

82.091

5586d

UNPM 17
University of North
RIP 17 17 17

ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIAS DE TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PONTES E LACERDA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS

MARCILENE RODRIGUES DA SILVA

**A DISSIPAÇÃO IDENTITÁRIA EM PERSONAGENS DE ENTRE OS
ATOS DE VIRGINIA WOOLF**

PONTES E LACERDA – MT
DEZEMBRO 2014/2



ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIAS DE TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PONTES E LACERDA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS

MARCILENE RODRIGUES DA SILVA

**A DISSIPAÇÃO IDENTITÁRIA EM PERSONAGENS DE ENTRE OS
ATOS DE VIRGINIA WOOLF**

Orientador: Hélivio Gomes de Moraes Júnior

Monografia apresentada ao Departamento de Letras da UNEMAT – Campus de Pontes e Lacerda, como requisito regulamentar obrigatório para obtenção do grau de Licenciado em Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso.

PONTES E LACERDA – MT
DEZEMBRO 2014/2

MARCILENE RODRIGUES DA SILVA

**A DISSIPÇÃO IDENTITÁRIA EM PERSONAGENS DE ENTRE OS
ATOS DE VIRGINIA WOOLF**

Monografia apresentada ao Departamento de Letras da UNEMAT – Campus de Pontes e Lacerda, como requisito regulamentar obrigatório para obtenção do grau de Licenciado em Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso.

Aprovada em 08 de dezembro de 2014.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Helvio Gomes de Moraes Júnior
UNEMAT – Pontes e Lacerda
Orientador



Prof. Dr. Epaminondas de Matos Magalhães
IFMT – Pontes e Lacerda
Examinador



Prof. Me. José Pereira da Silva Neto
UNEMAT – Pontes e Lacerda
Examinador

PONTES E LACERDA – MT
DEZEMBRO 2014/2

“Onde há uma vontade há sempre um meio de cumpri-la”.

(Virginia Woolf).

Às palavras silenciadas quando eram necessárias
serem ditas.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. O INTRÍNSECO E O ABISSAL NA FICÇÃO DE VIRGINIA WOOLF	13
2.1. RECLUSÃO DOMÉSTICA E A INTELLECTUALIDADE INVISÍVEL	22
2.1.1. "ISABELLA": DEVANEIOS E O ANONIMATO POÉTICO	22
2.2. MARCAS DE UMA FEMINILIDADE PASSIVA ÀS INSTITUIÇÃO SOCIAIS	30
2.2.1. "LUCY SWITHIN": EXALTAÇÃO RELIGIOSA/ESCAPISMO E SUBMISSÃO	30
2.2.2. "SRA. MANRESA": FUTILIDADE COMO FORMA DE ESCAPISMO	39
2.2.3. "GILES OLIVER": UM HOMEM SEM AÇÃO	42
2.2.4. "BARTOLOMEU": AÇÕES E VÍTIMAS DO "PODER" PATRIARCALISTA	46
2.3. A INTENÇÃO DO NARRADOR E SEU DESFECHO	49
3. CONCLUSÃO	60
REFERÊNCIAS	62

RESUMO

A escrita de Virginia Woolf sofreu influência dos aspectos sociais, políticos e científicos de inícios do século XX. Isso é perceptível tanto em suas críticas quanto em sua produção literária. Woolf teceu considerações sobre os direitos humanos e sua visão de sociedade. Escrevendo sobre sua vida e a vida das mulheres do seu tempo, a escritora inglesa criou personagens altamente complexas. Seus seres fictícios desvelam no comportamento e nas suas palavras perplexidades sobre sua própria existência, pois são seres portadores de enigmas insolúveis que se encontram retraídos em si mesmos, que por vez parece não existir exterioridade neles. A propositura de nosso estudo privilegia uma análise sobre a dissipação identitária das personagens woolfianas de *Entre os Atos* (1981), primando por entender a busca do eu e as divergências entre eles sob a perspectiva teórica de Hall (2005), Berman (1986), Giddens (2002).

Palavras-chave: escrita modernista; identidade; hipocrisia social.

ABSTRACT

Virginia Woolf's writing was influenced by the social, political and scientific aspects of the beginnings of the 20th Century. This is noticeable both in her criticism as well as in her writing. Woolf elaborated on human rights and their vision of society. Writing about her life and the lives of women of her time, the British writer has created highly complex characters. Her fictional beings unfold in their behavior their perplexity about their own existence, for they are carriers of insoluble enigmas that are retracted in themselves, which in turn do not seem to exist in them externally. The purpose of our study is an analysis of the identity in dissipation in woolfian characters in *Between the Acts* (1981), striving to understand the search for the self and the differences between them from the theoretical perspective of Hall (2005), Berman (1986), Giddens (2002).

Keywords: modernist writing; identity; social hypocrisy.

1. INTRODUÇÃO

A ficção de Virginia Woolf é estudada sob diversas perspectivas, e suas personagens, de acordo com vários de seus críticos, são seres que reproduzem uma linguagem capaz de expressar persuasivamente a subjetividade humana, as profundezas e os movimentos dos estados interiores da consciência. Propondo questões sobre a condição humana, a romancista inglesa opõe-se à tirania de uma sociedade patriarcalista, visando uma transformação política e social, ainda que não dogmática ou “panfletária”. Dona de uma diversificada produção literária, Woolf escreveu romances, contos, diários, cartas, ensaios, ensaios-contos, biografias, entre outros gêneros. Completamente sensível às mudanças do seu tempo, abordou temáticas que reafirmaram os valores primordiais que vão desde a justiça até a igualdade entre os homens. Embora pertencente a uma classe aristocrática do século XX, Woolf, com seu estilo pessoal, teceu considerações e críticas sobre a ética de uma sociedade que tinha como “fonte natural” de poder a tirania.

Em convivência com outros intelectuais, a escritora buscava combater o poder britânico reivindicando a não opressão entre as classes, poiso perfil traçado para as mulheres vitorianas nunca fora entendido pela romancista como uma postura humanista. Na concepção da autora, a sociedade em geral precisava ser livre – se as tiranias e as restrições chegassem ao fim, a mulher poderia contribuir no campo social, cultural e artístico. Contudo, era preciso que o homem também se emancipasse da tirania de que era escravo, pois a liberdade de ambos daria lugar à arte e a vida. O inter-relacionamento entre sua vida real e a das suas personagens deu ao “coração da escrita”¹ de Woolf um estilo muito pessoal, um olhar aprofundado sobre a condição humana ao mesmo tempo, em que pouco-a-pouco desconstrói a forma tradicional do romance.

Em sua última obra, *Entre os Atos* (1981), Woolf deixa claro que não havia regras imutáveis a serem seguidas pelos artistas, tampouco uma fórmula para uma boa obra literária. O livro, classificado como um romance dramático-lírico trouxe inovações envolvendo a estrutura e a técnica, e com um enredo aparentemente simples, narra a história dos Oliver, moradores da fazenda “Pointz Hall”, localizada (numa baixada) no interior da Inglaterra, entre eles, o Sr. Bartolomeu Oliver (Bart/ dono da fazenda), funcionário aposentado da Administração Civil da Índia, e sua irmã, Lucy Swithin (também referida na narrativa como

¹ Expressão usada por Virginia Woolf em seu ensaio “Profissões para Mulheres”, lido pela autora para Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres em 21 de Janeiro de 1931.

tendo os apelidos de Cindy/Sindy e Flimsy), uma dama velha, de nariz grande, faces magras, que usava enfeites de uma velhice um tanto consumida, em especial, um crucifixo de ouro sobre o peito. Viúva, mãe de dois filhos (não descritos), ela transita entre a religião e a ciência, constituindo, assim, um ser deslocado.

O epíteto “Cindy” tem uma aproximação significativa mais familiar (pois somente a mãe e o irmão a chamavam assim quando queriam repreendê-la), enquanto que Flimsy² era como as moças e os rapazes da região a julgavam. Lucy, tia de Giles Oliver (filho de Bart), é uma religiosa que vive sob as tiranias do irmão (um velho cético que acreditava nos valores científicos) e o ressentimento do sobrinho (que a julgava fútil porque certa vez ela elogiara o serviço de corretor que ele exercia, mas que odiava, pois queria ser fazendeiro). Giles casado com Isabela O’Neil Oliver (Isa), uma poetiza sonhadora, mãe de dois filhos (George/outro não citado) que escondia seus escritos poéticos do marido, por ter medo da reação dele, além de nutrir uma paixão não consumada pelo o homem de cinza. Isa era espírito confuso, pois misturava realidade e fantasia com a mesma intensidade em que sentia vibrar em seu interior tensos fios de amor e ódio pelo marido.

Somando-se a todas essas personagens, chega de maneira inesquecível, pois não fora convidada, a insólita e vulgar Sra. Manresa, que, com seus 45 anos, encantam Giles e Bart. Deixando transparecer que preservava uma “alegria natural”, a personagem exhibe em movimentos voluntários os diamantes de seus anéis. Sempre aprovando a si mesma como um ser “refinado”, mas se contradizendo nos gestos vulgares e exagerados de se vestir, a personagem tece um jogo entre o que ela julga ser uma aparência natural e a que ela vulgarizava para esconder o que seus olhos denunciavam, pois tinha medo de olhar nos olhos das outras mulheres, temendo que elas descobrissem o que estava por trás da sua face maquiada.

O enredo de *Entre os Atos* soa ironia do princípio ao fim, visto que a história tem como eixo paradigmático uma representação teatral em que os atores responsáveis pelas cenas são moradores do lugar sem nenhum talento na arte de atuar. A peça acontece ao ar livre, e nos intervalos de cada ato, as personagens fazem comentários sobre as cenas ao mesmo tempo em que expõem suas inquietudes, angústias e desejos diante da vida. A verdadeira intenção do narrador não está voltada para o que os atores amadores estão representando, mas, sim, para o que acontece durante os intervalos cênicos. Ou seja, os “entre os atos” das personagens. Toda a história é articulada de modo a parecer um piquenique, por conseguinte, durante os

²Flimsy: significa algo frágil, inadequado, inacabado. Indica, como apelido, que a Sra. Swithin é um pouco amalucada. (N. da T.)

intervalos das cenas, as personagens se dirigiam ao celeiro preparado pela Sra. Swithin, “uma espécie de barraca”, para comprar lanches/sanduíches. O dinheiro arrecadado pela venda destes tinha como propósito a instalação da luz elétrica na igreja de Lucy Swithin e do Reverendo G.W. Streatfield. Contudo, não podemos descartar a ironia sutil woolfiana, que usa do artifício de “iluminar” a igreja para confrontar e/ou confirmar, através dos espelhos, que em níveis diferentes avançamos, mas que a construção de que chamamos “civilização” está erigida sob pedaços de “Nós mesmos”, pois o nosso “eu real” fora modificado através do convívio com outras identidades oferecidas pelo mundo exterior.

Pelo décimo ano consecutivo, acontecia, na fazenda Pointz Hall, uma representação local com os moradores do lugar. O diferencial daquele ano foi o aparecimento, não se sabe de onde, da produtora fracassada Srta. La Trobe, para comandar o espetáculo.

Comprovando o domínio artístico de Woolf, a peça traz em si um efeito regressivo, pois perpassa por períodos históricos da Inglaterra, e findados no tempo presente com os espectadores diante da realidade. Os períodos históricos aos quais nos referimos compreendem o período elisabetano, a era da razão e o período vitoriano, que são encenados pelos atores amadores do local. No tempo presente, os atores (amadores) “saem” de cena, deixando a plateia meditando sobre quais foram seus papéis no palco da vida. O enredo de *Entre os Atos* exerce um jogo irônico entre os atores que, sem talento, encenam uma peça teatral e, a plateia-personagens, que aparentemente tinha a função de espectadores. A cilada armada pelo narrador torna-se clara quando as personagens da plateia percebem que o que interessava ao narrador não é a representação dos atores sem talento, mas o que acontece “entre os atos” das cenas, ou seja, a intimidade de cada um.

Representada ao ar livre, pois assim decidira a Srta. La Trobe, a peça traz como ponto reflexivo “Nós mesmos”. Ou seja, como as imposições sociais interferem na construção identitária de cada personagem. Na tentativa de captar a “verdadeira essência” de cada um, ou fazê-los reconhecer e/ou admitir que não somos “nós mesmos”, o narrador os põem no mesmo cenário sob a condição de plateia jogando ironicamente com todos eles. A ironia se confirma quando as personagens que estão sob a condição de plateia “trocam” de posições, e passam a ter consciência de que eles são atores do tempo em que vivem.

A decisão da encenação ao ar livre, e que as pessoas (representantes dos períodos históricos) em nada se assemelham aos seus papéis, evidencia ainda mais a carga de ironia exposta. Elisa Clark, por exemplo, é a vendedora de tabaco que saiu de trás dos arbustos e, “emergiu a Rainha Elisabeth”. O cenário proporciona ao leitor a sensação de que num tempo

unificado, tanto a plateia quanto os atores da peça vivem “fantasiados”, representando o que não são, um papel exposto socialmente.

O enredo e sua temática relevantes levantam questões como: quem realmente somos? Que sociedade construímos baseada sob relações díspares? O que desejamos?... Sendo assim, buscamos elaborar um estudo acerca de questionamentos como estes que Woolf em *Entre os Atos* abordou com magnitude. Através de recursos metalinguísticos, o narrador nos convida a pensar sobre o que chamamos de “civilização”, algo erigido com “pedaços, lascas e fragmentos”, e adverte que jamais conseguiremos enxergar a nós mesmos porque não passamos de fragmentos.

A pesquisa, dividida em dois capítulos, traz, num primeiro instante, considerações sobre as técnicas de escrita e explora a visão artística de Virginia Woolf como romancista. O segundo capítulo, apresenta a análise que compreende a dissipação identitária (em meio à armadilha do narrador) das identidades pessoais das personagens (Isabella Giles Oliver, Sra. Lucy Swithin, Sra. Ralph Manresa, Giles Oliver e Bartolomeu Oliver) dentro do romance *Entre os Atos* de Virginia Woolf. O estudo prima por uma compreensão que nos leve e/ ou aproxime do interior dos seres fictícios, bem como dos seus sonhos e dos desejos oprimidos que estão por trás dos seus valores éticos instituídos socialmente.

2. O INTRÍNSECO E O ABISSAL NA FICÇÃO DE VIRGINIA WOOLF

Traçar uma analogia entre o progresso da literatura de Virginia Woolf (1882-1941) e a história social da Inglaterra seria não apenas complexo, mas insuficiente. A criação literária woolfiana tem como condição necessária o domínio da sua visão artística, assumindo como forma de expressão questões políticas e sociais que reafirmam valores como a justiça, a liberdade e a igualdade entre os homens. Em uma definição bastante sucinta, Woolf faz uma ligação entre a arte e a abstração da realidade, estabelecendo, serenamente, no plano dos gêneros e da escrita, muito mais que um acontecimento estético, mas um estilo individual que não se baseia na relação causa e efeito. Essa ruptura presta uma ênfase direta ao que ocorre na mente do indivíduo sob a fusão do fluxo temporal. A discrepância entre o tempo cronológico e o psicológico não só acolhe uma densa carga de emoções, mas “desaparece também a ordem

lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos.” (ROSENFELD, 1996, p. 84).

Constituindo um fenômeno totalmente novo, Woolf consegue ser impessoal ao mesmo tempo em que se firma, projetando uma sensibilidade linguística não feminista, mas sensível, aguçada e elegante, captando a realidade de uma Inglaterra entre guerras. A impessoalidade é, por assim dizer, mais que uma liberdade de expressão, é a forma inovadora que descreve a ruptura entre o homem e sua perspectiva, partindo de uma omissão do aparente, uma recusa de representação do aspecto tão somente exterior da realidade, restando apenas a absorção do mundo pelo psiquismo. A revolução nesse campo é uma das maiores, pois trata do homem do aqui e do agora debatendo visões distintas sobre o mesmo ponto de vista. Isso significa dizer que a perspectiva do sujeito perdeu a certeza ingênua de uma proteção superior, e o homem está dentro de uma instância inacabada, não mais adotando uma existência integral com começo, meio e fim.

Nesse sentido, Woolf não só desenvolveu maturidade literária, mas também combinou representação e forma com um olhar crítico sobre a vida. Em linhas gerais, suas obras são organizadas através de assuntos corriqueiros, despreocupada, contudo, em estar dentro dos preceitos de uma longa tradição de base aristotélica. O que a obra de Woolf tem de mais notável é que “O personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida.” (BAKHTIN, 2002, p. 402).

Woolf produziu, com efeito, e a seu modo, a técnica do fluxo de consciência que é, em parte, o reflexo de uma memória biográfica extremamente irônica e sutil, em que se revela tão adequadamente a tensão entre mundo exterior e mundo interior. Talvez, a nível conformista, bastasse uma demonstração de um novo protótipo de heróis e heroínas partilhados por Woolf, mas, naturalmente, a vida da autora revela-se cada vez mais dispar ao estilo e à época em que viveu. Muitas discrepâncias se acentuam, seja na consciência moral, seja na atitude literária. Naturalmente, essa não é a única causa que motiva nossa busca por uma compreensão de sua obra. Woolf carrega em seu histórico todo o peso psicológico de uma urbanização moderna e isso suscita interpretações complexas.

Como escritora, busca projetar uma impressão impessoal permitindo certa distância entre narrador e personagem. Seu triunfo é, por assim dizer, realçar a vida interior a partir da convenção e a realidade social. O conflito entre atitudes convencionais e reais sempre foi matéria de interesse literário, porém o que se discute é a importante contribuição à estrutura de um gênero que se presta à apresentação: o romance. Nenhum escritor que não tivesse a

sensibilidade e/ ou consciência de captar as verdadeiras implicações morais e sociais de uma época poderia ter criado heróis e heroínas tão ironicamente conscientes. Governos ditatoriais, autoritarismo patriarcal, a guerra e o ceticismo explicam em parte o caráter das personagens woolfianas; as relações pessoais e suas perspectivas ajudam a tornar inteligível a asserção de Lukács (2000, p. 89) que “O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; (...)” As ideias de Woolf em relação ao homem e à vida tinham objetivos óbvios. Para a escritora, uma memória fotográfica dos fatos cria excesso de detalhes, mas não efeitos da realidade. É preciso buscar um resultado entre o processo externo da realidade e a subjetividade das personagens, pois o objetivo não é contemplar coisas desinteressadas, mas a realidade que cada visão registra na consciência. A concentração do romance na inovação estrutural condiz com uma combinação entre a totalidade e o fragmentário, aliada a uma representação cotidiana inserida em um determinado tempo.

O processo da atualização em que o passado e o futuro se inserem:

Não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções “reais”. A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal. (ROSENFELD, 1996, p. 83).

Neste sentido, parece-me útil aludir àquela que talvez seja a mais plena representação dessas considerações: *Mrs. Dalloway*. Se a romancista tivesse falhado nesse ponto, *Mrs. Dalloway* não teria uma concretização que, paradoxalmente, prisma por uma espécie de fragmentação simultânea dos pensamentos. Clarissa Dalloway nos é apresentada sob a perspectiva básica do monólogo interior indireto, dando vazão às reflexões que oscilam entre passado e presente, por meio de memorização. Em *Mrs. Dalloway* há uma interdependência de duas realidades evidentes; o contraste entre o tempo psicológico e o tempo cronológico. O romance se passa num só dia e é anunciado pela marcação das horas e, enquanto o sino soa a heroína enuncia e reformula seu turbilhão de pensamentos. O tempo estimado para contar o fluxo da consciência é interior, mas as batidas do Big-Ben tem representação exterior. Ou seja, enquanto o fluxo de consciência acontece o tempo cronológico fica em segundo plano. A assimilação do tempo psicológico no romance moderno está diretamente ligada às complexidades sociais e psicológicas; e deve-se acrescentar que complexas ou não, permitiu-se ganhar em termos literários uma narrativa mais elevada.

Nesse, e em muitos outros aspectos, a romancista inglesa mostrou-se desafiante, e paralelamente a isso, há uma evidente e impressionante esfera do sentir. Tudo em Virgínia Woolf parece ser às avessas. Mas, ao mesmo tempo, a conciliação das formas distintas parece querer o poder absoluto de descobrir uma maneira natural de completude. Aqui saímos do campo das fusões temporais e adentraremos em outra esfera dos artifícios técnicos e suas funções. O efetivo ato e a “infinitude” interior woolfiana se cruzam com forças sociais e contribui com as estruturas artísticas de um fazer literário que consiste em ampliar a arte ficcional, descrevendo os estados interiores de seus personagens. Descritas sob uma perspectiva mais realista, as experiências mentais e espirituais se fundem e o leitor é levado ao mundo dos conflitos interiores, onde as imaginações e sentimentos dos seres fictícios são gerados.

A combinação entre experiências mentais, nas quais inclui as sensações, e espirituais, que se inserem aos processos de associação “Combinados, é a diferença entre preocupar-se com aquilo que se faz e preocupar-se com aquilo que se é.” (HUMPHREY, 1976, p. 07). A constatação do emprego do fluxo de consciência em Woolf se explica pela ordem subjetiva. Para a autora, todo artista deve encontrar uma forma particular de expressar sua visão sobre a vida, e, em busca dessa particularidade, restringiu-se a ação exterior priorizando as profundezas do consciente. Em seus ensaios, Woolf expressou um propósito que parece preencher lacunas de uma ironia evidente. “Talvez ninguém nunca tenha sentido tanta paixão por um lápis. Mas há circunstâncias em que pode ser supremamente desejável possuir um; (...)”. (WOOLF, 2014, p. 225).

Virginia Woolf tem seu lugar à parte na história da criação literária, pois além de acreditar que “a coisa mais importante na vida humana é a constante busca de significado e identificação por parte do indivíduo” (HUMPHREY, 1976, p. 12) também introduziu técnicas narrativas como o fluxo de consciência, o monólogo interior direto e o discurso direto livre, que contribuíram para romper com a escrita tradicional do romance. Pode-se dizer que a autora abstraiu ironicamente o inconsciente que pairava entre autor e personagem respondendo a uma necessidade afetiva entre escrita e realidade. Ela assumiu sua postura crítica numa época em que a cultura estava calcada numa intensa moralidade que, consequentemente, explicava a exclusão da mulher na vida social. Woolf tencionava provocar reflexões sobre a vida e, através da literatura, criticou problemas de sua época tais como: a guerra, as relações afetivas, problemas sociais e sociopolíticos entre outros. Sua maior crítica talvez esteja voltada ao patriarcalismo vigente na sociedade britânica no início do século XX.

Assim como a romancista, outros intelectuais também estavam interessados em se manifestar contra os princípios de uma sociedade que tinha o homem como modelo de poder e autoridade. Primando por reagir contra os aspectos irracionais e violentos das relações sociais, um grupo de amigos revolucionou a arte e também o pensamento ocidental através de suas conversas francas e de sua responsabilidade moral. Com a vitalidade de um grupo sempre em “chamas” trouxeram novas contribuições às ideias de seu tempo, abalando as esferas do poder britânico com manifestos opostos à opressão de classe, gênero e etnia e em favor da liberdade feminina. O grupo Bloomsbury, como ficou conhecido, pode ser descrito pela própria Virginia Woolf como sendo uma chama capaz de produzir “não aquelas ásperas faíscas elétricas a que chamamos de brilho enquanto estalam em nossos lábios, mas o clarão mais profundo, sutil e subterrâneo que é a rica chama amarela da intercomunicação racional” (BELL, 1968, p. 49:50).

Era dentro do e/com o grupo que a escritora tinha maior liberdade para comunicar suas ideias e sua visão de sociedade. Ela não só escreveu sobre sua vida, mas também a vida das mulheres do seu tempo, e aplica-se à sua literatura a busca feminina pela liberdade e por uma identidade dentro de uma sociedade que tinha o homem como sujeitos únicos da história. Para Woolf, a mulher também faz parte da história, então, cabe a ela tomar seu lugar no mundo e andar lado a lado com o desenvolvimento social. Nesse sentido, pode-se dizer que a escrita woolfiana tem uma dupla missão; revolucionar de forma impessoal a forma do romance, e fazer dessa revolução uma luta pela justiça e igualdade entre os seres. Manifestando-se contra uma tradição literária, política e social da era vitoriana, a escritora inglesa avançou no processo estético e formal, dissolvendo no ar o tempo cronológico, primando pela citação direta do que ocorre na mente do indivíduo.

Sua escrita capta tão demasiado o grau psicológico dos seres fictícios que parece não existir exterioridade neles. É difícil avaliar a extensão da posição do escritor diante da realidade do mundo, contudo, pode-se dizer, que o caminho da consciência tem em Woolf uma ação mais veloz que o da linguagem. Um exemplo cabível que deve ser acrescentado à discussão é descrito em *To the Lighthouse* (Passeio ao Farol). A Sra. Ramsay se encaixa perfeitamente no modelo submisso patriarcal, ao mesmo tempo em que tem enigmas insolúveis. “(...): não gostava, nem por um instante, de sentir-se melhor que o marido.” (WOOLF, 1927, p. 37). A Sra. Ramsay é o protótipo fiel de uma convenção social que presta tributo à ironia sutil da escritora inglesa. Criando uma nova personalidade e mascarando sua própria identidade, a personagem retrai-se em si mesma “Pois assim não precisava pensar em ninguém. Podia ser ela mesma, quando estava só.” (WOOLF, 1927, p. 57).

As máscaras sociais que se revelam latente no comportamento de suas personagens parecem ter um lugar reservado em suas narrativas. Com seu estilo pessoal, a autora ironiza o jogo social, os usos e os costumes de uma sociedade que coloca a aparência acima de tudo. A dona de casa devorada pelos encargos domésticos é o enigma em que a pintora Lily Briscoe levou dez anos para “captar” e terminar a tela. Dentro da narrativa, vários são os olhares que tentam captar os sentimentos e os anseios da Sra. Ramsay, mas cinquenta pares de olhos não apreendiam a essência daquela que com seus cinquenta anos “(...) sentia nitidamente ali, algo real, íntimo, que não compartilhava com os filhos nem com o marido.” (WOOLF, 1927, p. 55).

A concentração irônica envolvendo a representação social da Sra. Ramsay evolui à medida que Lily Briscoe tenta trazer para sua pintura a essência daquela que alerta o leitor que sob nossas aparências, “tudo é negro, amplo e incomensuravelmente profundo; (...)” (WOOLF, 1927, p. 57). *Passeio ao Farol* constitui uma combinação original de duas heroínas que se deixam aprovar pela representação e a “captação” sob a perspectiva de uma plateia leitora. Todo o enredo joga com a convenção, fornecendo uma forte analogia entre pintura e “algo invisível para os outros.” (WOOLF, 1927, p. 57).

Filha da era vitoriana, Woolf inicia sua carreira literária escrevendo romances tradicionais. Sua ficção não evita separar totalmente o inter-relacionamento entre a sua vida real e a das suas personagens. Sua primeira experiência no campo do romance, ainda descrito sob normas bastantes conservadoras, aconteceu em 1915, com a obra *The Voyage Out* (A Viagem). As experiências sucessivas da escritora renderam-lhe um estilo de escrita em que os fatos são narrados de acordo com sua intuição da realidade como processo. Essa evolução romanesca está vinculada a um nível consciente de que “a vida não é uma série de óculos que, arrumados simetricamente, brilham; a vida é um halo luminoso, um envoltório semitransparente que do começo ao fim da consciência nos cerca.” (WOOLF, 2014, p. 109).

Woolf tencionava exprimir os decursos e as possibilidades da natureza interior da verdade, uma verdade que ela julgava indizível; conseqüentemente, só podia encontrar esse procedimento em exercício a um grau elevado da mente que não é manifesto; e para tanto, emprega-se o fluxo de consciência. O “inexprimível” ganhou espaço, e foi em torno dessa particular realidade que o romance passou a preencher um lugar em que as personagens se ocuparam das atividades psíquicas.

Em se tratando especificamente de Woolf, não é somente a técnica do fluxo de consciência³ que se sobressai à mudança. O fluxo não pode ser classificado como categoria inovadora única, visto que outros procedimentos também são notáveis. O método cinematográfico⁴ encontrado nas primeiras páginas de *Mrs. Dalloway* e os recursos do último romance da escritora inglesa, *Entre os Atos* (1981), registram expressões marcantes que vão além de uma ruptura estética. No tocante à escrita, sinais reflexivos dão ênfase à esfera psicológica, e o fazer literário ganha estratégias estilísticas que incluem uma conclusão sutil: nada mais que um romance dramático lírico⁵. No centro do desenvolvimento da técnica da narrativa, Woolf levou sua paixão pela escrita ainda mais longe. Questionou o fazer literário e sua indagação é pertinente: “Não é missão do romancista transmitir esse espírito variável, desconhecido e incircunscrito, seja qual for a aberração ou a complexidade que ele possa apresentar, com o mínimo de mistura possível do que lhe é alheio e externo?” (WOOLF, 2014, p. 109).

Woolf primou pela elaboração de um trabalho que relatou autenticamente a experiência humana, e deu grande atenção a detalhes particulares de uma época através de uma escrita direta e distinta, visível dentro do modernismo. Firmada essa verdade, parece justo dizer que Woolf conferiu a si própria uma responsabilidade literária que atende à necessidade de olhar para dentro da vida, e a partir desse olhar examinar “a mente comum num dia comum por um momento.” (WOOLF, 2014, p. 109).

Não é difícil ver que o modelo de escrita evocado pela escritora, registra intensamente conflitos existenciais e intenta introduzir a consciência humana consistindo em ampliar a arte da ficção numa combinação da linguagem analítica à ficcional. E que a narrativa devesse ser fragmentada e recortada, pois o homem, enquanto ser problemático, se refugia em sua própria interioridade em busca da sua totalidade perdida. Esse fazer literário não só renovou a forma, mas também o estilo. O romance passou a incorporar uma dupla face e impulsionar no presente um modo de ver e sentir o mundo, mundo este que serve de matéria de dúvidas, pois o herói não tem mais um destino a cumprir – ele está alheio ao que o mundo pensa e espera

³“(…) níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens. (HUMPHREY, 1976, p. 4).

⁴O relacionamento entre a personagem e o espaço é estático. Contudo, várias são as imagens que surgem na narrativa enquanto o monólogo interior indireto acontece.

⁵Em seu ensaio “Poesia, Ficção e Futuro”, Woolf esclarece que é possível que aja um romance, que dificilmente saberemos como batizá-lo, pois ela será escrito em prosa, mas numa prosa que há de ter muitas características da poesia. Trará exaltação da poesia, mas parte considerável da normalidade da prosa. Será dramático, sem ser porém uma peça. Será lido e não representado.

dele. A arte entra num ritmo em que é dado aos personagens recursos fantásticos, refinando uma forma de mostrar subjetivamente a vida em seu processo de devir.

Especificamente em Woolf, toda essa revolução aconteceu em larga medida: sua combinação linguística tem um grau de complexidade que dificulta reconhecer e/ou encontrar a essência das personagens deixando o leitor em dúvida quanto ao destino destes. A revolução atribuída à arte moderna deve-se à máxima de saber que “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; (...)” (WOOLF, 2014, p. 109).

Evitando totalmente um ordenamento cronológico, destituindo por completo um narrador confiável, a narrativa moderna tende para uma ação temporal psicológica. Se a dupla natureza da obra woolfiana ajudou a determinar o impulso do romance moderno inglês, que apresentou a nítida complexidade da Sra. Ramsay em *Passeio ao Farol*, também evocou experiência dramática em *Entre os Atos*. Assim, se a respeito da Sra. Ramsay tudo não passa de conjecturas, em *Entre os Atos* não é diferente, as personagens são enigmáticas por excelência – e a narrativa, a um nível extremo de sensibilidade, sinaliza uma entonação diferente, ajudando a fixar os recursos da prosa como expressão dramática.

Com efeito, o que estamos tentando esclarecer nada mais é que há uma instigante complexidade superposta, que representa dois polos em *Entre os Atos*. De um lado, a narrativa decorre da apresentação de um caráter duplo totalmente incerto, que insere dizer que “é uma fuga para dentro de si mesmo, que não exclui o mundo, mas, ao contrário, abarca-o num movimento inclusivo.” (BOSI, 2001, p. 131). De outro, um espetáculo movimentando livremente a consciência presente e a rememorante das personagens. A convergência compõe a conformidade de que a literatura se ocupa da vida e “(...); 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.” (WOOLF, 2014, p. 115).

Especificamente, em *Entre os Atos*, a mistura de três elementos, concretiza a narrativa fictícia. Afim de discutirmos (mesmo que sucintamente) a técnica usada por Woolf neste romance, é necessário trazer os modos básicos da narração. De acordo com Mills (1990) os elementos, a saber, são: a cena, o resumo e a descrição.

⁶Entende-se como cena o ato em que o autor relata a ação no processo de sua realização; resumo no qual o autor comprime as medidas necessárias para incluir, mas não dá importância ou interesse para exigir um método cênico mais direto e específico; e descrição é quando o narrador interrompe a ação para descrever o que o narrador e os personagens veem. PEDEN (apud MILLS, 1990, p. 01). Tradução nossa.

Vários são os exemplos de resumo encontrados no romance, mas nos atentaremos ao que envolve a personagem Isabella Oliver. O resumo, pode-se dizer, funciona na narrativa como uma espécie de rememoração em que o leitor é informado que algo já antecedeu o percurso da história narrada. Logo na primeira aparição de Isa ficamos informados de que houvera entre ela e o homem de cinza um encontro em um bazar. Ao leitor não é dada nenhuma informação do que aconteceu entre eles, apenas que “Encontrara-o num bazar de caridade, e depois numa partida de tênis. Ele lhe entregara uma xícara e uma raquete-nada mais.” (WOOLF, 1981, p. 10). A cena do encontro não fora descrita pelo narrador, mas o leitor ficou informado que a Sra. Giles Oliver e o Sr. Haines se conheceram em outra ocasião, e essa informação desprovida de detalhes “(...), prendiam-se no interior dela, tensas como um fio de arame que vibra, e freme, e ressoa...” (WOOLF, 1981, p. 17), pois Isa “sofria” de três emoções: amor e ódio pelo marido ao mesmo tempo em que se dizia estar apaixonada pelo homem de cinza.

Entre os Atos, um romance dramático-lírico, comporta uma peça histórico-alegórica que contrapõe quadros históricos com acontecimentos da vida das personagens. A narrativa se passa num dia qualquer de verão no mês de Junho do ano de 1939, na fazenda Pointz Hall. Escrita pela atriz fracassada Srta. La Trobe, a cena se divide em quatro períodos históricos, sendo que o primeiro trata-se do período elisabetano; o segundo, da era da razão; o terceiro, o período vitoriano e, por fim, o momento presente.

Os atores e a plateia são pessoas comuns, moradoras do lugar, exceto a Sra. Manresa e Dodge, que aparecem sem ser convidados, mas que ao fim também deixam suas contribuições. Em *Entre os Atos*, Woolf faz muitas descrições do cenário natural, ao mesmo tempo em que joga com o desenvolvimento tecnológico. O romance apresenta técnicas que, misturadas à narrativa, põem em evidência outros gêneros que se destacam. A presença do jornal fazendo cobertura da apresentação é sem dúvida um ponto inovador-estratégico-estilístico.

⁶These widely recognized modes are described by William Peden as scene, in which the author depicts the action in the process of its taking place; summary, in which the author compresses action necessary to include but not of specific importance or interest to require more direct scenic method; and description, in which the author halts, action to describe what the narrator or the characters see.

Outro ponto cabível de discussão em *Entre os Atos*, diz respeito ao modo como é feito o processo de metalinguagem. No momento em que o modo “descrição” entra em vigor, o leitor é pego de surpresa, pois sai dos arbustos uma voz anônima com uma afirmação megafônica, convidando o leitor a participar ativamente da vida íntima das personagens, se colocando como se conhecesse profundamente a essência de cada um deles, convocando-os a pensar na repercussão dos seus papéis sociais. O narrador “anônimo” se entranha nos arbustos e pouco a pouco as cenas vão sendo apresentadas e seu intuito vai tomando forma, repercutindo nas personagens reações inesperadas, evidentemente cada um à sua maneira. Conforme as personagens vão surgindo, momentos importantes aparecem, intensificando as revoluções e as lacunas que se abrem sobre eles. Ao leitor, é inegável a participação na ação dos atores; “ele vê”, “ouve” e compartilha da encenação como se ele fosse a plateia da peça teatral, pois tudo acontece de forma tão natural que os conflitos vividos pelas personagens acumula uma fragilidade tal, conduzindo leitor e seres ficcionais para o mundo das reflexões acerca de suas identidades.

As personagens transitam entre as transformações sociais e as ideias que têm de si mesmas como sujeitos integrados, visto que estão duplamente deslocados tanto do seu lugar social quanto de si. E como observa Mercer, “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza.” MERCER (apud Hall, 2005, p. 09). As personagens de *Entre os Atos* compreendem seres deslocados, em que a identidade não “costura o sujeito à estrutura” (HALL, 2005, p. 12) versando por uma descentralização do eu entre o mundo pessoal e o público.

2.1. RECLUSÃO DOMÉSTICA E A INTELECTUALIDADE INVISÍVEL

2.1.1. “ISABELLA”: DEVANEIOS E O ANONIMATO POÉTICO

Onde há uma inter-relação entre sujeitos e imaginação, é impossível não haver aproximação da realidade “autêntica”, pois como esclarece Woolf, o romancista “tem de ter a coragem de dizer que o que lhe interessa não é mais ‘aquilo’, mas ‘isto’: e a partir ‘disto’ é que deve construir sua obra.” (WOOLF, 2014, p. 113). O registro que põe em proximidade

essa afirmação está sugerido no contraste entre o real e o imaginário combinando um conflito entre os desejos das personagens e as objeções morais impostas. Essa variação produz um efeito consciente, contudo impiedoso, pois concebe a Isabella uma transitoriedade entre o possível renegado e o impossível almejado.

A ideia de abarcar uma totalidade traduz na personagem uma sensação de asfixia e angústia que é expressa em forma de sonho poético, como tentativa de preludiar uma realização. A poesia, ao mesmo tempo em que a constitui, realça um avivamento do não-ser possibilitando um “afastamento” por hora do real-possível. A Sra. Oliver, casada com o Sr. Giles Oliver, mãe de dois filhos, transita entre o desejo pulsante pelo homem de cinza e a aglutinação de dois sentimentos pelo marido – amor e ódio. A concretização da “representação” e/ ou insatisfação que a leva a refletir sobre a angústia de uma “Rainha ou sobre o heroísmo do Rei Harry” põe claro o uso irônico dos pseudônimos. Para que não fosse rompido o elo que liga e identifica sua devoração psíquica, usou-se a alegoria da rainha e do rei para contemplar a condição do seu fracassado enlace matrimonial.

O epíteto “rainha” dava a ela o poder “de dizer tudo o que lhe viesse à cabeça” até o direito de se recolher, de “sair do círculo de rostos de porcelana” e jogar seu alfinete no poço dos desejos e obter “– Água. Água...” que a cobrisse por inteira. (WOOLF, 1981, p. 85:78). A poesia aqui se põe a serviço de uma individual problemática que não leva ao escapismo absoluto, mas mascara a consciência do que a personagem pretende esconder. É do jogo entre a lucidez e a fuga que nasce o labirinto do efeito pessoal, e então o que resta é apenas representar o papel desempenhado pelo jogo. Temos, pois, constituído um poético articulado, cheio de significação particular, mas que parece não bastar a si mesma. O eu interior da Sra. Oliver “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente” (HALL, 2005, p. 13), pois Isa não consegue desprender-se das condições sociais que lhe são impostas, apagando-se a si mesma, seus desejos, sua identidade, constituindo assim, um ser socialmente incoerente e descentralizado. A vida de Isa tem um quê de realidade convertida em crise, o que dá a ela um radical excesso de sensibilidade, visto que as esperanças se frustram ao mesmo tempo em que a conduz para um processo de autoconsciência. E, desabrochando a consciência para além do mundo, Isabella é conduzida a refletir sobre sua própria imagem como um espírito afetado pelas ideias contraditórias.

Por a narrativa se configurar no espaço rural, a personagem tem ao seu favor o contentar-se dos passeios por entre a relva, o que introduz outra tematização emprestada pelo texto: o espaço. Entretanto, sob nossa perspectiva de estudo, importa mostrar esse recurso

como uma reunião de artifícios que a cada desenrolar das ações confessa e encaixa na moldura narrativa um acúmulo simbólico que, ao mesmo tempo em que contrasta, integra os entre-os-atos das personagens. O eu lírico que, por vez, fala por Isa, contempla uma possibilidade do absoluto e vê o mundo de um ângulo privilegiado, “(...) Não dê atenção aos gritos dos que nos conduzem, que acabarão nos abandonando, nem à tagarelice desses rostos de porcelana, vítreos e rijos.” (WOOLF, 1981, p. 114). Mas, Isa, ao contemplar a paisagem, tinha a aguda consciência de que “sentia-se aprisionada. Setas robustas feriam-na, atacando as barras da prisão, da sonolência, que as recurvavam; setas de ódio. Ela não sentia setas de amor ou ódio atravessarem os corpos das outras pessoas.” (WOOLF, 1981, p. 53).

Isabella era uma alma triste que estava propensa a sentir dois tipos de sentimentos adversos que a aprisionava. O amor e ódio que ela sentia pelo marido colocavam-na em extrema divergência interior, fazendo-se questionar sobre os sentimentos das outras pessoas. Isa 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 ignorasse o mundo e se instalasse nela numa proporção violenta, conduzindo-a a mais profunda tristeza e questionamento do eu.

Woolf dera a Isabella dois tipos de escapismos: um são os passeios por entre a natureza, que a possibilitavam sonhar e/ou se afastar da sua realidade frustrante. O outro se dá em conjunto com o primeiro, pois é desfrutando da natureza que a personagem vive os momentos mais líricos da narrativa. Isa era uma poetiza anônima, guardava o que escrevia de Giles, pois tinha medo do julgamento do marido. Andava por entre a paisagem sonhando com peças e poesias que somente no campo do abstrato tinham sentido. Ela transitava entre o sonho e a realidade, ora buscando colher uma flor, ora desejando uma espada cravando o peito. Ao transitar entre os dois sentimentos que a sufocam, a Sra. Giles, com seu tom angustiante, procura entender um pouco de si e converte-se numa proporção em que vai além de uma singular existência.

O tempo da natureza e o tempo da vida se interagiam e a confiança pesava em um “nunca nos vimos antes e nunca nos veremos mais.” (WOOLF, 1981, p. 86). O refugiar da personagem passa do plano exterior para o plano interior, fixando uma luta que, quanto mais se confessa, mais se funde entre luz e sombra. A vida é tomada num contexto emocional inquieto, que o indivíduo ainda não concluiu, mas que necessariamente se sobrepõe e condiciona. O modo como Woolf concebe a insatisfação emocional de Isabella é estritamente complexo, se levarmos em consideração que “A alma, ou a vida dentro de nós, de maneira alguma concorda com a vida exterior.” (WOOLF, 2007, p. 25).

Isa não tem equilíbrio, e isso lhe é perfeito, pois ela representa a consciência e a trajetória de um espírito que transita entre o sonho e a realidade com a mesma veemência. A Sra. Giles sonha com a felicidade e com a liberdade, mas entre ela e o marido “Não importava a infidelidade dele. Era a dela, sempre, que importava.” (WOOLF, 1981, p. 83). A personagem sofre com a desigualdade que lhe é imposta. Giles podia traí-la, ridicularizá-la, culpá-la, socialmente, que ao fim tudo era “perdoado”, pois a ele tudo era permitido. A ela caberia apenas obedecer às regras impostas e esquecer o amor que sente pelo homem de cinza, escondendo seus desejos na gaveta onde guardava seus escritos, simbologia dos seus impulsos.

Supõe-se que a “aceitação” da traição de Giles organiza-a socialmente e revela o lugar ocupado pela mulher dentro do patriarcalismo. A submissão aparentemente “espontânea” não é de todo uma compreensão a considerar: é óbvio que suas reflexões têm tendências tradicionais, pois como a própria Woolf a descreve: ela não passava de “uma dama tola, querendo agradar e ‘frustrada’ era o termo que melhor se aplicava a Isa.” (WOOLF, 1981, p. 18).

O eixo central que move a vida da personagem são as investidas frustradas de libertar-se das prisões convencionais dos costumes vitorianos. Esse é o lado positivo de Isa, pois configura e molda o indivíduo em sua mais primitiva emoção: a liberdade. Essa característica é que rodeia e expõe mais intensamente a personagem, de modo a ampliar o contexto social e individual. O que há de sustentável e complexo nisso é que a Sra. Oliver tinha consciência de que “– Agora posso colher a minha flor solitária.” Mas “Branca ou Vermelha?” E sob nenhum aspecto de dúvida “comprimi-la assim entre os dedos.” (WOOLF, 1981, p. 113). Isa joga entre a liberdade de colher e/ou escolher e a dúvida de acertar para posteriormente constituir em si um merecimento. Essa posição reflete os efeitos de uma mente consciente, contudo, injustificável no plano das realizações.

Naturalmente, essa não é uma atitude que confessa aventurar-se, mas tomada de uma intenção e/ou desejo, tende a realizar-se no plano imaginário. A relação comportamental entre sonho e realidade cria uma tensão psicológica e fornece um conectivo que sonoramente comunica dizer que “(...) os hábitos e os costumes são conveniências tramadas como amparo para naturezas tímidas que não ousam permitir a suas almas movimentos livres.” (WOOLF, 2007, p. 28).

Isa era frágil, sonhadora, 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 personagem – a de ser dona-de-casa, mãe e

esposa. Embora ela impulsiona pensamentos de mudança e de liberdade, ao fim acabava sempre aprisionada em suas emoções. Para Woolf, a liberdade da mulher só seria possível se fosse dado a ela opinião própria para poder “(...) dizer o que a gente pensa ser verdade nas relações humanas, na moral, no sexo.” (WOOLF, 2012, p. 13).

Isabela não tinha voz, não lhe fora dado espaço para sua criatividade, de algum modo comportava-se como alguém dominado pelo que a autora chamou de “O Anjo do Lar”.⁷ Sra. Giles Oliver, a personagem mais poética de Woolf, não conseguiu matar o “anjo” que a dominava, e por isso se questiona, se abre à sugestões e perplexidade existencial num desalento tão profundo que por vez isola-se enquanto medita sobre seu próprio destino.

O corpo interior da Sra. Giles reúne sentimentos adversos, revelando-se uma alma mais que sensível – sentia amor e ódio pelo marido, sentia que era inevitável a aglutinação desses dois sentimentos –, contudo, era incapaz de compreender ou explicar as dores que envolviam a própria vida, pois ela sentia uma angústia tanta que não pode ser descrita. As profundezas do interior tornam-se notáveis, uma vez que esse ponto, além de impregnar o cotidiano, também se revela para Isa uma descrição de tudo que está entrelaçado nele.

Num simples vilarejo no qual se goza a vida, as peculiaridades estruturam-se de formas distintas, e os sentimentos são expressos muitas vezes de maneiras entediadas. Isabella constitui um exemplo do que acabamos de mencionar. Ela cogita uma liberdade e organiza em arranjos desprendidos do plano físico, pois ela mesma acreditava que “Não valia a pena anotar as palavras naquele caderno, encapado como se fosse um registro de contabilidade, para prevenir-se caso Giles tivesse alguma suspeita.” (WOOLF, 1981, p. 17). Mesmo que indiretamente, é aplicável a Isa a opinião que a romancista tinha sobre a história da linha masculina e feminina na Inglaterra.

De nossos pais sempre sabemos alguma coisa, um fato, uma distinção. Eles foram soldados ou foram marinheiros; ocuparam tal cargo ou fizeram tal lei. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada além de uma tradição. Uma era linda; outra era ruiva; uma terceira foi beijada pela rainha. Nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e o número de filhos que tiveram. (WOOLF, 2014, p. 271).

A incapacidade de aceitar como norma o domínio do homem sobre a mulher atribui à personagem uma perspectiva que retoma sua inconformidade “– A biblioteca é sempre o aposento mais simpático de uma casa-citou, correndo os olhos pelos livros. Eram “o espelho

⁷O Anjo do Lar é uma expressão dada por Woolf para ironizar o papel ético-social da mulher no início do século XX. Extraído de um poema do escritor Coventry Patmore (1823-1896) “O Anjo do Lar” tinha como contexto celebrar o amor conjugal e a idealização do papel doméstico feminino.

da alma.” Ou talvez não um poema: a história de uma vida. Ou nada de vida, mas ciências.” (WOOLF, 1981, p. 20). Mas, para além dos escritos, os reflexos de uma sombra contínua remetem na consciência da personagem que não há pura e simplesmente a paz, mas sim, um escapismo às avessas que os livros projetavam nela justamente porque estava convicta que “Nenhum deles curava sua dor de dente.” (WOOLF, 1981, p. 20).

Sem apoio e condenada aos insultos do sogro e as traições do marido, Isabella transitava entre o amor e o ódio. A poetiza amedrontada de Woolf divaga entre o exterior e o interior e, conseqüentemente, dá ênfase às suas isoladas reflexões. “– O que desejo? Voar para longe do dia e da noite, e chegar onde... não haja mais separações... e os olhos se encontrem... e...” (WOOLF, 1981, p. 64).

É muito difícil não considerar a subordinação e a confusa expectativa de Isa em relação ao esforço e sua recompensa individual, pois são questionamentos que compreendem um desejo e uma incerteza, e que juntos formam uma insegurança. Tais conclusões enfatizam os caminhos inconclusivos e se confirmam nas sombras dos pensamentos constantes. Provavelmente, Isabella torna-se, com grande propriedade, o que Woolf chamou de “solitária por entre os canteiros de flores” ou em última análise um burrico “atravessando o deserto... levando sua carga...” (WOOLF, 1981, p. 112: 127).

À medida que a história de Isa se desenrola, experimentamos sensações que ao fim reforçam a dualidade existente entre a convenção e o possível imaginário. O aspecto menos convincente sobre Isa seria afirmar que ela é uma “dama tola, querendo agradar, ao se deter no umbral (...).” (WOOLF, 1981, p. 18). Vítima de poder e autoridade, Isa não desejava nada mais que “– Desaparecer e esquecer de todo (...). – A lassidão, a tortura, a agitação...” (WOOLF, 1981, p. 45).

Disfarçada sob as nuances da linguagem, a ironia de Woolf transita entre o essencial e um acontecimento comum; uma união extremamente forte capaz de fixar, com exatidão, a consciência presente e a rememorante. Isa é o que podemos caracterizar como um espelho das conveniências vitorianas. Ela é quem a vida não negou ver por cima dos ombros a chegada de “uma avestruz, uma águia, um carrasco.” (WOOLF, 1981, p. 128). Isabella constitui um exemplo extremo de uma submissão patriarcal, e o resultado desse acontecimento é não ser-lhe cabível descobrir novas emoções, mas permite valer-se do corriqueiro para trabalhar o nível poético, e em meio a isso experimentar emoções tais. Essa natureza aparentemente confusa se explica pela lógica de que “A poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas a fuga da personalidade.” (ELIOT, 1989, p. 47).

A heroína de Woolf fornece uma intenção que produz um efeito de proximidade, que implica numa consciência social. Ela tencionava intensificar as prudências do lar, mas infelizmente a realidade de Isa não podia oferecer um conectivo que estruturasse uma coerência, pois seu lar tinha uma relação direta com algo impuro. “– não impuro, não era essa a palavra –, mas talvez “anti-higiênico”? Como um pedaço de carne estragada, “com barba”, como diziam as criadas?” (WOOLF, 1981, p. 125). Não deve o exposto parecer um artifício duvidoso.

Antes, trata-se de demonstrar:

(...), onde o escritor atinge 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 ao leitor. (AUERBACH, 1946, p. 482).

As conotações soam como uma projeção de uma visão subjetiva íntima que a tudo adverte; e ainda que na menor das hipóteses cogitemos a possibilidade de um lar feliz, a consideração não se etiqueta como aceitável. O peso semântico que permeia entre a figura masculina e um pedaço de carne estragada se firma pelas palavras de Woolf em seu diário. “(...) um comportamento brutal. Se, em vez de palavras, ele tivesse utilizado um chicote, a brutalidade não teria sido pior.” WOOLF (apud Lemasson, 2011, p. 76).

Woolf definiu seu método, retratou com vitalidade um essencial processo que ao mesmo tempo em que quebra a distância entre narrador e personagem aproxima-os pela ficção. Uma ação combinada que comporta não só mudanças estruturais, mas também uma interligação relevante. Um dos resultados mais evidentes em *Entre os Atos* sugere uma reflexão que nos conduz ao interior dessa consciência. Em relação à personagem de Woolf “não se trata apenas de um sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes; (...)” (AUERBACH, 1946, p. 483).

Por um lado, a representação por si só atinge pontos heroicos, pois possibilita à personagem uma “independência” que se restringe a um vislumbrar poético e uma realização amorosa com o homem de cinza. Por outro, constitui uma profunda forma de afastar-se da vida social e emocional. Isa é o que não surpreende um espírito queixoso que se debate entre a força de um desejo e um impulso que a impede. Se há nela dois termos centrais de “amor” e “ódio” que regem, há também um efeito profundo que a contagia. Curiosamente, ambos os sentimentos se confundem com tanta propriedade que ela permeia entre efeitos negativos e

positivos sem a preocupação de diferenciá-los. Isabella ama e odeia o marido com a mesma intensidade que busca traí-lo com o homem de cinza.

“Ele é meu marido”, pensou Isabella enquanto se cumprimentavam de longe, em silêncio, por sobre as flores coloridas. “Pai dos meus filhos.” O clichê ainda funcionava; ela sentiu orgulho, afeição; e orgulhou-se novamente, por ter sido a escolhida dele. Depois de, à noite, ser varada de desejo pelo fazendeiro; depois de contemplar-se ao espelho pela manhã, era um choque descobrir o quanto ainda sentia de amor ao ver o marido entrar, não um almofadinha da cidade, mas um jogador de críquete; e o quanto também sentia de ódio. (WOOLF, 1981, p. 40)

Quanto a Isa, ainda é possível dizer que o pivô que gira em torno da complexidade emocional, reflete consequências que vão desde a ondulante realidade à mistura imaginada desta. A personagem comporta um jogo que estrutura a narrativa pela relação entre a emoção do real e a emoção do imaginário, que juntos formam uma “possibilidade” de realização. As emoções da Sra. Oliver, por assim dizer, mostram como o imaginário, ao se deparar com o real, reage. Como não há nela uma distinção existencial emocional que pode caracterizá-la como não aglutinante, defende-se que o real e o imaginário se unem numa força discursiva que, por vezes, torna-se mais forçoso saber se Isa está transpondo a realidade para dentro de uma representação ou se representa diante da realidade. Em face da realidade exterior, o narrador diz que “Enquanto aguardava, ela apanhou uma faca de uma prateleira. Ele a viu parada com a faca na mão diante do vidro esverdeado, da figueira e da hortênsia azul. Isa ainda cantarolava:” (WOOLF, 1981, p. 85).

Mas, a realidade interior sustenta a integração antes mencionada:

— Ela falou, e do vale nevado dos seios tirou uma lâmina brilhante... “Lâmina, enfia-te no meu peito!” gritou, e deu o golpe. “Infel!” exclamou então, “também tu, lâmina, és infel! O punhal partiu-se como o meu coração!” (...). — Eu queria que a peça não ficasse o tempo todo girando na minha cabeça— comentou. (WOOLF, 1981, p. 85).

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 o sonho confessam difíceis separá-los. Esse “equilíbrio” entre essas duas esferas é uma condição que iguala a personagem à matéria narrativa do que Woolf chamou de “cozido

ao ponto”⁸, pois “A realidade para ela tremula e oscila a cada percepção e sensação, e as ideias são sombras que ladeiam seus movimentos privilegiados.” (BLOOM, 1994, p. 417). Assim, o duplo jogo entre o real e o imaginário que estrutura a personagem reúne desde um comportamento lírico que a fecha em si mesma, a um fundar estratégico que recusa a realidade recriando novas realidades através da poesia.

O mundo real de Isabella tem qualquer coisa de substancial que a leva a reconhecer ou admitir que “Sempre havia algum olho frio rastejando sobre a superfície, como uma mosca azul.” (WOOLF, 1981, p. 127). Notável na perspectiva de Isa é que para ela “Não existe mudança”; mas ao mesmo tempo encorajava a si mesma, repudiando a mesmice, assumindo uma posição determinada para enfrentar o mundo e suas consequências “Erga-se, burrico. Siga seu caminho, até que seu casco rache e suas ferraduras se quebrem.” (WOOLF, 1981, p. 113).

A descrição dos dois processos toma como atributo uma expressão que se revela sensível a cambiantes particularidades, que por sua vez, não é simplória, não se apoia num mundo controlável, ao contrário: a ordem habitual do mundo serve-lhe de matéria de dúvida, e a complexidade disso tudo aponta para uma liberdade imaginativa que recusa olhar para dentro do mundo real, e por isso, refugia-se no seu interior intencionando viver uma constante busca de significado através da verdade “inexprimível”. Isso é mostrado como uma espécie de “desorientação”, visto que o herói ou a heroína contrastam aproximação interna e liberdade natural ao mesmo tempo em que olha a vida e não fecha com totalidade o que tem para dizer.

2.2.MARCAS DE UMA FEMINILIDADE PASSIVA ÀS INSTITUIÇÕES SOCIAIS

2.2.1. “LUCY SWITHIN”: EXALTAÇÃO RELIGIOSA/ESCAPISMO E SUBMISSÃO

Lucy com a janela aberta escuta o cantar dos pássaros. “Como cantam esses pássaros!” (WOOLF, 1981, p. 13). Ela adorava os pássaros, talvez visse neles uma liberdade invejada, pois sua vida inteira transitara entre a submissão imposta por Bart e as acesas chamadas de suas

⁸Expressão usada por Virginia Woolf em seu ensaio “Ficção Moderna”, encontrado na obra “O Valor do Riso e Outros Ensaaios” (2014).

orações assíduas. Tentada pela visão de liberdade que os pássaros lhe davam ela prosseguia reconstruindo seu passado como forma de enriquecer o presente. Lucy, assim como Isa procura libertar-se, e tenciona pela fé ornamentar e/ou resgatar o “eu” que divaga entre as faculdades mentais e a organização social que lhe é imposta. Lucy não acredita em livros de histórias, pois tinha como verdades as explicações Bíblicas, contudo os liam, mesmo sentindo-se culpada depois. Transitando entre a crença em um Deus inabalável e o ceticismo do irmão, a personagem nos serve de irônica passagem que nada esclarece, mas problematiza acerca da sua identidade. “– Imaginar? (...). – Que coisa mais acertada! Os atores sempre mostram demais. Os chineses colocam um punhal sobre uma mesa, e isso significa uma batalha inteira.” (WOOLF, 1981, p. 104).

Cindy acredita que devemos ser mais enigmáticos diante a vida, “descaracterizando” um possível desmascaramento. Julgava-se protegida pela fé, acreditava ser tão somente “Cindy” uma criança, a quem o irmão assustara com as guelras ensanguentadas de um peixe. Sentia-se culpada, pois era um espírito entediado pelas opressões de Bart, e que buscava na religião conforto para sua alma atormentada. Não tinha se desvinculado de sua infância, agia como uma criança com medo do peixe que fora obrigada a tirar do anzol. Condicionada entre dois elementos relevantes – a família e a religião – ela se comporta como uma integrante de plateia, que concordava com o que fora posto; “sentava-se depressa com sentimento de culpa” diante de Deus e dos homens (todas as vezes que lia livros de história); depois das imposições do irmão “sorria angelicamente” para posterior a tudo isso, “concluir que tudo é harmonia, desde que saibamos ouvir.” (WOOLF, 1981, p. 116:126).

Lucy não contesta, apenas escuta, pois a lembrança das guelras ensanguentadas atormentava-a. Bart a obrigara a tirar um peixe do anzol e o “sangue a assustara” quebrando a lembrança dos pequenos buquês de flores que trazia amarrados com longos talos de capim. O fantasma daquela manhã perturbava-lhe o espírito enquanto recolocava o martelo e os pregos na gaveta, pois havia pegado sem a permissão do irmão para pregar o cartaz no celeiro. Como uma alma medrosa avançava pela casa com seus sapatos gastos. As palavras entre ela e o irmão “eram como o primeiro toque de um carrilhão. Quando o primeiro repica, ouve-se o segundo; quando o segundo retine, ouve-se o terceiro.” (WOOLF, 1981, p. 22).

Cogitou a vida inteira a hipótese de contestá-lo, de dar a ele uma resposta que estivesse a altura das suas provocações, de pô-lo em constrangimentos e dar por encerrado o discurso deixando como triunfo sua última palavra. Como gostaria de se sentir corajosa desafiando Bart! Mas sua postura nunca depusera a cobertura de sua exterioridade, e suas réplicas nunca saíram do seu laboratório de ideias. E, reduzida ao silêncio imaginou-se

dizendo a Bartolomeu o que pensava sobre os peixes. “Os peixes tinham fé”, e logo em seguida conjugou o que o irmãoalaria da sua crença. “Mas o irmão replicaria: “isso é avidez”. “É a beleza”, ela protestaria. “Sexo”, responderia Bart. “E quem torna o sexo sensível à beleza?” argumentaria ela. “Ele daria de ombros: quem? Por quê?” (WOOLF, 1981, p. 147).

O culto que Woolf prestou a essa personagem é, sem dúvida, uma forma metafórica de expor as angústias e os desejos mais intensos do ser. Ao incorporar seu papel de servir a Deus, atinge a escala dos que aparentemente não dão lugar para discutir sua personalidade. Tudo é tão “santificado” em Swithin que o propósito da peça é arrecadar fundos para a implantação de luz elétrica na igreja em que congrega. Todo desenrolar do romance remete um quê de dependência física em relação ao espiritual. Na breve passagem em que se discute a meteorologia isso se confirma.

Ali vinha o sol-ilimitado êxtase da alegria, abraçando cada flor, cada folha. Depois, afastava-se compadecido, cobrindo a face como se não quisesse ver os sofrimentos humanos. Nas nuvens havia negligência, falta de simetria e ordem, quando se adensavam ou se esgarçavam. Era uma lei própria que obedeciam? Ou a lei nenhuma? (WOOLF, 1981, p. 22).

A confiança do leitor quanto à autenticidade da fé da Sra. Swithin parece sofrer um abalo diante desses questionamentos. Mas em Woolf as interrogativas se fundem sem deixar clara a intencionalidade. O leitor, por vezes, não consegue reconhecer com segurança alguns traços estéticos reflexivos. A inserção parece abrir uma ocorrência na consciência do narrador ao mesmo tempo em que propõe perguntas frequentes ao leitor. Nesse caso específico, as interrogativas se contrastam para estruturar a perspectiva de Lucy e a descrença de Bartolomeu. As representações da consciência das personagens se abrem acerca de uma cena de um acontecimento externo, mais precisamente, é vista sobre perspectivas amplas. O processo é descrito a partir de uma dúvida “será que o tempo vai estar bom ou chuvoso?” (WOOLF, 1981, p. 22).

Nesse diálogo, há pelo menos três perspectivas plausíveis de observação. Isa, em seu mais completo mistério, sabia que em todos os verões ouvira as mesmas coisas sobre a representação e o tempo, o que a põe sem perspectiva, pois sabia que “em todos os anos era uma coisa ou outra.” (WOOLF, 1981, p. 22). Há nela um desafio maior que a torna emotiva, evidenciando um tom considerável: Isabela não consegue se encontrar dentro de um mundo em que as convenções são maiores que qualquer crença. E como quem duvida de Deus e dos homens se impõe ironicamente: “parece que a terra continua indefinidamente.” (WOOLF,

1981, p. 27). Mas, há quem pense o contrário. Bartolomeu é em certa medida o protótipo de homem que acredita numa evolução humana, e isso se evidencia na medida em que seu diálogo com Cindy se desenrola.

Igualmente egocêntricas em suas opiniões, as duas personagens se conflitam. Por um lado, Bart não concorda com as opiniões de Lucy, e ainda a critica. Por outro, Lucy não aceita que sua fé seja contrariada, e por isso sofre. Temos duas questões em aberto: Deus e a ciência em dominância. Assim, como em dependência ela põe em apenso: “– Está muito incerto. Receio que chova. Só podemos rezar – acrescentou, tocando em seu crucifixo.” Em paralelo ele revela seu conhecimento contraditório. “– E conseguir guarda-chuvas (...).” (WOOLF, 1981, p. 23). O elo dessas duas convergências é também o resultado de uma busca entre eles. Bart concentra seus conhecimentos na evolução científica e faz a fé de Lucy parecer tão pequena e sem importância. Lucy lida com o invisível e tudo é tão enigmático que parece complicado demais para dar créditos às mesmas interpretações ou significações vistas por Bart. Os efeitos dessa situação tendem a dar uma individualidade desempenhando um papel no plano intelectual e moral das personagens.

De qualquer modo, não parece possível que duas opiniões tão adversas trouxessem satisfação dual. O fato é que “Ele mexera com sua fé. Quando ela dissera “rezar”, o irmão acrescentara “guarda-chuvas.” (WOOLF, 1981, p. 23). Parece que os contrários – ciências e religião – têm nesse contexto a mesma força, e essa dualidade intensifica as opiniões: “Se ela conseguisse fixar sua atenção em alguma coisa, seria uma mulher inteligente, (...). Mas passava facilmente de uma coisa para outra. Ele não acreditava que a irmã revestisse esse Alguém de cabelos, dentes ou unhas dos pés.” (WOOLF, 1981, p. 24). A exaltação religiosa da Sra. Swithin ocasiona no irmão uma espécie de competição sentimental, tendo em vista que “O velho achava que essa gente dava à igreja o amor que devia dar à carne e ao sangue...” (WOOLF, 1981, p. 24).

Mas apesar de saber que “mais uma vez ele ofendera sua fé” esquecemos que temos contradições, pois entre:

Irmão e irmã a carne e o sangue não são uma barreira – são névoa. Nada, nenhuma discussão, nenhum acontecimento, nenhuma verdade, faria mudar sua afeição. Ele não via o que ela via; ela não enxergava o que ele enxergava – e assim por diante, *ad infinitum*. (WOOLF, 1981, p. 24).

No palco da narrativa outra consciência aparece. Mas dela nada pode ser averiguado a não ser que o velho Bartolomeu não é tão cético como representava. E agora representando

um novo porta voz, argumenta que Deus “Devia ser antes uma força, ou uma irradiação, controlando o tordo e o verme, a tulipa e o cão, e a ele próprio também, um velho de veias inchadas.” (WOOLF, 1981, p. 24). Essa outra perspectiva é sem dúvida uma contradição importante. A narrativa explica certas ações, certas atitudes pelo viés da mente. Cada personagem ilustra um engendramento, um comportamento, uma reação que se juntam para formar o desenvolvimento da história.

E esse engendramento tende a apresentar uma integração entre personagem e leitor visando evidenciar que a romancista não está interessada em mostrar o exterior, mas visões fugazes da mente e tudo que simboliza a emoção em uma linguagem característica do pensamento, de forma a tornar “visível” os desejos do “eu”. Em Woolf há uma propensa necessidade de sermos “artificiais”. Há nela um jogo de postura extremamente ambíguo, um elo diferente que sugere dizer que “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.” (HALL, 2005, p. 13).

O interior em Woolf tem grande prioridade e, portanto, deve atender os elementos decisivos para tal complexidade. A trama de *Entre os Atos* não dispensa pensarmos no que Hall chamou de “crise de identidade”. Essa precisão pode ser encontrada na conciliável ideia de que “dispersos estamos”. A partir desse ponto a realidade psicológica se efetiva e é exposta em grandes linhas. “Dispersos estamos, nós que nos reunimos. Mas conservemos em nós o que faz nascer essa harmonia.” (WOOLF, 1981, p. 141). Ironicamente descobrimos que existe um fardo inevitavelmente palpável: “não somos quem parecemos ser.” Essa definição negativa semântica pode parecer insatisfatória; ou então exigir um complemento fortemente competente. Existe, pois, um elo entre a afirmativa e o exposto, que é demasiadamente complexo, mas que se firma pela expressão irônica woolfiana de que “Dispersos estamos”, e que a identidade “É definida historicamente, e não biologicamente.” (HALL, 2005, p. 13).

Em *Entre os Atos*, as identidades são motivadas e regidas por convenções; às vezes, fica um subentendido de que as personagens aludem a eles próprios, mas na maioria das vezes parece promover-se a regras preestabelecidas. Outras vezes, a constituição identitária se dá de forma tão similar que mais do que seguir uma regra, tem-se a impressão de que “eles são eles mesmos”, remetendo suas percepções e suas vontades. O que importa reter de tudo isso, é que o romance é a exploração “real” da ação psíquica, e segue uma organização resultante de uma força que nos admite dizer que o comportamento das personagens nos chega condicionado a uma estrutura estabelecendo uma crítica que perpassa por um eu oprimido por uma ordem social separado e/ou em confronto com a realidade externa.

O patriarcalismo é num sentido lato o conjunto de poder em que as personagens de *Entre os Atos* estão condicionadas. Ao enredo, acrescenta-se o fato de que a fluidez da representação e da identificação dos seres fictícios é tão múltipla quanto suas aparências. Em *Entre os Atos*, Woolf não procura categorizar e/ou classificar uma identidade única nas personagens, mas proporcionar uma possibilidade de transcendência para que estes repensem nos papéis representativos em que a sociedade está configurada. O romance problematiza as contradições e as incertezas de um eu que se posiciona como um ser em que a identidade está num processo de auto-representação em constante ressignificação. O contexto histórico em que os seres estão inseridos aponta para uma busca constante em que qualquer identidade assumida como autêntica e natural não passa de infundada ilusão, visto que muito embora tenhamos várias possibilidades dentro de nós, também é reconhecível que somos limitados em nossas escolhas. As sociedades “são caracterizadas pela ‘diferença’; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições do sujeito’ – isto é, identidades – para os indivíduos.” (HALL, 2005, p. 17).

Os vários “eus” que se aglomeram no indivíduo estão impossibilitados de escolherem o papel que deseja representar, pois dependem do contexto em que estão inseridos. As relações díspares sociais entre sujeitos e suas identidades estão intrinsicamente ligadas em *Entre os Atos*. Isa era avessa às armas e tinha a biblioteca como um aposento mais simpático de uma casa. Contudo, vivia condicionada a uma sociedade que tinha o homem como sujeitos únicos da história. Seus escritos poéticos eram guardados numa gaveta onde metaforicamente ela trancava sua liberdade e, conseqüentemente sua identidade. Revelando-se um ser oprimido por uma ordem social a Sra. Swithin também se mostra um ser limitado. Woolf classifica-a como um ser que não passava de “um balão nas alturas”, pois sonhava representar um papel social que nunca lhe fora permitido. Lucy desejava ser rainha, não de uma nação, mas de si mesma. Almejava poder, riquezas e liberdade. Queria ter representado Cleópatra, entretanto vivia sob as pressões de uma tirania doméstica.

Outra personagem cabível de discussão envolvendo o papel social que desempenha é o velho Bartolomeu. Incorporando um eu cético e zombador a personagem altamente representante do período vitoriano tem momentos de reflexões. O sentimento de amor que a Sra. Manresa despertara nele fê-lo pensar no papel que desempenhara diante de George o neto indefeso. Bart não passava de um típico indivíduo, preso em atitudes morais e comportamentais de uma época em que o autoritarismo era vigente. As contradições do eu também fica claro em Giles. O desejo que impulsiona a personagem apresenta um caráter arbitrário da atuação social deste. Ele queria ser fazendeiro, mas não lhe fora dado

oportunidade e assim, “uma coisa levava a outra”, ou seja, não tivera sucesso profissional, não tinha uma posição de prestígio social e talvez por isso, não passasse de um “herói casmurro”.

As relações dos seres em *Entre os Atos* enfatiza as identidades múltiplas e as consciências divididas visto que:

O mundo objetivo se dissolve nessas consciências antes de chegar ao leitor, deforma-se e se reforma segundo o estado de ânimo de cada um, acrescenta-se de recordações e de impressões, e se enche de fantasmas, com os sonhos e as fantasias que suscita nas mentes. (LLOSA, 2004, p. 71).

A expressividade avançada dos pensamentos das personagens reproduz em cada um uma situação psicológica que forma um denso símbolo significativo no campo do mundo. A não centralização humana se aninha no misterioso interior do “eu”, e o que eles têm de mais profundo e pessoal é um enigma formulando o processo interior da verdade pelo psicológico. Nessa atmosfera unipessoal de significação interna a opacidade é uma constante. Nesse jogo “transparente”, a ação não é considerada como “uma via que dá acesso à personalidade daquele que age, como uma expressão, ou até como sintoma.” (TODOROV, 2003, p. 97). Essas são provocações que nos ajudam a compreender inquietudes esboçadas por Woolf, que tinha como profissão a literatura. Nesse mundo em que o herói não se ajusta ao que o mundo traz como verdade, o leitor “nunca fica de frente, pessoalmente, com a primeira realidade que acontece na novela, somente com as diferentes versões subjetivas que dela têm os personagens.” (LLOSA, 2004, p. 71).

Assim, as circunstâncias entrelaçam com a situação-limite, e a maneira mais ingênua de subjetividade não parece estar em Isa, mas na Sra. Swithin. Enquanto esta desenvolve atividades religiosas, aquela escreve poesias. A atividade primeira privilegia na personagem aparentemente um gosto “perfeito”, ou seja, não dá espaço para questões e angústias individuais; ao passo que a segunda cuidando para não mexer os lábios “Daria todo seu tesouro àquela voz, desde que as lágrimas cessassem.” (WOOLF, 1981, p. 130). A ficção de Isa não tinha lugar dentro de uma sociedade em que os lugares sociais eram demarcados e elaborados por homens; a ela cabia apenas à intelectualidade invisível, visto que era tida como um objeto de reclusão doméstica.

Cercada por uma sociedade conservadora e aprisionada a um cotidiano medíocre, Isa queria transcender, fugir dos dogmas e preceitos que a aprisionavam. Para Llosa, quando as prisões transformam nosso eu em caos entramos em crise e, “esse é o momento privilegiado para a ficção.” (LLOSA, 2004, p. 18). Em um voo imprevisível, as recordações e as invenções

da personagem se misturam livremente, ainda que em nostalgias e frustrações suas poesias, “Suas ordens artificiais proporcionam refúgio, segurança, e nelas se desdobram livremente aqueles apetites e temores que a vida incita, e não consegue saciar ou conjurar.” (LLOSA, 2004, p. 18). Da liberdade da oração de Lucy e das verdades subjetivas da ficção de Isa nascem outras, pois a discrepância entre as duas personagens constitui um ponto que sugere uma consideração relevante. A religiosidade insólita de Lucy não é o único ponto que nos chama a atenção. Existe pelo menos um exemplo claro de angústia desempenhado, e que é mantido ao longo da narrativa. Não sabemos se a velha Flimsy, ao dedicar-se ao extremo ato da fé, o fazia por gozo; o fato é que ela estava “Sempre lá em cima nas nuvens como um balão, seu pensamento tocava o solo uma ou outra vez, de súbito, com um choque de surpresa.” (WOOLF, 1981, p. 87).

Um fenômeno parecido é evocado por Isa, “cujos olhos vagueavam ao acaso, sacudiu a cabeça.” (WOOLF, 1981, p.126). Duas personagens vivendo experiências similares? Ora, tanto a religiosidade quanto a poesia são provas de uma existência cuja a essência se denomina insatisfeita, e “(...) só quem têm personalidade e emoções sabe o que significa querer escapar dessas coisas.” (ELIOT, 1989, p. 47). O eu angustiado de Isa buscava pela ficção, “Sair de si mesmo, ser outro, ainda que seja ilusoriamente, é uma maneira de ser menos escravo e de experimentar os riscos da liberdade.” (LLOSA, 2004, p. 19). A imaginação lhe concebia uma “soberania individual”, mas Isabella temia o julgamento do marido, todavia, ela não passava de um espírito frágil, mutilado, “a quem foi imposta a atroz dicotomia de ter uma única vida, e os apetites e as fantasias de desejar outras mil.” (LLOSA, 2004, p. 17).

Entre a Sra. Giles e a Sra. Swithin, o que há de característico e pertinente é que ambas são suficientemente esquivas, e separadas adquirem identidades e posturas extremamente ambíguas. Para elas “a vida real, a vida verdadeira, nunca foi nem será suficiente para satisfazer os desejos humanos.” (LLOSA, 2004, p. 24). Embora as orações de Lucy e a poesia de Isa não cheguem a alterar a configuração dos acontecimentos, ambas se fortalecem: não pela liberação da emoção, mas pela escapatória desta. Assim, enquanto o elemento onírico de Isa justifica e reforça seu descontentamento, o elemento religiosidade de Lucy é apresentado como necessidade de conceber a felicidade mesmo que inconsciente.

O transcender dessas duas personagens consiste numa consciência refinada de que o romance se torna mais livre, e que “sua liberdade é a liberdade não só de ser mais poético, mas também mais verdadeiro em relação ao sentimento da vida.” (BRADBURY e MCFARLANE, 1989, p. 334). Os conflitos gerados em torno da personagem são, sem dúvida,

o pivô que rege a narrativa. Ela é o cabide em que o “herói casmurro” pendura seus medos e suas culpas; é a quem Bart humilha e domina pela austeridade; é a quem Isa julga um dinossauro velho repetitivo e sem criatividade; é a quem a fé exigia horas e horas oração para proteger suas visões.

Com sua voz “trêmula”, contrastando com a voz “áspera” de Bart, a velha de mãos ossudas buscava desfazer seu dualismo interno “pensando que Deus é a paz. Deus é amor.” (WOOLF, 1981, p. 88). Sensível a mudanças, a um grau de independência refugia-se “numa autoridade dominante, porém, é essencialmente um ato de submissão. É como se o indivíduo não precisasse mais se envolver no jogo problemático que todas as relações de confiança supõem.” (GIDDENS, 2002, p. 181). Sua mente alimentada pela “fé” confessa-se um espírito que crê em um ser superior, mas que, simultaneamente, obedece as torturas impostas por um eu cético e zombador. A fé surge como uma espécie de recurso quando o eu mostra-se enfraquecido, pois diante a dor, a incompreensão, ao domínio do irmão, Lucy toca o crucifixo fortemente contemplando as folhas recortadas contra o céu. E, “Depois, adormecia. Até que as fitas esparsas das vozes dos pássaros a despertassem outra vez.” (WOOLF, 1981, p. 147).

Lucy almejava ser livre, no entanto mostrava-se uma criança indefesa. Desejava abrir a porta do eu interior, mas sempre movia de leve a porta que sonhava abrir e agia “como se nunca soubesse o que poderia encontrar.” (WOOLF, 1981, p. 87). Lucy é alma perdida que ao se procurar se prende ainda mais em valores e crenças, por conseguinte estes seres “(...) procuram consolo em sistemas ainda mais amplos de autoridade.” (GIDDENS, 2002, p. 181).

Lucy busca na religião a liberdade, e, por conseguinte se aprisiona em regras e normas impostas socialmente caracterizando um ser contraditório e multifacetado.

Swithin representa os “eus” que:

(...) conhece a dor e o terror, mas acredita na sua capacidade de ser bem-sucedida. Graves perigos estão em toda parte e podem eclodir a qualquer momento, porém nem o ferimento mais profundo pode deter o fluxo e refluxo de sua energia. Irônica e contraditória, polifônica e dialética, essa voz denuncia a vida moderna em nome dos valores que a própria modernidade criou, na esperança – não raro desesperançada – de que as modernidades do amanhã e do dia depois de amanhã possam curar os ferimentos que afligem o homem e a mulher modernos de hoje. (BERMAN, 1986, p: 22:23).

Lucy sonhava ruflar suas asas em direção ao céu, pois ela sempre partira em busca de uma harmonia entre os círculos de seus pensamentos e a unificação das coisas diversas. A Sra. Swithin é alma que voa sem sair do lugar, sempre lá em cima nas nuvens pousava como um

pássaro que não possuía corpo; e, vez por outra, permitia que o pensamento tocasse de súbito o solo, pois havia nela apesar da idade um coração cheio de primavera.

2.2.2. “SRA. MANRESA”: FUTILIDADES COMO FORMA DE ESCAPISMO

A implicação identitária da Sra. Swithin nos leva a outra. Outra instigante complexidade acerca da identidade marca uma linha que certamente avança para direções inesperadas. O acontecimento mais importante era a representação no pátio da fazenda, mas ao que parece também há outro sustentável: a tentativa de esconder uma possível personalidade ambígua. A dificuldade está justamente em a personagem representar o que por si só, ela já representa, tanto em termos sociais como espirituais. Da 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 – (...). Nada, porém, de particular, nenhum fato estritamente biográfico.” (WOOLF, 1981, p. 34).

Sem deixar-se captar, apoiada numa concepção de sujeito “exclusivo”, sua definição está demarcada ironicamente entre a adolescência de “não ser tão adulta” nem ser tão “sensata”, cabendo-lhe, portanto, a visão de que somos “– Livres, ousados, sem temer ninguém”, como também “se aprovava a si mesma como pessoa livre.” (WOOLF, 1981, p. 77). Manres amostra-se dona de uma “alegria natural”, mas tem a vida envolta de mistérios. Sua aparição na fazenda dos Oliver, sua vida londrina, seu casamento com Ralph, suas picadelas maliciosas sugere um quê de segredo. Comportando trajes extremamente vulgares, a personagem defende a ideia de que não importava onde ela estivesse ou que fizesse era sempre preciso abanar “as mãos de modo que os diamantes cintilassem ao sol.” (WOOLF, 1981, p. 38).

Ostentando uma riqueza ao mesmo tempo em que 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).

A personagem concentra sua identidade sob disfarces e ornamentos que “exclui” aparentemente uma dualidade que a põe em convergência com o mundo. Quão grande é a profundidade que ganha o escapismo da personagem, que ela sustenta que preservava uma

identidade natural. Mas, há minimamente outro ponto que devemos também considerar: o máximo valor que ela dava à aparência, pois em tempos em que o “eu” sente-se fragmentado ou dividido, ele “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 fase do espelho.” (HALL, 2005, p. 38).

A Sra. Manresa é um espírito pretenso a “Alegrias espontâneas e naturais”; mas ela também “era vulgar nos gestos e em toda a sua figura excessivamente sensual, (...)” (WOOLF, 1981, p. 35). A presença dos adornos excessivos “encobre” a própria existência e sensivelmente ajusta a relação entre o eu e o mundo. A personagem 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).

Nesse sentido, 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 da Sra. 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).

Manresa é astuta, dissimulada, é por assim dizer, a personagem mais complexa da narrativa, pois ela simula tanto sua identidade, que ao leitor além de negado qualquer informação precisa sobre ela, também se tem a impressão de que somente ela “preservara sua identidade” diante os conflitos do mundo. A personagem elabora um refinado jogo, uma espécie de mascaramento que “sustenta” e “harmoniza” o eu exterior e o eu interior. Ela joga com maestria tal, por conseguinte, ela sabia que precisava de uma maneira e/ou modo que ajudasse a combater a cultura que “ameaçava suas ideias sobre as alegrias naturais do coração.” (WOOLF, 1981, p. 127). E obstinada por evasão, a “verdadeira” essência do eu, ora “De alguma forma sentia-se a Rainha”, (WOOLF, 1981, p. 71) ora, confirma-se inquieta e interpenetrando sonho e realidade “apanhou o estribilho Dispersos estamos. E prosseguiu:” (WOOLF, 1981, p. 73).

A incongruência entre a aparência e a verdadeira face da personagem instaura dizer que:

Os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de todos os tipos tradicionais de ordem sociais, de uma maneira que não têm precedentes. Tanto em sua extensionalidade quanto em sua intencionalidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas que a maioria dos tipos de mudança característicos dos períodos precedentes. Sobre o plano extensional, elas serviram para estabelecer formas de intercomunicação social que cobrem o globo; em termos intencionais, elas vieram a alterar algumas das mais íntimas e pessoais características de nossa existência cotidiana. (GIDDENS, 1991, p. 10).

Manresa é a personificação da tentativa de manter uma identidade purificada, uma implicando uma filtragem as ameaças das experiências sociais. O mundo da personagem se dissolve em ter sentimento de identidade coerente e integral, contudo os confrontos e os questionamentos deixa perceptível que a “globalização possa levar a um fortalecimento de identidades locais ou à produção de novas identidades.” (HALL, 2005, p. 84). As tantas identidades que possuía a personagem, fornece um foco de um caráter posicional que prima por recuperar e/ou manter sua identidade centrada, causando um efeito de contestação, mas de modo a parecer que o ser nunca está deslocado. Manresa gravita em torno de uma larga negação de que as identidades não estão sujeitas ao plano da história, e que o mundo social contribui para “nivelar” nossos “eus”. Formada e transformada continuamente, a identidade ao mesmo tempo em que deixa de ser estável, também abre possibilidade de criar novos sujeitos. Ela surge de um preenchimento a partir da relação com o outro. As relações tem um efeito “pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades de novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas.” (HALL, 2005, p. 87).

O mundo globalizado tem um efeito de contestar e deslocar as identidades “puras”, e talvez por medo das várias vozes que gritava dentro dos “eus” inquietos, Manresa se permitia afirmar que era um ser “autêntico” mesmo se contradizendo em gestos e atitudes. Sempre preocupada em manter-se longe de julgamentos, mas totalmente comunicativa e excessivamente sensual, a Sra. Manresa receava que os olhos pudessem revelar o que ela pretendia esconder. A solidão, os mexericos da vida londrina, a hipocrisia a que ela estava acostumada precisava ser controlada, e, por isso jamais desistira de conquistar a liberdade através das risadas desinibidas, da voz aflautada, dos olhares brejeiros que mais denunciavam seus fantasmas que escondia seus medos. Apesar de se mostrar e/ou deixar transparecer uma força inabalável, Manresa sabia que não era livre o bastante para pensar isoladamente nem apagar o imenso vazio entre o sorriso que lhe rachava a pele e “nós mesmos”.

2.2.3. "GILES OLIVER": UM HOMEM SEM AÇÃO

É bem verdade que a Sra. Manresa sabia que “– precisamos dominar a impaciência de nossas almas (...)” (WOOLF, 1981, p. 52). Mas e Giles Oliver? “(...)”; quanto a ele próprio, as coisas aconteciam à sua revelia; (...)” (WOOLF, 1981, p. 44). Se a respeito da Sra. Manresa a expectativa deriva de uma ingenuidade e/ou uma euforia inventada, o mistério de Giles atesta por uma condição mais conflitante, porém arremessado para um julgamento próprio. O Sr. Oliver tinha queixo firme, nariz reto e curto, cabelo crespo e naturalmente olhos azuis. Era um fracassado corretor que depois de voltar para casa põe em prática o mecanismo de sua boa educação: trocar de roupa e receber os convidados. Casado com Isabella, ele vive um conflito dual de onde extraímos suas frustradas dificuldades interpostas; o desejo reprimido pela Sra. Manresa e o seu fracasso profissional.

Em face de sua dor ele consolida que a respeito do seu fracasso tudo que se pode asseverar é que “Era uma visão superficial e perversa de um problema que o afligira durante dez anos, uma vez que não possuía talento especial nem capital (...)” (WOOLF, 1981, p. 40). E, quanto a Sra. Manresa sentia que “Se fosse um cavalo, sua fina pele castanha se repuxaria como se uma mosca tivesse pousado nela.” (WOOLF, 1981, p. 46). Há, entre a Sra. Manresa e o Sr. Giles um ponto que merece ser discutido: o eixo que estabelece a posição comportamental das personagens diante a problemática do mundo. Pondo de lado – ainda que temporariamente – o desejo que ambas as personagens nutrem uma pela outra, voltemos a nosso ponto anterior.

Vimos anteriormente, que a Sra. Manresa, para “driblar” os conflitos emocionais, cultuava a ideia de “alegria natural”, muito embora sentia que “ao sorrir sua pele rachava toda” e que “Havia um imenso vazio entre ela, os aldeões que cantavam, e a criança que pipilava qualquer coisa.” (WOOLF, 1981, p. 61). Giles, apesar de não ser um “almofadinha da cidade” se serve de outra maneira: pendurava em tia Lucy “o seu mau humor como se pendura um casaco no cabide” (WOOLF, 1981, p. 39), pois ele a achava “tola e irresponsável”. O mau humor de Giles envolvendo tia Lucy tem um quê de inveja, pois ela conseguira se casar com um fazendeiro, e tudo que ele almejava era justamente ocupar a posição social que o marido de Lucy tinha. Outro ponto acerca da raiva de Giles em relação a Sra. Swithin está no simples fato dela admirar a profissão de corretor que ele exercia, mas que odiava, pois para ele a vida não tinha lhe dado escolha, e assim, “uma coisa levava a outra; e tudo acumulado, acabava esmagando a gente; (...)”. (WOOLF, 1981, p. 40). Quanto ao pai,

excluiu dessa censura; “quanto a ele próprio, as coisas aconteciam à sua revelia;” quanto a Sra. Manresa “também não merecia censura, mas ele não saberia dizer por quê.” (WOOLF, 1981, p. 44).

Giles constitui um tipo de indivíduo que vive a sondar a própria dor na tentativa de descortinar um eu sombrio. É um eu sem perspectiva que se tornou instrumento dos problemas sociais, além de obedecer um caráter tradicional nas implicações afetivas e morais. É um espelho confesso de uma vida torturada de incertezas marcada pela crescente angústia que acentua a miserável condição humana. Ele fitara tia Lucy com certo desprezo, pois ela sim, a seu ver havia feito escolhas acertadas. A senhora Swithin casou-se com um fazendeiro; enquanto que ele “Se pudesse escolher teria sido fazendeiro. Mas não lhe tinham dado escolha.” (WOOLF, 1981, p. 40). Há, nesse trecho da narrativa um ponto relevante e discutível: a personagem não se pauta em um eu específico para responsabilizá-lo por sua falta de oportunidade, mas mantém até certo ponto um olhar de “reprovação” por tia Lucy deixando em suspense a face do verdadeiro culpado.

Tal atitude nos coloca diante de uma autêntica transferência que salta aos nossos olhos. Giles é uma alma atordoada pelas não conquistas e, por isso, atribui ao “eu” conquistador (tia Lucy) a mácula da sua derrota, originando um desejo de ocupar o lugar que o outro possui e/ou conquistou. A sociedade não é “um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesma, como o desenvolvimento de uma flor a partir de seu bulbo.” (HALL, 2005, p.17). Vê-se que ele caminha acerca de consequências que aparentemente são e/ou estão isoladas, contudo, estava aquecido de problemas pessoais e sociais. Atentemos agora, para elementos que o narrador não justificou em Giles, mas procurou explicá-los, e explicando ele próprio se justifica que diante da vida ele não passava de um covarde “como uma estaca em meio à torrente da multidão fluida.” (WOOLF, 1981, p. 73). Se por um lado, a personagem exime-se da culpa de ser um fracassado transferindo sua irritação para tia Lucy, por outro, ele estava convencido que a menor de suas ações dir-se-ia que “Era um parto às avessas – uma inversão monstruosa.” (WOOLF, 1981, p. 75).

A revelação que nele se confessa vem permeada de reflexões que compromete o artificialismo da personagem diante da vida. Giles é um espírito complexado a procura de caminhos próprios, mas falta-lhe a atitude transfiguradora para libertá-lo da sua condição de ínfimo valor. A personagem padece de um despojamento que serve mais de pretexto para encobrir seus fracassos que de eixo norteador. Tendo cultivado apenas amarguras ele traduz confissões de um pessimismo que emparelha curiosamente com o desfecho de seu pai, Sr.

Bartolomeu Oliver. Duas características os aproximam vivamente, no que pesa observar às atitudes diante da vida. Primeiramente, porque os Oliver (Bart e Giles) padecem, cada um a seu modo, de uma aplicável postura: “– Nosso papel é sermos plateia – disse Bartolomeu. – Aliás, papel muito importante.” (WOOLF, 1981, p. 48). Segundo, porque desse papel jamais se libertaram. Duas personagens em torno de um único núcleo: a covardia.

Giles é o “herói casmurro” sem nenhuma perspectiva, com mais probabilidade de “pendurar sua raiva” em alguém do que considerar nele uma ação. Bart é um tirano que se apresenta favorável à conservação de valores passados e que não deseja subvertê-los. Essa é a “normalidade” do universo doméstico de Isa e Lucy. Se a elas cabe o jogo duplo da aparência, o jogo cabe também a eles, que manifestam suas múltiplas identidades dentro do sistema de significação.

Giles, ao contrário de Bartolomeu:

Giles era exatamente o tipo que a Sra. Manresa adorava: cabelo crespo; queixo firme, e não o queixo fugidio que tantas vezes se encontrava; nariz reto e curto; com aquele cabelo, naturalmente os olhos tinham de ser azuis; e, para completar o tipo, havia nele algo de ousado e indômito que, mesmo aos quarenta e cinco anos, levava a Sra. Manresa a recarregar suas velhas baterias. (WOOLF, 1981, p. 40).

Com tudo que dissemos até agora acerca do caráter de Giles Oliver pretendemos não negar a colaboração da Sra. Manresa para sustentar tal afirmação. Ao contrário, demonstrar que ela surge como um ser de instância “superior” atravessando seu destino (como forma de oportunidade) para que as coisas não mais acontecessem “à sua revelia” contemplando paisagem na companhia daqueles velhos, pois “ela era uma boa mulher, andando com ele pelo celeiro fazendo-o sentir-se menos espectador e mais ator.” (WOOLF, 1981, p. 81).

Primeiramente, Giles vive um conflito desencadeado por si mesmo entre a profissão que exerce e a que desejava exercer. E, quanto a Isa, assumia “(...) a postura de quem carrega o peso de todos os males do mundo, obrigado a ganhar dinheiro para a mulher esbanjar.” (WOOLF, 1981, p. 84). Aparentemente, aí estão todas as causas dos insucessos da personagem. Tinha a sensação de ser um objeto familiar sem nenhum valor social vivendo sem objetivos na confluência de dois mundos que o oprime, mas que não sabe como se desvincular. Giles é alma intranquila, um habitante de cemitério, “um cervo ferido em cujo flanco o escárnio do mundo fincou seu espinho...” (WOOLF, 1981, p. 66).

A realidade lhe é concreta demais, e talvez por isso, o “herói casmurro” fixara sua raiva em tia Lucy como quem pendura uma roupa no cabide. Romper com seus verdadeiros medos não era uma tarefa que lhe parecia fácil, antes era para ele “um golpe de sorte poder

desprezar o outro em vez de desprezar a si mesmo” (WOOLF, 1981, p. 83). A “liberdade” é relativamente grande demais para Giles, ele não conseguiria se desvincular da existência que não o completa, tampouco dos próprios defeitos. Isso retoma o exposto (antes mencionado) sobre a participação “indireta” da Sra. Manresa na constituição identitária da personagem. Em Giles situavam os conflitos de ordem social e emocional tão profícuos que o levam a matar uma cobra no caminho, e o faz pensar que “Ao menos, porém, era uma ação.” (WOOLF, 1981, p. 75). Tais conflitos movimentavam-no em direção a um futuro incerto, ao mesmo tempo em que tornam-no consciente da situação. Contudo, a personagem não consegue encontrar uma saída heroica.

Vimos, pois, na Sra. Manresa, um conceber da vida que o herói casmurro almejava. De alguma forma, por algum fado ou encanto, estavam “unidos por um fio – visível, invisível, como aqueles filamentos que, ora visíveis ora não, unem as trêmulas folhas de relva no outono, antes que o sol nasça.” (WOOLF, 1981, p. 46). Diante de tal afinidade sentimental, ele próprio adota uma posição com relação à Sra. Manresa. “– que Deus nos ajude, e que isso seja o fim.” A ela restara apenas repreendê-lo: “– Agora você está se mostrando detestável.” (WOOLF, 1981, p. 127). Giles, certamente, dava pouca atenção ao desfecho de sua história (à revelia) e, conseqüentemente, mais uma vez fracassara. E, tudo que restara fora apenas “As rodas rangeram no cascalho e o carro partiu.” (WOOLF, 1981, p. 149).

A intensidade dessa cena não desperta a personagem para uma realidade nova, certamente, porque Giles não passa de um indivíduo 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).

Nesse sentido, vale dizer: se Isa, graças a seus escapismos, cantarolava sempre o mesmo ritmo em busca de uma resposta que respondesse: “– O que desejo?”, Giles procura se estruturar mesmo que estaticamente. “– Seguir? (...). – Seguir a quem? Para onde? – E enfiou na madeira seus leves sapatos de tênis. – Para lugar nenhum. Para lugar algum. – E ficou ali, sem se mover.” (WOOLF, 1981, p. 74). São duas almas igualmente tristes condicionadas ao máximo de perguntas e a um mínimo de respostas. São seres depostos de sua exterioridade que o narrador aproxima num tempo e num espaço onde as ideias assumem um papel inquieto, pois abissal é a realidade que os aniquila.

2.2.4. “BARTOLOMEU”: AÇÕES E VÍTIMAS DO “PODER” PATRIARCALISTA

Entre as ações patriarcalista de Bart e suas vítimas, é talvez um ponto que se confessa melhor esclarecimento. Se Giles se mostra imaturo e despreparado para enfrentar o mundo, o pai é condição para o narrador seguir contando sobre um viúvo solitário. Mas, enquanto aquele traça um perfil de um “herói casmurro” e tem como via de escape a revolta, este era rude, autoritário que diante dos indefesos berrava “como se comandasse um regime militar.” (WOOLF, 1981, p. 15). Bart é por assim dizer, 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. Muitos exemplos acerca do assunto podem compor o comportamento da personagem. Num ritmo intenso ele se põe na narrativa com liberdade tal, alimentando-se das “fraquezas” a que outros personagens estão expostos.

Na trajetória do herói “malvado”, a narrativa perde a força do fazer poético em que Isa está presa, e ganha uma atmosfera de “um susto” e um “choro”, (em George) um “franzir de sobancelhas” (em Isa) e uma piada de mau gosto entre a “fé” e a “superstição” (em Lucy). Coerente com seus princípios a personagem ostenta com uma espécie de prazer exacerbado seus feitos, o que Isabella chamou de “grosseiro”. Em derredor de Bart gira uma ideia de imposição que contrasta com o universo de Isa (nora), Lucy (irmã) e George (neto). Neste sentido, o narrador privilegia o Sr. Oliver dando a ele uma espécie de “captação” de uma situação-limite das outras personagens. Em se tratando da Sra. Swithin havia uma tensão completamente maximizada envolvendo sua fé e a representação no celeiro.

Em sua perspectiva cristã, sua fé assumiria um compromisso de que naquela tarde nada sairia errado, pois 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 como quem fortalece a ou/da expressão Bíblica “(...) a fé sem ação é morta” (TIAGO 2.26) ela dera 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 que estivesse coerente com que ela acreditava, por conseguinte cria que o irmão não desprezaria mais uma vez a sua fé. “(...), diga-me qual é a origem disso?” (WOOLF, 1981, p. 23). E sem nenhum constrangimento “– Qual é a origem... a origem... disso? – Superstição – respondeu ele.” (WOOLF, 1981, p. 24). A partir disso, fica visível que Bart triunfara, pois “Ela corou, e pôde-se ouvir o breve suspiro, pois mais uma vez

ele ofendera sua fé.” E mais: “– Cindy – resmungou ele. E foi o fim da discussão.” (WOOLF, 1981, p. 24).

Em relação a George, filho de Isa, pois também não escapara 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 Lucy, Bart, Sra. Manresa e Giles. Há uma paz puramente inocente interpondo entre o filho de Isa e a natureza. É como se o narrador quisesse unir ou manter uma combinação “natural” entre o exterior e o interior, e sem curiosidade ou abismo constituíam um mútuo fascínio um pelo outro. Sem mágoa ou 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 um focinho pontudo, sem olhos, movendo-se sobre as pernas e brandindo os braços.” (WOOLF, 1981, p. 15). A aparição de Bartolomeu insere uma ideia de ameaça que contrasta com o universo seguro, mágico e harmonioso de George, e então, “O menino rompeu em pranto.” (WOOLF, 1981, p. 16). Basta-nos isso para voltarmos a nossa perspectiva analítica acerca de Bart. Como antes mencionamos, a personagem ocupa um lugar na narrativa que por vez parece “captar” o ponto máximo da sensibilidade alheia. Com seu ágil estilo de obsessivo dominador o Sr. Oliver transcende abafando a voz e os gestos de suas vítimas. No caso de Lucy apenas um resmungo silenciou-a. Contudo, em George o efeito teve um peso maior. Ele ficara em pé desequilibrando por causa de um monstro terrível sem olhos que apareceu por trás de uma árvore.

O monstro Bartolomeu Oliver não tinha olhos, e graças a técnica narrativa pode-se apresentar para George tal como era. Um típico indivíduo despido de sensibilidade, oriundo de um tempo em que “O tédio, as restrições, a opressão da vida familiar não eram produto da crueldade individual, mas sim dos costumes sociais.” (BELL, 1968, p. 26). As atitudes do Sr. Oliver aparecem em Woolf no intento de transgredir uma realidade de uma época rígida e costumes morais intensos. No espaço social em que o temível monstro habitava questões se repetem “(...), e qualquer tirania tradicional ou hipocrisia emocional serviam de camuflagem para cantos não varridos das salas e para uma inominável imundície profana.” (BELL, 1968, p. 27).

Na medida em que o terrível monstro “apanha” para si as fragilidades do mundo interior de suas vítimas, exerce sobre elas seus atos “heroicos”. Depois da cena do susto de

George, ele deixa emergir do seu caráter alegórico o conteúdo das suas observações, porque não bastava sua falta de olhos, era preciso apesar de ser tão idoso impressionar com sua capacidade de gritar e fazer-se obedecer. Assim, desprovido de “visão” 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 demasiadamente 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). A Sra. Oliver “suspirou, sentando-se numa poltrona, como um balão cativo amarrado às coisas domésticas por mil fios tenuíssimos:” (WOOLF, 1981, p. 20). Pelo fluir da máxima na narrativa observa-se que o narrador procura dar a personagem um tom de fala confessional de angústia, conflitos e de revolta. “Isa detestava tudo que era doméstico, possessivo e maternal”, e de acordo com a imagem que a domina “Ela franziu a sobrancelha”, pois os artifícios do velho Bart não a convenceram. “Seu filho não era covarde, não era.” (WOOLF, 1981, p. 20).

Há, no comportamento expressivo da personagem um quê de repulsa e esperança velando todo complexo psíquico que envolve as relações familiares. A Sra. Giles embora detestando sua condição doméstica procura harmonizar o presente com o futuro isentando George daquela natureza estúpida a que o sogro era incapaz de conter. Isabella era alma inconformada e “Ele sabia disso e provocava-a de propósito, aquele velho grosseiro, seu sogro.” (WOOLF, 1981, p. 20).

Entre Bart (pai) e Giles (filho) não há nenhuma reflexão profunda. No decorrer da narrativa não é perceptível sinais de aproximação entre eles. Exceto o amor não consumado que os dois sentiam pela Sra. Manresa. Contudo, se em Giles o sentimento pela Sra. fútil não trouxe nenhuma reflexão relevante, em Bart houve um princípio de “resgate”. Enredado pela impossibilidade de uma situação amorosa com a Sra. Manresa, sente que “à partida dessa mulher espantosa, toda sensação, estraçalhou o recheio da boneca e fez com que seu coração derramasse aquela golfada de serragem.” (WOOLF, 1981, p. 145). A carga emotiva contrária e ilegítima de sua origem fê-lo pensar que “Fora ali, cedo naquela manhã, que ele destruíra o mundo do pequeno George. Saltara de trás da árvore com sua máscara feita de jornal, e a criança pusera-se a chorar.” (WOOLF, 1981, p. 145).

É fantástico e inovador o que se estabelece no interior da personagem; não de ação, apenas de reflexão, pois ele fizera uma amarga lembrança sentimental sobre sua *via-crúcis*. Aquele velho de veias inchadas, consciente de seus limites, estava apaixonado, e, pior, não sabia “Como exprimir o peso em seu coração, a efusão em suas veias, enquanto a Sra.

Manresa se afastava, (...). O velho emitia um som gutural e virou-se para a direita. Era preciso retomar o passo inseguro, aos tropeços, pois a dança acabara.” (WOOLF, 1981, p. 145).

Nesse ponto, a personagem parece recorrer a intenções e sentimentos que aparentemente a Sra. Manresa parecia ter-lhe sepultado. A partida daquela que o fizera ficar sozinho “com as cinzas frias” reconduz a ação de Bart ao início: para ele, tal sensação trouxera-lhe esquecimento do que sempre foi nítido contra o azul da tarde, ou seja, sua casa. Mas, Bart queria voltar a sua casa ou ao lugar tirânico que ele ocupava nela? Respondemos a interrogativa à luz do próprio relato da personagem. “Sentia-se contente por tudo aquilo ter acabado (...). A solidão retornara. E também a razão, e o jornal à luz do abajur...” (WOOLF, 1981, p. 146).

2.3. A INTENÇÃO DO NARRADOR E SEU DESFECHO

Em *Entre os Atos* a imaginação livre do narrador não protege a narrativa de invocar hipocrisias sociais, conciliar posturas ambíguas, denunciar tiranias domésticas nem contrastar tempo interior com tempo exterior. O que permanece indiscutível no romance é que os seres tomados por motivos externos desencadeiam processos internos que, ora implícitos, ora explícitos, disfarçam em expressão ou atitude o que especialmente não se trata de uma história contada, mas vivida. Tudo isso parece evidente, todavia cumpre perceber que se trata de um romance dramático-lírico e que, tendo como intenção a “dramatização”, a romancista tenciona unir as personagens-plateia num único lugar, e para tanto, vale-se do pátio da fazenda do Sr. Rupert Haines.

Chamada Pointz Hall, a propriedade “Não aparecia nos guias turísticos: simples demais para tanto. (...), mal localizada numa baixada, na planície, com uma fimbria de árvores subindo pela encosta, de modo que a fumaça das chaminés se enroscava nos ninhos das gralhas.” (WOOLF, 1981, p. 11). A mola que rege a narrativa permeia entre apreender os “entre os atos” das personagens e, sem dúvida, inovar o fazer estético literário quebrando as convenções romanescas. Nessa junção ficcionista, tudo está tão arquitetado que é como se a narrativa não só refletisse uma realidade social, mas que também dela participasse ativamente. As duas conformidades causam nos seres fictícios, cada um à sua maneira, uma indignada resposta. Se para alguns a peça apresentada no pátio da fazenda não passou de algo

“fragmentado demais”, para outros “ficamos assim cheios de dúvidas”. (WOOLF, 1981, p. 143).

O exposto fica mais claro quando os responsáveis pela organização da peça pedem que a plateia perdoe-os pela omissão de uma cena por falta de tempo, e sugere que eles imaginem a cena omitida. A reação da plateia é representada pela Sra. Swithin. “Querem que imaginemos tudo isso – disse ela tirando os óculos.” (WOOLF, 1981, p. 104). Paralelamente a isso, é excessivamente visível a reação da produtora Srta. La Trobe que dera a seu público um presente em que “o triunfo estava na doação”, não no desfecho, porque “Sua dádiva não significava nada”, tudo não passava de “Uma nuvem fundindo-se com outras nuvens no horizonte.” (WOOLF, 1981, p. 149). Se, para ela, a inovação não passara de “um fracasso”, para o público “E se ficamos assim cheios de dúvidas, a peça não terá sido um fracasso?” (WOOLF, 1981, p. 143). O desfecho não foi “feliz e glorioso”, foi tão somente “um momento desconcertante. Como concluir? Agradecer a quem?” (WOOLF, 1981, p. 140).

Há, minimamente, uma tensão irônica que se ocupa da decisão da Srta. La Trobe em relação a seu público exposta pelo narrador. No intuito de envolver os seres fictícios numa espécie de registro vivo da realidade, a produtora decide que a representação fosse no pátio da fazenda, pois só assim quebraria a “discrição da natureza”, e firmaria que “foram desfeitas as barreiras que deveriam separar o homem e os animais.” (WOOLF, 1981, p. 132). Enquanto ela, escondida por trás dos arbustos, comanda seu público-plateia possibilitando a eles uma tomada de consciência de seu mundo através dos fatos históricos encenados, sutilmente nos é apresentado um narrador irônico que sem nenhuma cerimônia diz que “A Idade da Razão confraternizava com a parte dianteira de um burrico.” (WOOLF, 1981, p. 140). Nesse pequeno jogo, o narrador “obriga” as personagens-plateia a recorrerem à imaginação, arquitetando um palco em que a realidade social é matéria reflexiva bem como o papel do ator atuante que dela participa.

Intencionando agrupá-las sobre o mesmo teto, sob condições de expressar os gestos que joga cada personalidade, o narrador aposta num recurso plausível; convidá-los a um local propício à sua intencionalidade: o pátio da fazenda Pointz Hall, onde a tensão das personagens é pretendida ser captada sem nenhuma dissimulação. Incluindo Isabella Giles Oliver, Sra. Ralph Manresa, Giles Oliver, Bartolomeu Oliver e a Sra. Lucy Swithin no convite a mando do narrador, sabemos que todos hão de cruzar seus destinos. Assim como a própria Lucy Swithin exprime: “– Está na hora de nos juntarmos... – disse a Sra. Swithin e deixou a frase suspensa, como se tivesse 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). E, ganhando

gratuitamente o ingresso do espetáculo, Cindy não só nos leva para um organizado de ideias que desencadeia um processo de caminhos e propósitos, como também a uma série de conflitos existenciais.

Algumas personagens woolfianas, apesar das visões fragmentadas, revelam-se ousadas, e partem em busca da essência perdida. Sem possibilidade de organização e sem destino tendem a terem seu “momento de visão”. Em *Passeio ao Farol*, isso fica em evidência quando Lily Briscoe, na tentativa de “captar” a essência da Sra. Ramsay, “com uma repentina intensidade, como se pudesse vê-la nitidamente por um segundo, traçou uma linha ali, no centro. Estava pronto; estava acabado. Sim, pensou, pousando o pincel, com extremo cansaço, eu tive a minha visão.” (WOOLF, 1927, p. 187).

Em *Entre os Atos* temos algo semelhante. A personagem Lucy Swithin, ignorando as convenções, aparece entre os ramos floridos e parabeniza a Srta. La Trobe pelo que lhe proporcionou a peça que ela escrevera.

– Oh, Srta. La Trobe, meus parabéns! Hesitava: – A senhora me proporcionou... – Ela omitiu alguma coisa, recompôs-se: – Desde criança senti... – Uma névoa baixou sobre meus 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).

De uma vida frágil e submissa, revela-se verdadeiramente audaz e revolucionária. A discrepância entre a Sra. Swithin e a rainha do Egito não implica simplesmente questões morais e sociais, mas espíritos contrários em estratégias e astúcia de batalha. A última rainha da dinastia era ousada, sedutora, ocupada de prazeres e paixões, além de se sobressair em suas ambiciosas pretensões políticas. Cindy era apenas uma alma procurando caminhos para seu equilíbrio interior. Dissera apenas uma fração do que desejava dizer, mas surtira tanto efeito que “Se esses pensamentos a consolavam, então que pensasse assim.” (WOOLF, 1981, p. 126).

Lucy tivera uma espécie de conciliação espiritual, pois não passava de uma criança torturada e inconformada que apesar das orações confienciava-se que “Não havia mais luz; o que sobrava era severo, frio como pedra.” (WOOLF, 1981, p. 155). E mais: todo peso de sua vida fervilhante não mudaria o comportamento de Bart; por mais que ela tentasse, seu

cotidiano tinha a expressão de dois mundos. “Pois ela era dos que unem; ele, dos que separam.” (WOOLF, 1981, p. 88).

Sr. Oliver era ser de ataque, tipicamente patriarcal, fruto de um tempo em que a tirania imperava, tinha sombras rastejando em seu rosto e, “parecia uma árvore sem folhas, espectral, em sua poltrona.” (WOOLF, 1981, p. 155). Lucy é essência sensível e a cada contradição interna suas ações resultam num vaivém monótono que a leva a virar “a página depressa, com ar de culpa, como uma criança que será mandada para a cama antes de terminar o capítulo.” (WOOLF, 1981, p. 155). Curiosa coincidência perpetua em Isa; alma condicionada à submissão ditatorial dos Oliver, que com sua voz “contestadora” emanava silêncio. Esta é permanente, incapaz de afugentar suas tensões internas; vivia caindo no clichê ficcional de que “Ele é meu marido e pai dos meus filhos”. Dizia isso, enquanto almejava liberdade, pois entre ela e a felicidade havia o desígnio de um amor interior e um amor exterior: aquele “achava-se nos olhos;” este, “sobre o toucador”.

Em matéria de espíritos infelizes não poderíamos deixar de mencionar Giles. Um indivíduo fracassado socialmente que diverge da Senhora de voz aflautada, ostensiva e vulgar. Todos sob o olhar de um narrador que “Só as raízes debaixo d’água interessa.” (WOOLF, 1981, p. 52). Raízes íntimas, únicas, intensas e ocultas. Nada mais que o interior da verdade, aquela que está em funcionamento a um nível da mente que não é expresso, mas que são vitais da mente humana. Curiosa, é, pois, a força dominante que nos leva aos interiores das personagens.

O leitor é conduzido para o mundo das interioridades onde a imaginação pode realizar seus truques, pondo-nos a par do que está acontecendo na mente de cada um. E, sob a afirmação de uma voz megafônica, surge a Srta. La Trobe como uma espécie de “espírito orientador” jogando com a terceira emoção: “a paz. Amor. Ódio. Três emoções formando o enredo da vida humana.” (WOOLF, 1981, p. 70). O resultado dessas três emoções é o que as personagens por trás de sentimentos ambíguos tentam em si mesmos depreenderem.

Essa atmosfera – de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna. (BERMAN, 1986, p. 17).

O que se segue desde a última cena (dos períodos históricos) são aspectos de uma situação imprevista que emana mistério. O jogo a que o narrador submete as personagens registra nelas momentos de angústias e ansiedade. Tomados pelo roteiro da peça que os

orienta de que momentos históricos serão encenados até vir à tona o tempo presente, “Todos estavam com os nervos à flor da pele. Sentados ali, expostos.” (WOOLF, 1981, p. 128).

O último ato sai de cena, e voltando a programação deparam-se:

“A época atual.” “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).

O narrador “brincalhão” segue se divertindo, fechando o círculo armado pela Srta. La Trobe. “Risadas nos arbustos. Contudo, ninguém aparecia no palco.” (WOOLF, 1981, p. 129). Époque atual. “Quanto tempo ela os faria esperar? – Por que ela nos faz esperar tanto? – Não precisam vestir fantasias para representarem o tempo presente.” (WOOLF, 1981, p. 129). Plenos dos seus papéis, todos estavam convictos de que assistiriam a representação do momento presente com “Exército, Marinha, bandeira inglesa (...)... Bem, ela poderia pensar em algo assim quando chegasse a hora.” (WOOLF, 1981, p. 129).

Uma melodia começou a tocar no gramofone, depois se modificou.

Era uma valsa? Era um *fox-trot*? Era *jazz*? Que confusão! Que insulto, que loucura. 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. 131:132).

Todavia, existe um jogo articulado pelo narrador que, com sua arte de intriga, engendra pelo suspense. As personagens são “transportadas” para a atualidade, sob circunstâncias de seres atuantes e não mais como espectadores; são seres que passam da condição plateia para verdadeiros atores do presente. Expliquemo-nos: ao recontar cenas do passado da Inglaterra, o narrador cria nas personagens uma perspectiva de ação futura que seria praticada pelos atores representantes desse passado histórico. No entanto, o jogo vai um pouco mais além. Os seres fictícios sofrem uma espécie de “abalo”, visto que saem da representação histórica, e entram em cena como atores das suas próprias existências. Não existe mais a ideia de um porvir, mas o que já está sendo “representado” e/ou vivido por eles. Os vários papéis que representamos durante a vida capacitam-nos atores de um espetáculo de nós mesmos no palco do mundo.

Isso torna-se perceptível quando, ainda tomados pela espera, sob a dúvida de não entender a verdadeira intenção da Srta. La Trobe, todos são surpreendidos pelo que veem.

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

Como é um jogo em que o narrador se serve de finas ironias, e é precisamente desse ponto em que as ideias e as emoções das personagens são transmitidas, faltava ficar às “claras” seu intento.

Queria fazer com que se defrontassem com a realidade presente, que sofressem o seu impacto. A experiência, porém, não estava dando certo. – A realidade é forte demais-murmurou. – Malditos! – E sentiu tudo o que eles sentiam. Plateias eram o diabo. Ah, como seria bom escrever uma peça sem plateia: a peça. Mas ali estava ela, diante de sua plateia. A cada segundo, escapavam mais e mais do laço. Seu pequeno jogo saía errado. (WOOLF, 1981, p. 129).

“Nós mesmos!” Tudo se passa como se o narrador quisesse despi-los de um fundo falso em que os seres estão envolvidos. Contudo, o problema estava em como “salvar” o “eu” de suas falsas aparências. Trazê-los para o tempo presente não fora suficiente para compreenderem que eles interpretavam e/ou representavam socialmente um papel em que eram atores de sua própria existência. Sentindo-se fracassada, a Srta. La Trobe joga com sua plateia, fazendo-os sair de uma visão objetiva para uma visão subjetiva de si mesmos. Era chegada a hora de responsabilizá-los por suas “atuações” no mundo. “Os ponteiros do relógio haviam parado no momento presente. Era agora. Nós mesmos.” (WOOLF, 1981, p. 133).

E como uma entidade nova o espelho contracenava com a realidade fixa deles:

Virando-se, inclinando-se, girando, os espelhos dardejavam, relampejavam, expunham. Pessoas na fila de trás levantaram-se para ver aquela coisa engraçada, mas sentavam-se logo depois, pois enxergavam a si mesmas... (...). Lá vinham eles, saltando, contorcendo-se, girando, dançando, rápidos como relâmpagos. 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? 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).

As forças psicológicas individuais começam a se debaterem, e como “a realidade era forte demais” a situação foge do controle da Srta. La Trobe. Ouvia-se vozes, fragmentos de pensamentos, declamações de frases, rememorações 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 diante do eu. 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 mesmos, tanto mais se mostram desconhecidos. “E aqueles espelhos! Refletindo nossa imagem... Achei realmente cruel. As pessoas se sentem tão ridículas quando as pegam desprevenidas...” (WOOLF, 1981, p. 143). Diante do espetáculo de si mesmos todos são “obrigados” a refletir como as relações sociais se ordenam na vida. 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). Vê-los refletidos diante do espelho envolve o indivíduo pensar a vida e o ambiente em que vivem como um conjunto integrado, visto que o objeto propõe a eles a plena consciência de que o ser refletido e contrariado não passa do próprio eu. A consciência de se ver refletido “capta a plenitude do momento”, e envolve e/ou leva-os de certa forma “tornar coerente o eu como um todo integrado, uma maneira de o indivíduo dizer ‘é aqui que eu vivo’.” (GIDDENS, 2002, p. 76).

Postos como uma espécie de armadilha para captar as confidências, os espelhos são ignorados, e as personagens se isolam em torno de si mesmos indiferentes à suas consciências. Frente a frente com as circunstâncias imediatas, eles 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: empoou o nariz e recolocou no lugar certo um cacho de cabelo que a brisa deslocara. (WOOLF, 1981, p. 134).

Com a inversão dos papéis, as personagens sentem-se desprotegidas e ameaçadas; todos estão envoltos de mistérios, estão contaminados pela vaidade e pela hipocrisia social, e desencorajados não conseguem olhar para o eu interior. Ditam sentimentos calcados em bases morais sugerindo muito mais do que dizem. Todos agem como se a plenitude do ser residisse

em um fugir de si mesmo ou negasse que “O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem.” (HALL, 2005, p. 11).

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 conflita-se 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, e ela era frágil demais para suportar os ataques do presente e a insegurança do futuro. E, se para Isa havia um amor “exterior sobre o toucador”, e outro “interior sobre os olhos”, para a Sra. Swithin há uma “verdade” simbolizada em palavras e outra inexpressiva 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. Jugava-se autêntica; “contudo, sempre que falava com mulheres, velava o olhar, receando que, por serem suas cúmplices, pudessem ver através deles.” (WOOLF, 1981, p. 36).

Há, entre Cindy e a Sra. Manresa uma tensa reflexão acerca de suas angústias. São duas forças que se debatem perpassando entre a oração e a alegria natural, mas que resultam em frustrações diárias. Ao discernimento da Sra. Swithin, é preciso acrescentar a precaução da Sra. Manresa, que receava que alguém pudesse ver através dos olhos. A dor de ambas revela-se integrada; quem nela procura válvulas de escape, facilmente encontrará Cindy madrugadas afora de joelhos, como também encontrará a Sra. Manresa retocando a maquiagem, escapando da vida hipócrita de Londres. Se Lucy, às vezes, busca um escape para suas peregrinações diárias se perdendo entre preces e viagens imaginativas a voar no céu como um balão, a Sra. Manresa se serve de aventuras picantes.

– Vejam só! Qual é a primeira coisa que faço quando chego aqui? – O que faço? Tiro meu espartilho e rolo na grama. Rolo... Podem imaginar? Soltou uma risada desinibida. Desistira de controlar a postura de seu corpo e assim conquistara a liberdade. (WOOLF, 1981, p. 36).

A Sra. Manresa cumpre o domínio de um ser retraído sem nenhum princípio objetivo que o criador da realidade ficcional prende num universo de palavras, de modo a pô-la num

mundo sólido. Sua existência, marcada por uma vida londrina nunca passou de “mexericos, meras tolices, que ela, porém, sabia avaliar;” (WOOLF, 1981, p. 36). Abrigada numa natureza líquida “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. Esta não passava de fiapos e fragmentos (...).” (WOOLF, 1981, p. 34).

O mistério que paira e/ou envolve o mundo da personagem certamente conflita-se no extremo oposto de Isa e Lucy, “pois sendo ela uma pessoa insignificante”, “isso era uma qualidade desejável, pelo menos preciosa, pois todos sentiam:” “Foi ela quem disse isso, foi ela quem fez aquilo, não eu.” (WOOLF, 1981, p. 36:35). Em lugar da oração, “a alegria natural”, em lugar de sonhos de plenitude poética, acrescenta-lhe o riso e o “rolar-se no chão”. Dessas divergências decorrem seus “superiores” meios para sair da desolação existencial que lhe acrescenta sentimentos de dolorosa desordem interior.

Sua “fuga” da cidade para a fazenda e seu suposto “amor pelo campo”, configura-se um abandono e/ou um desprezo do luxo; pressupõe um gozo pleno na contemplação da beleza que equilibra o eu e o mundo. Contudo, a Sra. Ralph Manresa movimenta-se constantemente, ora exibindo anéis de brilhantes, ora rolando no chão, o que não permite ao leitor captar algo em profundidade, mas apenas concentrar em efeitos e sensações, pois há nela um quê de enigmático que se restringe em sinais exteriores. Todos esses esforços parecem corresponder uma preocupação contínua de impedir que viesse à superfície a verdadeira face do eu. Já que, viajar, cantar, rolar na grama, maquiarse constantemente, retraindo o olhar, distribuir olhares brejeiros..., torna-se igualmente uma forma de escapismo para sua meditação solitária e profunda. Sua essência tem necessidade de estabilidade, porém é alma bipartida que com “um sorriso secreto” julga que tudo “isso é autêntico. Bastante autêntico.” (WOOLF, 1981, p. 36).

Diante da armadilha montada 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 e/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).

Representante de um intenso artificialismo social, a personagem se configura pelo estilo “vaidoso”, seja porque exhibia fluentemente seus rubis, seja porque a armadilha da Srta.

La Trobe falhara com ela, seja porque, finalmente, ela tivera a coragem de maquiar publicamente sua essência fosse ela qual fosse. Era no interior de sua plenitude um ser “(...) composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas.” (HALL, 2005, p. 12). Solitária e retraída, a personagem não se deixa conhecer nem se autoanalisar; postada à frente do espelho, perante sua própria imagem envereda-se de forma irônica em direção ao seu mundo exterior, exilando-se de sua realidade interior. Sua autocontemplação alcança o mínimo de verdades e o máximo de sua dualidade. A Srta. La Trobe não conseguira pelo método contemplativo aproximá-la do que tanto fugia, parecia não ter meios para dar conta de tamanha complexidade.

Entretanto, antes que as personagens tivessem chegado a uma conclusão, ouviram uma voz que vinham 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 partimos... (...) 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).

O narrador se apresenta às personagens como se estivesse interiorizado em cada uma delas, abrindo em suas consciências tamanhas proporções; indagando-as, responsabilizando-as pela construção da civilização. Enquanto os espelhos cintilavam buscando a interioridade particularizada, os integrantes da plateia sem entender a mensagem do espetáculo “cruzavam as mãos como se estivessem na igreja.” (WOOLF, 1981, p. 137). E forças opostas foram nascendo por entre os discursos destacados por dúvidas. Era chegado o momento de refletir sobre quem eram e o que faziam. Tudo se passa como se o eu fosse invocado a transparecer diante de si mesmo, e a plenitude existencial somente pudesse ser alcançada sob a liberdade de bases morais. De acordo com o narrador megafônico, a civilização fora montada ao abrigo 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.

Guiadas por princípios “éticos”, as personagens se veem presas e incomodadas nos intensos momentos em que os entre os atos de cada uma vem à tona no interior da mente. Era preciso ser juiz de si mesmo, ainda que em níveis distintos.

Em níveis diferentes, nós mesmos avançávamos; alguns colhendo flores na superfície, outros descendo ao fundo para lutar com o sentido de tudo aquilo; todos, porém, compreendendo; todos engajados. Toda população da imensurável profundidade da mente acorria; os desprotegidos, os esfolados; e nasceu a aurora azul; o equilíbrio nasceu do caos e da cacofonia; (...). (WOOLF, 1981, p. 136).

Em meio ao comprometimento da “pureza” e da “harmonia”, os seres mergulham cada vez mais na própria alma; não há intentos de revelação ou confissão, pois tudo isso decorre de intimidades sentimentais, e todos estavam submetidos aos desvãos de uma insuportável mudança. Mesmo levados por sentimentos opostos e oscilando entre incertezas e fingimentos, não há dúvida de que a autoanálise perturbava-os já que “Momentos decisivos necessariamente perturbam as rotinas, muitas vezes de maneira radical. O indivíduo é portanto forçado a repensar em aspectos fundamentais de sua existência e de seus projetos futuros.” (GIDDENS, 2002, p. 187). Arrastados para um “beco sem saída”, as personagens simultaneamente se autoflagelam consultando o diário de suas mentes. Indiscutivelmente o intento do narrador atinge, com efeito, o máximo de sondagem interior.

Voltados para suas interioridades as várias vozes se debatiam.

(...) – para irem embora? Não. Impelidos dos confins do horizonte, chamados da beira de espantosos abismos, entrechocaram-se, fundiram-se, uniram-se. E alguns relaxaram os dedos; outros descruzaram as pernas. Aquela voz éramos nós mesmos? Lascas, pedaços, fragmentos-então é isso que somos? (WOOLF, 1981, p. 136).

Entremeados de reflexões heróis e heroínas rendem-se às pretensas observações agudas, espontâneas do narrador. Sua metalinguagem mostrara-se eficaz, “Nós mesmos” não passava 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 e/ou a estranheza de nós mesmo aparece erigida com o vigor da ironia woofiana. O narrador não se exime nem polpa a si próprio 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).

Envolvido diretamente na vida das personagens, o narrador, ao mesmo tempo em que as põem em questionamento, procura devolvê-las ao mundo com outra concepção sociológica. Contudo, a Sra. Swithin sabia que “Em geral, somos impermeáveis; de vez em quando, porém, o barco pode vasar...” (WOOLF, 1981, p.147). Desejos de uma liberdade inalcançável que vão 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 o narrador num tom garboso tenha deixado claro que todos “receberam meu presente”, as personagens são depositadas 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.

3. CONCLUSÃO

As peculiaridades constatadas nos romances woolfianos são difíceis de serem separadas e “mostram-se, (...), certos empenhos, tendências e necessidades, tanto do escritor como do público.” (AUERBACH, 1946, p. 492). São tantos recursos e técnicas que envolvem a narrativa que os elementos “(...) parecem se contradizer parcialmente uns aos outros; e, contudo, constituem de tal forma um todo, que, durante a exposição analítica dos mesmos, se corre constantemente o perigo de deslizar inadvertidamente de um para o outro.” (AUERBACH, 1946, p. 492). Uma escrita em que “um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias”, (AUERBACH, 1946, p. 487) e que, o “eu” que nos fala tem uma consciência unipessoal díspar, só poderia revelar-se um eu profundamente complexo.

A sensação de que, a cada fração de segundo, a mente recorta acontecimentos constantes que nos leva a um decurso do princípio ao fim, torna-se compreensível que “(...)

dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, (...).” (AUERBACH, 1946, p. 494).

O enredo da narrativa de *Entre os Atos*, põe o homem diante de si mesmo com seus conflitos e contradições trazendo à tona o que tanto a Sra. Manresa temia: “Nós mesmos”. Diante do espelho “as verdadeiras faces” não se reconhecem. O olhar insultante e inquisidor de cada um em níveis diferentes, compreendendo, engajados chegam à conclusão de que “todos nós representamos papéis”, e trazê-los a essa realidade sem dúvida exigiu da Srta. La Trobe ser “ambiciosa demais”. Com estilo muito pessoal, Woolf teceu suas críticas latentes ao jogo social-usos e costumes de uma época de rígida e intensa moralidade em relação ao controle e proibições da vida feminina na sociedade. Sutilmente irônica, a romancista inglesa assumiu como forma expressiva questões políticas e sociais que discutem as perplexidades da existência e os direitos humanos. Criando seres altamente complexos e inter-relacionando-os com sua vida real, Woolf explorou posturas extremamente ambíguas. Assim, não se admira que a escritora inglesa, antes procura no homem a natureza contraditória deste, e que, ligando-o às circunstâncias do que está entre os atos das personagens podemos, até certa medida, analisar a “descentração” dos seres fictícios e/ou o difícil reconhecimento destes no romance *Entre os Atos*.

Interessou-nos nesse estudo, o que o narrador, ironicamente instalado na intimidade das personagens, relata sobre suas personalidades enigmáticas inseridas num contexto histórico-social, obrigando-as a refletirem sobre dúvidas e incertezas quanto a problemática “Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva (...)” (HALL, 2005, p. 12). Em *Entre os Atos*, o presente atualiza o passado, seja por expressão, seja por atitude, e a complexidade obtida a partir desse arranjo evidencia um ocupar-se da vida tanto no nível mental quanto espiritual. Interpondo uma narrativa carregada de simbologias, e através dos questionamentos sobre si mesmos responsabiliza as personagens por suas “atuações” no mundo. Completamente consciente da hipocrisia social, Woolf joga com as personagens de *Entre os Atos* fazendo-os pensar sobre uma sociedade erigida sob “pedaços de nós mesmos”, pois, de acordo com a autora, somos (de alguma maneira) influenciados pelos os usos e costumes comportamentais da época em que vivemos.

REFERÊNCIAS

I- DA AUTORA

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 180p.

_____. **Passeio ao Farol**. Tradução de Luiza Lobo. São Paulo: Circulo do Livro, 1927. 191p.

_____. **Entre os Atos**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 156p.

_____. **O leitor comum**. Tradução de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007. 135p.

_____. **O Valor do Riso e Outros Ensaaios**. Tradução de Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 512p.

_____. **Profissões para Mulheres e Outros Artigos Feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013. 112p.

II- SOBRE A AUTORA

BELL, Quentin. **Bloomsbury**. Tradução da Ediouro S.A., 1993. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993. 127p.

HUMPHREY, Robert. **O Fluxo de Consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros. Tradução de Gert Meyer, revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976. 110p.

LEMASSON, Alexandra. **Virgínia Woolf**. Tradução de Ilana Heinberg. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011. 192p.

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.

III– GERAL

AUERBACH, Erich. A Meia Marrom. In: AUERBACH, Erich. **Mimeses: A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1946. 507p.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance. In: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002. 507p.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. 347p.

BOSI, Alfredo. (Org.) **Leitura de Poesia**. In: A Musa Quebradiça. São Paulo: Ática, 2001. 293p.

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. **Modernismo: guia geral**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1989. 556p.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994. 552p.

ELIOT, T. S. **Ensaio**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. 233p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. 102p.

LLOSA, Mario Vargas. **A Verdade das mentiras**. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004. 367p.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do Romance**: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas cidades, 2000. 240p.

ROSENFELD, Anatol. **Texto e Contexto I**: Reflexões sobre o romance moderno. São Paulo: Perspectiva, 1996. 270p.

SAGRADA, Bíblia. **Sociedade Bíblica Intercontinental do Brasil**. Tradução do Pe. Matos Soares. Rio de Janeiro: Vulgata, 2009. 1436p.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da Prosa**. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 332p.