difícil. [...] Sou levada a crer que ele é bom mas incoerente, condensado: um movimento espasmódico atrás de outro. De qualquer modo, está trabalhado, compacto. De qualquer modo, lancei a fisga na minha visão & se não é uma pesca o fisgo foi na direção certa. Mas estou nervosa. Pode ter um efeito fraco & artificial. (WOOLF, 1989, p. 187).

Para evitar os capítulos, a autora foi amarrando um monólogo ao outro, de modo a estabelecer a impressão de que os tempos vividos pelas personagens são os mesmos, e a memória surge a partir de algo que elas presenciam conjuntamente por uma situação parecida, que todas estão vivendo. Ao interligar os monólogos, conseqüentemente, a voz que narra, se não desaparece por completo, se distancia, de modo que se limita a breves e sutis

interferências para descrever o cenário exterior. Em forma de interlúdios, grafados em itálico, e sem fazer qualquer alusão às personagens, o narrador de *As Ondas* surge intercalando poeticamente as cenas monológicas das personagens. Esse aspecto estrutural diferenciado, ou essa fusão entre cenas dramáticas e interlúdios, desconstrói inteiramente a forma tradicional de narrar e reconstrói-a de maneira drástica. Para a autora, essa reconstrução fora algo totalmente difícil de estruturar, mas “agora que montei a sela o mundo inteiro adquire forma; é escrever assim que me confere equilíbrio.” (WOOLF, 1989, p. 184).

Com todos esses efeitos, Woolf chega a confessar que a tessitura de *As Ondas* surtiu-lhe consequências estranhas. Ao fazer a sinopse do livro inteiro foi como se tivesse tido um arrebatamento; confessou ela: Ter filhos não se compara à grandeza de sentir a “opressão da forma – o esplendor e a grandeza” de ter trabalhado com afinco em um livro que presumiu ser o mais complexo, o mais difícil de todos os seus livros.

Como terminá-lo, salvo por uma discussão tremenda, onde cada vida haverá de ter uma voz – um mosaico – um -. Não sei. A dificuldade é que todo ele é de alta pressão. Ainda não domino a voz da fala. No entanto acho que tem algum conteúdo; & proponho-me ir trabalhando com afinco, sem descanso, & depois reescrever, lendo a maior parte dele em voz alta, como poesia. Comportará expansão. Está compacto acho. É – seja lá o que faça dele – um tema vasto & com potencialidades – o q. Orlando talvez não fosse. De qualquer modo, venci um obstáculo. (WOOLF, 1989, p. 179).

Sustentar um livro seguido de longos solilóquios tornava-se exaustivo; mas o desejo insaciável de escrever uma obra em estilo pessoal, ao mesmo tempo almejando, como efeito final, a impessoalidade, e aquela devastadora sensação de brevidade, fazia com que se agarrasse, “como um homem sobre uma rocha;” a escrita era sua única âncora. “Enquanto escreve, seus personagens a preenchem, fazem-lhe companhia; ela fala com eles na banheira, enquanto caminha; experimenta em voz alta suas frases, mastiga na própria boca as palavras que os faz dizer.” (FUSINI, 2010, p. 104).

Em *As Ondas*, assim como em muitos outros romances, Woolf estabelece e evidencia a correspondência da literatura com outras artes. O efeito sinestésico do romance, a efetivação cinematográfica em *O Quarto de Jacob* e *Mrs. Dalloway*, a dramaturgia de Srta. La Trobe em *Entre os Atos*, a pintura de Lily Briscoe em *Passeio ao Farol*, abre diálogo com outras formas de arte. Em *As Ondas*, ela própria confessa que está escrevendo o romance desenvolvendo um ritmo, não uma trama, e está em harmonia com o ritmo dos pintores. “Como escritora, sinto a beleza, que é quase totalmente cor, muito sutil, muito mutável, correndo pela minha pena

como se se derramasse um grande jarro de champanhe sobre um grampo de cabelo.” (BELL, 1972, p. 501).

Longas pinceladas deram corpo às formas complexas e meticulosas de um trabalho ardoroso. *As Ondas* cumpriu em sua estrutura um método artístico em que, com seu estilo peculiar, pinta um quadro à luz dos seus amigos de Bloomsbury; um trabalho árduo que, contudo, lhe parece ter sido satisfatório, pois registra em seu diário: “Que trabalho custoso para chegar a este começo – se *The Waves* é minha primeira obra em estilo pessoal!” (WOOLF, 1989, p. 192).

Apesar de difícil leitura, o livro foi bem recebido. Após a publicação do romance, Woolf recebeu resenhas críticas quase que unânimes declarando sua peculiaridade literária. “[...] eis a sra. Woolf com sua melhor obra; não será popular; mas a respeitamos por criá-la; & acham *The Waves* verdadeiramente estimulante. Corro o risco, de fato, de tornar-me nossa melhor romancista, & não só entre os intelectuais.” (WOOLF, 1989, p. 191).

O que interessava nesta etapa era a liberdade e o arrojo com que sua imaginação usou as imagens e os símbolos para escrever o romance. “Tenho certeza de que esta é a maneira adequada de usá-los”, admitiu; “nunca fazendo-as dar efeito; apenas sugerir. Deste modo espero ter mantido o som do mar & dos pássaros, o amanhecer, & o jardim subconscientemente presentes, atuando no subterrâneo.” (WOOLF, 1989, p. 186). A obra não só lhe possibilitou descobrir como funcionavam os mecanismos da própria mente, como também a tradução da sua forte opinião em relação à ficção modernista.

1.8. *FLUSH*: O MUNDO SOB OS OLHOS DE UM CÃO

Depois da complexa escrita experimentalista com os arranjos cênicos formais de *As Ondas*, pressentiu mais vez que precisava descansar. Fora um romance que havia exigido muito da autora. Ela costumava dizer que depois de livros complexos era preciso se acalmar; e, para tanto, escrevia biografia. Em *Flush*, a romancista encontrou um divertimento à parte. Narrar uma biografia imaginária sob o ponto de vista de um Cocker Spaniel, o cachorro da poetisa Elisabeth Barrett Browning.¹⁵ (1806-1861). Verbalizada através do pensamento de

¹⁵ Poetisa inglesa da era vitoriana (1806-1861), esposa do poeta e dramaturgo Robert Browning. Vítima de uma doença no pulmão e quase imobilizada em decorrência de uma queda.

Flush, a narrativa se baseia nas correspondências de amor trocadas em um espaço de quinze meses entre Elisabeth e Robert Browning.¹⁶ Foram tais cartas que motivaram a romancista a criar, como se fosse uma brincadeira literária, um cachorro personagem; e, através dele, narrar como ele vê e sente o mundo.

Para melhor entendermos a história de Flush esclareceremos alguns pontos: Elisabeth Barrett, poetisa do século XIX, de saúde frágil, ganhou de presente da Sra. Mitford um Cocker Spaniel dourado. O presente tinha por finalidade alegrar a vida monótona da poetisa, já que ela vivia reclusa num quarto.

Nada podia ser mais revelador:

Havia algo de comum entre os dois. Enquanto encaravam um ao outro, pensaram: aqui estou eu. Então, sentiram: mas que diferente! O rosto dela era pálido, de uma inválida, afastado do ar, da luz, da liberdade. O dele era o rosto saudável e afetuoso de um animal jovem; cheio de saúde e de energia. (WOOLF, 2014f, p. 31).

Flush era dócil e amigo, e passou a ser a principal companhia de Elisabeth. Ela mimava-o, considerava-o como uma pessoa e passou a prestar atenção em todas as suas reações. Certa vez, observou que ele olhara para o pote vermelho em que bebia água e, logo, abaixou a cabeça pensativo. Ela conjecturou que ele “parecia um filósofo meditando a respeito da diferença entre aparência e realidade”; mas Flush, ao contrário, pensava “na marca dos privilégios de sua posição”; ele “era um aristocrata observando seus atributos.” (WOOLF, 2014f, p. 37). Cada dia que passava, Elisabeth ficava mais encantada com a inteligência de Flush. Até aqui, Flush era um anônimo. Contudo Robert Browning, um poeta desconhecido, resolveu escrever à poetisa Elisabeth para elogiar seus poemas. O resultado foram centenas de cartas trocadas, e nelas Flush se propagou. Ele aparecia não somente como sendo capaz de conseguir que ela saísse à rua, mas também como um cão capaz de identificar letras do alfabeto. “Entre os dois existia o maior abismo que pode separar um ser do outro. Ela falava. Ele era mudo. Ela uma mulher; ele era um cão.” (WOOLF, 2014f, p. 31). A inteligência de Flush e sua capacidade de compreensão encantaram Elisabeth e Virginia; ambas, em datas diferentes, mas pelo mesmo motivo: Flush foi capaz de fazê-las sorrir.

Em pleno verão inglês de 1931, Woolf deitou-se no jardim de casa no intuito de descansar, mas, voraz como era pelas leituras, deixou-se deliciar com as cartas dos Brownings. Ficou fascinada com a singular presença do esperto cão, que era mencionado por

¹⁶Poeta e dramaturgo inglês (1812-1889), marido da poetisa Elisabeth Barret Browning.

Elisabeth, justamente por ser inteligente e capaz de aprender com facilidade o que lhe era ensinado. Os muitos feitos de Flush a fizeram rir tanto, que fora inevitável não dar-lhe vida. E acrescentou: “É uma boa idéia eu acho escrever biografias; fazê-las usar minha capacidade de representação realidade precisão; & usar os romances só para expressar o universal, o poético. Flush está satisfazendo este propósito.” (WOOLF, 1989, p. 188).

Em carta, explicou à amiga Ottoline Morrel que Flush era apenas uma piada, como costumava chamar; uma brincadeira que ela levou cerca de dezoito meses para concluir. Embora o livro tenha sido bem recebido, “Os críticos teriam gostado do livro por motivos que não a favoreciam; seria admirada como uma elegante dama tagarela.” (BELL, 1972, p. 464). Uma criação bem-humorada ganhar tanta evidência incomodou um pouco a autora; ela preferia que os outros textos experimentais tivessem essa recepção. De certo modo, ficou feliz em saber que Flush se tornara tão acolhido e popular.

Flush não é o livro de uma pessoa que gosta de cães, mas o livro escrito por alguém que gostaria *de ser* um cão. Em todas suas relações emocionais ela se representava como animal; para Vanessa, era uma cabrita ou às vezes um macaco, eventualmente até um bando de macacos – les singes; para Violet Dickinson, era meio macaco, meio pássaro – Sporry; para Leonard – surpreendentemente ela era Mandril (e ele Mongoose [magusto]); para Vita ela era Potto (penso que se tratava de um Cocker spaniel). Essas *personae* animais, seguras porque removida a sua carnalidade humana, mas mesmo assim acarinhadas, na verdade receptores de abraços e beijos, eram muito importantes para ela, mas como a figura do totem é importante para o selvagem. O cachorro que tinha era a encarnação do seu próprio espírito, não o animalzinho de estimação da sua dona. Na verdade Flush foi uma das rotas que Virginia usou, ou pelo menos examinou, a fim de escapar de sua existência corporal. (BELL, 1972, p. 469).

Embora Bell apresente a história de Flush de forma simples e rápida, o romance não pode ser considerado apenas como a trajetória de um eventual cachorro que tinha relações emocionais com sua dona. Através do olhar de Flush, Woolf expande suas experiências com os processos interiores da mente apresentando os conflitos, os mistérios e as aventuras existenciais, ao mesmo tempo em que denuncia as ostentações sociais, o egoísmo, os vícios, as distinções de classes, a luxúria, a desigualdade, a ganância e o isolamento social.

1.9. OS ANOS: UM PASSO ATRÁS

Era 25 de abril de 1933, quando Virginia Woolf anota em seu diário que voltou seu pensamento para os primeiros esboços de *Os Anos*. Este seria seu penúltimo romance, o último publicado em vida, em 1937. A ideia era narrar uma história que compreendesse um grande período histórico, que abrangesse tudo. *Os Anos* descreve a cidade de Londres, e engloba uma época que vai desde 1880 a meados de 1930. A ideia da ficcionista era experimentar uma narrativa dramática, misturando ensaio e romance em capítulos alternados. A prosa sofreria uma ruptura em seus moldes, e isso serviria para produzir uma nova forma. Queria experimentar uma intenção antiga: fundir todas as formas misturando poesia, realidade, comédia, política, psicologia; enfim, um romance que abrangesse tudo.

[...] abranger tudo, sexo, educação. Vida. e, com os mais poderosos e ágeis saltos, como os de uma camurça, deveria atravessar precipícios desde 1880 até aqui e agora. É essa, de qualquer modo, a idéia, e estive em tal nevoeiro e sonho e intoxicação, declamando frases, vendo cenas ao subir a Southampton Row, que quase não posso dizer que estou viva desde 10 de outubro. Tudo ocorre por conta própria para a torrente, como ocorreu em *Orlando*. O que aconteceu, naturalmente, é que depois de abster do romance de fatos todos esses anos – desde 1919 – e N [ight] & d[ay] estar morto – encontro-me infinitamente delicada com fatos, para variar, em quantidades incontáveis: embora de vez em quando sinta o impulso de uma visão, mas resista a ele. Essa é a linha certa, estou segura; depois de *The Waves* – os *Pargiters* – o que leva naturalmente ao máximo estágio – o romance-ensaio. (BELL, 1972, p. 461).

O romance-ensaio como intitulou a autora, narra a história da família Pargiter, típica da era vitoriana numa Londres do final do século XIX e inícios do século XX. Woolf tinha a pretensão de escrever um romance histórico, capturando tanto as angústias profundas quanto as superficiais da época, misturando humor, imprevisibilidade, arte e política. Em *Os Anos*, narrou um enredo (se é que tem um) diferente do que experimentou em *Mrs. Dalloway*, e em todos os outros romances. Neste, a ação se passa em um só dia; naquele, em quatro décadas relatando pequenos episódios da vida dos membros da família Pargiter; não propriamente em momentos significativos das suas vidas, mas sim um acontecimento qualquer na vida de cada um.

Queria apresentar um retrato detalhado da vida londrina daqueles tempos, as pequenas rotinas e tudo que rodeia as personagens. Tudo é evidenciado de modo quase fotográfico, pois o cenário, o ambiente, os gestos, as atitudes nos são mostrados com riquezas de detalhes. Tencionando mostrar as convenções sociais da Inglaterra que vai desde a aristocracia às

camadas populares, a narrativa reúne as personagens em torno de acontecimentos comuns da vida e se concentra na intimidade de cada um. Os pensamentos, as sensações, as traições e as hipocrisias das personagens são longamente descritas logo nas primeiras páginas, quando a família se encontra reunida em torno da morte da sra. Pargiter. Acamada e inválida por tanto tempo, a sra. Pargiter não passara de um estorvo para o marido e para os filhos. Entretanto, ao que parece, somente Delia tinha a coragem de admitir que ansiasse “pela morte da mãe”; e toda vez que tinha uma crise, um surto de alegria lhe corria pelo corpo. E, quando, enfim a sra. Pargiter morre, ela sente que as responsabilidades de viver num mundo de hipocrisias crescem.

Passa a se conscientizar de que as convenções sociais exigiam dela muito mais do que estava preparada para enfrentar. Não tinha somente que fingir que estava triste com a perda, mas também que representar um luto inexistente usando roupas pretas durante todo o verão. O problema é que para Delia, “os outros sabiam como se portar; só ela tinha que fazer esforço. Estava de fora, pensou, e seu pai também.” (WOOLF, 2011, p. 106).

Na cena em que a família vai ao cemitério para enterrar a sra. Pargiter, o narrador mostra através dos olhos de Delia toda a dissimulação das personagens diante da cerimônia de despedida.

Ergueu os olhos. Viu Morris e Eleanor lado a lado; seus rostos mostravam contornos indefinidos; seus narizes estavam vermelhos; as lágrimas escorriam por eles abaixo. Quanto ao pai, estava tão hirto que ela teve um desejo convulsivo de rir alto. Ninguém pode se sentir desse modo, pensou. Ele exagera. Nenhum de nós sente nada, pensou. Estamos todos representando. (WOOLF, 2011, p. 110).

Depois de abster-se da narração da realidade factual desde o lançamento de *Noite e Dia* em 1919, Woolf sentia-se preparada para mapear as mudanças ocorridas em Londres desde então. E, desse modo, narrou de forma densa a memória e o caráter de uma família que dialoga, discute e filosofa o tempo todo. Woolf queria evitar que o fluxo dos acontecimentos fluísse solto e rápido demais, mas também declarou que gostava quando os problemas surgiam, pois assim podia sentir que havia um “fôlego & um vigor nesta intensidade.” (WOOLF, 1989, p. 211). Depois de terminado, a autora confessa que saboreou o modo como sequenciou a história dos Pargiters, pois não sofrera a tensão que experimentou em *As Ondas*. Mesmo segura de que o que tinha a dizer sobre suas personagens estava dito, temeu:

Mas em *The Years* era algo diferente: um passo atrás, ou pelo menos um passo noutra direção. Podia ser facilmente a direção errada – um cul-de-sac – e, se fosse, seus amigos ficariam entristecidos e seus inimigos – recentemente dera-se conta de que os tinha – haveriam de rejubilar. (BELL, 1972, p. 490).

Em *Os Anos*, sua proposta era combinar simultaneamente *Noite e Dia* com *As Ondas*. “Será possível?” A dificuldade estava em reunir a “vida real”, e conseqüentemente, comentá-la mantendo a marcha dos acontecimentos entre a personagem Eleanor e os demais membros da família Pargiter.

Sendo Londres o palco do romance, a autora usa a variedade cultural inglesa para enriquecer e esclarecer comportamentos passados e também explicar o presente. Seu empenho neste romance-ensaio era manter a harmonia entre a realidade histórica e a vida dos seres fictícios, de modo que eles acompanhassem a passagem do tempo, e todo o desenvolvimento e amadurecimento deles fosse mostrado através da passagem dos anos. Ela pretendia unir esses dois elementos com naturalidade, criando camadas entre a história e a vida, como ela própria relatou. Nesse sentido, para surtir o efeito da passagem dos anos, a autora descreve os fatos históricos e se vale dos avanços tecnológicos para identificar a passagem dos anos na vida das personagens.

Woolf escreveu um romance em que o narrador vai mapeando as mudanças ocorridas no centro de Londres e filtrando ora aqui, ora ali, a realidade mais sombria das personagens, fundindo ficção e crônica, mantendo o foco nos fatores externos e combinando-os com a visão subjetiva do narrador, de modo que as descrições se signifiquem entre o interno e o externo. É um romance tipicamente urbano, que responde a questões sociais, políticas e econômicas, explorando as mudanças históricas da sociedade inglesa entre os anos de 1880 até meados do século XX.

O último romance da autora, *Entre os Atos* (1941), terá seu percurso ficcional analisado e discutido no terceiro capítulo.

II. PRODUÇÃO TEÓRICO-CRÍTICA: OS PRINCIPAIS PONTOS DA REFLEXÃO ESTÉTICA DE VIRGINIA WOOLF

Sobre Virginia Woolf (1882-1941) já se escreveu muitas coisas, não somente sobre sua estética modernista, mas também suas fortes reflexões sobre a situação da arte inglesa nos inícios do século XX. De escrita leve, mas em tom firme, a crítica literária de Woolf não pode ser vista fora do contexto em que ela nasceu, tampouco fora das circunstâncias em que ela viveu; pois os aspectos sociais, científicos e políticos exerceram forte influência tanto na crítica quanto na sua produção literária. De linguagem analítica e racional, os ensaios de Woolf tem uma importância estética na articulação da linguagem que vai além do pensamento crítico.

Filha da era vitoriana, desde cedo manifestou rebeldia ao papel social feminino convencional. Denunciou, através dos seus escritos críticos e ficcionais, a opressão e a posição secundária vivida por mulheres do seu tempo. Contrária à desigualdade de gênero, em suas obras ensaísticas *Um teto todo seu* [*A Room of One's Own*] (1929) e *Três Guinéus* [*Three Guineas*] (1938), protestou contra a exclusão da mulher dos papéis políticos e sociais e se mostrou contra a desigualdade de oportunidades dos sexos. O que buscou defender em seus ensaios vai ao encontro do que George Lukács observou sobre o gênero. Para o crítico o ensaio é um gênero artístico em que as formas ganham expressão de “uma luta pela verdade, pela corporificação da vida que se capturou de um homem, de uma época, de uma forma; [...]” (2015, p. 44).

Em seus escritos de crítica, Woolf se vale da liberdade de romancista para construir uma ponte entre o ensaio e a ficção; um recurso do qual ela se utiliza para se fazer entender com maior precisão. Essa união ensaístico-ficcional-poética rendeu-lhe uma voz crítica, em que “o fio autobiográfico é tecido com elementos históricos e ideológicos em uma prosa fantasiosa, na qual a faculdade da imaginação oferece ao pensamento uma encarnação poética.” (FUSINI, 2010, p. 225). Lukács não desenvolveu nenhum estudo a respeito da crítica ensaística de Virginia Woolf, mas formulou conceitos pertinentes sobre o gênero ensaio que vale a pena citar:

Trata-se da vivência intelectual, da vivência conceitual – as questões intelectuais vividas sentimentalmente, como realidade imediata, como princípio espontâneo da existência; a concepção de mundo em sua pura nudez, como acontecimento anímico, como força motora da vida. (2015, p. 39).

Nesse sentido, tanto os romances quanto os ensaios de Woolf estão inter-relacionados, pois ambos possuem a função de revelar a consciência, a verdade, a sensibilidade e a perspectiva de como a autora vê, sente e ordena o mundo. Condicionada a um momento histórico, as obras de Woolf expressam de forma objetiva e intensa um perfil de escrita e um estilo literário próprio. Sua notável escrita ficcional, certamente teve influência dos romancistas russos, principalmente de Fiódor Dostoiévski, que já vinha discutindo desde o século XIX não só a realidade social, mas também os conflitos existencialistas da época. A relação crítica com a escrita romanesca está diretamente ligada à sua visão de liberdade experimental, já que em sua concepção o escritor tinha que “inventar meios de estar livre para registrar o que escolhe.” (WOOLF, 2014a, p. 112). Assim, no processo criativo, o artista tem de ter a coragem de dizer que o lhe interessa; e, “Para os modernos, o ponto de interesse, ‘isto’, muito provavelmente jaz nas obscuras paragens da psicologia.” (WOOLF, 2014a, p. 113).

De acordo com alguns de seus críticos, deve-se conferir alto grau de importância à estética ensaística de Woolf, pois sua linguagem analítica e racional está unida à linguagem artística, dando-lhe um aspecto dual. O equilíbrio dessas duas vozes resultou numa estrutura técnica textual que atingiu a culminância de uma complexidade própria dos ensaios modernos.

Os ensaios woolfianos são construídos por meio de uma linguagem fluída, não raro lírica, que dá a impressão de um diálogo informal com o leitor. A lucidez analítica de Woolf, unida à ficcional, é capaz de envolver o leitor num percurso marcado pelo lirismo pessoal da articulação da linguagem. Enquanto crítica, acusou a grande maioria de seus contemporâneos por darem as costas para a produção literária do presente e a olharem fixamente para o passado, se abstendo de fazer comentários sobre o que estava sendo escrito na atualidade, deixando tal obrigação para os resenhistas.

Exercer um papel crítico, segundo as palavras de Woolf, não é somente demonstrar conhecimento sobre a escrita literária do passado, mas também ter o olhar voltado para o que está sendo escrito no presente e, a partir daí, presumir em que direção a arte deveria seguir. Sua crítica é fundamentada num discurso teórico intenso, que propõe uma prática moderna da arte com uma percepção diferente em relação às predecessoras. O fazer literário proposto por Woolf sempre esteve voltado para uma liberdade estética que culminasse no abandono das

velhas convenções e cronologias. Sua opinião era a de que, se o escritor pudesse fundamentar sua obra em seus próprios sentimentos e não nas convenções, as obras seriam livres para transitar entre todos os gêneros, e assim, não haveria enredo, nem comédia, nem tragédia, etc., no estilo convencional. Nesse sentido, é possível considerar que Woolf esteja de acordo com Rosenfeld (2008, p. 16), já que para ele, a arte também não deve ser “entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras.”

Por considerar que a vida é um invólucro translúcido que nos cerca do início da consciência até o fim, também acredita que é missão do romancista exprimir quaisquer que sejam as complexidades deste espírito cambiante. Assim sendo, propõe aos seus contemporâneos uma arte pensada a partir de uma consciência modificada da existência, algo que pudesse superar o que vinha sendo produzido pela segunda geração dos realistas. Em conformidade com Woolf, Bradbury (1989, p. 203), defende que as convenções do romance são mutáveis, “e o que as impele para frente é uma percepção da realidade criada a partir de uma percepção intensificada da textura da vida enquanto consciência.”

Propunha para seus contemporâneos um esforço conjunto para tirar a arte do estatismo decadente, mas para tanto, os escritores necessitavam de uma apreensão da realidade que permitisse registrar fatos do cotidiano nos quais as personagens estivessem envolvidas. Numa analogia irônica entre aprender a fabricar automóveis e aprender como fazer literatura, Woolf afirma que desde a morte de Jane Austen em 1917 se aprendeu muito mais sobre a produção das máquinas do que alguma coisa sobre como produzir a arte. Em seu juízo, a evolução industrial trouxe mudança em relação à arte antiga, contudo, os escritores sucessores de Jane Austen, os eduardianos, não avançaram.

Admite ainda que, apesar do declínio das ferramentas toscas e dos materiais primitivos, não se passou a escrever melhor; mesmo diante da oportunidade advinda da evolução industrial, a arte não evoluiu. Sua crítica vai no sentido de que os escritores da corrente literária dominante da época (os eduardianos) não fugiam às convenções e tudo o que podiam sugerir aos contemporâneos é que “continuemos a nos mover, ora um pouco nesta direção, ora naquela, mas com a tendência circular, caso a pista seja vista, em toda sua extensão, de um pico muito elevado.” (WOOLF, 2014a, p. 103-104).

Acrescentamos, reiterando que, no entender de Woolf, os eduardianos sugeriam que os modernistas copiassem ou seguissem o modelo de escrita realista, ora um pouco na direção de Jane Austen, ora na direção deles próprios, sem avançar, já que consideravam bons escritores e estavam no auge da fama. Nesse sentido, Woolf não só exprime uma discordância de como

a arte estava sendo produzida, mas também responde ironicamente sobre onde os modernistas não queriam chegar. “Nem é preciso dizer que não temos a pretensão de estar, por um momento sequer, nessa posição vantajosa.” (WOOLF, 2014a, p. 104). O tom irônico assumido pela ensaísta é um tom recorrente no modernismo inglês, pois ele consiste numa espécie de visão “que reconhece o caos e o abismo que fundam e condicionam a perfeição artística.” (FLETCHER; BRADBURY, 1989, p. 333).

O mundo da arte estava oscilando entre a arte criada pela idéia de “imitação das coisas exteriores” e a arte que acreditava numa visão mais lírica e subjetiva. O romance estava saindo da sua condição estética convencional da apresentação dos fatos para representar uma verdade introspectiva da vida.

Nos seus ensaios, em geral, Woolf expõe sua opinião sobre a necessidade de uma arte que incluísse o momento histórico numa reflexão filosófica mais abrangente sobre o tempo. Com um olhar sempre voltado para a história da Inglaterra, a autora analisa questões gerais do seu tempo buscando uma conciliação entre o “eu” e o mundo, que represente o próprio artista moderno, que muitas vezes sentia-se exilado e a procura de si, “assume a forma de um espírito, de um explorador nas artes desconhecidas, de uma personificação das dificuldades formais que os cercam, ocupando seu lugar nas complexas perspectivas do próprio escrever.” (FLETCHER; BRADBURY, 1989, p. 331).

Nota-se que não só os valores da escrita tradicional estavam sendo questionados, mas o desconforto e a luta que os modernistas enfrentavam para mudar o cenário da prosa inglesa, também, visto que constrói toda uma argumentação a respeito da arte inglesa do passado e a do presente, clamando por uma ficção esteticamente moderna. Assim, ao confessar no ensaio “Ficção Moderna” que sentia inveja de Jane Austen e Henry Fielding, por sua luta não ter sido tão violenta quanto a dos modernistas que enfrentavam as velhas convenções e cronologias do romance pré-modernista, Woolf não só acentua sua desconfiança sobre o realismo ficcional dos eduardianos, como entra em defesa do próprio fazer artístico salientando que a realidade não era uma questão factual, mas sim questão de captar o momento efêmero.

Lá embaixo, na multidão, meio às cegas na poeira, olhamos para trás com inveja para aqueles guerreiros mais felizes cuja batalha está ganha e cujas realizações se revestem de um ar de perfeição tão sereno que mal podemos nos abster de murmurar que a luta para eles não foi tão violenta quanto para nós. (WOOLF, 2014a, p. 104).

Em meio ao caos de uma expectativa inquieta do modernismo e a obsessão pelo novo, Woolf afirma que eles não sabiam se estavam começando ou concluindo ou permanecendo no

meio de um grande período da prosa. O que tinham por considerar se resumia na certeza de que certos caminhos pareciam “conduzir à terra fértil, outros à poeira e ao deserto.” (WOOLF, 2014a, p. 104). Nesse contexto, se o momento é de instabilidade, a obrigação do crítico é examinar a “insatisfação e a dificuldade e, tendo-as examinado a fundo, capacitarmo-nos melhor para presumir em que direção, quando as tivermos suplantado, haveremos nós de seguir.” (WOOLF, 2014c, p. 205).

Notadamente, há nesse fragmento e em muitos outros dos ensaios woolfianos, uma marca discursiva que nos faz perceber que, ao mesmo tempo em que ela cobra um posicionamento dos escritores eduardianos, também elabora toda uma argumentação em relação à sua arte. Paralelamente a esses elementos da escrita ensaísta de Virginia Woolf há também outro: a ironia, como afirmamos acima. Em seu ensaio crítico “Poesia, Ficção e Futuro” [“Poetry, Fiction and Future”] (1927), a autora ironicamente chega a propor que os críticos se comportem à maneira da personagem Robinson Crusoe que, após naufragar, luta para sobreviver em uma ilha deserta. Essa breve ironia, nos leva ao encontro de um questionamento que, como admite a autora, sentiu-se tentada a fazer. “O crítico não poderia às vezes voltar os olhos na direção do futuro e dizer, ou ao menos supor, para onde estamos indo?” (WOOLF, 2014c, p. 204). Os valores tradicionais estavam sendo criticados e as convenções estéticas e morais da era vitoriana sediam espaço para o Modernismo inglês.

O mundo moderno oferecia estímulos que refletiam diretamente na vida social e, evidentemente, homens e mulheres não estariam mais ancorados no mundo com firmeza. Era uma época de instabilidade, como afirma Woolf: em que “tudo se move à nossa volta; e nós também nos movemos.” (WOOLF, 2014c, p. 205). A justificativa para suas críticas, era de que, naquela atual condição, ninguém podia ler literatura moderna sem se dar conta de que “alguma insatisfação, alguma dificuldade, se acha em nosso caminho.” (WOOLF, 2014c, p. 205). Era um tempo em que havia uma defesa mais consistente da liberdade experimental para as formas inauditas de expressão; e os escritores estavam tentando, por toda parte, realizar uma arte que desse conta da complexidade moderna. A literatura é particular em cada época, afirma a autora e o escritor precisa dar conta do presente inventando percursos novos; pois a forma literária anda de acordo com o mundo e o papel do romancista é captar a intensidade da vida. Diante dos estímulos oferecidos pelo mundo moderno, a proposta estética era um experimento ficcional que possibilitasse às personagens questionarem o espaço em que estão inseridas.

O fragmento abaixo comprova a intenção da autora em efetuar uma transformação radical na forma ficcional.

[...] libertar o romance de suas limitações anteriores – seu realismo plano e exterior, sua dependência em relação ao mundo material e às incertas contingências da prosa – e explorar com maior liberdade e intensidade o fato da vida e das ordens da consciência moderna. (FLETCHER; BRADBURY, 1989, p. 333).

As ordenações de ideias e as interpretações dos escritores modernistas estão diretamente ligadas ao alargamento do horizonte do ser humano no decurso do século XIX e que teve uma aceleração violenta desde o princípio do século XX. As modificações levaram o mundo a sofrer um embate entre a antiga herança humanista e suas contradições surgidas no auge do capitalismo. É dessa sensação de viver em dois mundos que o processo de modernização do século XX se expande “a ponto de abalar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento.” (BERMAN, 2007, p. 26). É dentro dessas ordenações do mundo moderno que os escritores tentam, por um processo de formulação e interpretação, captar a vida com passado, presente e futuro.

2.1 . O ROMANCE MODERNISTA SOB O OLHAR CRÍTICO DE VIRGINIA WOOLF

Da narrativa realista tradicional do final do século XIX até uma estética narrativa voltada às preocupações de cunho existenciais, Woolf experimentou incessantemente novas técnicas de conceber a ficção, como vimos no primeiro capítulo. Sua busca constante para amadurecer seus princípios estéticos e ficcionais é, em grande parte, desenvolvida à luz de seus ensaios críticos. Neles, é nítido seu protesto contra a manutenção da arte ficcional do passado, tecendo observações sobre a do presente com forte opinião. Seu parecer em relação à literatura moderna e a preocupação de traduzir a vida em ficção de forma completamente nova, já estavam formadas muito antes da publicação do seu primeiro romance, *A Viagem* [*The Voyage out*] (1915).

Mas suas opiniões sobre sua nova visão da arte se tornaram públicas com a publicação do ensaio “*Ficção Moderna*” [*Modern Fiction*] (1919). Lançado no mesmo ano em que a autora publicou seu segundo romance, *Noite e Dia* [*Night and Day*] (1919), o ensaio clama por uma arte livre das convenções, por uma liberdade estética voltada para a introspecção do eu. A recriação da realidade no plano ficcional modernista englobaria a construção do tempo e da personagem. Um processo que possibilitou uma nova reconfiguração da arte, pois os

romances passariam a ser de cunho intimista, representariam a consciência do homem comum e romperiam com a “clareza” da objetividade. No ensaio em questão, a autora faz um percurso histórico desde a literatura inglesa do século XVIII à do final do século XIX. Suas afirmações deixam evidentes suas inquietações sobre a arte dos pré-modernistas, já que sua contenda não era com os clássicos, mas sim com a habilidade dos eduardianos “que desperdiçam um esforço imenso sobre coisas desimportantes” da vida. (WOOLF, 2014a, p. 107).

Apesar das obras de Jane Austen (1775-1817) e Henry Fielding (1707-1754) terem um ar estranho de simplicidade, não era sobre estes clássicos que ela discordava; mas, sim, do fazer literário dos eduardianos Arnold Bennett (1867-1931), John Galsworthy (1867-1933) e H. G. Wells (1866-1946) que, “pelo simples fato de ter existência corpórea, suas obras trazem uma imperfeição do dia a dia, viva e dotada de fôlego, que nos autoriza a tomar com elas as liberdades que bem quisermos.” (WOOLF, 2014a, p. 104). Em outras palavras, de acordo com Woolf, se ela pudesse resumir o trabalho ficcional dos eduardianos, diria que são materialistas; e que suas personagens não sabem como vivem e para que vivem. Sobre a elaboração das personagens eduardianas, observa o seguinte:

Parece-nos cada vez mais que eles, abandonando até mesmo a vivenda bem construída em Five Towns, passam o tempo todo em algum vagão estofado da primeira classe de um trem, apertando botões e campainhas sem conta; e o destino para o qual viajam assim com tanto luxo inquestionavelmente se torna, cada vez mais, uma eterna bem-aventurança passada no melhor hotel de Brighton. (WOOLF, 2014a, p. 106).

Ao tratar do fazer literário dos eduardianos e dos georgianos, na modernidade, Woolf caracteriza os eduardianos como “materialistas”, que julgam-se capazes de elaborar personagens verdadeiras e convincentes, quando na realidade nunca se interessaram pela personagem em si. E acrescenta:

Se em todos esses livros [eduardianos] colocamos então um mesmo rótulo, no qual há a mesma palavra, materialistas, queremos dizer com isso que é sobre coisas desimportantes que seus autores escrevem; que desperdiçam um esforço imenso e uma imensa destreza para fazer com que o trivial e o transitório pareçam duradouros e reais. (WOOLF, 2014a, p. 107).

Nesse ponto, Woolf admite ser exigente demais com tais escritores, e os acusa de serem materialistas sob o argumento de que suas obras são abundantes de fatos e ideias, mas que eles inferiorizam a natureza das suas personagens, quando se esquecem de relatar a crueza e a grosseria de seus seres por não considerar importante. São personagens cujo destino é viajar num luxo inquestionável, visto que seu criador “com seu magnífico mecanismo de

apreensão da vida, veio pegá-la pelo lado errado, [...]” (WOOLF, 2014a, p. 107). Ironicamente, Woolf argumenta ainda que a vida escapava das narrativas eduardianas por “questão de centímetros”, “devido a um desses pequenos desvios que o espírito humano parece de quando em quando fazer.” (WOOLF, 2014a, p. 108).

Em seu juízo, faltava ao romancista “olhar para dentro da vida” e procurar transmitir as oscilações da flama interior da personagem. Precisava deixar de observar o lado de fora da janela e passar a olhar para dentro. Não é missão do romancista escrever romances “fáceis e poucos sinceros”, tampouco mostrar “esquisitice” e “maneirismos” dos seres fictícios, mas sim, esse espírito “variável, desconhecido e incircunscrito”, a complexidade da natureza humana. Eles falhavam porque escreviam minuciosamente detalhes exteriores enfatizando as “marcas de expressão” dos seres, insistindo em negar a ver a existência e sua complexidade. Faltava-lhes dar às personagens uma realidade por meio da visão subjetiva. Para Woolf, os eduardianos estavam preocupados “não com o espírito, e sim com o corpo”, o que resultava num esforço narrativo inútil para provar a solidez, a aparência da vida. Diante de tal postura, não só realizavam um trabalho digno de ser jogado fora como também enchiam as páginas de mesmices.

Diante do não interesse dos escritores eduardianos pela ocupação interior das personagens, Woolf não somente convida-os a transcender o materialismo experimentando novas formas de representação, como também os convoca a refletir o próprio fazer literário.

Olhe para dentro e a vida, ao que parece, está muito longe de ser ‘assim como isso’. Examine a mente comum num dia comum por um momento. Miríades de impressões recebe a mente – triviais, fantásticas, evanescentes, ou gravadas com a agudeza do aço. E é de todos os lados que elas chegam, num jorro incessante de átomos inumeráveis; ao cair, ao transmutar-se na vida de segunda ou terça-feira, o acento cai de um modo que difere do antigo; não é aqui, mas lá, que o momento de importância chega; assim pois, se o escritor fosse um homem livre, e não um escravo, se ele pudesse escrever o que bem quisesse, não o que deve, se pudesse basear sua obra em sua própria emoção, e não na convenção, não haveria enredo, nem comédia, nem tragédia, nem catástrofe ou intriga de amor no estilo aceito e, talvez, nem um só botão pregado como o que os alfaiates da Bond Street estipulam. (WOOLF, 2014a, p. 109).

Nessa passagem, Woolf faz um convite e crítica ao mesmo tempo aos romancistas eduardianos a contemplarem a vida em sua complexidade; e o faz, sugerindo que eles percebam que não só há outros aspectos da vida, mas também de que esses são mais importantes.

Nesse sentido, a crítica woolfiana, que subjaz em “Ficção Moderna”, nos direciona para outra reflexão pertinente: a criação da personagem. Em sua perspectiva, o romancista,

além de se mostrar corajoso, precisa ter comprometimento com a recriação da realidade. Assim sendo, o autor de ficção não só necessita da liberdade artística na criação dos seres fictícios, como também tem a missão de fazer com que enxerguemos através do olhar deles. No ensaio, indagações como: “Pergunto, todavia, o que é realidade? Quem são os juizes da realidade?” (WOOLF, 2009, p. 7), são feitas na intenção de explicar que a perspectiva de realidade varia de autor para autor, de personagem em personagem, de livro em livro, já que uma personagem podia ser real para os georgianos e “um tanto irreal para mim.” (WOOLF, 2009, p. 7). Se, para os eduardianos, os excessos de detalhes na caracterização da personagem criavam o efeito de realidade, para Woolf, essa visão demonstrava apenas o quanto eles eram escravos da forma que criaram.

O escritor parece obrigado, não por sua livre vontade, mas por algum tirano inescrupuloso e poderoso que o tem em servidão, a propiciar um enredo, a propiciar comédia, tragédia, intrigas de amor e um ar de probabilidade no qual o todo é embalsamado de modo impecável que, se todos os personagens se erguessem, adquirindo vida, achar-se-iam até o último botão de seus casacos vestidos pela moda em vigor. (WOOLF, 2014a, p. 108-109).

A ficção modernista pensada por Woolf, precisava ser baseada numa “combinação de pensamento e sensação” própria e não nas convenções que rotulavam a arte; algo que não levasse necessariamente a uma trama no sentido aristotélico do termo; nem puramente dramático, nem puramente humorístico, nem puramente trágico. (WOOLF, 1989, p. 167). Sua proposta não é uma negação do drama, do humor, do trágico, mas mostrar que “a mente comum num dia comum” passa por vários estágios e “visita” todos esses “tons” de sentimentos incessantemente. Para a arte não há limite; “nenhum ‘método’, nenhuma experiência, nem mesmo a mais extravagante - é proibido, exceto a falsidade e o fingimento.” (WOOLF, 2014a, p. 115). Os eduardianos, a seu ver, falsificavam a realidade quando descreviam as coisas tão somente em seu aspecto exterior e fingiam escrever literatura, já que excluía aspectos importantes da vida interior das personagens.

A liberdade artística era considerada por Woolf o caminho que levaria a arte modernista a sair dos mecanismos da geração anterior.

‘A matéria apropriada para à ficção’ não existe; tudo serve de assunto à ficção, todos os sentimentos, todos os pensamentos; cada característica do cérebro e do espírito entra em causa; nenhuma percepção é descabida. E, se pudermos imaginar a arte da ficção bem viva e presente em nosso meio, ela mesma há de pedir sem dúvida que a provoquemos com transgressões, como pedirá que respeitemos e amemos, pois assim sua juventude se renova e sua soberania estará garantida. (WOOLF, 2014a, p. 115-116).

Mais uma vez, dialogando com as convenções preexistentes, a voz de protesto da crítica aponta para uma discordância do modo em que os eduardianos faziam literatura. A seu ver, se a arte inglesa não sofresse transgressões no sentido de inovar provavelmente morreria, pois esta clamava por novas formas de representação. Não somente de cunho crítico, mas também indagador, o ensaio segue levantando questões em que Woolf sustenta suas reflexões teóricas. Na tentativa de expor seu pensamento crítico sobre o fazer literário dos eduardianos, chega a se perguntar: – “Será o método que inibe a força criadora?” (WOOLF, 2014a, p. 112). Segundo Woolf, os eduardianos criaram um mecanismo próprio para fazer literatura, e talvez o método convencional usado por eles influenciasse na força criadora dos romancistas a tal ponto, que centrados no ego de sua criação sentiam-se proibidos de criar algo novo.

Nesse sentido, esclarece que qualquer problema com que o romancista se defronte deve levá-lo a inventar meios de estar livre para manifestar sua preferência. E mais: que “[...] todos os métodos estão corretos, qualquer método serve, desde que expresse o que é nosso desejo [enquanto recriadores da realidade] expressar; e isso [essa liberdade] nos traz mais perto [da subjetividade do artista], se somos leitores, da intenção do romancista.” (WOOLF, 2014a, p. 112). A lógica dessa reflexão estava em afirmar que para cada geração existe um centro de interesse diferente. Assim, se para os pré-modernistas as velhas convenções e cronologias romanescas bastavam para representar a realidade, para os modernistas os excessos de detalhes na caracterização da personagem não eram mais matéria apropriada para a ficção inglesa.

A literatura modernista, não mais podia ser concebida dentro dos padrões tradicionais ignorando o mundo interior das personagens, já que os estímulos que o mundo moderno oferecia, refletiam direta ou indiretamente no comportamento dos seres fictícios; e, “Quer a chamemos de espírito ou vida, de verdade ou realidade, isso, essa coisa essencial, já mudou de posição e se nega a estar ainda contida em vestes tão inadequadas quanto as formas que fornecemos.” (WOOLF, 2014a, p. 108).

Descrever o exterior como faziam os pré modernistas, não era suficiente para representar a realidade introspectiva das personagens modernas. Era preciso ir mais além, pois é através da personagem que o mundo externo contrai uma forma. Nesse sentido, é a personagem que sente e exprime a consciência do mundo externo, logo, devem ter personalidade, ser vivas, reflexivas e estar em consonância com as incoerências da vida. A função do romance é expressar o mundo das personagens, “não para pregar doutrinas, entoar canções ou celebrar as glórias do império britânico” num estilo extremamente convencional. (WOOLF, 2009, p. 6).

Os questionamentos acerca dos escritos dos eduardianos apresentam reflexões que exigem deles muito mais que coragem. Com mais ousadia do que com discricção, Woolf esclarece que em relação à literatura modernista, ela não só propõe apenas coragem e sinceridade, mas também sugere que a matéria apropriada para a ficção seja repensada “ou pelo menos difira um pouco do que o hábito nos leve a crer que fosse.” (WOOLF, 2014a, p. 110). É por atitudes assim, que Woolf prepondera algumas reflexões acerca da escrita do irlandês James Joyce, que, apesar dele se despontar entre os mais notáveis dos escritores modernistas, não chega a ilustrar totalmente a tese em que defendia.

A seguir, pensemos no exemplo de Joyce, que para ela seria um autor que inova, ainda que tivesse com ele alguns problemas. Apesar de alguns dos contemporâneos de Joyce lhe atribuir importância pelo seu marco, *Ulisses* (1922), Woolf não o toma como um grande modelo.

Em seis de setembro de 1922, anota em seu diário que achou o livro ruim, já que considerava-o falho em muitos aspectos. “Acabei *Ulisses*, & acho que é um chabu. Genialidade tem acho eu; mas não de primeira água. O livro é prolixo. É insuportável. É pretencioso. É vulgar, não só no sentido óbvio, mas também no sentido literário.” (WOOLF, 1989, p. 88-89). Dentre tantos defeitos possíveis, *Ulisses*, ainda podia ser visto como uma obra falha que tentou ascender, mas que por ser extensa demais, certamente, “Deixava o próprio Joyce sem nada sobre o que escrever outro livro.” (WOOLF, 1989, p. 89). O segundo ou o terceiro capítulo, para ela, lhe deu condições de engendrar argumentos a favor e contra a obra de Joyce, mas a partir daí, não se comprometia a fazer nenhum julgamento, pois daria por encerrada a leitura até a página duzentos. Nas palavras de Woolf, os primeiros capítulos “me divertiram, me estimularam, me encantaram, me interessaram – até o final da cena do cemitério”, mas logo se sentiu “confusa, enfasiada, irritada & desiludida, como se ele fosse um universitário nauseabundo remexendo as espinhas do rosto.” (WOOLF, 1989, p. 86).

Ulisses, em sua totalidade, representava o livro de um “operário autodidata, & nós todos sabemos como esses homens são desventurados, como são egoístas, persistentes, toscos, imprevisíveis & em última análise, repugnantes.” (WOOLF, 1989, p. 86). E tal “indecência” parece ser “consciente e calculada por um homem desesperado que sente que deve quebrar as janelas para poder respirar,” (WOOLF, 2009, p. 15), pois existem momentos em que ele abre a janela da escrita magnificamente, contudo, há outros em que desperdiça energia relatando coisas desimportantes; a consciência calculada de Joyce rendeu-lhe uma obra que é o resultado de um ato “determinado e patriótico de um homem que precisava de ar fresco”, e não, uma obra que resulta da fluidez de uma energia. (WOOLF, 2009, p. 15). Essa opinião ou

esse olhar exigente a respeito da obra de Joyce, talvez fosse fruto de um típico parecer bloomsburiano, pois eles eram criticamente perceptivos. Entretanto, em questões de objetivo e força de inovação, Joyce estava bem ao lado de Woolf, e é inegável sua influência direta e indireta no estímulo de boa parte da literatura experimental dos anos 20, visto que “*Mrs. Dalloway* não seria o que é sem a pressão e as premissas de *Ulisses*.” (BRADBURY, 1989, p. 140).

Em continuidade, Woolf afirma que não leu o livro com atenção; e só uma vez, mas achou-o sombrio, e talvez estivesse se precipitando em julgá-lo insuportável. Contudo, ao lê-lo, confessa que se sentiu alvejada por minúsculas balas, mas não chega a ganhar “um ferimento mortal no rosto – como com Tolstói, por exemplo; mas totalmente absurdo compará-lo com Tolstói.” (WOOLF, 1989, p. 89). Ao que parece, segundo Woolf, Joyce não era um escritor inovador em comparação a Tolstói, mas ela suspeitava que se tratasse de um gênio não desenvolvido que não podia silenciar sua voz literária.

Em 1923, um ano depois do lançamento de *Ulisses*, em seu ensaio “O Senhor Bennett e a senhora Brown” [Mr. Bennett and Brown], Woolf discute longamente sua perspectiva sobre a elaboração de personagens verdadeiras e convincentes na arte modernista. E, nesse sentido, convida os escritores a resgatar, restabelecer e expressar relações entre a personagem e o mundo real. Para exemplificar sua tese de que as relações humanas haviam mudado por volta de 1910, cria uma personagem por nome de senhora Brown e sugere que o mundo passe a ser visto pela perspectiva dos seres fictícios; que o seu caráter passasse a ser observado pelos modernistas, pois para ela, a senhora Brown era eterna e significa a própria natureza humana; a personagem só “se modifica na superfície; são os romancistas que entram e saem.” (WOOLF, 2009, p. 11). Mesmo criticando que Joyce gastou muita energia para buscar maneiras de dizer a verdade, admitiu que, sua personagem, era sem dúvida, uma tentativa de representar uma mente tipicamente moderna, já que “*Ulisses* era um dos nomes dados à senhora Brown recentemente.” (WOOLF, 2009, p. 110).

Assim, ainda que inovador, a verdade da personagem nos chegara “um tanto exaurida e em condições caóticas”, não era um grande modo. (WOOLF, 2009, p. 16). Joyce tinha genialidade sim, mas quanto às suas personagens, via-as um pouco “pálidas e desgrenhadas”; um livro “imenso na ousadia, terrificante no malogro.” (WOOLF, 2014b, p. 124).

Woolf, está buscando construir para si, um espaço central nas letras inglesas; Joyce é, talvez, o seu principal rival, já que *Ulisses* representa não só por sua complexidade, mas também por englobar vários aspectos do ser humano, o marco principal do modernismo inglês. Suas considerações mostra um certo incômodo, certa rivalidade, quando afirma que em

comparação com os dos eduardianos, o livro, era sim, um avanço; mas nada que desmascarasse a futilidade dos estilos ingleses vigentes. Nesse sentido, argumenta Woolf que o esforço e a coragem de Joyce para chegar mais perto da vida ou apresentar uma nova compreensão da natureza humana eram relevantes; entretanto, era um escritor que não tinha categoria para romper definitivamente com a clareza da objetividade, pois omitia muitas coisas importantes. Mesmo questionando sua instabilidade a respeito do romance, ao meditar sobre a escrita de Joyce, ela acaba sugerindo um esforço conjunto no sentido de se livrar das convenções normalmente seguidas pelos romancistas da época; um contínuo fazer literário que, se não está diretamente veiculado à escrita de *Ulisses*, certamente seguiria a partir dela. “Registremos os átomos, à medida que vão caindo, na ordem em que eles caem na mente, e tracemos o padrão, por mais desconexo e incoerente na aparência, que cada incidente ou visão talha na consciência.” (WOOLF, 2014a, p. 110).

A considerar as críticas de Woolf, o livro de Joyce era “prolixo”, “insuportável”, “pretencioso” e “vulgar”; contudo, se comparado às obras eduardianas, ele preocupou-se em revelar, mesmo que de forma “prolixa”, as oscilações da flama interior e “não pode haver nenhuma dúvida de que sua sinceridade é profunda” e o resultado, “chega indubitavelmente tão perto da essência da mente que é difícil não aclamá-la, pelo menos numa primeira leitura, como obra prima.” (WOOLF, 2014a, p. 111). Assim, de forma ambígua, por vezes contraditória, ora negando o aspecto revolucionário do romance, ora admitindo sua inovação formal, ela chega a reconhecer que assim como Lawrence e Eliot, Joyce estava tentando abandonar os velhos mecanismos da era eduardiana que apesar de findada em 1910, fazia com que seus sons continuassem influenciando a literatura da era georgiana. Os sons gerados pela fusão da era eduardiana e da era georgiana ocasionaram na arte literária uma “pancadaria” em que era possível ouvir os “ruídos de coisas caindo e quebrando, de choques e de destruição.” (WOOLF, 2009, p. 15).

A convenção estava deixando de ser um meio de comunicação entre autor e leitor e passando a ser “um obstáculo ou impedimento, seja para a gélida velhice ou para a juventude imatura.” (WOOLF, 2009, p. 15). A arte estava tentando encontrar uma forma que desse conta de representar a realidade moderna, mas de acordo com Woolf, os escritores estavam “forçando a forma” ao querer dar um significado que para ela soava estranho, tendo em vista que o som dos mecanismos eduardianos ainda era tão latente, que se podia ouvir por todos os lados, em “poemas e romances e biografias, até mesmo de artigos de jornal e de ensaios.” (WOOLF, 2009, p. 15). Isso exposto, num tom de ironia, chega a admitir que diante desses sons nos ouvidos e aquelas imagens na cabeça não podia negar que o senhor Bennett tinha um

quê de razão quando “reclama que nossos escritores georgianos são incapazes de nos fazer acreditar que suas personagens são reais.” (WOOLF, 2009, p. 15), pois naquele momento específico, os escritores estavam sofrendo “não da decadência, mas da falta de um código de maneiras que escritores e leitores aceitem como prelúdio de uma relação mais excitante e amigável.” (WOOLF, 2009, p. 15).

A tentativa de associar o mundo moderno às convenções literárias eduardiana gerou um desespero entre os autores da época que, simplesmente não sabiam se usavam “o garfo ou os dedos.” (WOOLF, 2009, p. 15). Para justificar suas críticas negativas a respeito de Joyce e sua obra, Woolf afirma que é nesse contexto de “combinação” entre a decadência e a necessidade do surgimento de uma nova arte que Joyce escreve *Ulisses*; e, que, assim sendo, a obra trouxe algumas inovações, ainda que não tenha afastado a necessidade de refletir mais profundamente sobre o fazer literário da época.

2.2 A CRIAÇÃO DA PERSONAGEM MODERNISTA SOB A PERSPECTIVA TEÓRICA DE VIRGINIA WOOLF

O caminho percorrido pelo romance moderno do século XVIII até os inícios do século XX foi rumo a uma transformação da personagem ou da sua perspectiva de realidade. Os romancistas do século XVIII reforçavam a visão que tinham da realidade pela descrição dos detalhes, das características físicas das personagens, enquanto que os realistas do século XIX sugerem a aproximação com o aspecto da realidade observada sob a visão de um narrador pretensamente objetivo. A partir da ampliação das noções de subconsciente e inconsciente, alguns romancistas do século XIX, como Dostoiévski e Emily Brontë, buscaram investigar ainda mais a complexidade interior das personagens, e certamente prepararam o terreno para Proust, Joyce, Kafka, Gide, entre outros. Com o avanço das concepções filosóficas que envolvem o conceito de personalidade do ser, o narrador do final do século XIX e inícios do XX supera o narrador tradicional, já que não mais se encontra fora do narrado, mas sim profundamente envolvido na situação narrativa em que o passado e o presente se inserem. Através dos experimentos ficcionais, os modernistas, cada um a seu modo, buscam uma forma estética para representar ou desvendar a consciência interior da verdade da personagem. Tais experimentos possibilitaram que a personagem saísse da sua condição simples e passasse a representar o máximo grau de sua complexidade introspectiva.

Desde o final do século XIX, Woolf já expunha sua visão estética de literatura moderna; e tais perspectivas foram longamente discutidas nos ensaios “O Senhor Bennett e a Senhora Brown” [Mr. Bennett and Mrs. Brown] (1923), “Ficção Moderna” [Modern Fiction] (1919) e “Poesia, Ficção e Futuro” [Poetry, Fiction and Future] (1927), entre outros. Ao longo de toda sua carreira teórica-crítica, o centro principal de suas discussões sempre fora uma ficção que estivesse voltada para a introspecção do “eu”, um romance livre das convenções e uma obra de liberdade estética moderna. “O Senhor Bennett e a Senhora Brown” é um ensaio em que a autora se baseia na desconfiança do realismo ficcional pré-modernista, estabelecendo uma distinção entre acentuar ou falsificar a realidade.

O ensaio foi uma resposta que Woolf deu à crítica do romancista Arnold Bennett (1867-1931) em relação à escrita do seu experimento ficcional *O Quarto de Jacob* [Jacob's Room] (1922). Em resumo, Bennett argumenta que Woolf não é capaz de criar personagens que sobrevivam, ou pelo menos não o fez em *O quarto de Jacob*. A consideração do crítico renderia a Woolf reflexões e interpretação do problema apresentado. As primeiras antecipações em resposta à opinião de Bennett estão registradas em seu diário em janeiro de 1923. “Acho que é verdade, contudo, que não tenho esse dom para a ‘realidade’. Eu tiro a substância até certo ponto de propósito, por não confiar na realidade – em sua vulgaridade.” (WOOLF, 1989, p. 98).

Em sua resposta, muito mais irônica que sutil, Woolf tece uma dura crítica à concepção que Bennett tinha de realidade. Em outras palavras, ela afirma que a sua literatura e dos seus contemporâneos não tinha a pretensão de copiar o modelo de realidade defendida por ele. Se para o autor-crítico, o tradicional modo de narrar era a forma adequada para que as personagens fossem marcantes e duradoras, para Woolf, tudo parecia uma fotografia mal revelada em que os fatos são criados com excessos de detalhes e que, além de ser uma visão vulgarizada sobre a vida, não produz o efeito de realidade pensada a partir do ponto de vista dos modernistas. Ela explica que tira a realidade de propósito até certo ponto, não somente por duvidar dela, mas para haver um equilíbrio entre a maneira de narrar e o aspecto exterior narrado.

Tal como os outros modernistas de sua geração, Woolf estava preocupada com a combinação entre a totalidade e o fragmentário, aliada a uma representação cotidiana inserida num determinado tempo. Para dar sustentação a suas ideias, no ensaio em questão, propõe analisar o fazer literário do final do século XIX e dos inícios do século XX; e, para tanto, sugere uma divisão dos escritores ingleses em dois grupos: os eduardianos, entre os quais

estão Arnold Bennett, John Galsworthy e H. G. Wells; e os georgianos, em que se inseriam E.M. Forster, James Joyce, T. S. Eliot, D. H. Lawrence e Lytton Strachey.

Sua proposta com essa divisão não era somente apresentar sua visão de que o caráter humano havia mudado numa data muito precisa (1910), contudo também tinha como intento mostrar que os modernistas tinham uma visão diferente da época em que viviam. Ao separar os romancistas eduardianos e os georgianos, Woolf se exclui dentro do movimento quando não fala do seu fazer artístico; um modo erudito de se destacar entre os ingleses com aquilo que ela chamava de sua “estranha individualidade. Nesse contexto, a velha literatura estaria fadada a ser encerrada para assistir-se, então, ao início de uma nova prática literária: a sua.

Na recusa de seguir as normas tradicionais literárias, Woolf não só esclarece que houve um momento preciso na história em que tudo mudara, mas também propõe uma literatura que valorize o tempo introspectivo. De acordo com ela, em dezembro de 1910 ou perto disso, as relações humanas haviam mudado. Foi a partir dessa ruptura histórica que nasceu a necessidade de uma nova arte: a arte modernista reafirmada por James Joyce, Lawrence, Eliot, Woolf, e muitos outros. No intuito de exemplificar tais mudanças, a ensaísta compara o comportamento doméstico da cozinheira da era vitoriana e da cozinheira da era georgiana.

A cozinheira vitoriana vivia nas profundezas mais longínquas, formidável, silenciosa, obscura, inescrutável. Por outro lado, a cozinheira georgiana é uma criatura do sol e do ar fresco, entrando e saindo da sala de estar para pedir o jornal emprestado ou dar um conselho sobre um chapéu. (WOOLF, 2009, p. 2).

Em seu entendimento, iniciava-se um processo de pequenas conquistas. A mulher estava saindo da sua condição de ser isolado, silenciado e esquecido para um ser consciente da convivência em sociedade. Aquela tradição doméstica horrível que fez parecer correto que as mulheres ocupassem “seu tempo caçando besouros e esfregando panelas” em vez de escrever livros havia mudado. Num sentido que vai muito além do individual, Woolf acreditava na produção intelectual científica e artística feminina. Do conhecimento que Woolf demonstrou ter em relação ao desenvolvimento da história da Inglaterra, extraiu uma visão mais geral. Segundo a autora todas as relações humanas haviam mudado; e, quando as relações humanas mudam, “há mudança na religião, no comportamento, na política e na literatura.” (WOOLF, 2009, p. 3).

A crescente urbanização, os conflitos das classes, a complexidade da vida nas grandes metrópoles exigia uma criação literária que deixasse de enfatizar a manufatura dos elementos e cedesse lugar ao psicologismo das personagens. Woolf esclarece que o desenvolvimento

histórico merece uma atenção mais profunda dentro do contexto literário e sugere que as personagens estabeleçam relações com o histórico vivido.

No decorrer do ensaio nos deparamos com outro elemento importante que a autora abordou com ironia: o caráter das personagens. Woolf considerou difícil explicar o que os romancistas queriam dizer quando falavam de caráter. Seu interesse era entender que impulso era aquele que instigava poderosamente os artistas eduardianos a dar corpo a seu ponto de vista em sua escrita. Seu questionamento era que a convenção que serviu tanto tempo para descrever o caráter ou as personagens anteriores à sua geração, não servia mais para os romancistas modernistas. Era outro momento histórico e a noção de realidade havia mudado.

Ao comentar a crítica de Bennett em relação à suas personagens não serem reais, Woolf acaba chegando a um conflito entre a concepção de realidade proposta por Bennett e a concepção de realidade pensada por ela. Tal conflito estabelecido entre os dois críticos levou a ensaísta a narrar a viagem da Sra. Brown de Richmond a Waterloo. Nessa viagem proposta por Woolf, o que ela sugere ser notável, não são apenas “os aspectos diferentes de cada uma das personagens”, mas também “os perigos horríveis que as espreitam quando tentamos descrevê-las.” (WOOLF, 2009, p. 3).

Nesse contexto em que as ideias são discordantes, Woolf explica que a realidade das personagens é um ponto passível de divergência, especialmente nos livros contemporâneos. Ao ver os perigos que envolviam a criação das personagens, a ensaísta resolveu mostrar por meio da Sra. Brown, a inutilidade dos seres fictícios que aos olhos dos eduardianos tinha o mérito de ser verdadeira. Com base no ensaio da autora, mostraremos o processo construtivo das narrativas tradicionais e o que Woolf reivindica para a literatura modernista.

Uma noite, há algumas semanas, atrasada, entrei no primeiro vagão do trem a que tive acesso. Ao sentar-me, tive a sensação estranha e desagradável de ter interrompido a conversa de duas pessoas que já se encontravam no vagão. Não eram nem jovens, nem felizes. Longe disso. Eram ambos mais velhos. A mulher tinha mais de sessenta e o homem, bem mais de quarenta. Estavam sentados de frente um ao outro. O homem, a julgar por sua atitude e pelo rubor da face, estivera inclinado na direção dela falando enfaticamente. Voltara a seu lugar e estava calado. Eu o atrapalhara e ele estava irritado. A senhora, porém, a quem chamarei de senhora Brown, pareceu bastante aliviada. (WOOLF, 2009, p. 4).

Nesse primeiro instante, Woolf repassa ao leitor algumas informações que integram a vida da personagem. Assim, ficamos sabendo onde a Sra. Brown se encontrava, sua idade, a posição do seu corpo e que também não estava sozinha. A viagem percorre com a autora-ensaísta descrevendo os detalhes externos, seguindo a estrutura clássica da narrativa de início, meio e fim. Se no primeiro trecho ficamos sabendo que a Sra. Brown era uma velha calada,

submissa e triste, no segundo, a narradora nos informa que era muito limpa, bem estranha e sofria imensamente. E mais:

Era uma dessas mulheres muito asseadas, com tudo muito surrado, cujo extremo alinhado – tudo abotoado, fechado, enlaçado, consertado e escovado – sugere pobreza mais extrema do que farrapos e sujeira. Havia um quê de aflição nela: um olhar sofrido, apreensivo. Além de tudo era extremamente pequena. (WOOLF, 2009, p. 4).

Na tentativa de explicar a inexistência do efeito de realidade que circundava toda a viagem da Sra. Brown, Woolf descreve todos os aspectos exteriores de sua personagem, cuja existência reflexiva no meio social não aparece. A narrativa acompanha o percurso da personagem desde o momento em que a narradora entrou no trem até o momento em que Sra. Brown desceu. Nota-se que, ao contrário do perfil das narrativas woolfianas, a autora centra-se em descrever o que ela chamou de forma de representação decadente. A influência das paisagens, as descrições no enredo, de acordo com Woolf, todos “esses detalhes podiam esperar. O mais importante era perceber seu caráter, esgueirar-se em seu ambiente.” (WOOLF, 2009, p. 6).

No momento em que a história da Sra. Brown finda, a autora relata que não teve tempo para explicar “ainda que com um lampejo de fantástico, antes de o trem parar” por que sentiu algo trágico e heroico em relação à personagem. A Sra. Brown desapareceu, “carregando sua mala no burburinho da imensa estação”; sua vida, “Parecia muito menor e muito tenaz e ao mesmo tempo muito frágil e heroica”, contudo, a história termina sem sabermos as reflexões da personagem deixando o leitor com a certeza de que nunca mais a veria e jamais saberia o que, de fato, houve com ela. (WOOLF, 2009, p. 6). Para Woolf, isso acontece porque os eduardianos “nunca se interessaram pela personagem ou pelo livro em si. Interessavam-se por algo além do livro. Suas obras foram livros incompletos e requeriam que o leitor fosse ativo e os terminasse praticamente sozinho.” (WOOLF, 2009, p. 8).

Em sua visão, os romances nascem “a partir de uma senhora sentada no canto oposto ao seu do vagão”, e a função do romance é lidar com as personagens e expressá-las antes de o trem parar e elas desaparecerem para sempre. (WOOLF, 2009, p. 6). Ainda de acordo com Woolf, o autor precisa estar consciente dos perigos que o espreitam quando tentam descrever suas personagens. No caso da Sra. Brown, sua criadora a perdeu de vista propositalmente, “Deixei minha senhora Brown escapar pelos vãos entre os dedos. Não lhes contei nada sobre ela, o que é, parcialmente, uma falha dos grandes eduardianos.” (WOOLF, 2009, p. 13).

Nesse sentido, Woolf declara que, se assim o fez, não foi para exemplificar sua “ingenuidade”, mas para que percebêssemos que o autor deve estar preparado para absorver a realidade ou o caráter da personagem. Naquele momento, era preciso “voltar ao passado mais e mais”, contudo desejava evitar o esforço de explicar aos eduardianos o que gostaria de dizer sobre os velhos mecanismos utilizados, que fizeram com que a Sra. Brown perdesse o brilho. A Sra. Brown, assim como todas as personagens inglesas da época, era excluída da história e clamava por uma narrativa que a envolvesse diretamente.

[...]: aqui está uma personagem se impondo sobre uma pessoa. Aqui está a senhora Brown pressionando alguém a, quase automaticamente, escrever um romance sobre ela. Creio que todos os romances germinam a partir de uma senhora sentada no canto oposto ao seu do vagão. Creio também que todos os romances lidam com personagens e que existem para expressá-las, não para pregar doutrinas, entoar canções ou celebrar as glórias do império britânico. Creio que a forma do romance, tão confusa, loquaz e sem força dramática; tão rica, flexível e viva, evoluiu. (WOOLF, 2009, p. 6).

Levando em consideração o fragmento acima, o romance estava passando por uma transformação estética, e Woolf acentua que, a maneira como o autor retrata as personagens pode ser interpretada de várias formas. O caráter dos seres fictícios pode nos afetar de acordo com nossa idade e com o nosso país de origem; pois esses dois aspectos criativos influenciam em nossas vidas dependendo do conceito de realidade que o autor se filia e de como eles são tratados na narrativa. Para explicar sua percepção crítica a respeito disso, ela cita a Sra. Brown descrita por escritores de nacionalidades distintas. Woolf propõe três versões do incidente no trem sob a perspectiva de um romancista inglês, um russo e um francês. Para ela, o escritor inglês transformaria a Sra. Brown numa personagem mostrando suas “esquisitices e maneirismos, seus botões e marcas de expressão, seus laçarotes e verrugas.” (WOOLF, 2009, p. 6).

Nesse trecho, assim como em todo o texto, Woolf deixa marcas evidentes das suas críticas quando o assunto é a noção de realidade dos escritores eduardianos em relação aos seres fictícios. Suas críticas revelam sua busca por uma arte em que a realidade viesse a ser representada sob a perspectiva analítica da mente. O desejo de revitalizar o gênero romanesco sempre esteve ligado ao seu conceito de recriar a realidade pela introspecção. Com ironia, acusa-os de despertarem tantas esperanças nos leitores e críticos e depois os frustrarem tão persistentemente, a ponto de os georgianos sentirem-se na obrigação de agradecê-los por mostrar o que poderiam ter feito pela/na literatura, mas que não fizeram. Ainda de acordo com a ensaísta, nenhuma frase isolada se resumiria na queixa que os georgianos tinham contra o

trabalho da segunda geração de escritores eduardianos. Assim, se a Sra. Brown fosse uma criação de Wells, Bennett ou Galsworthy, seria mais uma personagem a prestar tributo a uma forma de representação decadente da realidade inglesa.

As descrições dos aspectos exteriores das personagens enfatizados pelos pré-modernistas abafariam o registro da realidade proposta pelos modernistas, que tinham como compromisso “registrar os átomos como caem.” Deste modo, com os excessos de descrições e a omissão introspectiva dos seres fictícios, Woolf critica os ingleses de se ocuparem de fatos menores e esquecerem a personagem Sra. Brown no vagão do trem. Nesse caso, o dever do escritor é penetrar na individualidade da personagem e aplicar o que melhor se ajusta a ela; e, nesse caso a ideia fundamental era uma intensa apresentação através da consciência. O escritor tem que se aproximar do leitor fazendo com que pensamos que a personagem nos pareça real, pois os livros devem “ser o fruto saudável de uma forte aliança entre nós.” (WOOLF, 2009, p. 17). A forma encontrada por ela para representar a realidade da personagem ou exprimir essa consciência modificada da existência era penetrar na individualidade dos seres através da técnica do fluxo de consciência, bem como do monólogo interior.

Mesmo sendo uma escritora comparada a Proust, Mann, Gide e Faulkner, nem todos os admiradores de Woolf achavam que seu tipo de experimentação representava o melhor caminho. Forster, por exemplo, chegou a criticar a maneira lírica com que Woolf concebia suas obras. Essa não aceitação do lirismo que Woolf representava, unida à disputa por um lugar dentro do movimento modernista, talvez tenha a levado a um silêncio voluntário em relação ao movimento de sua geração. Woolf, como todos os romancistas do seu tempo, buscava construir uma imagem de si como artista modernista, e para conseguir marcar seu nome na tradição literária, reage idiossincriticamente se abstendo de fazer comentários do movimento após Proust e os demais escritores, como André Gide e William Faulkner, entre outros. Um modo de silenciá-los e de impor sua visão estética conquistando assim, de forma quase unânime seu lugar de representante mais influente no romance inglês.

Ao se abster de comentar sobre a escrita dos modernos e dedicar-se a fazer juízo do fazer artístico dos pré-modernistas, Woolf de maneira individualista parece querer impor sua visão estética da arte.

E justifica:

[...] (não quero dizer com isso que fossem reais, tais como a vida é) que tem o poder de nos fazer pensar não só nela, mas em todas as coisas que nossos olhos podem ver

através dela – a religião, o amor, a guerra, a paz, a vida em família, em festas no campo, os pores do sol, os luares, a imortalidade da alma. (WOOLF, 2009, p. 7).

Em sua perspectiva crítica, a escrita dos ingleses falhava pelo excesso e inércia que “surtem da inclusão de coisas que não pertencem ao momento; esta pavorosa tarefa da narrativa do realista: que vai do almoço ao jantar: ela é falsa, irreal, puramente convencional.” (WOOLF, 1989, p. 167).

É por estar diante de narrativas assim, esclarece a ensaísta, que ao lermos histórias como a da Sra. Brown, chegamos a conclusão de que a personagem fora lançada para fora da narrativa e nada se sabe sobre ela. Ao ver da autora, a omissão do interior, da mente da personagem, é o principal motivo que faz com que a história da Sra. Brown pareça insignificante e sua viagem termine sem ter relação com a verdade. Assim, ao abordarem no romance apenas realidades parciais da vida e ao criarem personagens que não se modificam em função dos acontecimentos, tais escritores, não só demonstravam desinteresse pelas atitudes e personalidade dos seres fictícios, mas também faziam jus ao título de materialistas.

Nesse sentido, se os romancistas ingleses com suas convenções enfáticas esqueceriam a Sra. Brown, omitindo sua realidade e fazendo com que a representação exterior pareça verdade, os franceses iriam mais longe: apagariam todas as informações sobre ela. Eles “sacrificariam o indivíduo Sra. Brown para oferecer uma visão mais ampla da natureza humana, para construir um todo mais abstrato, proporcional e harmonioso.” (WOOLF, 2009, p. 6). Eles deixariam de tratar a personagem como indivíduo para fazer com que a personagem se universalize.

O realismo francês do século XIX, com Balzac e Flaubert, passaria a representar a lucidez do comportamento social, o cotidiano de modo mais latente. Em *Madame Bovary* (1857), Flaubert através de um narrador objetivo e impessoal evidencia as mazelas do século questionando valores da sociedade burguesa. Ao introduzir o adultério feminino o autor enfatiza a decadência da sociedade burguesa explanando uma de suas instituições mais relevantes, o casamento. Em reação ao romantismo, a representação do universal em Flaubert narra acontecimentos da vida do indivíduo, intensificando as angústias, os defeitos e as virtudes através de um narrador que tece críticas à sociedade burguesa apresentando uma personagem que quebra os valores da família tradicional.

A impressão da objetividade proposta pelos realistas franceses fez com que vários artistas modernistas não só a rejeitassem, como também procurassem uma arte que partisse da subjetividade. Os dramas de introversão era uma das características da visão modernista da

existência, e, tal visão, alterou a forma e a construção do romance, resultando numa ficção da percepção interior. Em busca de explorar o interior da mente das personagens e ao mesmo tempo libertando a arte das velhas cronologias, os escritores modernos apresentam uma visão diferente dos mecanismos da subjetividade. Marcel Proust estabelece uma ligação entre a memória e a consciência num constante acúmulo de sensações, André Gide se posicionou contra as convenções sociais (família, religião, educação, moral), para chegar ao livre estado de espírito de si, W. Faulkner registrou os conflitos e os dilemas internos configurando o tempo tanto de forma simultânea como também de forma sucessiva, Franz Kafka mostra o peso existencial através da experiência do mundo, Joyce reúne as experiências cotidianas de modo imprevisível e instantânea de forma sensível e intelectual e Woolf conquista o lirismo transportando-o para a prosa com força e leveza através das técnicas monólogo interior e fluxo de consciência.

No que se refere à criação da personagem modernista, faltava aos ingleses (eduardianos) se ocuparem da vida interior da Sra. Brown; entretanto, o problema era que os realistas viam um aspecto da personagem e os modernistas viam outro. Menos otimista quanto aos pré modernistas, mas decididamente empenhada na defesa da sua arte, Woolf afirma que descrever o exterior e deixar de retratar a realidade interna do ser, era uma pretensão artística que, além de silenciar as personagens, também sugeria “nos fazer imaginar por eles.” (WOOLF, 2009, p. 11). Não permitindo que suas personagens expressassem suas percepções sobre o mundo, eles criavam um clima antissocial em torno delas levando-as a omitirem os aspectos essenciais de si mesmas.

Em sua busca por uma representação que estivesse voltada para a realidade interior da personagem, Woolf teceu considerações importantes aos russos. A ensaísta refere-se em especial a Anton Tchekhov (1848-1904), com o conto “Gússev” (1918). Ao fazer um estudo aprofundado sobre esse conto, chega à conclusão de que, diferentemente dos ingleses e dos franceses, os russos arrancariam a carne da Sra. Brown e “revelaria a alma – somente a alma, vagando pela Waterloo Road, questionando implacavelmente a vida, de modo que tal questão ecoasse em nossos ouvidos mesmo depois de terminada a leitura do livro.” (WOOLF, 2009, p. 6).

Com essas considerações sobre a ficção moderna, seria difícil não considerar que, se de algum modo, era a vida em sua dimensão interior que Woolf procurava, encontrou-a na literatura russa. Era difícil não fazer alusão à literatura russa, quando os ingleses já estavam tão cansados do próprio materialismo. Na atual conjuntura que a literatura inglesa se

encontrava, as narrativas russas eram as únicas possíveis que demonstravam existir um entendimento ou uma aproximação interiorizada das personagens.

Esse diferencial tornava-os mais próximos da sua proposta estética, pois de algum modo, os russos “veem mais longe do que nós, isso é inconteste, e sem os grandes impedimentos de visão que temos.” (WOOLF, 2014a, p. 115). Para Woolf, os russos tinham uma “natural reverência pelo espírito humano”; e em cada grande escritor russo “temos a impressão de perceber os traços de um santo, caso a empatia pelos sofrimentos alheios, o amor pelo os outros, [...]” (WOOLF, 2014a, p. 114). Esse quê de santidade fazia com que os ingleses sentissem sua própria “banalidade irreligiosa”, o que transformava muitos dos romances ingleses “em mero embuste e falso brilho.” (WOOLF, 2014a, p. 114). Ironicamente, Woolf nos aponta para o pensamento de que mesmo gravitando em torno do registro religioso, os russos se esforçavam para explorar as profundidades das experiências mais díspares do comportamento humano.

Essa mentalidade “compreensiva e compassiva” dos russos são para ela, dois elementos “da maior tristeza”; pois assim, mergulhadas num turbilhão de questionamentos sobre a complexidade da vida e se mostrando ressentidas, as personagens evidenciam-se incapazes de lutar e entender o mundo, visto que eram levadas a um conformismo religioso. Desse modo, “Seria até mais exato falar da inconcludência da mentalidade russa”, tendo em vista que não há mesmo resposta para as incongruências da vida. Assim, a vida de suas personagens, “se examinada honestamente, faz uma pergunta atrás da outra, as quais devem ser deixadas a repercutir sem parar, depois de acabada a história, numa interrogação sem esperança que nos enche de um desespero e enfim talvez ressentido.” (WOOLF, 2014a, p. 115).

Nesse sentido, podia ser que os russos estivessem certos, mas também podia ser que os ingleses viam algo que lhes escapava. A visão estética que Woolf pensava para o romance modernista estava associada a novas ideias sobre as relações pessoais. Uma arte pensada voltada para uma liberdade estética moderna sem convenções fixas, criada sob a visão de uma percepção de realidade a partir da consciência da personagem sobre o mundo. Contudo, não queria fazer comparações entre a ficção inglesa e a russa, apenas acumular-se de uma visão “das infinitas possibilidades da arte” para não esquecer que não há limite no horizonte, que impeça a arte de transgredir.

Woolf não era a única que estava testando os limites do gênero romance. Entretanto, seu modo próprio de contornar as discussões em torno de sua produção artística e da literatura inglesa não apenas sugere um domínio pleno sobre a arte romanesca, mas também toma para

si o direito de impor sua visão estética como sendo suficiente para resolver a crise formal do romance modernista.

Em sua visão crítica, a própria arte da ficção pedia que os ingleses provocassem uma mudança, pois só assim, a juventude da arte se renovaria e sua soberania estaria garantida. Não se limitando a aceitar a forma e a matéria de ficção adotada pelos escritores da época, ela não só critica o fazer literário dos eduardianos como se propõe a responder à pergunta latente: “Por que é tão difícil para os romancistas atuais [como Forster, Lawrence, Strachey, Joyce, Eliot e a própria Woolf] criarem personagens que pareçam reais não só para o senhor Bennett, mas para o mundo em geral?” (WOOLF, 2009, p. 7).

A grande dificuldade devia-se ao fato de que os romancistas conceituados no ano de 1910 eram Wells, Bennett e Galsworthy; e tais escritores não serviam de modelo para que alguém pudesse aprender com eles o ofício da escrita, pois em sua opinião, “procurar essas pessoas e pedir-lhes que nos ensinem a escrever romances e criar personagens reais é exatamente igual a procurar um mestre sapateiro e pedir-lhe que nos ensine a montar um relógio.” (WOOLF, 2009, p. 8).

Ironicamente, Woolf admite que depois da arte criativa da era vitoriana era necessário, “não só para a literatura, mas para a vida”, que alguém como Wells, Bennett e Galsworthy escrevesse livros que nos causam a estranha sensação de vazio e insatisfação. Se tomássemos a liberdade de imaginar Wells, Bennett e Galsworthy viajando para Waterloo no vagão do trem com a Sra. Brown, ela teria permanecido sentada lá, “sem que nenhum dos eduardianos tenha se preocupado em olhar para ela.” (WOOLF, 2009, p. 11). Enquanto os eduardianos buscavam representar a “realidade” nas coisas exteriores, atribuindo à obra a exclusão da personagem, os modernistas, quando falavam em “realidade”, tinham como intenção explorar o interior dos seres fictícios, em particular, suas reminiscências.

Com a intenção de mostrar que os escritores eduardianos não se interessavam pela personagem ou pelo livro em si, Woolf nos convida a imaginar Wells, Bennett e Galsworthy num passeio para Waterloo com a Sra. Brown. Para ela, na visão de Wells, “Ninguém seria nem um pouco parecido com a senhora Brown.” (WOOLF, 2009, p. 9). Ele tomaria por insatisfatório suas roupas pobres, sua falta de instrução, sua aparência ansiosa e perturbada e substituiria tudo isso por um mundo melhor. No mundo utópico de Wells não há senhoras Brown e é tampouco possível imaginar que ele “perderia um segundo com aquilo que ela realmente é.” (WOOLF, 2009, p. 9). Wells, segundo as próprias palavras de Woolf, projetaria sobre a vida da Sra. Brown uma visão de um “mundo mais refrescante, mais animado, mais

feliz, mais aventureiro e galante, onde vagões de trem com cheiro de mofo e velhas senhoras antiquadas não existissem, [...]” (WOOLF, 2009, p. 9).¹⁷

Mas, se diante da Sra. Brown, Wells projetaria um mundo em que todos os cidadãos fossem generosos e tivessem magnitude; o que enxergaria Galsworthy? A observação de Woolf em relação à escrita de Galsworthy é a de que tem particularidades semelhantes a escrita de Wells. Ironicamente, argumenta que os muros das fábricas despertariam a imaginação do escritor e “Ardendo de indignação, repleto de informações, censurando a civilização, Galsworthy só veria na senhora Brown um pote defeituoso retirado da linha e descartado.” (WOOLF, 2009, p. 9). Mas o que Woolf tem a dizer sobre os escritos de Bennett no que diz respeito à representação da realidade?

Na sua visão, sendo ele especial entre os eduardianos não faria diferente:

Certamente observaria cada detalhe com imenso cuidado. Notaria os anúncios, as imagens de Swanage e de Portsmouth, a maneira como a almofada fica saliente entre os botões dos bancos, a maneira como a senhora Brown usava um broche baratíssimo comprado no bazar Whitworth e como ela consertara as luvas: o polegar da mão esquerda havia sido substituído. Também observaria, por fim, a razão pela qual aquele trem direto de Windsor parava em Richmond para a conveniência da classe média local, que podia dar-se ao luxo de ir ao teatro embora não tivesse atingido o nível social para ter seu próprio carro. (WOOLF, 2009, p. 9).

Bennett ocupa, ao que parece, um lugar central na crítica de Woolf, já que se fosse escrever sobre a Sra. Brown, ele apenas contaria que ela alugou um carro de uma renomada empresa, além de comentar que ela herdara um pequeno imóvel em Dachet. Com seu estilo pausado e certo, ele ficaria tentando mostrar a frivolidade dos jardins das casas, hipnotizando o leitor para levá-lo a crer que, se ele criou uma casa, certamente deve haver alguém vivendo nela. Em suma, com seu poder de observação, “sua compaixão e humanidade grandiosas”, o senhor Bennett jamais olharia a Sra. Brown no vagão do trem.

Na visão crítica de Woolf, a Sra. Brown é eterna em sua complexidade; pois assim como as pessoas, ela “só se modifica na superfície;” e, se são os “romancistas que entram e saem” eles precisam dar conta dessa complexidade no contexto da atualidade. A Sra. Brown representa a natureza humana, mas complacentes e poderosos, Wells, Galsworthy e Bennett observavam o lado de fora da janela enquanto ela permanecia sentada sem que nenhum dos eduardianos olhasse para ela. Tal atitude de criarem mecanismos e estabelecerem convenções

¹⁷Não só Virgínia Woolf, mas também E. M. Forster e o grupo de Bloomsbury faz uma leitura limitada das obras de Wells. Para eles, Wells é um grande criador de mundos utópicos, o que, se sustenta até certo ponto, já que ele escreve sim, utopias, mas também distopias.

deixa claro, segundo Woolf que eles “Desenvolveram uma técnica de escrever romances que se adapta a seus propósitos”, contudo, tais convenções são consideradas por ela, “ruins e seus mecanismos, a morte.” (WOOLF, 2009, p. 12).

No que concerne especificamente à proposta de inovação da arte, um dos pontos importantes, para Woolf, é que o escritor modernista deveria se aproximar do leitor apresentando-lhe algo que “ele reconheça, que estimule sua imaginação e o faça cooperar no momento em que tudo fica mais difícil: na intimidade.” (WOOLF, 2009, p. 12). O problema era que os eduardianos acreditavam que descrevendo a propriedade, o tipo de casa onde morava a personagem era um ponto considerado fácil para atingir a intimidade dela. Por mais estranho que nos pareça, Woolf admite que essa convenção funcionou admiravelmente no século XIX; “Para aquela geração, naquele momento, essa convenção era ótima”, mas os mecanismos de uma geração se tornam um problema sério quando “são inúteis para a seguinte.” (WOOLF, 2009, p. 12).

A crítica de Woolf era a de que o romance, antes de tudo, trata-se de pessoas e não de lugares ou sobre casas. O escritor não pode ser considerado capaz de criar personagens reais, verdadeiras e convincentes enfatizando a manufatura dos elementos, nos dando “uma casa na esperança que conseguíssemos deduzir que seres humanos vivem nela.” (WOOLF, 2009, p. 13). Em suas definições de como os eduardianos criavam personagens reais era necessário “dizer que seu pai tinha uma loja em Harrogate, averiguar o valor do aluguel, pesquisar os salários dos balconistas em 1878, descobrir de que sua mãe havia morrido, descrever o câncer, descrever a chita, descrever...” (WOOLF, 2009, p. 13).

As técnicas utilizadas pelos eduardianos não só foram consideradas erradas pelos georgianos, como também foram abandonadas, pois Woolf, como representante do modernismo acreditavam que se começasse “descrevendo câncer e chita, minha senhora Brown, aquela imagem a que me apego, embora não saiba como compartilhá-la, seria embotada, perderia o brilho e se perderia para sempre.” (WOOLF, 2009, p. 13). Woolf, enquanto leitora crítica dos pré modernistas, mostra-se preocupada com a relação entre a obra e o público leitor. Para ela, os escritores nunca estão sós; sempre existirá o público que acreditará no que lhe for contado repetidamente em cada período. Assim sendo, se o escritor inglês continuasse a dizer que as senhoras idosas “têm casas, pais, renda, empregados, bolsas de água quente”, desse modo, continuaríamos a ser ensinados que era assim que as reconheceríamos. Sua preocupação, era de que os ingleses persistissem “ensinando a reconhecer” uma senhora por suas posses, e não pelo seu caráter, se esquecendo de que, se o

público não estivesse no mesmo vagão que a Sra. Brown, “pelo menos no compartimento vizinho.” (WOOLF, 2009, p. 13).

Nesse sentido, o público torna-se um companheiro de viagem e uma vez cativo, acreditará no que for dito e aprenderá a enxergar as coisas conforme lhe são contadas. As considerações de Woolf sobre os mecanismos de escrita usados pelos eduardianos ajudam-nos a entendermos melhor a situação difícil e estranha em que se encontravam os georgianos. Numa ordem de ideias, suas considerações, apontam que por volta de 1910, Forster e Lawrence desperdiçaram seus primeiros trabalhos porque, em vez de se livrar dos velhos mecanismos eduardianos, tentaram chegar num acordo, reutilizando-os. Woolf afirma que a situação dos georgianos era difícil porque de um lado, havia a Sra. Brown “protestando que era bem diferente daquilo que as pessoas faziam dela”; do outro, “havia os eduardianos oferecendo mecanismos apropriados para construirmos e demolirmos casas;” e, em meio a tudo isso, havia o público “britânico sustentando que deveriam ver a bolsa de água quente primeiro.” (WOOLF, 2009, p. 14).

Em meio a tais problemáticas, os georgianos tentaram combinar a insignificância de alguma personagem com “o conhecimento das leis das fábricas de Galsworthy e o conhecimento de Bennett sobre Five Towers.” (WOOLF, 2009, p. 14). Nota-se aqui, a consciência aguçada de Woolf a respeito do fazer literário pré modernista em relação à literatura Inglesa, visto que algo deveria ser feito a qualquer custo para escapar daquela convenção literária artificial, já que “A senhora Brown deveria ser resgatada, expressada, restabelecida em suas relações com o mundo antes que o trem parasse e ela desaparecesse para sempre.” (WOOLF, 2009, p. 14).

Nesse ponto, como acontece com frequência no ensaio, Woolf chama a atenção dos escritores da época para as obrigações e responsabilidades de serem participantes da “aventura de escrevermos livros e de sermos companheiros de viagem da senhora Brown.” (WOOLF, 2009, p. 17). Com efeito, chama a atenção do leitor para obras que descrevem as fábricas, as mobílias, os estofamentos do trem, mas nunca a Sra. Brown. Para ela, os leitores da época cometiam um engano, pois parecia acreditar que o autor não era de carne e osso e que sabia mais da senhora Brown do que eles. Sua proposta era de que os leitores se livrassem dos romances fáceis e poucos sinceros e não cometessem o engano de separar leitor e escritor, pois é “essa sua humildade e esse nosso ar de profissionalismo” que são fatores que “corrompem e maculam os livros que deveriam ser fruto saudável de uma forte aliança entre nós.” (WOOLF, 2009, p. 17). A responsabilidade do leitor está justamente em insistir que os escritores desçam de seus pedestais e descrevam a senhora Brown mais honestamente

possível, pois ela, além de nos exercer uma tremenda fascinação, significa tudo que vivemos, a própria vida.

III -PROSA POÉTICA E DRAMÁTICA EM *ENTRE OS ATOS*

Arrebatados pelo caos moderno desencadeado pela primeira Grande Guerra, muitos escritores procuraram cada um à sua maneira, chegar a uma arte que representasse subjetivamente o meio em que se encontravam inseridos. E para representar o mundo causado pelo embate das mais diversas formas de vida e ideias, era necessária uma ficção que fosse capaz de um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto fosse o interior da mente e, assim, no ritmo violento das modificações, trazer à luz uma forma de escrita em que o romance fosse sujeito a princípios diferentes dos romances tradicionais. Um romance que pudesse descartar as técnicas que enfatizavam a sequência lógica dos acontecimentos e casualidade, para um que viesse a representar o fluxo de consciência “onde o escritor atingi a impressão mencionada colocando-se a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou o leitor.” (AUERBACH, 1946, p. 482).

Dentro desse violento ritmo de movimentações, Woolf declara que para sua geração e para a que viria a seguir não só a prosa exigia uma reformulação, mas também a poesia, visto que “o grito lírico de êxtase ou de desespero, que é tão intenso, tão pessoal e limitado da poesia, não basta”, pois a mente moderna estava cheia de emoções “disformes”. (WOOLF, 2014c, p. 205). Por essas observações, podemos verificar que, para Woolf, a poesia, não tem a mesma agilidade da prosa; e que, por “insistir em certos direitos”, não “anda passo a passo com a mente para atirar-se veloz aos vários sofrimentos que há na vida”; e para tanto, ela “já não presta mais serviços com aquela mesma liberdade que tinha em relação a eles, [seus antepassados]” (WOOLF, 2014c, p. 205).

O turbilhão da vida moderna, alimentado pelas ciências físicas e pela produção industrial ajudou a criar novos ambientes humanos e a destruir os antigos. Grandes descobertas e invenções aceleraram o ritmo da vida, fazendo com que milhões de pessoas fossem empurradas rapidamente para o crescimento urbano. É nesse sistema em desenvolvimento que os mais variados indivíduos se misturam e lutam para obter controle sobre suas próprias vidas. Nesse conflito, os seres modernos caminham tateando em estado de desespero, “no enalço de um vocabulário adequado; têm pouco ou nenhum senso de um

público ou comunidade moderna, dentro da qual seus julgamentos e esperanças pudessem ser compartilhados.” (BERMAN, 2007, p. 25).

A mente dos seres modernos estava cheias de emoções “híbridas, incontrolláveis”, a ciência e a religião pareciam ter chegado a um ponto em que havia sido destruída a fé em si, todos os vínculos pareciam rompidos; e, “é nessa atmosfera de dúvida e conflito que os escritores agora têm de criar, e a leve tessitura de um poema lírico não é mais adequada para conter tal ponto de vista [ciência e a religião].” (WOOLF, 2014c, p. 06). Com o desfecho da vida moderna, o homem em si estava dividido entre a fé e a razão e sua fragilidade se assemelha a “uma pétala de rosa.” (WOOLF, 2014c, p. 206).

A poesia, por apresentar uma voz central e ser classificada apenas como sendo capaz de traduzir a “expressão de um estado emocional e não a narração de um acontecimento”, não chega a “configurar nitidamente o personagem central (o Eu lírico que se exprime), [...]” (ROSENFELD, 2008, p. 22). Nesse sentido, a manifestação verbal, traduz por meio de versos, reflexões que foram experimentadas e vividas, prescindindo, contudo, do caráter aberto do drama. De traço peculiar, a poesia “tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (como na épica e na dramática).” (ROSENFELD, 2008, p. 22).

Tais características da poesia não permitem uma organização literária mais ampla, impossibilitando que o eu lírico se constitua personagem de quem se possa narrar as ações dentro de um enredo. Na lírica, não há um narrador participando em maior ou menor grau do destino dos seres fictícios. Em suma: a poesia é um gênero que prioriza a expressão monológica em que o “mundo surge como conteúdo do Eu lírico.” (ROSENFELD, 2008, p. 29). Woolf buscava eliminar os eventos exteriores irrelevantes e selecionar quase que exclusivamente para a apresentação textual o conflito mental da personagem. Para tanto, era preciso unir a condição monológica da poesia com os estados da consciência que a prosa buscava representar. Essa junção, não só faz o romance extremamente lírico, como também passa a representar o monólogo interior da personagem.

Com todas as consequências advindas do mundo assolado pelo capitalismo *laissez-faire*, os novos escritores que são legitimamente modernistas tinham como tarefa criar uma arte que apresentasse em termos os mais satisfatórios possíveis, as relações entre o “eu” e o mundo exterior. De acordo com Woolf, se houve um gênero que foi capaz de captar e expressar uma “atitude cheia de colisões e contrastes” humanos; um gênero que carrega uma conduta que “parece pressupor o conflito de uma pessoa contra outra e, ao mesmo tempo

continuar necessitando de um indefinido poder de formação”, não foi a poesia lírica, mas sim, o drama elisabetano. (WOOLF, 2014c, p. 206).

Em seu juízo, a imaginação dos escritores elisabetanos, que encheu de violência e mistério as peças poéticas, foi reforçada por algo que não podemos explicar facilmente, mas que consequentemente podemos sentir. “Eles tinham uma atitude ante a vida que os tornou capazes de uma expressão livre e plena.” (WOOLF, 2014c, p. 209). Woolf está, assim, deixando perceptível que os dramaturgos elisabetanos se sobressaíram aos poetas líricos que lhes eram contemporâneos, ousando experimentar; e, experimentando, transcenderam a particularidade da relação entre as personagens/atores, “transmitindo-nos o questionamento não só do seu próprio destino pessoal, mas também da condição e essência da vida humana como um todo.” (WOOLF, 2014c, p. 217).

Nesse sentido, para a romancista, o teatro e a poesia dialogam numa visão mais crítica da vida quando assumem, em sua extensão, o conjunto dos contrastes sociais, mergulhando no abismo da alma humana. Contudo, diferentemente da poesia, o drama em sua totalidade nos apresenta os acontecimentos por si mesmos “a partir da intimidade de indivíduos, de modo que vemos o objetivo (as ações) brotando da interioridade dos personagens.” (ROSENFELD, 2008, p. 28-29).

O problema levantado pela ensaísta é que toda a consciência crítica assumida pelas personagens do drama elisabetano; toda aquela forma específica de representar a vida parecia estar morta e sem nenhuma perspectiva de renovação. Em meio ao angustiado desespero moderno, Woolf anuncia a problemática dos gêneros. Na poesia, o verso livre; no teatro, o expressionismo; no romance, a técnica do fluxo de consciência. A força das peças poéticas elisabetanas havia sido extinguida, embora muitos escritores de talento e ambição tentassem revitalizá-las. Ao longo desse período, grandes escritores como Robert Browning (1812-1889), P. B. Shelley (1792-1822), Algernon Charles Swinburne (1837-1909), John Keats (1795-1821), entre outros, escreveram peças poéticas e nenhum logrou grande êxito. Das muitas peças escritas por eles, afirma Woolf, provavelmente apenas *Atalanta* [*Atalanta in Calydon*] (1865), de Swinburne, e *Prometeu Desacorrentado* [*Prometheus Unbound*] (1820) de Shelley, ainda eram lidas. Essas declarações implicam numa informação que realça ainda mais sua visão particular. “Todo o resto subiu para as prateleiras do alto das estantes, onde enfiou a cabeça sob as asas para pegar no sono. Ninguém irá de bom grado perturbar aquelas modorras.” (WOOLF, 2014c, p.207).

A justificativa para todo esse fracasso das peças poéticas, Woolf explica mais uma vez pela tese que sempre defendeu: de que faltava para esses escritores “uma coisa misteriosa e

vaga que se chama atitude ante a vida.” Esse posicionamento crítico assume cada vez mais a natureza ficcional da autora, que tinha como proposta libertar-se do estilo convencional experimentando novas formas de representação. Em seus escritos ficcionais, ela buscou construir, de acordo com seu princípio estético de “arte do meu jeito”, uma narrativa em que preponderasse uma estética voltada para o sujeito, cujas preocupações são de cunho existencial.

Woolf manifesta sua admiração pela livre e plena expressão do drama elisabetano. É na afirmação do teatro shakespeariano que a ensaísta deposita seu juízo favorável. A seu ver, a coragem de Shakespeare e a sua ousadia é algo que não há em nenhum outro dramaturgo; só Shakespeare foi capaz de usar livremente suas aptidões em relação às coisas que realmente importam. A coragem de ousar artisticamente é uma característica que se faz presente com maior visibilidade na obra dos dramaturgos elisabetanos; e “tal posição lhes permite a livre movimentação de seus membros; uma visão que, embora constituída por uma miscelânea de coisas diferentes, incide sobre a perspectiva certa para os objetivos que têm.” (WOOLF, 2014c, p. 209).

As considerações de Woolf sobre Shakespeare fazem-se sentir pelo caráter de assumir uma atitude em ousar romper com paradigmas clássicos do drama da antiga Grécia; deve-se ao seu posicionamento de assumir atitudes críticas integrando ao drama a solidão do homem moderno num momento em que o individualismo nascia e continuaria até a atualidade.

Vejamos os valores que Woolf atribui aos dramas Shakespearianos:

As peças de Shakespeare não são obras de um espírito atarantado e frustrado; são o envoltório perfeitamente flexível de seu pensamento. Sem nenhum estorvo ele passa da filosofia a uma briga de bêbados; das canções de amor a uma discussão; da simples hilaridade à especulação mais profunda. (WOOLF, 2014c, p. 209-210).

Diante do exposto, fica claro que, com a mesma força que Woolf afirma a ousadia dos dramaturgos elisabetanos, também intensifica os questionamentos em relação ao fazer literário moderno. A admiração pelas obras de Shakespeare, em especial pela coragem, ajudou a autora a desenvolver sua crítica em relação à arte do seu tempo. Para evidenciar sua luta pela arte inglesa, defende que os escritores precisam ser movidos por uma ousadia que, embora por vezes, possa nos entediar, [o romancista] não deve deixar perceptível ao leitor “que eles têm medo ou não são espontâneos, ou que haja alguma coisa que impeça, dificulte ou iniba a completa expansão de suas mentes.” (WOOLF, 2014c, p. 210). Woolf não separa a coragem, a ousadia e a crítica da produção literária, vê na união desses elementos um fazer

artístico em que o autor é livre para ter seu ponto de vista criativo. A liberdade dos dramaturgos elisabetanos em fazerem uma releitura de estilo e técnicas, abordando temas sociais em toda sua complexidade psicológica, não só é elogiada por Woolf como também deveria ser exercida por todos os escritores após sua geração. A preocupação de Woolf em destacar a literatura inglesa dentro do movimento modernista fortalece a ideia de que ao criticar a literatura realista e propor uma nova arte da ficção a partir da liberdade dos dramaturgos elisabetanos, mostra que ela não só buscava um lugar de destaque entre os críticos, como também um reconhecimento artístico dentro do movimento do qual fazia parte.

Mas quais são os questionamentos da ensaísta em relação ao fazer literário da época? Na concepção woolfiana, faltava para o autor moderno olhar para o presente, se conscientizar que o mundo mudara, e a partir daí, criar uma arte que fosse capaz de representar a realidade livre dos padrões convencionais; visto que “o traço principal do modernismo é a libertação, a desconfiança irônica em relação a todos os absolutos, inclusive os de forma temporal ou espacial.” (HOLLINGTON, 1989, p. 354).

Isso pode, talvez, explicar o motivo de os escritores ingleses eduardianos parecerem (ao ver de Woolf), levar muito mais tempo para assimilar o caos das relações humanas causado pela modernidade. Tal afirmação pode ser comprovada quando, diante da ficção dos seus contemporâneos, Woolf deixa claro que “a primeira ideia que nos vem, quando abrimos uma peça poética moderna – e o mesmo se aplica a grande parte da poesia moderna –, é que o autor não está à vontade. Ele tem medo, ele é coagido, ele não se mostra espontâneo.” (WOOLF, 2014c, p. 210).

Interessada em explorar a ideia de liberdade estética, Woolf explica que isso acontece devido à discrepância entre a atitude dos dramaturgos elisabetanos e a atitude dos dramaturgos modernos em relação à arte. A crítica de Woolf se configura na seguinte lógica: enquanto os dramaturgos elisabetanos se propuseram a inovar o drama desmitificando a noção grega de que os seres eram comandados pela vontade de deuses e destino, os ingleses modernos não buscavam resgatar o drama elisabetano, mas manter os parâmetros do berço da antiga Grécia.

No fragmento abaixo, Woolf realça a importância da liberdade artística dos dramaturgos elisabetanos em integrar as personagens no seu ambiente natural e histórico.

Os elisabetanos quando eles situavam a ação de suas peças em terras estrangeiras, e de heróis e heroínas faziam príncipes e princesas, limitavam-se a mudar a cena de um lado para outro de um véu muito fino. Era um recurso singelo que conferia distância e profundidade aos personagens. Mas o país continuava a ser a Inglaterra,

sendo o príncipe da Boêmia idêntico, como pessoa, ao nobre inglês. (WOOLF, 2014c, p. 210).

Mas sobre o drama moderno, ela deixa claro que os escritores estavam presos numa dramaturgia tradicional e suas personagens não desenrolavam suas ações na atualidade, mas no passado, não conseguindo, assim, captar o próprio tempo em que vivem.

É contudo por um motivo diferente que nossos modernos teatrólogos poéticos parecem buscar o véu da distância e do passado. O que eles querem não é um véu que realce, mas uma cortina que oculte; situam suas ações no passado porque têm medo do presente. Sabem que se tentassem expressar as ideias, as visões, as afinidades e aversões com que a realidade se debate sem parar ao lhes entrar na cabeça, neste ano da graça de 1927, os pudores poéticos seriam violados; eles só poderiam, quando muito, tropeçar e gaguejar, tendo talvez de sentar-se ou de sair da sala. (WOOLF, 2014c, p. 210-211).

As considerações de Woolf sobre o drama moderno é que, por medo de inovar a arte, os modernos se submetiam a falar sobre o passado, jamais sobre o presente; “por algum motivo a peça poética moderna é sempre sobre Xenócrates, não sobre um certo sr. Robinson; é sobre a Tessália, não sobre Charing Cross Road.” (WOOLF, 2014c, p. 210). Segundo a autora, os elisabetanos tiveram uma atitude que lhes “permitia uma liberdade completa;” conquanto o “teatrólogo moderno nem chega a ter uma atitude ou tão forçada é a sua que lhe paralisa os membros e lhe distorce a visão.” (WOOLF, 2014c, p. 211). Assim, o fracasso do drama moderno se dava porque o escritor se “refugiava em Xenócrates, que não diz nada ou diz apenas o que o verso branco pode dizer com decoro.” (WOOLF, 2014c, p. 211).

Na tentativa de conduzir o leitor à sua reflexão sobre o fracasso do drama poético em suas várias manifestações, ironicamente Woolf nos convoca a sairmos da literatura para a vida por um instante. Woolf considera que as pessoas estavam “em desavença com a existência”; e, por isso, haveríamos de encontrar “pessoas infelizes que nunca obtêm o que querem; que estão frustradas e se queixam, que se mantêm num ângulo desconfortável de onde veem tudo meio torto.” (WOOLF, 2014c, p. 207). Contudo, encontraremos também aquelas pessoas que embora se mostrem contentes, parecem ter perdido “todo o contato com a realidade, que só esbanjam suas emoções em cima de cachorrinhos ou porcelanas antigas; que por nada se interessam, a não ser pelas vicissitudes da própria saúde e os altos e baixos do esnobismo social.” (WOOLF, 2014c, p. 207-208). Entretanto, há aquelas pessoas que carregam características próprias que levam em si mesmas um jeito peculiar de ver as coisas, “não de um ângulo inadequado, sempre meio tortas; nem distorcidas por efeito de neblina; mas cara a

cara e nas devidas proporções; a algo duro elas se agarram; quando entram em ação, quebram de fato o gelo.” (WOOLF, 2014c, p. 208).

Tais pessoas, não só nos estimulam, mas também nos surpreendem:

[...], e seria difícil dizer por que exata razão, por estarem por natureza ou pelas circunstâncias numa posição em que podem usar ao máximo suas aptidões, no tocante às coisas que realmente importam. Elas não são necessariamente felizes ou bem-sucedidas, mas sua presença é estimulante e há interesse no que fazem. Tais pessoas parecem totalmente vivas. (WOOLF, 2014c, p. 208).

O que Woolf pretende mostrar com isso não é difícil de entender. Para ela, a vida das pessoas que conhecemos no dia a dia não difere da conduta do autor quando o assunto é assumir uma posição ante a vida. Embora ela reconheça que seja uma vida diferente da outra, do mesmo modo, um escritor também pode ter ou não ter uma atitude ante a vida. Depois disso, torna-se fácil afirmar que também os autores “podem estar num ângulo desconfortável; podem sentir-se malogrados, frustrados, incapazes de alcançar o que, como escritores, almejam.” (WOOLF, 2014c, p. 208). Depois de expor suas ideias sobre como acredita que um artista deve proceder, Woolf acrescenta que o fracasso artístico vale para poucos escritores, pois muitos deles se filiam às convenções e cronologias e sem nenhum receio podem “recolher às redondezas e esbanjar seu interesse em cima de cachorro de estimação e duquesas – de bonitezas, esnobismos, sentimentalismos –, o que aliás se aplica a alguns de nossos romancistas de maior sucesso.”¹⁸ (WOOLF, 2014c, p. 208).

A reflexão, que lhe era importante, de que a arte necessitava sair do seu estatismo decadente é retomada insistentemente. O anseio era por uma prosa mais elástica, que tivesse “livre abrangência, um romance que multiplica as técnicas, percorre todos os caminhos ao mesmo tempo, um romance sobre tudo.” (FLETCHER; BRADBURY, 1989, p. 334). Por esses projetos tão radicalmente opostos aos eduardianos, Woolf defendeu e inovou a arte inglesa modernista. Propondo um movimento inverso ao que vinha sendo desenvolvido, Woolf acrescenta que o cenário da sua época é, portanto diferente daquele que insistiam em retratar os dramaturgos do seu tempo; e que, se o escritor modernista saísse às ruas encontraria um cenário típico de qualquer cidade grande.

A longa avenida de tijolos está dividida em caixotes e em cada um deles habita um ser diverso que pôs fechaduras nas portas e trincos nas janelas para garantir certa privacidade, apesar de estar ligado aos seus semelhantes por fios que passam acima

¹⁸Arnold Bennett, John Galsworthy e H. G. Wells.

da cabeça, por ondas de som que fluem pelo telhado e em voz alta lhe falam de batalhas e assassinatos e greves e revoluções pelo mundo. (WOOLF, 2014c, p. 211).

Sua concepção do cenário londrino, já esboçado em suas primeiras críticas, é a de que o mundo mudara; e, nesse contexto de mudança, explica que, se acaso entramos e falamos com o indivíduo que ali habita, encontraremos “um animal precavido, retraído, desconfiado, nada espontâneo nos modos e cuidadoso ao extremo para não se entregar.” (WOOLF, 2014c, p. 211). Contudo, se continuarmos a olhar atentamente para aquele indivíduo, constataremos que “ele é atentíssimo a tudo – à feiura, à sordidez, à beleza, à diversão. E é curioso e indagador. Vai atrás de cada ideia, sem se importar aonde ela talvez o leve.” (WOOLF, 2014c, p. 212). O indivíduo moderno usufrui de certa liberdade para discutir abertamente o que antes nunca fora mencionado. A paisagem urbanizada de Londres em todos os seus contrastes sociais marca um momento preciso na literatura, em que a crítica, sentindo o peso da tensão cultural, explica a necessidade de uma nova arte.

A liberdade e a curiosidade dos seres modernos explicavam “o estranho modo como em sua mente se associam certas coisas entre as quais não há conexões visíveis. Sentimentos que eram simples, e antes vinham separados, já não são mais assim.” (WOOLF, 2014c, p. 212). O homem insere-se num mundo em que “A beleza em parte é feiura; a diversão em parte é enfado; e em parte o prazer é dor. As emoções que antes entravam inteiras pela mente agora se partem em seu limiar;” e o homem moderno capta e internaliza a alegria e a dor; ambas lhe entram “juntas na mente e combinam-se, embora não se misturem.” (WOOLF, 2014c, p. 212).

Woolf mostra, com isso, o quanto a mente moderna faz-se acompanhar pela sombra da beleza, e também, pelo seu contrário. Como crítica, sugere que o poeta modernista concilie as emoções bipartidas dos seres de modo que o sofrimento não seja uma sombra que acompanhe a beleza como fez John Keats (1795-1821) no seu poema “Ode a um Rouxinol” [“Ode to a Nightingale”] (1819). Woolf acreditava numa arte mais elástica e, por isso, se preocupava em defender a ideia de que a missão do poeta modernista não é mais “lançar-se de um só salto ao coração do assunto”, mas, sim, falar da beleza para os ‘ouvidos sujos’, pois “Ao lado da beleza moderna caminha um espírito de zombaria que escarnece da beleza só por ela ser bela; que, virando o espelho, nos mostra que seu rosto, do outro lado, é todo marcado e deformado.” (WOOLF, 2014c, p. 213).

Decididamente empenhada na defesa da literatura modernista, Woolf salienta ainda que o homem moderno está dotado de um espírito cético e verificador que reanimou sua alma

dando-lhe um frescor; “É como se o espírito moderno, sempre desejoso de examinar as próprias emoções, tivesse perdido o poder de aceitar as coisas como elas são simplesmente.” (WOOLF, 2014c, p. 213). Desse modo, esclarece que a poesia com seu timbre marcado jamais “foi usada para os objetivos comuns da vida.” (WOOLF, 2014c, p. 214). Sendo, pois, a poesia um gênero que sempre tomou o partido da beleza e sempre “insistiu em certos direitos como a rima, a métrica, a dicção poética” sempre se manteve à parte. (WOOLF, 2014c, p. 214). Nesse sentido, trata-se, como já observara anteriormente, de um gênero com seus “véus e guirlandas” que não é capaz de mover-se com rapidez para expressar a radicalidade contraditória da vida.

Ou em suas palavras:

[...] quando pedimos à poesia que expresse essa discórdia, essa incongruência, esse escárnio, esse contraste, essa curiosidade, essas emoções singulares e fugazes que se engendram em pequenos quartos estanques, as amplas e generalizadas ideias que a civilização ensina e a mantiveram ao longe, ela não é capaz de se mover com a rapidez, a simplicidade, a largueza necessária para fazê-lo. Seu timbre é muito marcado; sua maneira, por demais enfática. E ela nos dá, em vez de belos poemas, gritos passionais; manda-nos, movendo o braço num gesto majestoso, buscar refúgio no passado; mas ela não anda passo a passo com a mente para atirar-se, sutil e apaixonadamente aos vários sofrimentos e alegrias que há nesta. (WOOLF, 2014c, p. 214-215).

Acerca da poesia modernista, Woolf declara que os poetas falhavam, pois eles não se sentiam à vontade para expressar suas ideias, visões ou até mesmo suas aversões. Entretanto, ainda que eles tentassem, naquele “ano de 1927, os pudores poéticos seriam violados; eles só poderiam, quando muito, tropeçar e gaguejar, tendo talvez de sentar-se ou de sair da sala.” (WOOLF, 2014c, p. 211). Assim, por a poesia insistir em certos direitos e se manter à parte, “Coube à prosa tomar sobre seus ombros todo o trabalho sujo; coube-lhe responder cartas, pagar contas, escrever artigos, atender às necessidades de homens de negócios, lojistas, advogados, soldados, camponeses.” (WOOLF, 2014c, p. 214). Quanto à inovação da literatura, a proposta era aproveitar a flexibilidade da prosa para acolher o gênero lírico e usá-la para uma finalidade a que ela nunca tinha servido antes; ou seja: para expressar as “atitudes cheias de colisões e contrastes.” (WOOLF, 2014c, p. 206). A ideia era de que o artista se libertasse da convenção e escrevesse uma obra que fosse baseada na sua própria emoção, pois considerava que, se o escritor deixasse de ser escravo da forma, a obra de arte, por sua vez, também deixaria de ter sua convenção enquanto gênero.

A prosa, embora tenha mais dificuldade em se condensar e conseguir mover-se num ritmo próprio a cada passo, é capaz de registrar ou adaptar-se à consciência, à alma e às

condições humanas e vem “assumir – e na verdade até já assumiu – algumas das obrigações de que outrora se desincumbia a poesia.” (WOOLF, 2014c, p. 215). Com efeito, Woolf propõe, um diálogo entre as artes, mais precisamente um intercâmbio entre a poesia e a prosa. Foi na poesia do poeta britânico Lord Byron (1788-1824), mais especificamente em *Don Juan* (1824), que Woolf observou em que instrumento flexível a poesia poderia transformar-se. De acordo com ela, a poesia de Byron era um exemplo a ser seguido, “mas ninguém seguiu seu exemplo para dar novo uso à ferramenta. Continuamos sem uma peça poética.” (WOOLF, 2014c, p. 215).

Tendo, pois, defendido a ideia de que a poesia é um gênero capaz de transformação, mas, sem ninguém entre os modernistas para seguir o caminho apontado por Byron, Woolf é levada mais uma vez a refletir sobre o destino da arte do seu tempo:

Somos levados a refletir se a poesia será capaz da tarefa que lhe estamos impondo agora. Pode bem ser que as emoções atribuídas aqui à mente moderna, e esboçadas num contorno tão imperfeito, submetam-se mais facilmente à prosa do que a poesia. (WOOLF, 2014c, p. 215).

Woolf aponta para um futuro em que a prosa seria evidenciada. Mas para tanto, era preciso ousar para saber para onde a arte estava indo e até onde ela poderia chegar; e, já que a prosa tinha a função de “besta de carga”, o mais lógico era supor que “estamos indo em direção da prosa” e dentro em breve “O romance, esse canibal, que já devorou tantas formas de arte, terá então devorado muitas outras.” (WOOLF, 2014c, p. 215).

Deste modo, por causa da mistura dos gêneros, o romance viria assumir um diferencial em que seríamos forçados a inventar novos nomes para os diferentes livros “que se disfarçam sob esse único rótulo.” (WOOLF, 2014c, p. 215). Para Woolf, as emoções atribuídas à mente moderna levavam a parecer que tudo estava se movendo tão depressa, que essas mudanças em direção à prosa aconteceriam dentro de dez ou quinze anos, no máximo. Tais mudanças na arte modernista seriam imprescindíveis, pois o romancista da introspecção ansiava por “ideias, por sonhos, por imaginações, por poesia.” (WOOLF, 2014c, p. 217). Abolir a linearidade da prosa, não só possibilitava uma nova direção estética da arte, mas também complementava a ideia de que a prosa era humilde, infinitamente paciente e aquisitiva; por isso, acreditava que com toda sua versatilidade, podia acompanhar “as reviravoltas e registrar as mudanças que são típicas da mente moderna.” (WOOLF, 2014c, p. 218).

Mesmo se mostrando confiante de que em qualquer lugar a prosa poderia chegar, Woolf sentiu a necessidade de questionar sua capacidade de adequar-se à poesia. Pode a prosa “dar as emoções súbitas que são tão assombrosas?” Ou pode a prosa “entoar a elegia, ou

exaltar o amor em hinos, ou gritar de horror, ou louvar a rosa, o rouxinol ou a beleza da noite?” Ou ainda: a prosa pode “lançar-se de um só salto ao coração do assunto, como faz o poeta? Penso que não.” (WOOLF, 2014c, p. 219). Já vimos o quanto essa discussão é assumida por Woolf, entretanto, a autora reafirma que por mais que a prosa seja adequada para lidar com o que é comum e com o que é complexo, ela paga a pena “por haver dispensado o encantamento e o mistério, a rima e a métrica.” (WOOLF, 2014c, p. 219). A capacidade argumentativa da autora, evoca aqui, mais um ponto relevante que nos ajuda a pensar sobre sua visão de escritora e crítica. Seu interesse sobre o exercício da escrita pode de algum modo, chegar a conclusão de que, para a prosa se transformar em poesia e a poesia em prosa alguma renúncia era inevitável.

Ninguém pode atravessar a ponte estreita da arte carregando nas mãos todas as ferramentas dela. Tem de largar uma para trás, para evitar que caiam na corrente ou, o que é pior, que a própria pessoa desequilibre com excesso de peso e lá se afogue. (WOOLF, 2014c, p. 221).

Deste modo, o romance do futuro, ou a variedade deles, seria escrito com um diferencial:

Assim pois essa variedade sem nome de romance será escrita com um recuo em relação à vida, porque desse modo se obtém uma visão mais ampla de algumas de suas importantes facetas; e será escrita em prosa porque a prosa – se a livrarmos da função de besta de carga que tantos romancistas forçosamente lhe impingem para que carregue montes de detalhes e imensas pilhas de fatos – se mostrará capaz, assim tratada, de erguer-se muito acima do chão, não de um salto, mas em voltas e rodeios, e de manter-se ao mesmo tempo em contato com diversões e idiossincrasias da personalidade humana em seu dia a dia. (WOOLF, 2014c, p. 222).

O nome pelo qual chamaríamos o romance do futuro, Woolf não considerava uma questão importante. O que de fato importava é que esse livro “que nós [modernistas] vemos no horizonte pode servir para expressar alguns daqueles sentimentos que no momento parecem ser pura e simplesmente enfeitados pela poesia e que constatarem que o drama também lhes é inospitaleiro.” (WOOLF, 2014c, p. 216).

Fica evidenciado no enunciado acima, que sua intenção não era unir somente prosa e poesia, mas sim a prosa, a poesia e o drama. Como sequência dessa ideia, assumida em termos intencional, Woolf esclarece que, se o autor levasse em consideração a flexibilidade da prosa era perfeitamente possível conceber um romance lírico. Entretanto, havia ainda outra

questão plausível de ser questionada. “Pode a prosa ser dramática?” Para a autora, autores como Shaw e Ibsen já haviam tentado; contudo, eles foram fiéis à forma teatral.

A insistência nos velhos moldes da forma teatral resultaria num trabalho em que não é possível ao autor “comprimir em diálogo todo o comentário, toda a análise, toda a riqueza que ele pretende dar.” (WOOLF, 2014c, p. 222). E, para que o romance do futuro contemplasse as expectativas do escritor, seria “necessário que o autor desse livro que tanto exige venha a admitir sobre suas emoções tumultuosas e contraditórias o poder simplificador e generalizante de uma imaginação estrita e lógica.” (WOOLF, 2014c, p. 223).

Nesse sentido, Woolf explica que o esforço do autor, “mais do que separar, será então generalizar”; e, para evitar o tumulto vil e a confusão detestável, o autor deve saber controlar e organizar tudo na obra de arte. Assim, o escritor “deverá moldar blocos, em vez de enumerar detalhes.” (WOOLF, 2014c, p. 223). Essa consciência é expressão de que Woolf almejava fazer: uma obra que estivesse totalmente liberta da velha servidão que, para os modernistas, tornou-se penosa.

Em todos os seus projetos artísticos, Woolf sempre procurou exercer a consciência de sua individualidade. O livro do futuro fora pensado de tal modo, que a nenhum outro se assemelha. Seu intento crítico era primeiramente chegar a termos mais íntimos com o romance que projetara, para daí, poder supor que ele diferiria do romance tal qual se conhecia naquele tempo.

Assim, o romance do futuro teve seu escopo definido pela autora como um romance que:

Pouco uso fará do maravilhoso poder de registrar fatos, que é um dos atributos da ficção. Muito pouco nos dirá sobre as casas, os rendimentos, as ocupações de seus personagens; pouco parentesco terá com o romance sociológico ou o romance ambientado. Com essas limitações, expressará de modo intenso e atento as emoções e ideias dos personagens, mas a partir de outro ângulo. Há de assemelhar-se à poesia porque dará não só ou principalmente as relações das pessoas entre si e suas atividades em grupo, mas também a relação da mente com ideias indefinidas e seu solilóquio urdido em solidão. (WOOLF, 2014c, p. 216).

E mais:

Ele dará as relações do homem com a natureza, com o destino; sua imaginação; seus sonhos. Mas dará também o escárnio, o contraste, a contestação, a intimidade e complexidade da vida. Há de pautar-se pelo molde deste amontoado excêntrico de coisas incongruentes – a mente moderna. Por conseguinte há de abrigar em seu seio as preciosas prerrogativas da arte democrática da prosa; sua liberdade, seu destemor; sua flexibilidade. (WOOLF, 2014c, p. 218).

O projeto ambicioso de Woolf foi mencionado pela primeira vez numa palestra na Universidade de Oxford em 18 de maio de 1927. O “romance do futuro” surgiria quatorze anos mais tarde retrocedendo “ainda mais em relação à vida [exterior]” e dando mais “contorno do que os detalhes, como faz a poesia.” (WOOLF, 2014c, p. 216). *Entre os Atos* [*Between the Acts*] (1941), é o resultado de um projeto estético que comprova que para a arte não existe regras imutáveis a serem seguidas pelos artistas, tampouco uma fórmula para uma boa obra literária, mas, sim, uma reflexão estética ou “uma atitude ante a vida”, como defendia sua autora. O livro, classificado como um romance-dramático-lírico, inovou com elementos já existentes na literatura, contudo buscando dar a esses elementos tanto um novo significado quanto um novo “uso” para sua transformação. Nesse sentido, a romancista expande o escopo do seu interesse para “dramatizar algumas dessas influências que desempenham papel tão importante na vida”, mas que [de acordo com ela] sempre escaparam aos romancistas da sua época. (WOOLF, 2014c, p. 223).

Controlados e organizados, os elementos de *Entre os Atos* se mostram o centro e o ponto das percepções críticas expressas por Virginia Woolf no ensaio “Poesia, Ficção e Futuro”, analisado no segundo capítulo. O livro é uma obra que explora de modo intenso a junção lírica e dramática de um jogo narrativo que surgiu impulsionando uma escrita sensível, sinalizando uma entonação diferente, fixando os recursos da prosa como expressão dramática. Nitidamente, uma arte em que muitas certezas tradicionais desapareceram; mas explicada pela subjetividade de uma autora que tinha uma consciência refinada de que o artista sempre é capaz de transcender. Woolf juntou com êxito os três gêneros (a prosa, a poesia e o drama) e esboçou o explosivo efeito desta junção; e toda essa união impressiona pela atitude, visto que *Entre os Atos* é o ponto máximo da conjunção estética que ela projetara enquanto ficcionista e crítica.

3.1 DA PROSA POÉTICA AO DRAMA: *ENTRE OS ATOS*, REPRESENTAÇÕES E CONTRADIÇÕES DO MUNDO INTERIOR DO HOMEM

A fim de abordar o complexo ato criativo de Virginia Woolf em seu experimento ficcional póstumo, *Entre os Atos* *Between the Acts* (1941), é necessário que tenhamos algumas considerações sobre o romance. *Entre os Atos*, último romance de Virginia Woolf, representa, segundo a crítica, o romance mais híbrido de sua carreira literária. As relações da literatura de

Woolf com as demais artes formam em sua ficção, não só uma abrangência de gêneros cuidadosamente controlados, mas também um status artístico que envolve uma estruturação arquitetônica desde o princípio à sua totalidade. O projeto estético de *Entre os Atos* teve seus primeiros fragmentos pensados e registrados numa segunda-feira de 21 de fevereiro do ano de 1927. Atenta aos sintomas de todos os processos de sua criação literária, Woolf admitiu saber em que direção desejava seguir, contudo não fazia ideia de como faria. A anotação no seu diário ajuda-nos a entender melhor o raciocínio de Woolf em relação ao esboço do seu romance.

Por que não inventar um novo tipo de peça – como por exemplo

A mulher que pensa:...

Ele age.

Ela escreve.

Eles dizem:

Ela canta:

A noite fala:

Eles não ouvem

acho que deve ser algo nessa direção – embora não perceba agora o quê. Longe dos fatos: livre; contudo concentrado; prosa, contudo poesia; um romance & uma peça. (WOOLF, 1972, p. 140).

Tendo delineado em sua mente a forma e o conteúdo, faltava-lhe saúde para escrevê-lo. O quadro da sua doença tinha se agravado e isso preocupou Leonard, que anotou no próprio diário: ‘V. n. e. b.’ (Virginia não está bem). Ela estava triste, pois Lady Ottoline Morrell¹⁹ havia morrido e sentia que os fantasmas de sempre tinham se multiplicado. Confessou estar atordoada e pediu para que não cobrassem dela um livro difícil. Queria descansar, se distrair da biografia de Roger Fry, implorou a si mesma que escrevesse algo rápido que se pudesse fazer de um sopro, uma manhã. A verdade é que não sabia se escreveria outro romance ou se dedicaria única e exclusivamente a escrever crítica. A trama de *Os Anos* havia exigido muito de si, com certeza não escreveria, a menos que fosse um romance leve, sem grande coerção. Em seu diário datado de 1º de junho de 1937, Woolf expressa preocupação quanto ao futuro da sua literatura. “Se fosse outra pessoa, diria a mim mesma: por favor, faça crítica; biografia; invente uma forma para ambas; escreva também uma narrativa sem forma alguma: curta: & poesia.” (WOOLF, 1989, p. 244).

Dessa passagem, inferimos que Woolf, por ora, desejava que não fossem estabelecidos princípios, nem algo que forçasse a sua cabeça exausta. Três anos antes da publicação de

¹⁹ Aristocrata inglesa, anfitriã da sociedade e influente patrona das artes. Recebia em sua casa artistas como: D. H. Lawrence, T. S. Eliot, Virginia Woolf, entre outros.

Entre os Atos, Woolf mostra estar mais próxima de descobrir o caminho que a levaria a representar através do sentido da visão os fatos e os sonhos, o corpo e a mente numa prosa mais elástica e mais livre. Sempre considerando outras artes como inspiração para o campo literário, Woolf reitera que o projeto estético de *Entre os Atos* assumiria a forma de uma prosa lírica em que as personagens ganhariam uma força dramática minuciosa. Um livro que mostraria a consciência angustiada da teatróloga Miss La Trobe, uma artista buscando um espaço para mostrar o seu trabalho; mas também um livro cheio de solidão, emoção, tensão e vidas bastante desordenadas.

No excerto abaixo, Woolf reforça o esboço da sua intenção daquele que seria mais um resultado da sua experiência proposital enquanto experimentação de técnicas romanescas:

[...] por que não Pointzet Hall: um centro: toda lit. tratada em relação a um humor real, vivo & um tanto incoerente; & tudo o que me passa pela cabeça; mas o 'eu' rejeitado: substituído por 'nós': a quem no final será feita uma invocação? 'Nós' ... formado de muitas coisas diversas... nós toda a vida, toda a arte, todas as coisas avulsas – uma totalidade incoerente, caprichosa, mas de algum modo unificada – o estado de ânimo atual? Um campo inglês; & uma casa velha & pitoresca - & um terraço por onde caminham as amas? & pessoas passando - & uma variedade eterna e uma mudança da intensidade para a prosa. & fatos - & notas; & - mas basta. (WOOLF, 1989, p. 251-252).

Como vemos, os elementos estritamente essenciais da sua trama estavam sugeridos, faltava juntá-los e estruturá-los. Ou nas palavras de Woolf, “controlar e organizar.” *Entre os Atos* está diretamente relacionado com a representação de uma peça teatral no pátio da fazenda Pointz Hall, de propriedade dos Oliver.

Comprada há mais de um século e ocupada um pouco mais de cento e vinte anos pelos Oliver, Pointz Hall não era um lugar de destaque entre as propriedades inglesas. Vista “à luz de uma madrugada de verão, era uma casa do tamanho regular” e não “aparecia nos guias turísticos: simples demais para tanto.” (WOOLF, 1981, p. 11).

Apesar de mal localizada numa baixada, Pointz Hall dispunha de raras belezas. Nos verões, era comum encontrar manchas de sol nas densas confusões dos arbustos, e por sobre a baixada do terreno, “alvas borboletas flutuando modestamente em torno de um arbusto como camponesas vestidas de musseline, contentes por consumirem ali a vida inteira.” (WOOLF, 1981, p. 46). Atraente por suas belezas naturais, Pointz Hall causava nos passantes bem como nos visitantes uma enorme vontade de viver naquela “casa esbranquiçada, de telhado cinza, uma ala saliente projetando-se em ângulo reto, [...], com uma fímbria de árvores subindo pela

encosta, de modo que a fumaça das chaminés se enroscava nos ninhos das gralhas.” (WOOLF, 1981, p. 11).

Amalgamadas, essas descrições formam no olhar da visitante e teatróloga Srta. La Trobe o “lugar adequado para servir de bastidor e camarim, assim como o terraço era o melhor lugar para servir de palco.” (WOOLF, 1981, p. 57). As observações dos detalhes e os recursos disponíveis vão de encontro da impaciência de Miss La Trobe, que, sem perder muito tempo, começa a “arrumar as coisas logo” para a elaboração de uma grande representação ao ar livre. “– Esse é o lugar ideal para representar uma peça de teatro, Sr. Oliver! – Exclamara. – Arejado, e no meio das árvores... – ela acenara com a mão para as três árvores nuas na clara luz de janeiro.” (WOOLF, 1981, p. 47). Pelo sétimo ano consecutivo, acontecia, na fazenda Pointz Hall, uma representação local com os moradores do lugar. O diferencial daquele ano é o aparecimento, não se sabe de onde, para comandar o espetáculo, da dramaturga Srta. La Trobe.

A artista parecia ter intuído o lugar ideal, mas o que representariam? Um emaranhado de realidade emocional e social ou como afirma a autora “Nós mesmos...” (WOOLF, 1981, p. 129). Ainda, conforme a ficcionista enuncia em seu ensaio “Poesia, Ficção e Futuro” (1927), a trama de *Entre os Atos* iria fazer pouco uso dos registros dos fatos, mas procuraria penetrar nas percepções emocionais das personagens, a partir de um ângulo diferente. O caminho proposto por Woolf seria uma prosa livre, mais flexível, capaz de representar o factual e o simbólico, acolhendo de forma densa a poesia e o drama. De acordo com Bakhtin, esses “gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade linguística e estilística.” (1993, p. 124). Essa união artística avulta, sobretudo, a afirmação de Woolf a respeito do fazer literário moderno. Ela afirma em seu ensaio “Ficção Moderna” (1919), que o romancista do futuro iria ousar uma liberdade artística para escrever o que bem quisesse; e, provavelmente não optaria por obedecer às limitações dos gêneros criando um enredo no estilo convencional, mas apostaria na flexibilidade da prosa para criar uma forma de arte que ele julgue necessário às suas necessidades.

Nesse sentido, Miss La Trobe busca, por meio de uma representação na aldeia, mostrar novas maneiras para expressar sua concepção de arte moderna, interpretada e sentida de modo diferente dos aldeões. À procura de um modelo de escrita mais livre, mais elástica, Woolf, através de Miss La Trobe, comanda um elaborado espetáculo firmemente colocado numa aldeia rural inglesa num dia de junho de 1939. Um misterioso vínculo une o discurso da autora ao da sua personagem, exprimindo simultaneamente “a intenção direta do personagem

que fala e a intenção refrangida do autor.” (BAKHTIN, 1993, p. 127). Completamente estranha à ideia de uma linguagem única, a prosa de *Entre os Atos* realiza profunda e amplamente um ato plurilinguístico entre a voz que narra e suas personagens. Na concepção de Bakhtin, qualquer tipo de plurilinguismo introduzido no romance serve para desviar a expressão das intenções do autor. Especificamente entre La Trobe e a voz que narra, isso acontece em largas medidas, pois às vezes o leitor tem a sensação de que “essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como se se conhecessem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si.” (BAKHTIN, 1993, p. 127).

Tendo como intenção a dramatização de uma peça histórica, Miss La Trobe, contrariando os desejos da sua plateia, envolve-os numa espécie de registro vivo da realidade, pondo-os em contato direto com a natureza, frente a frente com as minúcias do mundo exterior. A aproximação entre o ser e o mundo é mediada de modo de forma inesperada.

Até as vacas participavam. Galopando, balançando os rabos, quebrando as discrições da natureza, foram desfeitas as barreiras que deveriam separar o homem e os animais. Depois, também os cães entraram no jogo. Excitados pela agitação, chegavam, preocupados e vigilantes. – Vejam os cães! E aquele afegane... Olhem para ele! (WOOLF, 1981, p. 132).

Nessa cena, La Trobe, mostra de maneira abrupta as personagens Isa, Bart, Swithin, Giles e Manresa sendo dominadas por forças externas naturais, a que eles são incapazes de resistir ou controlar. Diante do cenário natural, eles perdem toda a autonomia de experiência, sobrando-lhes apenas a opção de sentar-se “depressa, com sentimento de culpa”, já que “A Srta. La Trobe estava de olho neles.” (WOOLF, 1981, p. 116). Woolf joga com a impaciência e o vocabulário forte de Miss La Trobe que, inclinada por entre as bétulas, andava de um lado para o outro segurando uma folha de papel. Nele, “lia o que estava escrito”, contudo não dizia nada, apenas “mergulhava nessa trama sutil como uma enorme pedra tombando no lago de nenúfares.” (WOOLF, 1981, p. 52). Profundamente envolvida com a história, La Trobe tentava comandar uma peça teatral, que fosse “representada pelos moradores da aldeia”, mas que não desempenhassem apenas “uma canção, uma dança”, entretanto “um pouco de cada coisa [...]” (WOOLF, 1981, p. 49). Essa multiplicidade proposta por Miss La Trobe enfatiza o caráter híbrido do romance, que está em conformidade com o pensamento de Bakhtin quando afirma que a hibridização acontece intencional e propositalmente na construção romanesca. Sendo capaz de incorporar em si todos os gêneros literários e não especificamente literários, o romance, ao contrário da épica, alarga os limites de todos os

gêneros misturando em seu processo conscientemente as consciências e as falas do autor e dos seres representados. Em *Entre os Atos*, Woolf não só se apropria da lírica e do drama, mas também do gênero musical para compor o romance.

[...], o poder da música, o estímulo da visão, o efeito sobre nós de uma forma de árvore ou de um jogo de cores, as emoções que as multidões disparam na gente, os terrores e ódios obscuros que surgem tão irracionalmente em certos lugares ou de certas pessoas, as delícias do movimento, a embriaguez do vinho. (WOOLF, 2014c, p. 223).

O ponto máximo dessa façanha ficcional não revela apenas a delicadeza e a segurança na escolha do material para sua trama, todavia também mostra que aliado à sua visão artística, forma um todo emaranhado da emoção à maneira peculiar de Virginia Woolf. Pensada a partir dessa perspectiva, a obra oferece diversos pontos reflexivos com relação a elementos que concretizam a narrativa. Atribui-se a estruturação artística de *Entre os Atos* o interrelacionamento entre imagens e um conjunto de símbolos que juntos, formam uma abrangência de gêneros que engloba um pensamento sobre a criação do romance modernista sem destituir uma apresentação profunda das reminiscências das personagens ante o novo.

A música, aspecto fantástico ligado à trama de *Entre os Atos*, produz o efeito de aproximar a plateia da peça inovadora de Miss La Trobe. Inúmeras vezes, o chamado do gramofone atua sobre a plateia como um elemento que busca confirmar o distanciamento entre a arte de La Trobe e o seu público. Entre um ato e outro da peça, acompanhamos o “chhh... chhh... chhh” do chamado do gramofone convidando a plateia a reunir-se outra vez, por conseguinte, “A música os chamava”, os impelia, os fazia “ver o que está oculto e juntar o que está separado.” (WOOLF, 1981, p. 89-90). Miss La Trobe via na força da música não só uma maneira de juntá-los, mas de levá-los a uma espécie de desnudamento interior para que a emoção fosse impulsionada.

Entre uma nota e outra, fica evidenciado de modo bastante claro, no uso da fala que vem do gramofone que “o palco estava vazio; a emoção precisava ser fomentada; e a única coisa que poderia manter a emoção acesa era a canção; as palavras, porém, eram inaudíveis. – Mais alto! Mais alto! – Ela os ameaçava com os punhos cerrados.” (WOOLF, 1981, p. 102). Em *Entre os Atos*, a relação entre a plateia e a música se caracteriza por um misto de imposição e insulto, que acontece por várias vezes. Miss La Trobe, com sua linguagem forte e agressiva, surge como uma espécie de “espírito orientador”, jogando com as emoções que as personagens por trás de sentimentos ambíguos tentam em si mesmas depreenderem. É nessa atmosfera de agitação e barreiras que Miss La Trobe brinca com as intensas, únicas e ocultas

emoções das personagens. Em se tratando de classificação romanesca, pode-se dizer que *Entre os Atos* comporta também uma peça histórico-alegórica que contrapõe quadros históricos com acontecimentos da vida das personagens.

Entre os Atos começa numa noite de junho e termina vinte e quatro horas depois com a mesma configuração. Sobre as características totalmente fortes da natureza centralizadora do romance, pode-se dizer que a narrativa se divide em quatro períodos históricos, a saber: o período elisabetano; O Iluminismo inglês; o período vitoriano; e, por fim, o tempo atual (séc. XX). O efeito regressivo criado entre o tempo passado e o tempo presente possibilita elucidar parte do projeto de Woolf em relação ao romance. Em *Entre os Atos*, ela ambicionava que toda a literatura dos grandes prosadores ingleses fosse retomada com humor leve; mas, para tanto, necessitaria equilibrar o passado e o presente histórico numa mesma proporção.

Narrada num tempo relativamente curto, a história de *Entre os Atos* se resume em acompanhar as ações e os pensamentos da família Oliver que, primeiramente, recebem convidados e não convidados para o almoço, e, em seguida, fazem os preparativos para assistir à sétima apresentação de uma representação anual. Posteriormente, as personagens, agora incluindo outros moradores da aldeia, assistem à apresentação teatral; logo depois, o romance termina com a família Oliver se preparando para dormir. “A peça terminara, os estranhos haviam partido, estavam sozinhos agora – a família.” (WOOLF, 1981, p. 151). O título da peça assistida por eles sugere o mesmo nome do livro, já que é a partir dos entre-atos das personagens que o drama acontece.

Embora a obra não apresente divisões formais em capítulos, é possível identificar que ela se divide em três partes. A primeira inclui a abertura e vai até o início do concurso da era elisabetana. (pp. 9-60); a segunda abrange o concurso da era elisabetana, era da razão, período vitoriano, o tempo presente e os intervalos da peça (pp. 60-149); a última parte começa com o fim do concurso do tempo presente e termina enigmaticamente com a cortina levantada. “Depois, levantou-se a cortina do palco. E começaram a falar.” (WOOLF, 1981, pp. 149-156). A forma como a narrativa está estruturada estabelece relações profundas com a vida das personagens na medida em que os fatos ocorrem.

Na primeira parte do romance, as personagens nos são apresentadas quase sempre em seus aspectos físicos ou tomadas por uma cultura de moral pública de sobrevivência social. São seres que estão presos numa força moral auto imposta socialmente, e que falam pouco ou nada de si. Nesse sentido, a voz narrativa parece conhecer de perto cada um deles, pois sem nenhum distanciamento dos fatos sociais, o leitor é informado sobre os aspectos corpóreos e diários que envolvem a vida social de Bartolomeu, Swithin, Isabella, Giles e Manresa.

Desse modo, parece-nos acertado recorrer às informações dadas pela voz narrativa sobre cada um deles. Bartolomeu, um “funcionário aposentado da Administração da Índia”, um velho “muito alto, olhos brilhantes, faces enrugadas, o crânio sem nenhum cabelo”, (WOOLF, 1981, p. 09-15), traça um perfil de um indivíduo que compõe a marca da insensibilidade gerada dentro de um princípio patriarcal, e em cada uma de suas facetas mostra-se austero e ostensivo; Lucy Swithin, como “qualquer outra velha dama de nariz grande, faces magras, anel no dedo e todos os enfeites de uma velhice um tanto consumida”, “a irmã casada e viúva do velho Oliver”, (WOOLF, 1981, p. 13-12), é o cabide em que seu sobrinho Giles pendura seus medos e culpas; é a quem Bart humilha e domina pela austeridade; é a quem Isa julga um dinossauro velho repetitivo e sem criatividade; Swithin é quem suas orações não chegam a alterar a configuração dos acontecimentos; Isabela é a dona de casa, mãe e esposa; um espírito dependente economicamente do marido, um “balão cativo amarrado às coisas domésticas por mil fios tenuíssimos:” (WOOLF, 1981, p. 20).

Giles “o marido de Isa, o corretor, vinha de Londres”, um trabalhador da cidade, um homem de “cabelo crespo; queixo firme, [...]”; nariz reto e curto; com aquele cabelo, naturalmente os olhos tinham de ser azuis; [...]”, um ser irritado e raivoso, por quem Isa nutre um misto de amor e ódio. (WOOLF, 1981, p. 31-40). Sobre a Sra. Manresa, tudo que se sabia era que “andava pelo jardim à meia-noite em pijama de seda, que tocava *Jazz* na vitrola e possuía em casa um bar para preparar coquetéis – [...]”, a sua história de vida “não passava de fiapos e fragmentos”, ostentada pela riqueza. (WOOLF, 1981, p. 34).

Essas vidas tão intensas quanto contraditórias, resumem, talvez, nesse primeiro momento, o caráter provisório da existência caracterizando a moral e a conduta de cada um. Essas informações sutis, vão se afastando da narrativa, na medida em que se aproxima o centro da história: ou seja, a representação e os entre-atos ou as reminiscências das personagens. Ainda que nessa primeira parte do romance a maioria das personagens se mostre fria, severa, falsa e ambígua, fica impossível ao leitor sentenciá-los; porque durante a representação do concurso, cada um à sua maneira vai se deixando evidenciar. Ali, na condição de espectadores “Sentiam que não eram eles próprios”, assistindo a uma peça em que a plateia pudesse “contemplar a si mesma, não como um todo, mas sentada, imóvel.” (WOOLF, 1981, p. 109-133). O que acontece a partir daí é inovador, porque as personagens saem da sua condição de plateia e passam a exprimir não mais uma ação no sentindo próprio da palavra, mas sim uma reflexão sobre suas atuações no mundo. Diante da representação teatral, as personagens sentem uma espécie de piedade ou temor de si próprias. Pode-se dizer

que elas passam por um efeito catártico, já que as ações da peça de algum modo levaram-nas a um estado de purificação físico, emocional e intelectual.

As reações das personagens diante dos fatos históricos proporcionam na narrativa a passagem do tempo linear para um tempo essencialmente dramático, ou seja, para a consumação da consciência interiorizada que passa a ser mostrada a partir de uma visão unificada e não sob disfarces e ornamentos hipócritas. Nesse ponto, o domínio da música unida à força da representação dos períodos históricos surte nas personagens miríades de emoções mútuas, e essas contínuas oscilações da vida interior das personagens dão ênfase aos propósitos dos trabalhos da teatróloga Srta. La Trobe.

As personagens fluuavam “na torrente melodiosa”, enquanto os aldeões, encarando a plateia, passavam de um lado para o outro, personificados na Inglaterra dos tempos elisabetanos.

*Nobres senhores e gente simples, falo a todos vós...
Então já era a peça. Ou apenas o prólogo?
Vinde ao nosso festival (proseguiu ela)
Como vêm, é uma parte
Da história de nossa ilha.
Eu sou a Inglaterra... (WOOLF, 1981, p. 60).*

Essa sucinta apresentação feita em itálico, ora em uns, ora em outros momentos da linguagem, é uma mudança que, conforme esclarece Bakhtin, ajuda a evitar “uma individualização do narrador, ou seja, uma outra maneira de introduzir e organizar o plurilinguismo.” (2003, p. 108). Esse jogo narrativo que separa ou divide as vozes parece, num primeiro momento, insignificante, mas são duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida, não só para dissimular a fala de quem narra, mas para, através dessa dissimulação, impor suas intenções. Com essa atitude, a narradora dissimula um afastamento de si, e a partir disso, sugere ou impõe ao leitor as íntimas reflexões das personagens. Cada ato da peça parece desprovido de intencionalidade; porém emite tantas radiações significativas que as personagens reconstruem sem nenhuma dificuldade, a partir dessa matéria-prima, a totalidade da ação imaginativa. Assim, “as primeiras palavras que conseguiram ouvir por cima dos aplausos e dos risos” abriu continuamente na essência de cada um, uma espécie de conflito entre o que eles eram e o que gostariam de ser. (WOOLF, 1981, p. 65).

As reminiscências das personagens alcançam na narrativa uma transcendência elevada, pois (mesmo a história sendo o fator que desencadeia os fatos), eles saem por um momento

das circunstâncias históricas sociais para se converterem em uma busca interna e única de si. O que ocorre nas reminiscências desses seres, não é um dado escondido, mas uma astuta descrição que revela as vozes captadas de uma plateia que obedecia a um pequeno jogo em que eles se sentiam terrivelmente infelizes, pois “Estavam aprisionados; engaiolados, assistindo a um espetáculo.” (WOOLF, 1981, p. 127). Esse estilo que, à diferença dos outros romances de Virginia Woolf, prepara uma armadilha, arquitetando um palco em que a realidade social é matéria reflexiva de si mesma, parece juntar as personagens e ao mesmo tempo tende a deixá-las suspensas; é como se elas tivessem “duas mentes e as duas voassem para a direita e para a esquerda, à semelhança de pombos alçando-se da relva.” (WOOLF, 1981, p. 58). O resultado da carga emocional sugere cada um a seu modo o desfecho pela busca da essência perdida ou modificada pelos anos.

A seguir, analisaremos como se dá o drama interior das principais personagens dentro do romance *Entre os atos* escrito com características de poesia, que se configura dramático, sem ser porém uma peça.

3.1.1 LUCY SWITHIN: UM CASO DE FÉ À PARTE

Muito mais que a sedução da Sra. Swithin pela representação teatral, está o seu reconhecimento pelo que a peça lhe proporcionou. A voz da Sra. Swithin não só quebra o silêncio que havia instalado neles, mas também rompe as convenções sociais a que esteve tanto anos submetida, e sua coragem vai além de um vislumbre.

Depois, ignorando as convenções, uma cabeça apareceu entre os ramos floridos: a da Sra. Swithin. - Oh, Srta. La Trobe, meus parabéns! Hesitava: - A senhora me proporcionou... - Ela omitiu alguma coisa, recompôs-se: - Desde criança senti... - Uma névoa baixou sobre seus olhos, afastando o presente. Tentava recordar a infância, desistiu e, com um pequeno gesto, como se pedisse à Srta. La Trobe para ajudá-la, continuou: - Essa ronda diária; sempre subindo e descendo escadas e dizendo: ‘O que estou procurando? Meus óculos? Mas estão no meu nariz...’ Fitou a Srta. La Trobe com um olhar inocente de dama anciã. Os olhos das duas encontraram-se no esforço comum de fazer nascer um significado comum a ambas. Fracassaram, e a Sra. Swithin, agarrando desesperadamente uma fração do que desejava dizer, afirmou: - Como foi pequeno o meu papel na vida! Mas você me fez sentir que eu poderia ter representado... Cleópatra! Acenou com a cabeça por entre os trêmulos ramos dos arbustos e afastou-se em seus passinhos curtos. (WOOLF, 1981, p. 111-112).

A representação teatral que preenche boa parte do enredo de *Entre os Atos* foi produzida com a intenção de promover o drama da vida interior, de mostrar a dissipação identitária de quem, como Lucy Swithin, prisioneira das convenções, perde o contato direto entre o “eu” e o mundo. Mais que uma peça, o leitor assiste às reflexões das personagens de que a vida não é formada somente de costumes estabelecidos; também de instinto, desejos e fantasias.

A Sra. Swithin, por trás da sua vida frágil e submissa, esconde um espírito audacioso, um desejo reprimido para suas vontades temerárias. Ela é uma irrupção de fantasias, uma mistura de irresponsabilidade e loucura que entre uma oração e outra sempre “partira num passeio da imaginação, em círculos, para unificar todas aquelas coisas tão diversas. Carneiros, vacas, gramados, árvores, nós mesmos – tudo uma coisa só.” (WOOLF, 1981, p. 16).

Lucy representa o caos em estado puro, vítima das proibições de Bartolomeu, vê numa fração de segundos a realidade cotidiana transmutar-se de repente em imagem onírica. A postura de Lucy não chega a libertá-la da moral imposta, apenas leva a um reconhecimento de que o tempo e os maus tratos minimizaram seus desejos, inibiram-lhe os atrevimentos e acrescentaram-lhe os fantasmas. Torturada pela organização social, Lucy quase que se abandona, porém “O fantasma daquela manhã no campo habitava o espírito dela enquanto recolocava o martelo numa gaveta e os pregos em outra.” (WOOLF, 1981, p. 21).

Nesse sentido, parece que há uma espécie de comunicação prévia entre a arte de Miss La Trobe e a alma enclausurada de Lucy. O desenrolar da peça reflete nela, ainda que momentânea ou ingenuamente, uma organização interior que permite ao leitor compreender essa insólita mistura entre a alma religiosa e frágil de Swithin e o espírito destemido da rainha do Egito. O desejo de Swithin é ousado e seu sonho, mesmo que divergente da sua condição religiosa torna-se explicável: “Em geral, somos impermeáveis; de vez em quando, porém, o barco pode vazar.” (WOOLF, 1981, p. 147). A existência de Lucy sempre fora abafada, oculta; jamais ousou desafiar as convenções da época, expondo à luz pública todos os seus desejos proibidos.

Entretanto, por mais firme que soasse sua existência e por mais radiantes que parecessem suas preces, existia nela um conjunto de vontades escondidas, que diante da rememoração histórica, despertou-lhe uma mudança brusca e radical. Pode-se dizer que a peça resgata a Sra. Swithin da sua crise existencial por um momento, pois além de nos convidar a pensar sobre a influência histórica nos papéis sociais que exercemos no mundo, o romance também nos proporciona um olhar sobre os aspectos da vida diária, que entre uma cena e outra estabelece relações profundas entre o “eu” e o mundo. O passado rememorado ou

assistido, não surte nas personagens o efeito de separação ou de distanciamento, mas, ao contrário, desencadeia neles uma espécie de agonia consciente. Lucy, cujos sonhos e instintos foram sempre massacrados, naquele momento se rebela, ocupando-se um pouco de si; e, “como uma donzela de branco num jardim, entre rosas, [...]”, (WOOLF, 1981, p. 147), ela se entrega à lucidez concebida. Mais que se encontrar por momento, ela atinge entre o “eu” e o mundo uma harmonia quase inventada, pois assim como ela movimentava as forças internas do pensamento, com a mesma intensidade “O mundo inteiro ressoava num gemido cavernoso.” (WOOLF, 1981, p. 103). Graças à sua lucidez, Lucy sente a força do mundo em concordância com sua vontade; e, passa pela emoção dessa conquista sob o reconhecimento de “uma voz primitiva [do tempo] gritando no ouvido do momento presente.” (WOOLF, 1981, p. 103).

A qualidade estética que une Lucy e o mundo real revela que ela passa de uma vida frágil e submissa confidenciando-se verdadeiramente audaz e revolucionária. Ela escondia uma verdade secreta, fugidia, que não era possível ser verificada objetivamente, uma verdade sutil que nem o seu crucifixo, nem suas horas e horas de oração podiam revelar. Ainda que ela não consiga nunca entendê-la, fica visível que Lucy, ao contrário da imagem que ela faz para si de Cleópatra, vivera apenas uma fração de segundo o que queria viver uma vida inteira.

Sua revelação é inesperada, mas não inconsciente nem sequer inoportuna. Não há nela o menor interesse em esconder sua conciliação espiritual, antes de tudo, ela se apresenta feliz, mas a plateia justifica seus excessos. “Os moradores da aldeia piscavam o olho. ‘Parafusos frouxos’, diziam da velha Flimsy²⁰, que ainda aparecia entre os arbustos.” (WOOLF, 1981, p. 112). A consciência transgressora de Lucy torna-se motivo de zombaria entre os aldeões, e em meio aos insultos ela reconhece sua mutabilidade e sugere ironicamente que havia se purificado dos elementos bárbaros daquela sociedade hipócrita.

Ainda que discordemos, a harmonia acaba por surgir: se não a escutamos, ouve-a uma gigantesca orelha presa a uma cabeça gigantesca. Assim – ela sorria, benevolente –, a agonia de cada carneiro, de cada vaca, ou de cada ser humano, é necessária; assim – ela sorria angelicamente para o cata-vento coberto de ouro ao longe –, assim podemos concluir que tudo é harmonia, desde que saibamos ouvir. (WOOLF, 1981, p. 126).

Nessas poucas reminiscências, a voz narrativa mostra Lucy Swithin de frente com a opinião do mundo a seu respeito, mostra sua clara consciência da injustiça social, mas antes

²⁰Significa algo frágil, inadequado, inacabado. Indica, como apelido, que a Sra. Swithin é um pouco amalucada. (Nota da tradutora)

de tudo, mostra sua capacidade de se desprender por um momento das convenções que a manuseiam, fragilizam e, finalmente, despedaçam, separando-a do que é e do que gostaria de ser. A falta de defesa da personagem diante da história, sua impotência, parece atingir sua grandeza quando ela adquire uma espécie de coragem rompendo os limites e preservando suas visões através da espiritualidade e da fé. Swithin reconhece que independente de nossas vontades o encontro entre o “eu” e o mundo se torna necessário, pois se soubermos ouvir nossos desejos, a vida acaba por tornar-se mais harmoniosa. Lucy revigora o espírito abraçando com sua rígida fé a possibilidade momentânea de sair da sua condição de existência violada.

A descrição feita pela voz que narra, mostra que Lucy é muito mais reprimida e complexa do que supõe o leitor. A tirania que silencia a essência de Swithin figura desde sua infância até sua velhice. Na solidão da sua consciência, Lucy dialoga consigo mesma delatando sua infância oprimida pela tirania imposta por seu irmão Bartolomeu. O momento frustrante está registrado nas reminiscências da personagem quando fora forçada a tirar um peixe do anzol. “Certa vez, lembrava ela, o irmão a obrigara a tirar o peixe do anzol. O sangue a assustara: - Oh! – gritara, porque as guelras estavam cheias de sangue. E ele resmungara: - Cindy!”²¹ (WOOLF, 1981, p. 21).

O contato direto com o sangue do peixe desnorteou-a e colocou-a num estado de conflito, limitado em si mesma. Lucy acreditava que os peixes tinham fé, e talvez por isso, ponderava: eles “Confiam em nós porque nunca os apanhamos.” (WOOLF, 1981, p. 147). Naquela manhã ela lembrara quando Bart forçou-a a “enganar” o peixe, aproximando-se dele como quem o ajudaria, entretanto feriu sua guelra para tirá-lo do anzol, e conseqüentemente o matou. Ela intuía que os peixes confiavam nela, e, no entanto, Bart, numa insensibilidade aguda a submete a feri-los, capturá-los, ludibriá-los, matando-os, tirando as guelras do anzol. Dominada pelo medo e pela culpa, Lucy muitas vezes “acariciava de leve o crucifixo” (WOOLF, 1981, p. 146), e olhava fixamente o pequeno lago. Na intenção de se redimir daquele acontecimento, ela os admirava vendo-os deslizando, “entrando e saindo das hastes das plantas” (WOOLF, 1981, p. 147), e por vezes conversava com eles. Da sua intimidade malferida ela contemplava os peixes que a floravam na superfície; e, mesmo não tendo “nada para lhes dar... nem uma migalha de pão”, não os desamparava. Dizia-lhes: “– Esperem, queridos”, e depois, saíria “com seus passinhos curtos até em casa e pediria um biscoito à Sra. Sands.” (WOOLF, 1981, p. 147). O leitor assiste ao diálogo de Lucy com os peixes e fica

²¹ Marca discursiva para indicar o patriarcalismo de Bart sobre Lucy Swithin; um modo de silenciá-la.

extasiado, pois a força da textura descritiva parece acompanhar tão de perto o remorso de Lucy que fica difícil não compadecer da sua dor. Sua história, antes de tudo é triste; ela assim a sente e assim nos apresenta. A cada passo, fica claro que o que acontece entre ela e a natureza é mais que uma comunicação elegante, é a certeza de que as diferenças individuais desaparecem quando respeitamos o outro. Lucy, antes de ser religiosa ou criança, até mesmo antes de ser triste, é um ser frágil. Sua consciência está sempre agitada, preocupada com o mundo a sua volta e com a relação com os demais. Um bom exemplo dessa inquietação fica explicitado na cena em ela entra na cozinha para ajudar Sands (cozinheira) nos preparativos do lanche que seria servido durante os intervalos da peça.

– Os sanduíches... – disse a Sra. Swithin, entrando na cozinha. Evitou acrescentar ‘Sands’ a ‘sanduíches’, pois Sands e sanduíches eram palavras que se entrecrocavam. ‘Nunca brinque com o nome das pessoas’, costumava dizer sua mãe. (WOOLF, 1981, p. 30).

O cuidado de Lucy com as relações humanas mostra o quanto a sua natureza é benévola. Entre ela e Bart pairava o peso de uma insensibilidade e a expressão cotidiana de dois mundos. Ela, completamente frágil, pertencia ao mundo “dos que unem; ele, [extremamente grosseiro] dos que separam.” (WOOLF, 1981, p. 88).

Num ritmo intenso, Bart se opõe com liberdade tal, alimentando-se das fraquezas a que outras personagens estão expostas. A seu redor gira uma ideia de imposição que contrasta com o universo não só de Lucy, mas de Isabela (nora) e do seu neto, George. A insensibilidade de Bart se dá de modo a parecer que a voz narrativa privilegia-o de algum modo, pois há nele uma espécie de “espreitamento” de uma situação-limite das outras personagens.

3.1.2 BART: UM CASO DE PATRIARCALISMO EXTREMO

Em sua relação com Lucy, havia uma tensão completamente maximizada, envolvendo sua fé e a representação teatral. Em sua perspectiva cristã, sua fé assumiria um compromisso de que naquela tarde nada sairia errado, já que ela acreditava veemente que os céus escutariam suas calorosas preces, e que, especialmente naquela tarde, os anjos “segurariam” as nuvens para que não chovesse, afinal, a representação tinha um fundo intencional que a

agradava, por luz elétrica na igreja. Num ato intempestivo juntando confiança e ação, Lucy dá três toques na madeira. “– Isola disse, dando três batidinhas na madeira da mesa.” (WOOLF, 1981, p. 23). E, virando para o irmão arriscou arrancar dele uma resposta menos dura, por conseguinte acreditava que o irmão não iria tão longe dessa vez a ponto de desprezar a sua fé. “[...], diga-me qual é a origem disso?” (WOOLF, 1981, p. 23). E sem nenhum constrangimento a resposta surge: “– Qual é a origem... a origem... disso? – Superstição – respondeu ele. – Cindy – resmungou ele. E foi o fim da discussão. (WOOLF, 1981, p. 24). A partir desse pequeno diálogo, fica visível que Bart triunfara, já que “Ela corou, e pôde-se ouvir o breve suspiro, pois mais uma vez ele ofendera sua fé.” (WOOLF, 1981, p. 24).

George, filho de Isa, também não escapará à sua agressividade. A complexidade da cena é um pouco mais densa. O ambiente onde se encontra o menino instaura uma realidade completamente nova na narrativa, pois passeava no jardim longe das aflições dos adultos. Lá, o clichê de Isa sobre o casamento não tinha importância, tampouco os conflitos que permeiam entre Bart, Lucy Giles e Manresa. Há uma paz puramente inocente entre o filho de Isa e a natureza. A voz narrativa parece querer unir e manter uma combinação natural entre o exterior e o interior, e sem curiosidade ou abismo, ambos constituíam um mútuo fascínio um pelo outro. Sem mágoa ou sem compromisso o menino “cavava e mantinha a flor inteira.” (WOOLF, 1981, p. 15).

George brincava no jardim entre “uma flor e os ângulos das raízes” com duas babás quando “ficou de pé desequilibrando por causa do susto, e viu, vindo em sua direção, um monstro terrível, com focinho pontudo, sem olhos, movendo-se sobre as pernas e brandindo os braços.” (WOOLF, 1981, p. 15). A aparição do avô insere uma ideia de ameaça que contrasta com o universo seguro, mágico e harmonioso do neto, e então “O menino rompeu em pranto.” (WOOLF, 1981, p. 16). Com seu ágil estilo obsessivo dominador, o Sr. Bart transcende abafando a voz e os gestos de suas vítimas. No caso de Lucy apenas um resmungo silenciou-a. Entretanto, em George o efeito teve um peso maior. Ele ficara em pé desequilibrando por causa do monstro terrível que apareceu por trás de uma árvore. Graças ao seu aparecimento a George, Bart pode-se apresentar tal como era: um monstro terrível e sem olhos.

Tipicamente despido de sensibilidade o monstro terrível capta para si as fragilidades do mundo interior de suas vítimas, exerce sobre elas seus atos “heroicos.” Depois da cena do susto de George, Bart deixa emergir do seu caráter alegórico o conteúdo de suas observações, porque não bastava sua falta de olhos para ver a condição do outro, era preciso, apesar de ser tão idoso, impressionar com sua capacidade de gritar e fazer-se obedecer. Assim, desprovido

de uma visão sensível como o pequeno George o definiu, o monstro terrível também se mostra a Isabella.

A construção da cena em que nora e sogro se encontram é direta. Bart entra em casa puxando seu cão (Sohrab) pela corda, e num menor olhar do cachorro e dele para Isa foi estabelecido uma tirânica opinião: “– Seu filhinho é um chorão – disse, em tom de censura.” (WOOLF, 1981, p. 20). Diante do ocorrido, a Sra. Isabella Oliver “suspirou, sentando-se numa poltrona, como um balão cativo amarrado às coisas domésticas por mil fios tenuíssimos.” (WOOLF, 1981, p. 20). A dor de Isa, naquela atmosfera à qual o patriarcalismo impera faz com que a personagem oscile entre a vida e o sonho “colhendo entre aqui e ali uma folha da sebe.” (WOOLF, 1981, p. 84). De uma dama “tola”, “entediada”, “frustrada” e de “alma embaciada”, transforma-se numa alma “leve ao andar”, ainda que seu “caminho [seja] estreito.” E, ganhando uma voz completamente lírica, confessional de angustias, conflitos e revolta, Isa sente a solidão dominar seus pensamentos e declama:

– Voai, voai – cantarolava –, seguindo os rebanhos malhados que brincam no bosque de cedros, o cervo e a corça, pardos e vermelhos. Voai, parti, que eu fico, solitária e sofrida, colhendo a hera amarga no muro em ruínas, o muro do cemitério, esmagando nos dedos sua longa folha cinzenta, tão doce, tão amarga, tão doce, tão amarga... (WOOLF, 1981, p. 84).

Isa se move com desenvoltura dentro da realidade e da fantasia justificando sua existência entre o inconformismo e os sensíveis escapismos que a arte lhe oferece. E, quando ela ouve a explicação do sogro sobre o acontecimento entre seu filho George e Bart, parece que cada palavra soa como uma confissão divertida.

– O que aconteceu? – Peguei o jornal – explicou – bem assim.... Apanhou-o e amassou-o em forma de bico sobre o nariz. ‘Assim’ ele saltara de trás da árvore na direção das crianças. – E ele começou a berrar. Esse seu filho é um covarde. (WOOLF, 1981, p. 20).

O que acontece depois disso não implica somente numa repulsa, mas também um dado importante sobre Isa. “Ela franziu as sobrancelhas. Seu filho não era covarde, não era. Isa detestava tudo que fosse doméstico, possessivo e maternal. Ele sabia disso e provocava-a de propósito, aquele velho grosseiro, seu sogro.” (WOOLF, 1981, p. 20). Isa era frágil, sonhadora e frustrada. Era um espírito dependente economicamente do marido impossibilitada de assumir sua personalidade. A sociedade traçou para as mulheres vitorianas um perfil que não se enquadrava a ela. Ser mãe, esposa e dona-de-casa não era o papel idealizado para ser representado por Isa.

Sem apoio e condenada aos insultos do sogro e às traições do marido, Isabella transitava entre a aglutinação de dois sentimentos: sentia amor e ódio pelo marido. A incapacidade de aceitar como norma o domínio do homem sobre a mulher atribui à Isa uma perspectiva que retoma sua inconformidade: “– A biblioteca é sempre o aposento mais simpático de uma casa – citou, correndo os olhos pelos livros.” (WOOLF, 1981, p. 20). O que Isa deixa entrever aqui, vai além de uma opinião sobre a biblioteca. Ela como “os demais de sua geração, não gostava de livros; também não apreciava armas”, mas como alguém que “com um dente dolorido passa os olhos na farmácia pelos frascos verdes com rótulos dourados que possa conter um remédio para seu mal”, ela procura nos livros uma reflexão ou um poema para amenizar a história da sua vida. (WOOLF, 1981, p. 20).

Os livros naquele instante pareciam a sua única saída; mas, para além dos escritos, os reflexos de uma sombra contínua surgem na consciência da personagem que não há pura e simplesmente a paz, entretanto, um escapismo às avessas que os livros projetavam nela justamente porque estava convicta de que “Nenhum deles curava sua dor de dente.” (WOOLF, 1981, p. 20). Isa, ao contrário de Swithin que, em nome da religião, lutava para se encorajar e não perder a esperança, procura na arte uma dimensão humana para resistir ao sofrimento e à injustiça. Sem a convicção espiritual de Swithin, tudo lhe parecia pior, mas o fato é que entre a religiosidade de Lucy e a procura pela cura da “dor de dente” de Isabella, há um ceticismo e uma insensibilidade que se opõem à felicidade e aos sonhos de ambas. A dor de dente de Isa está metaforicamente representada pelo silêncio, fracasso, frustrações e a fragilidade da personagem ante a vida.

No entanto, paralelamente a tudo isso, a Srta. La Trobe procura dar ao seu público um presente em que o “triunfo estava na doação”, não no desfecho, já que “Sua dádiva não significava nada”, tudo não passava de “Uma nuvem fundindo-se com outras nuvens no horizonte.” (WOOLF, 1981, p. 149). Se, para La Trobe, o momento era de desprendimento, para o seu público-plateia era uma circunstância desconcertante. Enquanto ela, escondida por trás dos arbustos, comandava seu público possibilitando a eles uma tomada de consciência interior através dos fatos históricos encenados, sutilmente sem nenhuma cerimônia a voz narrativa brinca e joga com as três emoções que formam o enredo da vida humana: “a paz. Amor. Ódio.” (WOOLF, 1981, p. 70).

Nesse ínterim, o leitor é conduzido para o mundo das interioridades onde a imaginação pode realizar seus truques, pondo-nos a par do que está acontecendo nas reminiscências de cada um. Se Lucy em sua indefensibilidade reconhece e nos revela que o seu papel na vida fora pequeno demais, pois poderia ter sido rainha de si mesma e não uma vítima do irmão e da

sociedade; Bartolomeu nos conduz para uma revelação um tanto quanto inesperada. Agora, aquele homem áspero e coercitivo sai da sua redoma e passa a compartilhar, ainda que sutilmente, suas fraquezas. A insensibilidade estrutural do relato sobre a vida de Bart agora nos soa como algo enganoso. Suas reminiscências desmitificam suas atitudes, e mostram que ele não passa de um ser atordoado por uma longa e interminável solidão. E mais: cultua um afeto não revelado pela Sra. Ralph Manresa.

A trama interior do relato é extremamente curta, mas de certo modo, inigualável. A forma como a revelação espiritual de Bart acontece, sugere uma tensão direta com o texto da peça. Durante a representação teatral que remete à Era da Razão, Bart surge como que separado das características que identificavam anteriormente suas próprias atitudes, e convertido numa nova perspectiva, ele se condensa num sentimento que faz dele um ser maior. Embebido pela peça e o efeito que ela surte nele, Bart toma consciência de si de modo zombeteiro. Antes de materializar a confissão sentimental pela Sra. Manresa, ele surge por entre o domínio iluminista da razão maravilhado e notavelmente feliz. Assim, “... *a razão impera*. O velho Bartholomew aplaudiu gritando: – Muito bem! Muito bem! Bravo! Encorajada, a razão começa a recitar:” (WOOLF, 1981, p. 92).

O ato da peça se inicia entre o toque tríplice de uma melodia que vinha do gramofone e o vento que dispersava as palavras das personagens. Entre a desenvoltura do mundo interior e do mundo exterior, Bart, com o olhar inquieto e de “maneira doce e aprovadora, sem interrogações,” se entrega a uma intensa contemplação de si mesmo. (WOOLF, 1981, p. 99). Com disposição ele se atenta a cada detalhe da peça. É um momento importante; e, quando no palco soa a voz de Lady Harpy Harraden consciente de ter sido abandonada por todos, em seguida ele também se conscientiza que sempre fora muito só. “*Foram-se todos, estou sozinha*.” (WOOLF, 1981, p. 108).

Se deparar frente a frente com a solidão era o destino de Bart; ele caíra na armadilha arquitetada pela Srta. La Trobe. Nunca fora tão difícil escapar dos confrontos internos, pois como afirma a própria voz narrativa, fugir, “parecia algo inevitável.” (WOOLF, 1981, p. 99). O que nos surpreende nele é que, ao mesmo tempo em que faz revelações inimagináveis, recebe com humor e ironia o que a mensagem do ato da peça traz. O que o torna um velho sarcástico não é o confrontar-se com a realidade de si próprio, mas a irônica conclusão a que ele chega. – Eis a verdade! – exclamou Bartholomew, usando da mesma linguagem afetada. – Eis a melhor lição de moral para todos os senhores! E, jogando-se para trás na cadeira, desatou a rir com relinchos de cavalo. Moral. Mas que Moral? (WOOLF, 1981, p. 109). À pergunta de Bart a voz narrativa não responde, porém deixa insinuado que a moral da história

é justamente a fusão harmoniosa que acontece entre a encenação da peça e o que ele mantinha em segredo. No excerto que registra o ato final da era da razão, fica claro perceber o momento preciso em que Bart reconhece que foi pego de surpresa por uma avalanche de sentimentos pela Sra. Manresa.

*E assim, eis a moral da história,
O deus do amor é cheio de artimanhas;
Lança sua flecha em nosso pé, mas para mim
É fácil ver o que o testemunho quis dizer:
Virgens santas cantando eternamente,
'Onde há uma vontade há sempre um meio de cumpri-la, basta ter fé.'
Adeus então, boa gente, a peça chegou ao fim. (WOOLF, 1981, p. 108).*

A dificuldade maior que Bart oferece não é entender o que acontece no seu interior, mas fazer uma ideia até onde ele poderia ir à busca da concretização desse amor. Manresa e Bart são destinos divergentes: ela não é nem tão adulta nem tão sensata; ele, cético e grosseiro. Entretanto, ela se mostra um espírito pretense a “Alegrias espontâneas e naturais” sem, contudo, deixar de ser “vulgar nos gestos e em toda sua figura excessivamente sensual, [...]” (WOOLF, 1981, p. 35). Ele, autêntico demais; ela, envolta em mistérios.

Ao experimentar as delícias e as torturas do amor-paixão que sente por Manresa, Bart passa a figurar-se tal qual a voz narrativa denominou: “Bart carregara a tocha da razão até sair da escuridão da caverna.” (WOOLF, 1981, p. 147). A ideia, a princípio, pode parecer intolerável, mas a verdade é que o ceticismo envolto de razão fora ofuscado pelo brilho de um sentimento inesperado. Ele se mostrava ponderado até ouvir o próprio “eu”. O cético racional, agora apaixonado, chega a extremosos atos, como o de galantear a Sra. Manresa.

O Sr. Oliver disse: – Cara senhora – e, tomando na sua a mão enluvada da Sra. Manresa, apertou-a, como para dizer: ‘Agora a senhora me rouba o que antes me deu.’ Ele gostaria de segurar por mais um instante aquela mão com suas esmeraldas e rubis, extraídos do solo pelo magro Ralph Manresa nos seus primeiros tempos. Infelizmente, porém, a luz do entardecer não a favorecia; sua maquiagem parecia borrada, espalhada sem habilidade. (WOOLF, 1981, p. 144).

No fragmento acima, fica possível perceber que Bart não pode ser visto apenas como um total insensível que tanto se opõe a Isa e a Lucy. Isso, certamente privar-nos-ia de extrair do universo interior da personagem tudo que agora se constitui em ruptura e novidade. Em seus galanteios e afagos há uma mistura de medo e tristeza. Quando isso acontece, o leitor percebe que “O tédio, as restrições, a opressão da vida familiar não eram produto da crueldade individual, mas sim dos costumes sociais.” (BELL, 1993, p. 26). A confusão e a violência sentimental experimentadas por Bart parecem irreversíveis, e também o mais alto nível que

sua alma já experimentou. Com a mesma intensidade que Manresa lhe proporciona esperança, da mesma forma, ela destitui. Pouco a pouco, o que parecia sonho e felicidade ganha outro ou nenhum valor, e o sentimento de Bart se mistura à indigesta solidão do cair da tarde. Um dos momentos mais tristes que envolvem a vida de Bart acontece quando ele se despede de Manresa.

Nesse ponto, como em muitos outros do romance, a voz narrativa não afirma, mas deixa subentendido que entre Manresa e o filho de Bart (Giles) havia muito mais que uma amizade. É uma paixão que o leitor desconfia, quase que adivinha, pois não há intensas descrições, apenas algumas alusões significativas como a que vemos a seguir.

Ele largou sua mão, e ela lhe enviou uma piscadela maliciosa, como a dizer – mas o final da frase foi cortado. Pois ela virou-se no momento em que Giles avançou um passo; e a leve brisa que o meteorologista previra fez com que suas saias ondulassem, semelhante a uma deusa, e lá se foi ela, robusta, abundante, como se escravas acorrentadas numa guirlanda de flores seguissem seus passos. (Woolf, 1981, p. 145).

Essa afirmação argutamente escondida pela voz narrativa, não é somente pressentida pelo leitor, pois Isa também a intui. Na cena que compreende o final do concurso, Isa observa de longe o marido Giles e chega a sentir ciúmes do seu comportamento com a Sra. Manresa. “– ‘Pai dos meus filhos’, murmurou Isa. Sua carne vibrava, a carne quente, tramada de nervos, agora acesa, logo depois escura como o próprio corpo.” (WOOLF, 1981, p. 148). Isa, assim como Bart, também sentia “setas robustas” ferindo-a, “atacando as barras da prisão”, da sonolência, que as recurvavam; setas de ódio.

3.1.3 ISA: UMA VIDA ENTRE A POESIA E O DRAMA

Ela é uma alma triste, propensa a sentir dois tipos de sentimentos adversos que a aprisionavam. O amor e o ódio que sentia pelo marido colocavam-na em extrema divergência interior, fazendo-se questionar sobre os sentimentos das outras pessoas. Sentia-se vulnerável diante da vida que levava e, talvez por isso, não via em outros seres sentimentos similares. Era como se as setas dos dois sentimentos ignorassem o mundo e se instalassem nela numa proporção violenta, conduzindo-a à mais profunda tristeza e questionamento do eu. A circunstância à que a personagem se encontra, não faz com que ela tenha uma reação melhor ou pior que Bart e Lucy, porém diferente. Quando Lucy e Bart, ao som do megafone são

levados a confidenciar seus intensos desejos, Isa tem uma conduta extremamente frágil. Assim como num delírio ou confusão, ela se transporta para fora de si e atinge um efeito que mistura prazer e sofrimento, fantasia e realidade.

Em sua condição anômala à cultura da era vitoriana, Isa passa a representar uma fusão desmedida entre o mundo real e o mundo imaginário. Essa conduta diferente nos é apresentada em forma de dor e ironia. No excerto abaixo fica óbvio que a aglutinação dos sentimentos de Isa para com o marido era algo que a afligia; e, que fundir realidade e sonho fazia parte de um estratagema para tentar nortear a própria vida. “Mas ele era extraordinariamente belo. – Pai dos meus filhos, a quem amo e odeio. – Amor e ódio... como a dilaceravam! Estava na hora de alguém levantar um enredo diferente, ou de o autor sair de trás dos arbustos...” (WOOLF, 1981, p. 154). Enquanto Lucy e Bart saem detrás dos arbustos expressando a verdadeira realidade interior, Isa sugere um enredo diferente como forma de triunfo, se não para domar, ou pelo menos minimizar o sofrimento que conspira contra ela. Para que o leitor compreenda, plenamente a personagem, primeiro é preciso considerar que, enquanto a Srta. La Trobe comandava o espetáculo do meio dos arbustos, a Sra. Giles, diferente das demais personagens “escapava, perambulando solitária por entre os canteiros de flores.” (WOOLF, 1981, p. 11).

Andava por entre a paisagem sonhando com peças teatrais e poesias que somente no campo do abstrato tinham sentido. Seu caminho era estreito, contudo seguia em frente nostálgica e secreta. Ela transitava entre o devaneio e o anseio constantes, ora buscando colher uma flor, ora desejando uma espada cravando seu peito. A alma de Isa reúne sentimentos adversos, revelando-se um espírito mais que sensível; sentia atração e aversão pelo marido, sentia que era inevitável aquela aglutinação, mas também se mostrava incapaz de compreender ou explicar as dores que envolviam a própria vida, já que sentia uma angústia tanta que não podia ser descrita. Seus pensamentos são vagos, profundamente involuntários, porém, uma fuga em busca daquilo que acredita ou espera.

Isa perambulava durante os atos da representação, fugindo da sua insatisfação diária, reinventando outro mundo, revelando suas fraquezas. Ainda que Isa procurasse esquecer sua condição sombria, a peça de Miss La Trobe escurecia seus propósitos. “– Eu queria que a peça não ficasse o tempo todo girando na minha cabeça – comentou.” (WOOLF, 1981, p. 85). A fusão entre o mundo sensível e a vida real de Isa se destaca ainda mais, quando a voz narrativa denota que ela vê quando Giles se aproxima da Sra. Manresa para cumprimentá-la.

Isa, pressentindo a traição de Giles, caminha até a estufa, joga fora uma tira de musgo que tinha nas mãos e, logo em seguida, apanha uma faca da prateleira. Ali parada com a faca na mão diante do vidro esverdeado, “ainda pensando na peça”, encena:

– *Voai, voai* – cantarolava –, *seguindo os rebanhos malhados que brincam no bosque de cedros, o cervo e a corça, pardos e vermelhos. Voai, parti, que eu fico, solitária e sofrida, colhendo a hera amarga no muro em ruínas, o muro do cemitério, esmagando nos dedos sua longa folha cinzenta, tão doce, tão amarga, tão doce, tão amarga...* – *Ela falou, e do vale nevado dos seios tirou a lâmina brilhante... ‘Lâmina, enfia-te no meu peito!’ gritou, e deu o golpe. ‘Infidel!’ exclamou então, ‘também tu, lâmina, és infiel! O punhal partiu-se como o meu coração!’* (WOOLF, 1981, p. 84-85).

O sofrimento da personagem é visível e o seu desespero também. Isa vive confusa e torturada, ela recita um ato triste, quando em verdade, quem está triste é ela. Trata-se de uma peculiaridade estilística que percorre e intercruza o caminho da consciência de tal forma a captar a estreita relação que a personagem faz entre o prático terreno e o poético-sobrenatural. O que ocorre é uma força da imaginação criadora que converte um acontecimento exterior em uma cadeia de ideias com liberdade tal, que a realidade e os sonhos confessam difíceis separá-los. Esse equilíbrio entre essas duas esferas é uma condição que iguala a personagem à matéria narrativa que Woolf retratou com vitalidade, um essencial processo que ao mesmo tempo em que quebra a distância entre narradora e personagem, aproxima-as pela ficção. Desse modo, como não há nela uma distinção existencial emocional que possa caracterizá-la como não aglutinante, defende-se que o real e o imaginário se unem numa força discursiva que, por vezes, torna-se forçoso saber se Isa está transpondo a realidade para dentro de uma representação ou se representa diante da realidade.

Fortemente narrada, a tristeza é um tema que tanto Isa quanto Bart sofrem na própria carne. A narrativa prende-os ao assunto com precisão e sem economia de detalhes. A exceção é Manresa, que mostra-se dona de uma alegria natural, entretanto é cercada de mistérios.

3.1.4 MANRESA: UMA CENTRALIDADE EXAGERADA

Sua aparição na fazenda dos Oliver, sua vida londrina, seu casamento com Ralph Manresa, suas piscadelas para Bart, suas conversas silenciosas com Giles sugere um quê de segredo. Presa em trajas completamente vulgares, a personagem defende a ideia de que não

importava onde ela estivesse ou o que fizesse era sempre preciso abanar “as mãos de modo que os diamantes cintilassem ao sol.” (WOOLF, 1981, p. 38).

Manresa, ao mesmo tempo em que ostenta riquezas exerce uma renúncia de si mesma, ela instaura, pela fuga, uma particular visão de liberdade para dar conta de uma nova realidade. Trata-se, pois, de um ser que o “falso eu supera e encobre os atos originais de pensamento, sentimento e vontade que representam as verdadeiras motivações do indivíduo.” (GIDDENS, 2002, p. 177). Da vida de Manresa pouco se sabe, ou quase nada, já que ela concentra seu “eu” interior sob disfarces e ornamentos que excluem a possibilidade de apontar uma dualidade que a põe em divergência com o mundo. Quão grande é a profundidade que ganha o escapismo de Manresa, que ela sustenta que preservara uma identidade natural. Excessivamente sensual, Manresa dissimula sua autenticidade indo ao encontro do que Stuart Hall define como identidade pós-moderna. Nesse sentido, Manresa “Vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e ‘resolvida’, ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma ‘pessoa’ unificada que ele formou na face do espelho.” (HALL, 2005, p. 38).

A presença dos adornos excessivos “encobre” a própria existência e sensivelmente ajusta a relação entre o eu e o mundo. Ela constrói um processo de transposição em que os ornamentos substituem a autenticidade do eu na tentativa de “descobrir uma auto identidade suficientemente ‘sóbria’ para conformar-se às expectativas dos outros em seus ambientes sociais.” (GIDDENS, 2002, p. 185). Assim, como uma atitude segura entre o eu e o outro, o falso eu emaranhado de enigmas “controla” e desvia, através dos enfeites do corpo, tudo que sem nenhuma cronologia é preservado no interior da mente. A vida de Manresa gira em torno de uma aparência que confere ser “Tal como as ondas, retirando-se, desnudam; tal como a névoa, erguendo-se, revela; [...]” (WOOLF, 1981, p. 136).

O elaborado jogo de audácia e fuga que Manresa tenta elaborar, faz surtir o efeito de uma forma superior de viver. Dentro de um universo de riquezas, parece mais fácil suportar ou disfarçar a realidade existencial. Seu modo de ser ou descarregar as tensões, inquieta no mais auto grau os sentimentos de Isa e Bart; Manresa, com sua voz abundante e aflautada, “fazia cócegas nos ouvidos deles.” (WOOLF, 1981, p. 36). Sob o domínio de risadas desinibidas, olhares brejeiros e maneiras efusivas, Manresa parece se apresentar em sua forma natural, o que para Isabella soa como atrevimentos. A superficialidade de Manresa não empobrece sua sedução nem oculta sua vivacidade. Pelo contrário: acrescenta em Isa uma espécie de revolta. Ao vê-la, “Isa sentiu-se hostil, ainda que curiosa” sobre a vida íntima de Manresa. (WOOLF, 1981, p. 34). Entre Isa e Manresa existe uma distância impermeada de

silêncio e desconfiança. Essa mistura que ora parece tolerável, ora não, faz com que Isa teça fortes observações sobre o comportamento de Manresa em relação aos homens e também as mulheres.

Mas, obviamente, ela preferia os homens. ‘Caso contrário, para que serviriam seus anéis e suas unhas, e esse chapeuzinho de palha realmente encantador?’ disse Isabella em silêncio à Sra. Manresa. E o silêncio enriquecia a conversa. O chapéu dela, os anéis, as unhas como rosas rubras, lustrosas como conchas, estavam ali para serem admiradas. Mas não a história de sua vida. (WOOLF, 1981, p. 34).

O olhar silencioso e desconfiado de Isa, nos leva direto para a problemática da desordem interior que a presença de Manresa provoca. Quando, depois de intuir que Manresa se enfeita para provocar homens frágeis, agiganta nela uma certeza de que Giles “com sua postura de quem carrega o peso de todos os males do mundo, obrigado a ganhar dinheiro para a mulher esbanjar”, (WOOLF, 1981, p. 84), seria dominado pela força dos diamantes que Manresa trazia consigo. Diante disso, a resposta que Isa oferece ao leitor é uma indagação. – *Para onde estou indo?* – cantarolou, sonhadora. – *Descendo por túneis ventosos? Onde sopra o vento cego e nada cresce para podermos ver. Nenhuma rosa. Para chegar aonde?* (WOOLF, 1981, p. 113).

Essas indagações, produto de uma agonia, não nos parecem pertencer unicamente a Isa, às vezes também envolvem o mundo solitário de Bart. “Como exprimir o peso em seu coração, a efusão em suas veias, enquanto a Sra. Manresa se afastava, seguida por Giles?” (WOOLF, 1981, p. 145). O velho grosseiro, em sua fantasia sentimental do amor-paixão pela Sra. Manresa, tenta estabelecer uma relação afetuosa, entretanto ela reage às suas investidas com uma peculiaridade que lhe é própria, quer dizer, “se aprovava a si mesma como pessoa livre.” (WOOLF, 1981, p. 34).

Não correspondido e abandonado, Bart é submetido ao fracasso da sua lucidez sentimental.

Todos se retiraram, dispersaram-se; ele ficou sozinho, com a cinza fria, sem brilho, na lareira. A partida dessa mulher espantosa, toda sensação, estraçalhou o recheio da boneca e fez com que de seu coração se derramasse aquela golfada de serragem! O velho emitiu um som gutural e virou-se para a direita. Era preciso retornar o passo inseguro, aos tropeços, pois a dança acabara. Perambulou solitário entre as árvores. (WOOLF, 1981, p. 145).

Nessa condição infeliz, Bartolomeu, em meio às árvores da fazenda Pointz Hall, passa a rememorar todos os excessos sentimentais; e, como numa dura e pessimista conclusão admite que “Sentia-se contente por tudo aquilo ter acabado – a confusão, o alarido, o rugido e os

anéis.” (WOOLF, 1981, p. 146). Esse processo não é de todo feliz para Bart como ele revela, contudo parece ser para a voz narrativa que externa sua opinião zombeteira sobre sua condição. “*Lembre-se [Bartolomeu] de que [todo] tirano é um meio-escravo.*” (WOOLF, 1981, p.135). Em tom irônico e brincalhão, a voz megafônica segue Bart até onde a dissimulação de Manresa não mais alcança, onde “A [sua] solidão retornara. E também a razão, e o jornal à luz do abajur...” (WOOLF, 1981, p. 146). Os instintos e as paixões cedem lugar a excêntrica e enfadonha razão de uma cruel e hipócrita organização social.

À diferença de Isa, Bart e Swithin, Manresa é mais cautelosa e quase que se limita a revelar-se. O heterogêneo material que envolve a história da sua vida é obscuro e quase imperceptível. A densidade desse relato existencial está posta ironicamente, já que Manresa parece não fazer parte da história, tampouco do seu significado.

Ainda que com seu jeito vulgar confunda mais do que esclareça, ela conquista uma centralidade que move todo o romance. Sua vulgaridade não era para os aldeões uma conduta totalmente reprovável. Seu jeito exagerado de se vestir “era uma qualidade desejável, pelo menos preciosa”, pois eles “aproveitavam aquela falta de decoro, aquele sopro de ar fresco, para seguirem como delfins, aos saltos, no rastro de um navio quebra-gelo.” (WOOLF, 1981, p. 35).

O fascínio que de algum modo Manresa exerce sobre a família Oliver, provém do fato dela ser uma visitante, de aparecer sem ser convidada, de ser alguém que veio de fora, de outra realidade, uma realidade desconhecida que somente pode ser intuída pela voz que narra; entretanto, sabendo ou não, planejado ou por pura brincadeira, a narradora se vale de uma fina ironia para informar o leitor que a vida de Manresa estava envolta em mistério porque lhe fora pedido segredo: ‘não é preciso dizer-lhes que me pediram segredo’ (WOOLF, 1981, p. 36). A trajetória dessa mulher misteriosa inaugura na narrativa audácia, novidade, interesse, poesia, autenticidade, imaginação, fé, alegria, desejo, ciúmes, hipocrisias, silêncio, intriga, saudade, delírio, medo, solidão e fracasso.

A história de Manresa, apesar de obscura é talvez a mais autêntica do livro e a que melhor ilustra a condição humana em suas múltiplas densidades. Seu relato de vida é vago e misterioso, porém, aos poucos a voz narrativa vai deixando aqui e ali, pequenas pistas que nos permitem afirmar que Manresa, com seu comportamento vulgar estava completamente envolvida pelo passado luxuoso da rainha Elizabeth e “ajudava a compor a atmosfera elisabetana” da peça. (WOOLF, 1981, p. 66). Manresa parece se identificar com a história e presente pela primeira vez que o passado assombrava seu presente. E, se misturando à ousadia de Miss La Trobe, Manresa, se sentindo de alguma forma a rainha inglesa,

cantarolou, bateu os pés, aplaudiu ruidosamente e gritou como se quisesse dizer: eu estou aqui, ou em outras palavras: a rainha Elizabeth sou eu. “– Bravo! – gritou. – Bravo! A velhota está viva!” (WOOLF, 1981, p. 66).

Através do uso constante das metáforas, Woolf constrói uma narrativa em que as personagens não só refletem sobre a realidade social, mas também participam dela ativamente. Essa conformidade narrativa causa nas personagens, cada um à sua maneira, um comportamento intrigante. Instigados por motivos externos, as personagens desencadeiam processos internos que, ora implícitos, ora explícitos, estão disfarçados em expressão e atitudes. Sendo, pois, Manresa, impetuosa e rica, ela sentia-se privilegiada a ponto de acreditar que a música a chamava com certa benevolência para atravessar o gramado ao som do gramofone. E, parecendo “uma deusa, uma divindade, flutuante, abundante, uma cornucópia a transbordar” (WOOLF, 1981, p. 89), ela se apropria do lugar da rainha Elizabeth e passa a assumir comportamentos egocêntricos “tirando vantagem da palavra para confirmar o quanto se aprovava a si mesma como pessoa livre, cuja natureza era ‘simplesmente natureza humana’.” (WOOLF, 1981, p. 77).

Diante do desenrolar da história sobre o passado da Inglaterra, Manresa sai da representação histórica e passa a agir ou “representar” a sua própria existência. “Ela flutuava na torrente da melodia. Radiante, majestosa, complacente, bem humorada, aquela filha da natureza era a rainha do festival. A representação começara.” (WOOLF, 1981, p. 62). Sua posição privilegiada a encoraja para assumir diante da vida comportamentos que vão desde o aborrecimento por existirem “pessoas da sua própria classe e do seu próprio sexo” a entender que a democracia é privilegiar uma dama de classe alta. “‘É assim que entendo a democracia’, concluiu ela.” (WOOLF, 1981, p. 78-80).

Manresa, uma mulher misteriosa e sensual, parece representar um mundo de poder e glória, parece estar no limite entre a ostentação e o imprevisível. O que distingue a história de Manresa das outras intrigantes histórias que integram o romance não é o segredo que envolve sua vida pessoal deixando o leitor curioso, mas esse jogo audaciosamente arquitetado que surte na personagem uma espécie de animação que a faz gritar e atestar com autonomia de rainha que a era elisabetana “é a Inglaterra nos tempos felizes.” (WOOLF, 1981, p. 63). Manresa, numa circunstância única, leva tanto o leitor quanto as outras personagens de *Entre os Atos* a um acúmulo de emoções e sensações inomináveis.

3.1.5 GILES: UMA TRAJETÓRIA MAL HUMORADA

Em meio à dispersão anunciada pelo gramofone, Giles é talvez a última alma informe que faltava para que Miss La Trobe concluísse seu pequeno jogo. Ele é um ser sem perspectivas, que se tornou instrumento dos problemas sociais, além de obedecer a um caráter tradicional nas implicações afetivas e morais. Ele constitui um tipo de indivíduo que vive a sondar a própria dor na tentativa de descortinar um eu sombrio. Sua trajetória mal humorada nos é apresentada sob o eixo de uma visão superficial “de um problema que o afligira durante dez anos, uma vez que não possuía talento especial nem capital [...]” (WOOLF, 1981, p. 40).

Sua história toma uma consistência mais clara, quando, aos poucos somos informados que “[...]; quanto a ele próprio, as coisas aconteciam à sua revelia; [...]” (WOOLF, 1981, p. 5), e que, talvez por isso ele vivesse um conflito dual entre o desejo não concretizado pela Sra. Manresa e o seu fracasso profissional. As condições financeiras de Giles minimizaram seus sonhos e o que pareciam oníricos, agora já sabemos que a vida e os seus caminhos se incumbiram de pendurar “o seu mau humor [nas pessoas] como quem pendura um casaco no cabide.” (WOOLF, 1981, p. 39).

O mau humor de Giles é o grande excesso que habita seu mundo; e esse ingrediente explícito em carne e espírito dá a ele um semblante de intolerância e indelicadeza. O comportamento de Giles mais parece uma petulância do que um descontentamento, entretanto não é. Sua maneira de sentir, pensar e encarar a vida é diferente, e as mudanças bruscas de tom, humor, às vezes são desconcertantes, porém compreensíveis se levarmos em consideração que ele tinha a sensação de ser “Um habitante de cemitérios a quem o mocho persegue com seu pio e de quem a hera zomba tamborilando no vitral...” (WOOLF, 1981, p. 66). O seu antissocialismo é uma manifestação do ódio que ele sente pelo seu fracasso social, porém é também uma insatisfação por se identificar com um “eu” desintegrado e destruído sentimental e moralmente.

Ressentido e a ponto de explodir, Giles é um fantasma no qual a vida tratou de fundir seus desejos mais íntimos com os descasos do mundo. Para entender o aborrecimento que ronda a vida de Giles há que considerar que “Se ele pudesse escolher teria sido fazendeiro. Mas não lhe tinham dado escolha.” (WOOLF, 1981, p. 40). Giles é o que podemos considerar uma vítima nata do destino. Era um fracassado, entretanto não por falta de lutar ou abandono dos ideais, mas por uma incapacidade de se auto beneficiar por causa das questões financeiras. Arruinado e mal humorado, em dados momentos ele se desencanta e por vezes se

desespera e chega a sentir que “todos estão mortos, e eu... eu... eu... – repetia ele, esquecido das palavras, fitando tia Lucy, que se debruçava para frente, boca entreaberta, batendo palmas com suas mãozinhas ossudas.” (WOOLF, 1981, p. 66).

A intensidade dessas palavras sustenta sua noção de derrota máxima e coloca em evidência que ele não passa de um espírito que:

[...] sente-se dominado por forças externas invasoras a que é incapaz de resistir ou transcender. Sente-se assolado por forças implacáveis que lhe roubam toda autonomia de ação, ou então preso numa voragem de eventos em que rodopia de maneira descontrolada. (GIDDENS, 2002, p. 179).

Incapaz de suportar tamanha amargura, Giles tanto condena sua condição pessoal quanto o destino que lhe negou escolher o que ele queria ter vivido. Ele sente imenso desprezo pelo mundo e dentro desse emaranhado de mágoa Lucy Swithin desfila.

Em seus delírios e indisposição, tia Lucy representa o indivíduo concreto que alimenta sua condição de insatisfação ante o mundo. Entre tia Lucy e Giles pairavam fantasmas enormes, entretanto ocultos, velados. A voz narrativa não chega a afirmar que tia Lucy é responsável pelo seu fracasso social, mas sustenta que ele a despreza porque admira sua profissão de corretor. Essa explicação parece não sustentar toda a antipatia de Giles, entretanto odiava tanto tal profissão, que a admiração de tia Lucy lhe causava revolta. E assim, como num encontro voraz entre ele e o mundo, Giles confia rancoroso que a vida não lhe tinha dado escolha, e, quando isso acontece, não só “uma coisa levava a outra; tudo acumulado, acabava esmagando a gente; [...]” (WOOLF, 1981, p. 40).

Sua existência, melhor dizendo, seus fantasmas são um labirinto insuperável; para que ele suporte, é necessário uma transformação social, pois seus adversários não são seres como tia Lucy, mas, sim, a própria vida. Giles não se engana a esse respeito nem a voz narrativa deseja encobrir sua agonia, antes, aconselha e busca mostrar-se solidária com sua dor. “A visão partilhada é um alívio para a nossa agonia... por um instante... um instante só...” (WOOLF, 1981, p. 74). Porque o intuito de Miss La Trobe não é único e exclusivamente prender sua atenção através da peça e da música, mas distrai-lo do mundo real por um momento, contaminá-lo com a vitalidade do seu mundo imaginário. A realidade cotidiana de Giles, misturada à imaginação, provoca um efervescente caos que o deixa mais deprimido sobre a existência do que estava antes da representação teatral.

– Receio não estar regulando muito bem – murmurou Giles no mesmo rimo. Palavras começaram a emergir... ele pôs-se a recordar: Sou um cervo ferido em cujo

flanco o escárnio do mundo fincou seu espinho... Exilado da festa, a música tornou-se ironia... (WOOLF, 1981, p. 66).

A ousadia de Miss La Trobe não só prende a atenção de Giles, mas também desperta nele uma nostálgica consciência existencial. Como num encontro voraz consigo mesmo, Giles se confunde e cogita a possibilidade de ter enlouquecido. O previsível nisso tudo é que o comportamento dele não deixa o leitor surpreso, pois mediante sua história fica rigorosamente impossível imaginá-lo de outra forma ou com outro desfecho. Era mais forte que ele, uma tristeza invencível, costumeira, indelicada. Em se tratando de Giles há que se esperar sempre uma agonia desmedida.

O que ocorre no interior da personagem até aqui é fácil depreender, porém num dado momento da narrativa o silêncio de Giles se abre com tanta ou com mais força que ele é tomado por um pressentimento de catástrofe. A agonia das suas visões, esse estranho controle que a representação teatral exerce sobre ele nos possibilita concluir que “Todos contemplavam a peça; Isa, Giles e o Sr. Oliver. Naturalmente, cada um via algo diferente.” (WOOLF, 1981, p. 152). Sem obsessões e sem disfarces, a alma de Giles desejava desprezar o que pressentia, porém se viu arrastado por aquela inquietante verdade. Dentre todas as personagens, Giles é o único que presente os fantasmas obsessivos da guerra que circundam o romance.

É através da consciência de Giles que o intento da violência mundial sai à luz. É pela visão trágica dele que Woolf anuncia uma Inglaterra prestes a declarar guerra à Alemanha nazista de Adolf Hitler. Aquecido dos problemas pessoais e sociais Giles, “De costas para a plateia” (WOOLF, 1981, p. 81), e de frente para o mundo vê que “As coisas parecem piores do que nunca no continente... E, se pretendem nos invadir, a Mancha não vai nos proteger... Aqueles aviões – só de pensar a gente treme...” (WOOLF, 1981, p. 143). Com seu figurino na era elisabetana, a peça de *Entre os Atos* nos convida através dos murmúrios de Giles a observar que ele ao pressagiar a presença da guerra, estava infeliz, queria seguir, entretanto não sabia para onde. Estava disperso, imóvel e sem rumo.

Dispersos estamos, estrondeava a música. *Dispersos estamos*. Giles permanecia como uma estaca em meio à torrente da multidão fluida. – Seguir? – Ele afastou a cadeira para trás com um pontapé. – Seguir a quem? Para onde? – Para lugar nenhum. Para lugar algum. – E ficou ali, sem se mover. (WOOLF, 1981, p. 73-74).

Com uma sensação de fúria impotente, Giles nos mostra o cenário de uma Londres dominada pelo medo de ser aniquilada pelos bombardeios dos ataques aéreos. Em seu modo

de ver e sentir “– A situação parece muito sombria. – Ninguém quer isso... exceto os malditos alemães.” (WOOLF, 1981, p. 111). Inserido nesse contexto de ameaça e morte, Giles, embebido de medo e cólera, tenta se equilibrar entre a desordem social e a nostálgica dor interior.

O seu desespero é uma manifestação da mágoa ante a incapacidade de lutar contra essa misteriosa força destruidora que agora ameaça e angustia não só a aldeia, mas toda a Inglaterra. Quem o via parado e imóvel não imaginava que ele “Agora, jogava sozinho” (WOOLF, 1981, p.75); e que, como todos, haveria de seguir um caminho, “mas na direção oposta.” (WOOLF, 1981, p. 75).

Giles não sabe dosar os efeitos da dor nem reavivar as esperanças ou as expectativas, mas intui que precisava lutar e atingir com apenas dez golpes a “luxúria”, a “perversão” e a “covardia” da alma humana. Como uma criança triste que procura se enganar ou disfarçar, Giles caminha desnordeado e entre os excessos de um chute e outro pelo caminho, ele se depara com a mais inesperada e monstruosa luta desigual e violenta.

Lá, aninhada na relva, enroscada num anel verde-oliva, havia uma cobra. Morta? Não, sufocada com um sapo na goela. A cobra não conseguia engolir; o sapo não conseguia morrer. Um espasmo contraiu as costelas dele; o sangue brotou num gorgolejo. Era um parto às avessas – uma inversão monstruosa. Então, erguendo o pé, esmagou-os. A massa achatou-se, escorregadia. A lona branca do tênis ficou manchada de sangue e gosma. Ao menos, porém, era uma ação. Agir deixou-o aliviado. Em passos largos dirigiu-se para o Celeiro, com sangue nos sapatos. (WOOLF, 1981, p. 75).

Essa perspectiva única testemunha a lucidez política de Giles e mostra metaforicamente a cobiça e a guerra, os erros e as injustiças sociais. A cobra e o sapo se misturam entre a realidade e a fantasia de Giles para sugerir a ganância de Hitler engolindo a Europa. Breve, delirante e profunda, a metafórica cena causa no leitor uma sensação de mistério, já que tudo acontece, de modo a parecer que há uma fusão entre o mundo imaginário e o real da personagem. A visão da cobra sedenta e traiçoeira engolindo o sapo que resistia em grandes condições de inferioridade faz com ele descubra uma coragem radical no interior de si mesmo.

Esmagar a cobra com a sola do tênis não somente dá a ele a sensação de conforto, mas também de engrandecimento, pois ao menos havia feito uma ação, já que em toda sua vida sempre fora muito covarde como revela suas palavras: “ele próprio [representava] (a covardia).” (WOOLF, 1981, p. 75). Na solidão da sua falta de ousadia, não somente arrisca uma atitude, mas da mesma forma um reconhecimento único que o resgata do seu estado de

mesmice e o faz “sentir-se menos expectador e mais ator” da própria vida. (WOOLF, 1981, p. 81). Num só golpe e de maneira silenciosa, Giles ao matar a cobra transluz sutilmente sua valentia quase invisível contada a partir de uma subjetividade de um indivíduo que “andava infeliz.” (WOOLF, 1981, p. 87).

Essa realidade triste, esse espírito sem sossego não poderiam ser mostrados de outra maneira. Em Giles existe, mesmo que pequeno ou temporário, um sentimento de coragem, assomado à consciência da sua realidade social, mas não chega a traduzir-se num ser que consegue superar as dificuldades por causa do abatimento resultante dos fracassos experimentados pela vida. Existe nele tanta tristeza, tanta covardia, e, em potencial tanto fracasso que, depois de ter praticado a ação de matar a cobra e o sapo, ao invés de não sentir-se mais uma vítima social ele, “abaixou os olhos para seus tênis ensanguentados. E disse (sem palavras): sinto-me terrivelmente infeliz.” (WOOLF, 1981, p. 127). Giles é, por assim dizer, um ser sem perspectiva que se tornou instrumento de uma vida sem sucesso; sua história tão complexa quanto delirante impossibilita-o de fingir um contentamento que não sente, ele se recusa a disfarçar o próprio “eu”, ou a dizer coisas que, em nenhum momento chega a ser ou sentir.

O drama de Miss La Trobe, nos possibilita ver de forma clara e intensa a situação humana em suas várias dimensões, incluindo ação, natureza, pensamento consciente e a semiconsciência. Sem se perder nos aspectos do mundo interior e exterior, La Trobe, intencionalmente, se ocupa das indagações existenciais inquietantes das personagens, que, assim como Lucy Swithin em seu exame de consciência descobre que passara todas as noites contemplando as folhas recortadas contra o céu; e, “Depois, adormecia”, (WOOLF, 1981, p. 147), também põe à mostra que embora “Desempenhamos papéis diversos” socialmente, no íntimo de nosso ser permanecemos os mesmos. (WOOLF, 1981, p. 138).

A peça de Miss La Trobe cria na narrativa uma dimensão integral, que faz com que o leitor perceba que, a cada acontecimento histórico as personagens se entregam a uma mágica espiritual que os revelam conscientes dos instintos reprimidos em nome do bem estar social. São seres ocultos e intensos que a cada representação histórica se autorevelam deslocadas e infelizes. As conscientizações das personagens se configuram no momento mais intenso da narrativa. Conforme a consciência vai tomando dimensão, as personagens vão se reconfigurando e mostrando uma nova face. Sem entender muito bem o que acontece, cada um à sua maneira, demonstram de forma inesperada o “eu” calado e esquecido; e, cedendo ao impulso feroz dos seus instintos, passam a confidenciar de forma quase embriagadora o que ocorre nas suas mentes e nos seus corações.

3.2 O AGÓN POÉTICO DE *ENTRE OS ATOS*: DUAS VOZES EM DISPUTA

Entre os Atos, como dissemos, é um romance pensado para testar os limites da prosa, unindo simultaneamente história e poesia, drama e lírica. A ousadia estilística de Miss La Trobe parece ir mais uma vez ao encontro do juízo crítico de Woolf. Para a ficcionista, o artista tem que ter a coragem de ousar algo novo, visto que a rigidez da forma da arte não só limita de modo enfático os objetivos das coisas que o autor gostaria de dizer, como também proíbe o artista de transcender. Ao desejar expandir sua visão de artista moderna, a teatróloga queria “transgredir as convenções”, mas para tanto, necessitava fazer com que a plateia “se defrontasse com a realidade presente, que sofresse o seu impacto. A experiência, porém não estava dando certo.” (WOOLF, 1981, p. 129). Em boa parte do romance, Miss La Trobe se mostra insatisfeita com o desempenho da peça, já que não consegue sentir nenhuma reação por parte das personagens. Isso acontece, porque não só há um silêncio muito grande entre a teatróloga e o seu público, mas também entre as personagens em si. A sensação de fracasso de Miss La Trobe se desenvolve porque ela almejava ter o controle sobre as emoções do seu público, entretanto, o drama se dá de forma tão introspectiva que faltam palavras para as personagens expressarem suas intimidades e a complexidade da vida. Entre tantos exemplos possíveis que a narrativa oferece, pensemos no drama interior de Lucy Swithin que, depois de sentir o impacto da peça, tenta revelar suas angústias, mas as palavras parecem não mais existir. “– Oh, Srta. La Trobe! – exclamou e interrompeu-se. Então recomeçou: – Oh, Srta. L Trobe, meus parabéns! Hesitava: – a senhora me proporcionou... – Ela omitiu alguma coisa, recompôs-se:” (WOOLF, 1981, p. 111).

A luta artística da teatróloga La Trobe se assemelha à luta da pintora Lily Briscoe, de *Passeio ao Farol* (1927). As duas buscam, cada uma à sua maneira, uma forma de tornar visível o registro dos sentimentos verdadeiros e secretos das pessoas. Enquanto Lily almeja representar, em tons de azul e verde a única e enigmática individualidade da Sra. Ramsay, Miss La Trobe buscava mostrar, por entre o farfalhar das ramagens, que Isabella, Giles, Sra. Manresa, Bartolomeu e a Sra. Swithin, “Eles, ali, não pertenciam a nada; não eram vitorianos, nem eram eles mesmos. Estavam suspensos como num limbo, sem existência verdadeira.” (WOOLF, 1981, p. 128). A visão da artista de *Passeio ao Farol* se justifica pela integridade de Lily, que se recusa a imitar os tons semitransparentes da moda em vigor da época. “Ela não considerava honesto modificar o violeta brilhante e o branco cintilante, já que os via assim, [...]” (WOOLF, 1927, p. 20). Com essas palavras, Lily prenuncia sua luta por um equilíbrio

de formas e cores nos difusos contornos dos acontecimentos de uma trama que quase se resume numa busca por uma solução técnica e estética da arte.

Como Lily, Miss La Trobe tem uma peculiaridade no olhar, uma força palpitante, viva, e deseja aplicá-la no concurso. Miss La Trobe vê além do olhar dos participantes, e procura rejeitar qualquer posição por parte deles que venha rotular sua visão artística. Com o baixo custo das “Coroas de papelão, espadas de papel-alumínio, turbantes de tecido barato”, La Trobe não pretendia somente economizar, entretanto tornar a vaidade daquela gente um pouco mais flexível, por conseguinte “Os meninos queriam papéis importantes; as meninas queriam roupas bonitas.” (WOOLF, 1981, p. 51-52). Sem conseguir dominar sua impaciência, La Trobe se debate entre a vaidade dos aldeões e o vislumbre estético que pretendia oferecer. Com um jeito que lhe era próprio, ela ordenava, praguejava e comandava o espetáculo do meio das ramagens na esperança que os atores e a plateia reconhecessem que eles estavam “acorrentados às convenções”, e que por isso, “não conseguiam ver tão claramente quanto a Srta. La Trobe que, ao ar livre, um pano barato envolto numa cabeça parecia mais suntuoso do que seda verdadeira.” (WOOLF, 1981, p. 52).

O jeito autoritário de La Trobe parece ocupar uma posição fundamental no romance. O seu papel artístico conduz a narrativa em busca de uma forma que pudesse partilhar sua visão, já que acreditava que “A visão partilhada é um alívio para a nossa agonia... por um instante.” (WOOLF, 1981, p. 74). Ao partilhar sua visão artística, La Trobe se mostra consciente tanto da sua insatisfação, quanto da sua luta por uma forma de arte inovadora.

Nota-se a princípio que Miss La Trobe não está interessada na opinião dos aldeões a respeito do seu procedimento técnico. Preocupa-se antes de tudo, com sua visão transgressora de arte. E, em busca dessa realização, indigna-se diante do comportamento habitual a que a plateia estava acostumada. “– Vão para o diabo! – praguejou a Srta. La Trobe, escondida atrás da árvore. Olhou a primeira fila. Todos tinham os olhos fixos, como se estivessem expostos a uma geada que os cobrisse e prendesse na mesma postura.” (WOOLF, 1981, p. 60).

La Trobe queria que a plateia rompesse com sua visão conservadora; que se envolvesse, aceitasse, refletisse, mas o intercâmbio entre a plateia e a artista não estava dando certo. Ela busca uma forma de arte que joga com diferentes tempos e espaços indo além do subjetivo; uma arte que os fatos exteriores e a percepção individual pudessem ser trabalhados numa nova dimensão estética. Sem entender as propostas modernas de Miss La Trobe, a plateia olha atônita, e em meio ao novo, se angustia, e por vezes se inquieta, se remexe e ri. Impaciente e de linguagem bastante forte, a teatróloga se desesperava com o resultado inesperado, e por trás das ramagens se preocupava e emanava fúria. Dos arbustos, ela

praguejava seu público e entre uma cena e outra demonstrava revolta; sua peça não estava sendo interpretada e sentida conforme esperava ou supunha.

A plateia resistia e a luta por uma forma que pudesse tornar visível e aceito o seu projeto ambicioso parecia vã, tudo caminhava para o fracasso. Se a peça, dotada de novidades, não era habitual aos aldeões, também o comportamento costumeiro dos atores e da plateia não satisfazia as ideias inovadoras de Miss La Trobe. Essa discrepância, de algum modo centraliza o drama do romance, pois esse impasse perpassa fortemente por toda a narrativa. Assim, se La Trobe resmungava porque a Sra. Swithin chegou atrasada atrapalhando a representação, “–, que tormento essas interrupções!” (WOOLF, 1981, p. 62), também a plateia reage surpresa, diante do que viam no palco e frente a frente ao inesperado “Todos batiam palmas, rindo.” (WOOLF, 1981, p. 64).

O resultado dessa discrepância fica mais claro entre o período vitoriano e o tempo presente da representação (séc. XX). Por um momento, o conflito entre a teatróloga e sua plateia tem um caráter bem mais difuso. A imposição da visão artística de Miss La Trobe sobre os aldeões não surte apenas um efeito satírico, todavia eles deixam transparecer que além de achar “difícil chegar a uma conclusão sobre essas coisas” que estavam sendo representadas, também, “desejavam sair do teatro sabendo exatamente qual fora a mensagem” repassada. (WOOLF, 1981, p. 119). Dessa vez, a reação de Miss La Trobe vai além de um resmungo. Ela reconhece que a realidade era forte demais para ambos, e ali, parada com os olhos no texto “– murmurou. – Malditos! – E sentiu tudo o que eles sentiam.” (WOOLF, 1981, p. 129).

Na tentativa de encerrar com as velhas técnicas e conseguir um equilíbrio entre a peça e sua plateia, a teatróloga cria uma atmosfera de ironia. Ali, em meio aos conflitos da criação do seu novo método artístico e o não entendimento ou reconhecimento da plateia, Miss La Trobe mostra-se, por um instante, arrependida por dirigir a peça; e, contrariando o esboço original do romance, que afirma que não haveria um “eu”; que este seria substituído por “nós”, ela sugere uma inversão: escrever uma peça em que o “nós” fosse substituído por um “eu”.

Nessa atmosfera conflitante La Trobe deixa escapar o seu pesar por ter produzido o espetáculo, entretanto não descarta a possibilidade de prosseguir experimentando novas técnicas, mas dessa vez, omitindo completamente a participação do seu público.

Plateia era o diabo. Ah, como seria bom escrever uma peça sem plateia: a peça. Mas ali estava ela, diante da sua plateia. A cada segundo, escapavam mais e mais do laço. Seu pequeno jogo saíra errado. Se pelo menos tivesse um pano de fundo para

pendurar entre as árvores – para cobrir as vacas, as andorinhas, o tempo presente! Mas não dispunha de coisa alguma. Proibira a música. Enfiando os dedos na casca da árvore, amaldiçoava os assistentes. O pânico tomou conta dela. (WOOLF, 1981, p. 129).

Diante do exposto acima, dizer que Miss La Trobe, mesmo tomada pelo pânico, se contenta com o fracasso da apresentação seria insuficiente. Em sua espontânea intenção, esforço e vontade consciente não lhe cabe desistir. Ela insiste, reorganiza, uma e outra vez; e, de imediato, se transporta para o drama interior e dialoga mais uma vez consigo mesma. “– Isso foi o fim – suspirou a Srta. La Trobe, enxugando as gotas de seu rosto.” (WOOLF, 1981, p. 130).

Tal decisão produz na narrativa um tom impregnado de pessimismo, porém a própria teatróloga admite e reconhece que estava “diante da sua plateia” e não desistiria sem antes dar a ela o seu presente. E, para alcançar o seu intento, ali, em meio à agonia daquele impasse La Trobe joga com o que dispunha. Era chegada ‘A época atual. O presente. Nós mesmos’ (WOOLF, 1981, p. 128), e a vastidão do mundo se abria diante dos olhos dela. Assim, em meio àquela atmosfera de fracasso e mágoa, a voz que narra joga, observa e nos conta que houve uma mudança brusca na programação.

A música se modificou; saltou, interrompeu-se, cambaleou. Era um *fox-trot*? Era *jazz*? De qualquer modo, o ritmo saltitou e empinou-se, agitado. Que confusão! Com meios de que a Srta. La Trobe dispunha, não podia exigir grande coisa. Que cacofonia. Nada chegava ao fim. (WOOLF, 1981, p. 131).

O profissionalismo e o amor à arte prevalecem sobre tudo; Miss La Trobe intui repentinamente, dentro da sua limitação financeira, uma maneira tão intensa quanto indagadora para enriquecer espiritual e moralmente a vida interior das personagens. O leitor assiste não só a mudança da música, mas também o afastamento sutil de La Trobe que, aos poucos, vai se ausentando para ceder espaços aos questionamentos da plateia dentro daquele complexo labirinto de almas.

Tudo tão abrupto – e corrupto. Que insulto, que loucura. E nada fácil. Mas também muito moderno. Qual é a intenção dela? O que pretende? Demolir? Fazer correr, trotar? Fazer saltar e contorcer-se? Enfiar o dedo no nariz? Envesgar os olhos e olhar de soslaio? Espreitar, espionar? (WOOLF, 1981, p. 132).

Mais que o inesperado jogo armado pela diretora, talvez sejam as indagações da plateia. O que estava acontecendo ali? Os questionamentos e os dramas das personagens se embaralham com a astuta e sutil armadilha de La Trobe para dar lugar a uma sucessão de

experiências gratuitas. E o que o leitor assiste depois disso não é mais a simulação que busca reconstruir o passado histórico da Inglaterra, mas o tempo presente. Um tanto confusa, tomada pela espera e pela dúvida a plateia sai da era vitoriana e se depara com o início do século XX. Ou seja, com o momento presente.

– Vejam! Estão saindo dos arbustos num bando desordenado. Crianças? Moleques... Demônios. Segurando o quê? Latas? Candelabros? Velhas jarras? Meu Deus, o espelho giratório da casa paroquial! E o espelho de mão que eu emprestei a ela. Era de minha mãe. E está rachado. Qual é a intenção dela, afinal? Alguma coisa luminosa que refletisse a nós mesmos! Nós mesmos! Nós mesmos! (WOOLF, 1981, p. 132).

O que acontece a partir daí são aspectos de uma situação imprevista, que emana angústia, ansiedade e mistério, já que Miss La Trobe consegue despertar a atenção e a emoção das personagens através dos espelhos que vinham dos arbustos. O cenário muda abruptamente do passado para o presente e as personagens reagem quase que descrentes ao que veem. As imagens refletidas, às quais contemplam com revolta, insatisfação e, sobretudo, com reprovação, estimulam a consciência de que estavam diante de si mesmos. A aparição dos espelhos comunicava uma sensação de domínio, pois os momentos decisivos da existência estavam sendo sondados, não mais pela voz que narra, mas por eles mesmos. Pegos de surpresa e inconformados, as personagens assistem à complexidade da alma humana sem a menor possibilidade de escapar, pois “Lá vinham eles, saltando, contorcendo-se, girando, dançando, rápidos como relâmpagos.” (WOOLF, 1981, p. 132).

A presença dos espelhos atinge em *Entre os Atos* extremos da pretensão do movimento antirrealista: projetar o mundo a partir da consciência individual das personagens. A realidade lógica do narrador tradicional cede espaço para o fluxo de consciência e nem o cenário nem o ser humano são mais refletidos em sua integridade. “Os espelhos que traziam flagraram o velho Bart... Agora, a Sra. Manresa. Aqui, um nariz... Ali, uma saia... Depois, apenas um par de calças... Agora, quem sabe, um rosto... Nós mesmos?” (WOOLF, 1981, p. 132). Ao acolher a densa carga de emoções das personagens, o artista moderno deixa de projetar o mundo exterior e passa a criar a partir da consciência individual uma perspectiva que cria a ilusão de realidade. A arte modernista constitui-se a partir da visão de uma realidade mais profunda, um mundo em que as personagens são flagradas sem tempo de assumir uma postura artificial. “Que coisa cruel. Flagrar-nos assim como somos, antes de termos tempo de assumir... E apenas fragmentos... É isso que nos apresenta tão distorcidos e nos irrita e parece tão desleal.” (WOOLF, 1981, p. 132).

Essa armadilha imprevista não somente surpreende as personagens como também as deixa completamente irritadas. Sentindo-se enganadas, tentam, através dos questionamentos, desarticular o jogo armado por La Trobe. Transportadas para a atualidade do século XX, as personagens saem da sua condição de espectadores e passam a assumir ou representar o espetáculo de si mesmas no palco do mundo. A voz que narra já não reconta as cenas históricas do passado da Inglaterra, ela tira repentinamente das personagens a perspectiva de uma representação futura e lança-as dentro de um jogo que as possibilita ver que saem da sua condição de espectador de uma representação histórica, e entram em cena como atores da própria existência. Não existe mais a ideia de um porvir, mas o que está sendo representado ou vivido por eles.

Miss La Trobe intentava fazer com que sofressem o impacto do tempo presente e a arma de que se vale para realizar esse propósito é muito mais do que o jogo entre “o amor, a paz e o ódio”; é a manipulação da consciência das personagens de acordo com seus interesses.

‘Nós mesmos...’ O que podia ela ver a respeito de ‘nós mesmos’? Os elisabetanos, sim; os vitorianos, talvez; mas nós mesmos, sentados aqui num dia de junho de 1939 – era ridículo. E ‘mesmos’ era algo impossível. Outras pessoas, talvez... (WOOLF, 1981, p. 129).

Enquanto a voz que narra segue insistindo com eles, o desespero das personagens parece fluir à maneira de um rio, sem cessar. Não menos envolvente que o jogo proposto é o debater-se da consciência, que mesmo sabendo que não havia mais como esconder-se, procura negar ou não aceitar o que viam. “Pessoas nas filas de trás levantaram-se para ver aquela coisa engraçada, mas sentavam-se logo depois, pois enxergavam a si mesmas...” (WOOLF, 1981, p. 132).

Tudo se passa como se a voz narrativa quisesse despi-los de um fundo falso em que estavam envolvidos. Entretanto, o problema estava em como “salvar” o “eu” das suas falsas aparências. Trazê-los para o tempo presente parece não ter sido suficiente para que pudessem compreender que interpretavam ou representavam socialmente um papel, que eram atores da própria existência. “[...] ela queria dizer que todos nós representamos papéis. Sim, mas em que peça e de que autor? Ah, eis a questão! E se ficarmos assim cheios de dúvidas, a peça não terá sido um fracasso?” (WOOLF, 1981, p. 143).

Ao indagarem essas questões, as personagens põem em evidência uma discussão que abrange toda uma reflexão sobre a estética da arte moderna. O modo de produção e a maneira de representar a realidade deixam claro que a arte já não explica mais nada e as certezas foram substituídas pelas dúvidas. As alterações técnicas do romance modernista resultaram numa

forma de escrita em que o fluxo da vida introspectiva funde-se com os níveis temporais chegando a uma radicalização extrema do monólogo interior. As inovações das técnicas modernistas destituíram os contornos claros das personagens realistas, e, isso, de algum modo, possibilitou que as personagens refletissem sobre suas experiências frente ao mundo. Ou nas palavras de Rosenfeld: “as alterações técnicas [modernas] que acabaram por resultar numa verdadeira desmontagem da pessoa humana e do ‘retrato’ individual.” (ROSENFELD, 1996, p. 86). Nesse sentido, não só a perspectiva desaparece, mas também as personagens passam a serem representadas de modo fragmentário. Lançadas num mundo em que os valores estavam em transição, as personagens perdem as certezas ingênuas da proteção divina e passam a questionarem as incoerências de “uma realidade que deixou de ser um mundo explicado, [...]” (ROSENFELD, 1996, p. 86). Em *Entre os Atos* os imensos espaços vazios, as angústias das personagens, sugerem o efeito de uma perspectiva “deformada”, já que não conseguem saber o que está acontecendo diante de si. As personagens não têm mais uma posição privilegiada da consciência, o que faz com que eles se inquietem e o êxito da peça aconteça.

A dúvida dos atores-plateia é intensa: a intenção de La Trobe, lúcida e incansável. O mundo complexo e vasto das personagens parece coincidir com o gramofone que gargarejava constantemente: “*Dispersos estamos* – dizia o gramofone em tom triunfal, embora lamentoso. *Dispersos estamos...*” (WOOLF, 1981, p. 142). Ainda tomadas pela incerteza e pela dispersão animada pelo gramofone, as personagens se emocionam e mergulham cada um a seu modo, em seus numerosos monólogos interiores. Era chegada a hora de fazê-los sair da sua visão objetiva para encarar uma visão de si mesmos. “Os ponteiros do relógio haviam parado no momento presente. Era agora. Nós mesmos.” (WOOLF, 1981, p. 133). Nós mesmos, nos esforçando para sutilmente exprimir os estados e conteúdos das nossas subjetividades, mesmo que pareçam e sejam muitas vezes fragmentários e incoerentes. Numa confusão labiríntica e desesperante da alma, eles começaram a contracenar com a realidade de si, erigida no espelho. As forças internas, individuais, começaram a se debater, e como “a realidade era forte demais”, a situação fugira do controle de Miss La Trobe. Ouviram vozes, fragmentos de pensamentos, declamações de frases, memorizações infantis, pensamentos desconexos, o passado e o presente envolvia-os com o mesmo domínio. “Então era esse o pequeno jogo dela! Mostrar-nos como somos, aqui e agora. Todos deslocados, afetados, falseados; as mãos erguidas, as pernas fora do lugar.” (WOOLF, 1981, p. 133). Entre eles convergiam várias máscaras que, concentradas numa pose artificial, se debatiam entre o uso exaustivo de reticências, interrogativas, enfáticos travessões e pausas. Sinais reflexivos que aproximam as

falas das personagens de uma oralidade cotidiana verossímil, levando-as a recriar sensações e dúvidas. São postas à prova as inquietudes sedimentadas no inconsciente e a constância da própria instabilidade humana.

As personagens se olham e, simultaneamente, reagem ao que veem. Quanto mais próximos estão de si mesmas, tanto mais se mostram desconhecidas. “E aqueles espelhos! Refletindo nossa imagem... Achei realmente cruel. As pessoas se sentem tão ridículas quando as pegam desprevenidas...” (WOOLF, 1981, p. 143). Através da imposição dos espelhos e guiados por uma voz megafônica, as personagens são postas em evidência. Os duplos se comprovam e, ora se afugentam, ora se contestam juntando-se às incertezas de um “eu” posto em dúvidas. “Até Bart, até Lucy viraram o rosto para não ver.” (WOOLF, 1981, p. 133).

Postos como uma espécie de armadilha para captar as confidências, os espelhos captam a plenitude do momento e as personagens se isolam em torno de si mesmas, sem conseguir, no entanto, ficar indiferentes às suas consciências. Frente a frente com as circunstâncias imediatas, elas tentam preservar a capa de suas interioridades.

Afligidas pela possibilidade de exporem seus sentimentos ocultos;

Todos se evadiram ou se cobriram-exceto a Sra. Manresa que, vendo-se no espelho, usou-o simplesmente como espelho, logo depois tirando da bolsa o seu espelhinho de mão: empouou o nariz e recolocou no lugar certo um cacho de cabelo que a brisa deslocara. (WOOLF, 1981, p. 134).

Todos agem como se a plenitude do ser residisse em um fugir de si mesmos ou negasse que estão contaminados pela hipocrisia social. Assim, muito embora a Sra. Swithin, numa espécie de “transe”, confesse à Srta. La Trobe que ela despertara nela um papel que nunca representou, ao fazê-lo, também se conflita no expressivo oposto de que “Não possuímos as palavras... não possuímos as palavras [...]. – Elas estão por trás dos olhos, não sobre os lábios. É isso.” (WOOLF, 1981, p. 45). Isso significa dizer que não havia em Lucy uma expressão capaz de exprimir tamanha coragem de assumir a complexidade do mundo interior; por mais que ela se esforçasse, em torno dela continuavam a girar os acontecimentos; era frágil demais para suportar os ataques do presente e a insegurança do futuro. E, se para Isabella havia em seu interior, a mistura de dois sentimentos, para a Sra. Swithin há uma verdade simbolizada em palavras e outra inexprimível dentro de nós.

Um travo amargo que aparentemente a Sra. Manresa não parece provar. Com sua voz “abundante” e “aflautada” não pedia nada senão “a convivência com alguém de sua espécie.” (WOOLF, 1981, p. 33). Esnobava uma “alegria natural do coração”, porém era vulgar e se

achava capaz de superar qualquer crise social. Julgava-se autêntica; “contudo, sempre que falava com mulheres, velava o olhar, receando que, por serem suas cúmplices, pudessem ver através dele.” (WOOLF, 1981, p. 36).

Diante do artifício técnico montado pela Srta. La Trobe na intenção de apanhar os sentimentos ocultos das personagens, a reação da Sra. Manresa contradiz o esperado: “Nós mesmos... – Era ridículo. Outras pessoas, talvez... Cobbet, de Cobbs Corner; o Major; o velho Bartolomeu; a Sra. Swithin... Sim, eles talvez. A mim, porém, ela não pegará, não a mim.” (WOOLF, 1981, p. 129). Certa de sua atuação sem comprometer a “autenticidade e a harmonia” interior ela sai de cena deixando o velho Bart alimentado ou envaidecido pelo resultado de seus disfarces. “– Magnífico! – Gritou o velho Bartolomeu. Somente ela preservara sua identidade, sem qualquer pudor, e defrontara-se consigo mesma, sem pestanejar. Calmamente pintava os lábios.” (WOOLF, 1981, p. 134). O drama interior das personagens ainda estava acontecendo, mas antes que elas chegassem a uma conclusão, ouviram uma voz que vinha dos arbustos, e que ninguém sabia de quem era. Vinha numa afirmação megafônica, anônima e reflexiva.

– Damas e cavalheiros, antes de nos separarmos, antes de partirmos... (os que tinham levantado sentaram-se) falemos em palavras simples, sem rodeios, enfeites ou hipocrisia. Quebrems o ritmo, esqueçamos a rima. Pensemos calmamente em nós mesmos. Nós mesmos. Alguns, ossudos; outros, gordos (os espelhos confirmavam). A maioria de nós, mentirosos. Ladrões (os espelhos não faziam nenhum comentário sobre isso). Os pobres, tão maus quanto os ricos. Talvez piores. Não se escondam atrás de seus farrapos, não queiram abrigar-se em suas roupas. Nem se ocultem atrás do saber que buscam nos livros; nos exercícios ao piano; nos quadros que pintam. Não presumam que a infância seja inocente: pensem nos carneiros. Ou que exista lealdade no amor: pensem nos cães. Ou que exista virtude nos cabelos brancos: pensem nos que matam com fuzis e jogam bombas. Eles fazem abertamente o que nós praticamos furtivamente. [...]. Olhem para nós mesmos, damas e cavalheiros! Depois para a construção, e perguntemos como é essa construção, a grande construção que chamamos, talvez erradamente, de civilização, a ser erigida com (os espelhos cintilaram e relampejaram) fragmentos, pedaços, lascas, tal como nós mesmos? [...]. Existe tal coisa... não se pode negar. O quê? Não podem ver? Tudo o que consegue enxergar de si mesmos são lascas, pedaços, fragmentos. (WOOLF, 1981, p. 134-135).

De acordo com a voz que narra através do gramofone, a civilização se formou a partir de “lascas”, “pedaços” e “fragmentos” que, ao fim, não passavam de falsas aparências, e que todos representavam um papel social disfarçado em expressão ou atitude representando o que não são e o que não pensam.

Entremeados de reflexões os seres rendem-se às pretensas observações agudas, espontâneas da narradora. Sua metalinguagem mostrara-se eficaz: “Nós mesmos” não passávamos de uma “personalidade” convertida em máscara reduzida a papéis que espelhados

nos outros construímos, representamos. “Desempenhamos papéis diversos, mas somos os mesmos. Meditem sobre isso.” (WOOLF, 1981, p. 138). A dualidade ou a estranheza de “nós mesmos” existentes no romance está plenamente carregada com a vitalidade de uma fina ironia. Em *Entre os Atos* a narradora não se exime nem polpa a si própria dos questionamentos que preenche o espaço entre o eu e o mundo. “*Pensem agora em mim. Acaso escapo à minha própria censura, simulando indignação, aqui entre as folhas desses arbustos?*” (WOOLF, 1981, p. 135).

Envolvida diretamente na vida das personagens, a narradora ao mesmo tempo em que as põem em questionamento procura através da peça apreender as tensões, os comportamentos e as reflexões das personagens. Contudo, sabemos que as percepções interiores estão tomadas de desejos por uma liberdade inalcançável que vai desde os devaneios de Isa e Lucy, aterrorizadas pelas investidas de Bart e Giles, até os erros e enganos da Sra. Manresa se fundem. Muito embora a narradora transvestida de Srta. La Trobe num tom garboso tenha deixado claro que “vocês receberam meu presente” (WOOLF, 1981, p. 149), as personagens são depositas a seu cotidiano como se estivessem misturadas em suas rememorações.

Naquele rosado recanto aquecido pelo sol Bartolomeu, Giles e Lucy esfregavam, mordicavam, esmagavam migalhas. Isa observava-os. A noite era a mesma que existira antes de se construírem estradas ou casas. Era noite que os moradores das cavernas contemplavam de algum penhasco, entre rochedo. (WOOLF, 1981, p. 154: 156).

E sob a perspectiva de um abraço que talvez mudasse suas vidas Isa e Giles se prostraram diante da janela que se abria para um céu incolor; e, enquanto a janela mostrava somente o céu, Bart com o olhar preso em nada saiu da sala com passos duros, e Lucy virara a página depressa como uma criança culpada. A cortina fora levantada, e tudo finda como se a vida nunca esvaísse e as máscaras dos atores-plateia estivessem renovadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos as dez obras literárias da autora, verificamos que desde seu primeiro romance *A Viagem* [*The Voyage Out*] (1915), Woolf já prenuncia através da sua personagem, o escritor Terence Hewet, o que faria a partir do seu terceiro romance, *O Quarto de Jacob* [*Jacob's Room*] (1922); ou seja, representar a voz interior das personagens. Desde seus primeiros escritos, a autora já demonstrava questionamentos acerca da natureza da realidade e como estava sendo representada; entretanto, foi somente a partir de *O Quarto de Jacob* que ela atinge um momento expressivo, uma vez que a crítica o considera de fato um romance modernista e altamente experimental. Sua constante busca por uma forma de escrita que pudesse representar “o silêncio”, levou Virginia Woolf a um longo processo de revisão e reescrita até chegar à criação de uma arte que permeasse entre a vida social e individual das personagens, trazendo à tona num tempo interiorizado a solidão, as sensações, a memória, os desejos e as impressões dos seres. Uma narrativa em que o grau dos acontecimentos internos se desenvolve a partir de acontecimentos exteriores insignificantes.

O ano de 1922, foi sem dúvida, um ano importante para o modernismo inglês. Woolf publicou *O Quarto de Jacob*, James Joyce lançou *Ulisses* e T. S. Eliot publicou *A Terra Estéril*, e também ocorreu a morte de Marcel Proust. Com esse experimento em vista, Woolf já havia deixado vestígios de que estava procurando um caminho diferente para sua ficção, que ela tentaria algo novo e distinto do que vinha sendo produzido anteriormente. Foi nesse espírito de liberdade e ousadia que ela publicou *Mrs. Dalloway* em 1925. Um livro claramente resultante de uma autodescoberta, uma composição cuidadosa que enfatiza o interior das personagens através das suas consciências. Embora ela tenha dito que ao escrever *O Quarto de Jacob* aprendeu a dizer algo com sua própria voz, foi *Mrs. Dalloway* que a consagrou como fenômeno da sua criação.

Considerada uma romancista autenticamente criativa, Woolf escreveu nos anos 20 e 30 um grupo de romances experimentais que exerceram na ficção modernista britânica um papel fundamental. Entre o legado de Woolf sobressaem algumas obras que, de acordo com a crítica, tiveram um peso maior em todo seu percurso artístico. Destacamos a importância central de *Passeio ao Farol* (1927), *Orlando* (1928), *As Ondas* (1931) e *Os Anos* (1937). Explorados, cada um a seu modo, tais romances afirmam o predomínio da vida moderna, a intensidade e a sensibilidade humana sem desmerecer uma esfera de liberdade estética modernista. Sempre se desafiando a experimentar novas técnicas, Woolf procura mostrar a

cada experimento ficcional que o ponto de vista sofre alterações não só na linguagem, mas também no próprio processo narrativo. Aliada à sua busca por uma forma, está também a transgressão dos limites dos gêneros literários. Em *Passeio ao Farol* ela chegou a mencionar no diário que iria inventar um novo nome para o romance. “Mas o quê? Elegia?” (WOOLF, 1989, p. 113). Anos depois, volta a questionar sobre *Entre os Atos*, seu último romance. “Porque não inventar um novo tipo de peça – como por exemplo A mulher que pensa...” (WOOLF, 1989, p. 140).

Os anseios estéticos e a percepção crítica que cercaram toda vida artística de Virginia Woolf já estavam formados desde 1913; entretanto, foi em 1919, em seu ensaio “Ficção Moderna”, que ela explorou com mais força suas opiniões sobre a possibilidade do romance se livrar das velhas convenções e cronologias. A proposta da autora para modernizar a ficção era encontrar um modo de exprimir uma consciência modificada da existência humana, que “depende de uma percepção da vida tal como ela é vivenciada esteticamente, e esse passou a ser, cada vez mais, o tema principal dos romances que Virginia Woolf pôs-se a escrever.” (BRADBURY, 1988, p. 203).

As discussões acerca da prosa modernista levantadas em muitos dos seus ensaios têm relações diretas com a criação dos romances, de modo que ensaios e romances são interdependentes formando um diálogo lírico-híbrido. Em seu ensaio “O Sr. Bennett e a Sra. Brown” (1923), a autora insiste em afirmar que o conceito de caráter havia mudado em 1910, e que o romance modernista haveria de concentrar justamente no caráter das personagens. Já em “Ficção Moderna” (1919), a autora afirma que os modernistas provavelmente não optariam por criar enredo, comédia nem tragédia no estilo convencional. Sua lucidez analítica unida à ficcional resulta numa história que se desenrola através dos ritmos escorregadios da mente. *Mrs. Dalloway*, um livro em que o ritmo do tempo é diminuído ou até mesmo interrompido com o intuito de quebrar ou romper com a regra geral do romance clássico. Baseado numa história banal, o romance narra o mundo doméstico de Clarissa Dalloway, uma dona de casa que atravessa a cidade de Londres para comprar as flores que enfeitariam sua casa, pois logo mais a noite, daria uma grande festa para a sociedade londrina. Através da narrativa de *Mrs. Dalloway*, Woolf expressa sua visão de realidade quando insere em sua obra o rotineiro de forma peculiar. A perspectiva da forma romanesca de *Mrs. Dalloway* alterna o foco narrativo de uma personagem para outra fazendo uso do fluxo de consciência acompanhando os sentimentos, as sensações e as reflexões dos seres. Um experimento ficcional que destruiu a visão de estrutura clássica narrativa compreendendo o movimento do mundo moderno e apresentando as tensões diretas entre o eu e o mundo.

Com seu estilo estritamente vinculado em levar a prosa em direção à poesia, Woolf retrata de forma completamente fragmentada a desordem interior, a natureza ritmada do ser. Ligado ao seu processo de “abrir túneis” como ela mesma designou, também está sua obra subsequente: *Passeio ao Farol*. O ato crítico e criativo também pode ser facilmente encontrado nas relações domésticas e sociais na figura central da Sra. Ramsay que de certa forma, representa a sensibilidade da obra. A história de *Passeio ao Farol* pode se dizer que contempla um equilíbrio entre a personagem Lily Briscoe e sua narradora. Essa afirmação fica mais facilmente detectável ao fim da narrativa. Lily, a personagem pintora de Woolf ao terminar de pintar o quadro dos Ramsay confessa que conseguiu descobrir a solução para o quadro, assim como a autora consegue equilibrar o design do livro. Escrito num estilo altamente lírico sob a técnica do fluxo de consciência Woolf descreve as cenas dos aspectos caóticos da vida diária, entretanto sem deixar de apresentar o sentido trágico e as indagações filosóficas do homem frente ao mundo.

Ora aprimorando, ora reinventando, o fato é que, Woolf não se limitou a distinção de nenhum gênero. Intensamente lírico, o romance *Orlando* mostra sob a perspectiva de uma voz narrativa em terceira pessoa a verdade histórica da Inglaterra e dentro desse contexto, a personagem se individualiza através do monólogo e do discurso direto. Através de Orlando, o mundo pode ser percebido tanto pela visão masculina quanto pela visão feminina. Um romance projetado em total liberdade artística, que vai deixando aqui e ali a explícita fusão do entre o papel do biógrafo e o papel do narrador.

Um experimento ficcional que a autora joga e brinca com o contraste de dois mundos: o cronológico e o interior da mente. Mas, se em *Orlando* ela parodia as formas das biografias tradicionais, em *As Ondas*, ela apresenta seis mundos que se intercomunicam formando um só, através das preocupações constantes. Narrada sob a forma de solilóquios, *As Ondas* dispensa uma linearidade, pois incorpora uma série de monólogos que fluem continuamente seguindo um ritmo que recupera o mesmo assunto através dos sentimentos, percepções e pensamentos das personagens. Uma narrativa extremamente difícil, pois o silêncio estava sendo representado à maneira de Virginia Woolf. Seus constantes experimentos ficcionais unidos à escrita dos ensaios resultam numa estrutura técnica textual construtiva de uma arte poetizada e subjetiva. O equilíbrio dessas duas vozes também pode ser encontrado em seu último romance *Entre os Atos*. Foi a partir da teoria crítica do ensaio “Poesia, Ficção e Futuro” (1927), que Woolf desenvolveu a escrita de *Entre os Atos*.

Pode-se dizer, a respeito dos experimentos ficcionais da autora, que o padrão estético que domina cada livro em particular, é completamente diferente do que foi usado em *Entre os*

Atos. O modo como o livro está estruturado não obedece a nenhuma arquitetura clássica no sentido clássico do termo, pois a estrutura centralizadora do romance restringe-se em uma prosa lírico-dramática que faz muito pouco uso dos registros dos fatos, e expressa intenso e atentamente as emoções e pensamentos das personagens a partir de um ângulo distinto até então. Diferindo-se em sua estrutura de todos os romances tais quais se conhecia na década de 1940, *Entre os Atos*, assume um tom de uma prosa lírica estabelecendo ligações diretas com aspectos caóticos da vida diária, com o sentido trágico do homem face ao seu destino. Com o intuito de mesclar um gênero dentro do outro, a autora aposta na elasticidade da prosa, pois só ela com sua flexibilidade, seria capaz de representar as indagações filosóficas e os inquietantes questionamentos sobre a vida revelando com intensidade dramática da realidade a nudez subjetiva das personagens.

O caráter híbrido do romance é enfatizado pelas múltiplas propostas da teatróloga Miss La Trobe, que, não só se apropria do drama e da lírica, mas também do gênero musical para envolver as personagens em seu experimento artístico. Narrado num tempo relativamente curto e elaborado por entre ramagens e folhas, o romance busca fomentar as emoções das personagens dentro de um cenário em que as palavras eram inaudíveis. Dentro desse contexto, procuramos abordar o ato criativo e híbrido do romance, levando em consideração o projeto estético de Virginia Woolf, que, buscava uma liberdade artística para romper com a individualidade dos gêneros. Em *Entre os Atos*, Woolf aposta na flexibilidade da prosa e transita entre o drama e a lírica fazendo com que as personagens percam todas suas autonomias de experiências, e passem a exprimirem as confusões labirínticas dos estados de suas consciências.

Na busca por mostrar que o homem não só se ocupa das relações pessoais, mas que também se preocupa com as emoções, Woolf procurou assumir na prosa de *Entre os Atos* “alguns atributos da poesia”, sem desmerecer as “relações do homem com a natureza, com o destino; sua imaginação; seus sonhos.” (WOOLF, 2014c, p. 218). Dentre as tantas recordações, pensamentos e sentimentos que povoa o romance, merece uma atenção especial para os monólogos interiores de Isabella, que, ao longo de sua agonia reflete poeticamente sobre o presente, a realidade que a rodeia, exprime as frustrações e os desejos, os sonhos e suas ânsias. É através de Isa que o dramático-lírico se funde, pois o real e o imaginário se unem numa força tanta, que sua complexidade emocional oscila entre os acontecimentos exteriores e sua imaginação criadora. Isa representa um duplo jogo entre o real e o imaginário; se estrutura ora reunindo comportamentos líricos que a fecha em si mesma, ora criando estratégicas para recusar a realidade recriando novas realidades através da poesia. O eu lírico

que, por vez, fala por ela, não nos permite saber com precisão se a personagem transfere sua triste realidade para dentro de uma representação ou se representa diante da sua penosa realidade.

Na busca por exprimir com autenticidade o destino e a vida, a romancista recusa a cronologia linear e constrói o romance com base numa memória que torna possível reconstituir o acontecido. Em *Entre os Atos*, essa reconstituição memorialística muitas vezes caótica e confusa, ajuda nos a entender como Woolf estrutura a narrativa e como se dá o desempenho dramático em cada personagem. A dramatização que ocorre em *Entre os Atos*, está diretamente correlacionada com o modo em que cada um em particular sente e reflete sobre a vida eo mundo. Enquanto no palco está acontecendo à encenação da peça, no interior de Isa, Bart, Lucy, Manresa e Giles se acumulam episódios dramáticos de suas experiências individuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DA AUTORA

WOOLF, Virginia. **A Viagem**. Trad. Lya Luft. São Paulo: Novo Século, 2008.

_____. **As Ondas**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014f.

_____. Mrs. Dalloway and Bond Street. In: _____. **Contos Completos**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Entre os Atos**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Flush**: memórias de um cão. Trad. Ana Ban. Porto Alegre: L&PM, 2014g.

_____. **Noite e Dia**. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. **Mrs. Dalloway**. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. **O Leitor Comum**. Trad. Luciana Viégas. Rio de Janeiro. Graphia, 2007.

_____. **O Quarto de Jacob**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Orlando**. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2014d.

_____. **Os Anos**. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Novo Século, 2011.

_____. **O Senhor Bennett e a Senhora Brown**. Trad. LourinelsonVladmir [S.l.: s.n.]. 2009. Disponível em <<http://processovirginiawoolf.blogspot.com.br/2009/02/o-senhor-bennett-e-senhora-brown.html>>. Acesso em: 05 de Abril de 2018.

WOOLF, Virginia. Ficção Moderna. In:_____. **O Valor do Riso e Outros Ensaios**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014a.

_____. Como Impressionar um Contemporâneo. In: _____. **O Valor do Riso e Outros Ensaios**. Trad. Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014b.

_____. Poesia, Ficção e Futuro. In: _____. **O Valor do Riso e Outros Ensaios**. Trad. Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014c.

_____. A Arte da Biografia. In: _____. **O Valor do Riso e Outros Ensaios**. Trad. Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014h.

_____. **Os Diários de Virginia Woolf**. Trad. José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Passeio ao Farol**. Trad. Luiza Lobo. São Paulo: Nova Fronteira, 1927.

_____. **Um teto Todo Seu**. Trad. Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014e.

I - SOBRE A AUTORA

AUERBACH, Erich. A Meia Marrom. In: _____. **Mimeses**: A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1946.

BELL, Quentin. **Virginia Woolf: uma biografia**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Guanabara, 1972.

BRADBURY, Malcolm. Virginia Woolf. In: _____. **O Mundo Moderno: dez grandes escritores**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FUSINI, Nadia. **Sou dona da minha alma: o segredo de Virginia Woolf**. Trad. Karina Jannini. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

HUMPHREY, Robert. As Formas: Para que servem os padrões – A rede labiríntica de Joyce - O delineamento simbólico de Virginia Woolf – A Síntese de Faulkner. In: _____. **O Fluxo de Consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros**. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

LLE, Hermione. Virginia Woolf's essays. In: _____. **The Cambridge Companion to Virginia Woolf**. (Edited by) Susan Sellers. 2ed. New York-EUA: Cambridge University Press, 2010, p. 89-106.

LLOSA, Mário Vargas. Mrs. Dalloway (1925) Virginia Woolf. A Vida Intensa e Suntuosa do banal. In: _____. **A Verdade das Mentiras**. Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

MARDER, Herbert. **Virginia Woolf: a medida da vida**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MENDILOW, Adam Abraham. **O Tempo e o Romance**. Trad. Flávio Wolf. Pôrto Alegre: Globo, 1972.

MILLS, Pamela. Narrative Techniques in Between the Acts. **Ilha do Desterro – A Journal of Language and Literature**. Florianópolis – SC, nº 24, p. 27-38, 1990.

POMEROY, Elizabeth W. Garden And Wilderness: Virginia Woolf Reads The Elizabethans. **Modern Fiction Studies**, Baltimore-EUA v. 24, nº 4, p. 497-508, Cambridge, 1978.

GERAL

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ANDRADE, Fábio de Souza. A Musa Quebradiça. In: BOSI, Alfredo. (Org.) **Leitura de Poesia**. São Paulo: Ática, 2001, p. 125-140.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: _____. **Questões de Literatura e de Estética: A teoria do Romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et. al. São Paulo: HUCITEC, 1993.

BERMAN, Marshall. Modernidade: ontem, hoje e amanhã. In: _____. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 24-49.

BLOOM, Harold. Orlando de Virginia Woolf: Feminismo como Amor à leitura. In: _____. **O Cânone Ocidental**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994, p. 414-426.

BRABBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. (Org.). **Modernismo: guia geral**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

_____; FLETCHER, John. O Romance de Introversão. In: BRABBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. (Org.). **Modernismo: guia geral**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p. 322-339.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. **Memórias do Subsolo**. Trad. Zapiski iz Podpólia. São Paulo: 34, 2009.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro, Zahar, 2002.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLLINGTON, Michael. Svevo, Joyce e o Tempo Modernista. In: BRABBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. (Org.). **Modernismo: guia geral**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p. 352-362.

LODGE, David. **A Arte da Ficção**. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

LUKÁCS, Georg. Sobre a Forma e a Essência do Ensaio: carta a Leo Popper. In: _____. **A Alma e as Formas**. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 31-53.

PAGEAUX, Daniel Henri. Literaturas, Intertextualidade, Interculturalidade. In: Marcelo Marinho (Org.). **Musas da Encruzilhada: ensaios de literatura comparada**. São Paulo: HUCITEC, 2011, p. 183-212.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____ **Texto/contexto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 75-97. (Debates)

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.