

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO MATO GROSSO (UNEMAT/MT)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

ZELMA NASCIMENTO SILVA LAURINI

**AS PERSONAGENS FEMININAS E O ESPAÇO URBANO EM OBRAS DE
VIRGINIA WOOLF**

TANGARÁ DA SERRA/MT

2022

ZELMA NASCIMENTO SILVA LAURINI

**AS PERSONAGENS FEMININAS E O ESPAÇO URBANO EM OBRAS DE
VIRGÍNIA WOOLF**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado do Mato Grosso (UNEMAT/MT), como exigência parcial para obtenção do título de Doutora, sob a orientação do Prof. Dr. Helvio Gomes Moraes Júnior.

TANGARÁ DA SERRA/MT

2022

LAURINI, Zelma Nascimento Silva

2022 As personagens femininas e o espaço urbano em obras de Virgínia Woolf / Zelma Nascimento Silva
Laurini; orientador: Helvio Gomes Moraes Júnior . – 2022.
141 f. : il. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Mato Grosso,
Tangará da Serra, 2022.

Bibliografia: f. 136-140

1. Literatura Contemporânea. 2. Virgínia Woolf. 3. Personagens Femininas.
4. Espaço.
I. MORAES JUNIOR, Helvio Gomes. II. Universidade do Estado do Mato Grosso.
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. As personagens femininas e o espaço urbano em obras de Virgínia Woolf.

ZELMA NASCIMENTO SILVA LAURINI

**AS PERSONAGENS FEMININAS E O ESPAÇO URBANO EM OBRAS DE
VIRGINIA WOOLF**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado do Mato Grosso – MT (UNEMAT/MT), como exigência parcial para obtenção do título de Doutora, sob a orientação do Prof.^o Dr. Helvio Gomes Moraes Júnior.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^o Dr. Helvio Gomes Moraes Júnior
(Orientador – Presidente)

Prof.^o Dr. Edson Flávio Santos (interno)

Prof.^a Dr.^a Walnice Aparecida Matos Vilalva (interna)

Prof. Dr. José Flávio da Paz (UNIR)

Prof.^a Dr.^a Shirlene Rohr de Souza (IFMT)

AGRADECIMENTOS

Escrever uma tese é uma tarefa bastante árdua e durante esses quatro anos de caminhada recebi apoio de diversas direções e em cada uma delas houve pessoas que são muito importantes e, de forma direta ou indireta caminharam comigo, ora dizendo palavras de incentivo, ora contribuindo para que os objetivos desta pesquisadora em construção fossem alcançados. Assim sendo, não nomearei ninguém para não cometer a gafe de deixar um nome esquecido.

Não poderia deixar de agradecer a Deus por ter me guiado e protegido durante essa trajetória que em anos normais já não são fáceis, ainda mais durante uma pandemia, aprender a viver um novo normal, juntamente com a escrita da pesquisa.

Quero agradecer aos meus pais Manoel e Maria, bem como aos meus irmãos: Evanildo, Rosani e Leandro que sempre me apoiaram em todas as minhas decisões e que sempre se dispuseram a ajudar no que fosse possível.

Ao meu amado esposo Zaluar Ricardo Laurini e ao meu querido filho Gustavo Laurini que nunca reclamaram pela minha ausência e momentos de reclusão, sempre estiveram ao meu lado motivando, apoiando e amando-me incondicionalmente nos momentos de angústia, desespero e de alegria.

Agradeço em especial também, o meu professor orientador Dr. Helvio Moraes Junior, por aceitar este desafio e confiar a mim o privilégio de ser sua orientanda, na Universidade do Estado de Mato Grosso. Sendo compreensivo, cobrando quando necessário e apoiando nas decisões que foram tomadas durante o caminho, muito obrigada!

Agradeço aos membros da banca, Prof. Edson Flávio Santos, Prof.^a Walnice Aparecida Matos Vilalva, Prof. José Flávio da Paz e Prof.^a Shirlene Rohr de Souza, pela leitura cuidadosa e por aceitar participar desse momento tão importante para mim.

Nesse ensejo quero agradecer a Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. por ter proporcionado a mim e muitos tangaraenses a oportunidade ao ensino superior, pós-graduação nos níveis stricto e lato sensu, essa instituição que considero minha “casa”, por fazer parte da minha formação acadêmica.

Agradeço também ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPGEL que sempre oportunizou a continuação dos meus estudos para que eu pudesse concluir minha formação, para ser um profissional da educação cada vez melhor de modo coerente e responsável para com os discentes que passaram por mim durante nos próximos anos nas escolas da nossa cidade. Agradeço imensamente à coordenadora do programa Professora Doutora Walnice Aparecida Vilalva de Matos, por ser essa professora que todos os acadêmicos admiram por sua ética, seu amor por tudo que faz e principalmente pela dedicação que despende aos alunos do programa.

Agradeço também aos colegas de programa que encontrei durante a caminhada desde o mestrado até o doutorado, que dividiram um pouquinho o jeito de ser, algumas vezes as dificuldades para estarem presentes durante as aulas, compartilhar o conhecimento adquirido durante as leituras densas, produções acadêmicas e um ombro amigo para chorar, ou a paciência de ouvir os lamentos, administrar com sabedoria os estresses ou surtos de raiva.

Finalmente, quero agradecer as instituições que trabalhei e as instituições que ainda faço parte do corpo docente por compreender e permitir as minhas ausências para que pudesse participar das aulas e eventos, apoio fundamental para que eu pudesse chegar a esse momento de conclusão do doutorado.

E, a todos, amigos, que sempre acreditaram em mim, me apoiaram, incentivaram e ajudaram por vezes a carregar as dores, choro e risos na construção dessa mulher.

Minha gratidão!

*Everyone is partly their ancestors; just as everyone is
partly man and partly woman.
Virginia Woolf*

RESUMO

A presente tese de doutorado investigou a relação entre a mulher e o espaço urbano na obra ficcional e crítica de Virgínia Woolf, especificamente as obras *Mrs. Dalloway* e *Orlando: uma biografia*, buscando compreender a conquista de espaços de atuação na vida pública nas primeiras décadas do século XX, feitas pelas mulheres. A partir disso, caracterizamos as personagens que surgiram no período em que a cidade de Londres passava por grandes transformações, tanto tecnológicas como arquitetônicas. Para tanto, utilizamos a representação de Berman (1982), que é dividida em dois pontos: material e espiritual. Esta se define de modo cabal modernista, que se desenvolve através da função imperativa artística e intelectual autônoma; a material é chamada de modernização – complexo de estruturas e processos materiais-políticos, econômicos, sociais. Assim, temos a metrópole em evolução que caminhava para uma modernização que se consolidou com muita rapidez e, ao mesmo tempo, exigiu comportamentos que refletissem com as mudanças ocorridas. Deste modo, surgiu, na metrópole, o *flâneur*, que faz do espaço urbano sua sala de estar, e alimenta-se dos movimentos dos concidadãos. Dessa forma a construção das personagens femininas e a presença do feminino na obra de Woolf estavam em consonância com o desenvolvimento da cidade de Londres, a qual foi o cenário para todos os embates de defesa dos direitos femininos.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea; Virgínia Woolf; Personagens Femininas; Espaço.

ABSTRACT

The present doctoral thesis investigated the relationship between women and the urban space in the fictional and critical work of Virginia Woolf, specifically the works *Mrs. Dalloway* and *Orlando: a biography*, seeking to understand the conquest of spaces of acting in public life in the first decades of the twentieth century, made by women. From this, we characterize the characters that emerged in the period when the city of London was going through great transformations, both technological and architectural. For this, we use the representation of Berman (1982), is divided into two points: material and spiritual. The latter is fully defined modernism, which develops through artistic and intellectual autonomous imperative function; the material is called modernization - complex of material-political, economic, social structures and processes. Thus, we have the evolving metropolis that was moving toward a modernization that was consolidated very quickly and, at the same time, required behaviors that matched the changes that had occurred. In this way, the flâneur appeared in the metropolis, making the urban space his living room, and feeding off the movements of his fellow citizens. Thus, the construction of female characters and the presence of the feminine in Woolf's work were in line with the development of the city of London, which was the setting for all the struggles in defense of women's rights.

Keywords: Contemporary Literature; Virginia Woolf; Female Characters; Space.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	105
Figura 2	106

LEGENDA DAS OBRAS

As datas mencionadas no decorrer do texto foram identificadas com uma letra ou duas que reportam a primeira letra do título de cada obra.

1982a - *Os anos*

2014v - *O valor do riso*

2007 mb – *Mrs. Dalloway in Bond street*

2014cc- *Contos Completos*

2016m – *Mrs. Dalloway*

2016f - *Flush*

2018o – *Orlando*

Virginia Woolf



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. CONTEMPORANEIDADE DE VIRGÍNIA WOOLF	18
1.1. VIRGINIA WOOLF E O ROMANCE COMO FORTE EXPRESSÃO LITERÁRIA	21
1.2. AS PERSONAGENS FEMININAS, À MODA INGLESA	28
1.3. AS PERSONAGENS E A AÇÃO NO MUNDO FICTÍCIO	34
1.4. O IDEOLOGEMA NO DISCURSO FEMININO NAS PERSONAGENS DE WOOLF	38
1.5. MRS. DALLOWAY: A INTENSIDADE DE UMA PERSONAGEM	42
1.6. O FLÂNEUR E A CIDADE	44
1.7. A FLÂNEUR EM VIRGINIA WOOLF	47
2. MRS DALLOWAY: VIDA E RELACIONAMENTOS SOCIAIS URBANOS	52
2.1. MRS DALLOWAY: UMA MULHER DE MUITAS FACETAS	55
2.2. CLARISSA DALLOWAY: A ANFITRIÃ	61
2.3. A CASA: FRONTEIRA ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO	65
2.4. TRADIÇÃO E EMPODERAMENTO NO ESPAÇO URBANO	70
3. ORLANDO: UMA PERSONAGEM E MUITAS REPRESENTAÇÕES	73
3.1. O MUNDO ROSA COM PENSAMENTOS MASCULINOS	77
3.2. “MILORDE! MILADY! MILADY! MILORDE, ORLANDO!”	82
3.3. AS ROUPAS NÃO ME DEFINEM.....	88
3.4. AMOR: AMAR SEM CULPA	93
4. O ESPAÇO EM TRANSFORMAÇÃO: A CENA DE VIRGÍNIA WOOLF	98
4.1. ESPAÇO URBANO: A CONSTRUÇÃO DENTRO DA NARRATIVA	101
4.2. ESPAÇO ENTRE ESPAÇOS	108
4.3. DESBRAVAR O MEU LUGAR: CAMPO, ALICERCE DA VIDA URBANA ...	112
4.4. AS TRANSFORMAÇÕES NO ESPAÇO COM FOCO URBANO.....	113
4.5. UM NOVO OLHAR SOB O ESPAÇO URBANO.....	121
4.6. LONDRES: FRONTEIRA DE ESPAÇO E ESPAÇOS EM MRS. DALLOWAY	127
4.7. A VIDA URBANA - METRÓPOLE	132
4.8. A VIDA NA METRÓPOLE: NA VIRADA DOS SÉCULOS XIX E XX.....	136

CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
REFERÊNCIAS.....	148

INTRODUÇÃO

Pode parecer estranho, mas esta pesquisa se inicia com duas conclusões a respeito de Virgínia Woolf. A primeira é: “cada vez mais se compreende Virgínia Woolf e sua obra”. A segunda, em contrapartida, é: “cada vez menos se compreende Virgínia Woolf e sua obra”. A escritora é melhor compreendida porque, cada vez mais, sua obra se conecta com uma multidão de leitores sensíveis aos eventos que abatem a alma humana, a melancolia, e o vazio da vida. Por outro lado, Virgínia torna-se cada vez mais um enigma porque, quanto mais se lê o conteúdo de seu trabalho, mais forte fica a impressão de que se trata de um mar de águas profundas, no qual, quanto mais se imerge, mais se tem noção do abismo sem fim que ele representa.

Eivada de angústias de uma mulher em um espaço metropolitano em expansão, moderno em seu conjunto, mas conservador em sua essência, tal obra é essencialmente inquiridora. Ao mesmo tempo em que suas personagens lançam perguntas, diretas ou indiretas, também dão respostas, de diferentes maneiras. Contudo, nenhuma pergunta ou resposta é segura, e todas se instalam na esfera de uma intranquilidade avassaladora, de quem sabe que as horas são ilusões que não voltam. Assim, é perfeitamente possível afirmar que um círculo de mistério envolve Virgínia Woolf e suas ideias, tornando impossível alcançar a alma da escritora, angustiada e melancólica. É nesse mar de águas profundas que esta pesquisa mergulha, confessadamente, em zonas mais rasas, na esperança de conseguir voltar à superfície, sem danos.

Esta análise se desenvolve a partir da hipótese de que o constante interesse pelas personagens femininas de Virgínia Woolf se deve ao elemento existencial que as constitui, especialmente em se tratando de Mrs. Dalloway e Orlando, moldadas pela sociedade patriarcal e conservadora de Londres. Pressupõe-se que os leitores modernos se identificam com as questões que tocam suas concepções de vida e de existência. Neste sentido, busca-se, como objetivo geral desta tese, aprofundar os estudos das personagens da autora, verificando como elas interagem com o espaço que as acolhe e relacionando-as a aspectos da atualidade.

As personagens femininas e o espaço urbano nas obras de Virginia Woolf selecionam, organizam e assentam as informações coletadas nas obras da escritora, para compreendê-las em um contexto maior, social e cultural. Desta forma, a investigação resulta em uma pesquisa qualitativa, de método indutivo.

É qualitativa porque sua natureza está na investigação de um fenômeno literário. A base da pesquisa é a revisão bibliográfica, com aporte em livros críticos e teóricos, além de embasamento nos trabalhos da própria Virginia. Sendo qualitativa, a tese explora o conjunto de informações que seus trabalhos oferecem, por meio de personagens e dos espaços que percorrem. Nesta perspectiva, é possível compreender os fenômenos sociais e culturais de uma sociedade conservadora, mas que se coloca na vanguarda de revoluções de comportamento.

Quanto ao método, toda a tese se organiza através do método indutivo, visto que a investigação da obra desta escritora transita do particular para o geral, ou seja, parte dos romances para a compreensão do conjunto social, ambiente de produção de Woolf.

Neste processo de decisões metodológicas, cabe salientar que o título – As personagens femininas e o espaço urbano nas obras em Virginia Woolf – remetem a duas questões teóricas que são tratadas em capítulos distintos na tese: as personagens e o espaço. Todavia, aos dois substantivos destacados como palavras-chave, somam-se adjetivos que qualificam fortemente o teor da pesquisa: “personagens femininas” e “espaços urbanos”.

Como estrutura de tese, tem-se neste primeiro momento, numerada como capítulo, a Introdução, onde são apresentadas as diretrizes do texto de pesquisa, com apontamentos gerais de Objeto de Pesquisa, Objetivos, Metodologia, e Estrutura, além das principais referências. O conteúdo de cada capítulo da tese está resumidamente disposto a seguir:

O segundo capítulo, intitulado “A contemporaneidade de Virginia Woolf”, trata da relação da atualidade de sua obra e como a autora traz para a narrativa o desconforto com seu tempo, sentimento que transmite para suas personagens. Neste sentido, Woolf consegue utilizar a expressão literária para dar materialidade às angústias que vive como mulher e que percebe nas mulheres mais emancipadas de um tempo que não as comporta. Neste capítulo, ressaltou-se, também, algumas

personagens que, de certa forma, são representativas das lutas e conquistas femininas que se deflagraram no Século XX e que ainda se encontram em andamento, com progressos e retrocessos. Em meio a tantas personagens importantes, o capítulo dá maior destaque a Mrs. Dalloway.

O terceiro capítulo, intitulado “Mrs.Dalloway: vida e relacionamentos sociais urbanos”, analisa a luta da personagem Clarissa - que é apaixonada por Londres e, ao mesmo tempo, encontra-se no meio de uma luta entre seu espaço interno e o externo. Ou seja, está num conflito para ser quem realmente é enquanto pessoa e mulher. No entanto, esta mulher é apresentada através da visão de outrem, e, no decorrer da voz narrativa, vai descortinando a personagem Clarissa, uma pessoa que encanta a todos que a conhecem, porém tem sua imagem ofuscada pela "imponência" do cargo e pela pessoa do esposo, Richard Dalloway.

O quarto capítulo, intitulado “Orlando: uma personagem e muitas representações”, traz os dilemas enfrentados pelas mulheres. Em outras palavras, situações em que as mulheres são obrigadas a seguir por serem consideradas o sexo frágil, e dependentes do sexo oposto, não sendo capazes de opinarem diante de decisões que as afetam.

O quinto capítulo, “O espaço em transformação: a cena de Virginia Woolf” aprofunda uma análise sobre o espaço literário na obra da escritora inglesa, enfatizando os movimentos e os deslocamentos das personagens em espaços públicos e privados. Em diferentes ambientes, as personagens lidam com diferentes formas de opressão.

Nas considerações finais, faz-se um movimento de retomada, em tom de fechamento, arrematando as questões tratadas na tese. Não se pode dizer que ali ocorre alguma conclusão, pois estas têm caráter definitivo e o tema desenvolvido na pesquisa não se deixa encadear em sentenças categóricas e imperativas, pois os assuntos são amplos e abertos.

Por fim, a última etapa elenca as referências bibliográficas utilizadas ao decorrer da pesquisa. Uma parte importante, considerando que a base desta investigação se deu por revisão bibliográfica. Constam nas referências trabalhos consultados para aporte referente à obra de Virginia Woolf, à crítica e às teorias

literárias. As pesquisas consultadas na web estão discriminadas com endereços dos sites. As principais obras consultadas para a escrita desta tese foram:

É válido mencionar a importância do livro *A personagem de ficção*, assinado por Antonio Candido, Anatol Rosenfeld e outros. A obra analisa as condições que permitem a construção de personagens e a relação desses seres ficcionais com a realidade. Também para esta discussão, foi relevante a consulta ao livro *A personagem*, de Beth Brait, pela sucinta, mas rica perspectiva que traz sobre a concepção de personagens de ficção.

Walter Benjamin, que discute o *flâneur*, um “andarilho” que faz do ambiente urbano a sua casa, sente-se seguro entre as construções como se estivesse no aconchego do seu lar. Sendo assim, a cidade é “vida em toda a diversidade, na sua inesgotável riqueza de variações”. Vida que se desenvolve entre o concreto, e a cor cinza predominante na paisagem urbana, tornando, assim, o medicamento fundamental para combater o tédio.

Para o capítulo que trata do espaço, o maior destaque é a obra *Teorias do espaço literário*, de Luiz Alberto Brandão, que analisa de forma minuciosa a relação do espaço no mundo ficcional. Para tratar de modo mais específico a questão do espaço na obra de Virginia Woolf, busca-se o vital aporte do livro *Londres e Paris no século XIX*, de Maria Stella Martins Bresciani, o qual traz informações pertinentes e esclarecedoras sobre a cidade da escritora no livro, enfatizando as transformações que ocorriam no espaço de experiência de Virgínia Woolf. Da mesma forma, o livro *História de duas cidades: Paris e Londres e o nascimento da cidade moderna*, de Jonathan Conlin, também traz informações importantes para esta pesquisa, com apontamentos formidáveis sobre o espaço que inspirou importantes passagens das personagens da autora britânica.

Com tais considerações iniciais, penetra-se agora, de forma mais pontual, no motivo desta tese: aprofundar a discussão sobre as personagens femininas no espaço público e privado, na obra de Virginia Woolf.

1. CONTEMPORANEIDADE DE VIRGÍNIA WOOLF

A obra de Virginia Woolf figura na estante de livros fundamentais. Os canônicos assim o são devido a algum motivo temático, à sua estética elaborada, ao seu diálogo universal com as culturas, ou a todos esses motivos. Eles despertam o interesse de consecutivas gerações, estabelecendo uma comunicação de temas e questões atemporais, por serem ligadas à nossa própria existência, como a loucura, a melancolia, a falta de sentido na vida, e a morte.

Virgínia Woolf teve seu talento reconhecido por aqueles de seu tempo. Contudo, seus escritos caíram em relativo esquecimento por muitos anos após sua morte, voltando a atrair a atenção da crítica literária somente durante a década de 1970, e não por acaso: dotada de profunda sensibilidade crítica e social, a autora produziu uma literatura muito bem recebida em um momento no qual as mulheres passavam a liderar movimentos sociais, reivindicando espaço na política, reconhecimento profissional, direitos trabalhistas e emancipação sexual. Ao voltar à evidência, a obra de Woolf também atraiu alusões que relacionam sua obra e sua vida pessoal.

O fato é que Virginia Woolf não foi somente uma mulher contemporânea, no sentido estrito da palavra, mas também contemporânea em um sentido mais amplo. Então, o que é ser contemporânea? O que é ser uma mulher contemporânea? O que é ser uma mulher escritora contemporânea?

Para Kant (2003) a ideia de contemporâneo estava ligada à maturidade da sociedade, isto é, como fundamento filosófico, ser contemporâneo é um processo de saída da fase de adolescência para a maturidade de atos, ações, sentidos e comportamentos que implica em tomadas de atitudes e de movimentos com a responsabilização das mesmas. Em termos de sociedade implica em dizer que a contemporaneidade é a maturidade da sociedade em relação aos movimentos históricos anteriores.

Agamben (2009) ao discutir exatamente a expressão “O que é ser contemporâneo” estabelece uma relação de causa e efeito entre o estar em sintonia com o pensamento característico de determinado tempo sem necessariamente pertencer a ele. Para Agamben (2009), ser contemporâneo é estar em um tempo e

não coincidir, em sentimentos ou em comportamentos, com ele. Ele chama essa não-coincidência de “discronia”. Para explicar esse paradoxo, Agamben (2009) pontua:

Essa não-coincidência, essa discronia, não significa, naturalmente, que contemporâneo seja aquele que vive num outro tempo (...). Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo. A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo (AGAMBEN, 2009, p.59)

O sentido de discronia formulado por Agamben (2009) não implica, necessariamente estar o “ser” fora de seu tempo, contudo aponta para esse mesmo ser como observador privilegiado, consciente de pertencimento a esse tempo, ainda que não concorde com ele. A não-coincidência entre o ser e o tempo contemporâneo permite uma agudeza de criticidade, abrindo oportunidades de fuga que se frustra, já que esse ente está irremediavelmente preso nesse tempo.

Através de uma série de eventos em sua vida, Virginia Woolf demonstrou claramente esse sentimento de discronia: viver em um tempo que não lhe pertence. Isto se reflete em sua luta pela causa das mulheres, alocadas em domicílios austeros, presas em uma rotina doméstica, de domínio patriarcal. Esse tempo não conforma a mulher que pulsa dentro da escritora.

Inquieta, Virgínia passou pelo desconforto da era em que viveu, sentimento esse que transmite para suas personagens de forma indutiva. Neste sentido, a escritora conseguiu utilizar a literatura para se expressar e dar materialidade às angústias que experimentou como mulher e que percebia nas mulheres mais emancipadas – mas também pertencentes ao momento da história em que viveu.

Agamben (2009) ainda lembra que toda a máquina social funciona para que as pessoas se sintam donas de si, quando, na verdade, estão sendo controladas, por meio de eficientes dispositivos ideológicos ou tecnológicos, desde suas escolhas até seus desejos. Dentre esses dispositivos, Agamben (2009) destaca: “as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é, num certo sentido, evidente”. Todavia, o filósofo italiano inclui “a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a

agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem” (AGAMBEN, 2009, p.41).

Agamben (2009) adverte que todo mecanismo constitui um dispositivo. Nas práticas sociais, os dispositivos se organizam para forjar pessoas, apenas aparentemente donas de si, para, consecutivamente, sujeitá-las a uma ordem social, por meio de uma série de engenhosas combinações que interagem entre si, visando o controle dos indivíduos e, por conseguinte, das multidões. Conforme esclarece o próprio Agamben (2009), em comunicação direta com o pensamento de Michel Foucault, os dispositivos estão nas bases de todo controle social: “discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas”. (AGAMBEN, 2009, p. 41) com a finalidade de adestrar o corpo e alma dos homens. Ao chegar ao ponto em que situa a linguagem como um dispositivo disciplinar, Agamben (2009) complementa: “talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar”(AGAMBEN, 2009, p.41).

Virgínia Woolf construiu uma obra que dialoga com outros tempos. Isto ocorre justamente porque a escritora é extemporânea, e vislumbra uma realidade que resulta de lutas no presente, ainda que tais lutas sejam reconhecidas como importantes por poucas pessoas em seu próprio tempo, visto que as massas, alienadas por eficientes dispositivos, seguem quietas e conformadas, movimentando-se nos espaços, sem perceber que só olham para baixo. Suas personagens manifestam esta inquietude em fluxos psicológicos. Elas se comunicam com o tempo presente, no qual as mulheres, com tantos direitos conquistados, dão prosseguimento às lutas contra um patriarcado misógino.

Woolf vivenciou as lutas das mulheres do início do Século XX, em Londres, um espaço privilegiado para manifestações reivindicativas. Porém, as exigências da vida social a levaram a um colapso existencial. Sua decisão foi escolher a morte e o tipo de morte. Deu fim à sua existência conturbada, em que amou, escreveu, publicou. O tempo de Virgínia Woolf foi o porvir.

1.1. COMPLEXAS E INTENSAS: AS PERSONAGENS DE VIRGÍNIA WOOLF

A vida nos escapa; e talvez, sem vida,
nada mais valha a pena.
Virginia Woolf

Para se tratar das personagens femininas de Virgínia Woolf, mais precisamente de Mrs. Dalloway e de Orlando, é preciso primeiro discutir essa categoria da narrativa. A personagem, em conjunto com o tempo, espaço, narração e acontecimento, constitui o eixo pentagonal básico de todo texto narrativo, qualquer história, real ou fictícia, assenta-se nessa construção de cinco pontas.

No recorte da pesquisa, o objeto privilegiado são dois romances – *Mrs. Dalloway* e *Orlando: uma biografia* –, o que coloca a categoria personagem dentro de um gênero com especificidades literárias. Afinal, apesar da popularidade, não é fácil, conforme alerta Bakhtin (1998), definir exatamente as características de um romance, pois se trata de um gênero em andamento, inacabado, e, portanto, aberto à introdução de novos elementos e inserções inovadoras. Considerando o gênero romance, de forma pontual, os personagens também possuem alguns aspectos que precisam ser observados com mais atenção.

A não terminalidade do romance, considerando a contemporaneidade e atualidade do conjunto da obra de Woolf implica em considerá-la dentro de um aspecto dinâmico que se revela aos poucos, ao leitor e ao analista, uma vez que a sua fractalidade demonstra novos aspectos de discussão e de temas inseridos dentro de outros temas. Não se trata de uma obra aberta de *per si*, mas também não se pode estabelecer uma terminalidade, ou mesmo uma finitude de observações e de temáticas consideradas dentro da obra.

1.1. VIRGINIA WOOLF E O ROMANCE COMO FORTE EXPRESSÃO LITERÁRIA

Pode-se afirmar que Virgínia Woolf encontrou no romance uma forma de expressão literária. Os romances correspondem a um gênero inquieto, transitivo como a própria escritora. Se as epopeias tratam de um mundo acabado, com personagens elevados, agindo com heroísmo, os romances, em seus erros e

acertos, tratam de um mundo em curso, com personagens que se parecem com outras pessoas, responsáveis pelos acontecimentos que desencadeiam as ações da narrativa. As epopeias desprezam o presente e olham para o passado fixo e glorioso, enquanto, no romance, a “vida atual, o presente “vulgar”, instável e transitório, esta “vida sem começo e sem fim” é objeto de representação somente dos gêneros inferiores” (BAKHTIN, 1998, p. 412).

Virginia Woolf escreveu muitas críticas, textos e resenhas. Assim se percebe que algumas vezes o crítico se foca no passado e evita olhar para o presente, abstendo-se de fazer "comentários sobre o que realmente está sendo escrito no momento atual" (2014 p. 204). Woolf acreditava na necessidade de encontrar um modo de escrever determinada realidade que contemplasse todas as imperfeições de uma personagem e, que "ninguém de fato pode ler muita literatura moderna sem se dar conta de que alguma insatisfação, alguma dificuldade, se acha em nosso caminho" (WOOLF, 2014 v, p. 205). Para ela, a poesia não conseguia, sozinha, contemplar todos estes aspectos, pois “o grande canal de expressão pelo qual se escoou tanta energia, tanto talento, parece ter se estreitado ou sofrido algum desvio” (WOOLF, 2014 v, p. 205). Woolf ressalta que isto só representa um fato com “certos limites”, e que “o grito lírico de êxtase ou desespero, que é tão intenso, tão pessoal e tão limitado, não basta. A mente está cheia de emoções disformes, híbridas, incontroláveis” (WOOLF, 2014 v. p. 205).

O romance surge, então, como um gênero que se relaciona de forma coerente com um mundo pertencente ao momento presente, e com o qual o leitor se identifica e reconhece como condizente com sua realidade. Mesmo o cenário de um romance histórico, ainda que soe como um mundo passado, não se apresenta fechado: é o mundo que se transforma. Neste sentido, é possível afirmar que a atualidade dos romances de Woolf reside no reconhecimento do leitor em relação aos sentimentos das personagens: de um lado as angústias, medos, melancolias e desânimo, enquanto de outro, euforia, esperança e expectativas.

Todorov (1980) discorre sobre “A ideia da literatura como discurso natural, sem regras, não existe. Cada gênero literário (ou não literário, deveríamos acrescentar) distingue-se em virtude de suas regras específicas”(TODOROV, 1980,

p.55). O romance é o gênero que acolhe seu tempo presente, com personagens tão comuns quanto Mrs. Dalloway e Orlando.

O romance é um gênero que contempla os eventos do momento, como afirma Watt (2010), que percebe no realismo, por exemplo, a diferença básica entre o romance do início do século XVIII e o realismo do século XX: “certamente o moderno realismo parte do princípio de que o indivíduo pode descobrir a verdade através dos sentidos” (WATT, 2010, p. 12).

Para Watt (2010), o indivíduo está em ascensão e o romance abarca a concepção desse mundo moderno através de elementos como a industrialização, a burguesia em ascendência, e o entrave entre o ser e o “eu”, partindo do “princípio de que o indivíduo pode descobrir a verdade por meio dos sentidos” (WATT, 2010, p. 13). É nesse momento, de acordo com o estudioso, que o indivíduo se destaca. Ele não se “encaixa” na sociedade em que vive. Logo, o romance surge como forma de rebeldia e não encaixe à realidade. Assim:

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se nos méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual - a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade (WATT, 2010, p. 13).

Em suma, o romance abarca o indivíduo que não é igual ao outro por possuir suas próprias características, distanciado das personagens da narrativa clássica na qual o "indivíduo" apresenta as peculiaridades gerais. As personagens do enredo e o espaço de suas ações literárias envolvem pessoas e situações específicas “e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada” (WATT, 2010, p. 16).

É perceptível nas obras de Woolf a vontade de mostrar o quanto as pessoas sofrem com os eventos, como Septimus, que padece as consequências do pós-guerra; Killman, que enfrenta a diferença social e não compreende as senhoras da

sociedade inglesa; e Elisabeth, que vive entre opiniões diferentes no tocante a viver em sociedade, sendo de um lado a família e do outro a sua tutora. É válido, também, citar como exemplo a luta de Orlando em aceitar as regras impostas para o sexo feminino.

Para Woolf (2014), os autores modernos precisavam admitir que eram exigentes, e que por vezes não conseguiam explicar o que eles exigiam para justificar as suas insatisfações. “Diferente é o modo pelo qual, em diferentes momentos, formulamos nossa pergunta. Ela, porém, reaparece, e com maior persistência, quando largamos o romance terminado num suspiro que alteia: isto vale a pena? Qual a razão de ser de tudo isso?” (2014 v, p. 106).

Estas perguntas são como fios condutores para que os escritores busquem respostas dentro do próprio romance. Para Woolf, por vezes, o escritor é obrigado, “não por sua livre vontade”, a aprazar um tirano que dita quais são suas vontades com relação às “intrigas de amor e um ar de probabilidade no qual o todo é embalsamado de modo tão impecável que, se todos os personagens se erguessem, adquirindo vida, achar-se-iam até o último botão de seus casacos vestidos pela moda em vigor” (2014 v, p. 108).

A busca por algo perfeito não é possível, pois, para a autora, a vida não é perfeita e os romances deveriam retratar a vida com suas imperfeições – “Mas, às vezes, e com frequência cada vez maior à medida que o tempo passa, desconfiamos de uma dúvida momentânea, de um espasmo de rebelião, enquanto as páginas vão sendo enchidas ao modo habitual. A vida é assim? Devem ser assim os romances?”¹ (WOOLF, 2014 v, p. 109).

Ao tratar deste tópico, Virgínia Woolf advogava que a vida estava muito distante dessas formas de apresentá-la, e que eram necessárias “sinceridade e coragem”. Ela sugeria que “a matéria apropriada à ficção difere um pouco do que o hábito nos levaria a crer que fosse” (2014v, p. 110). Assim, a autora convida seus leitores para uma reflexão sobre a “vida”, ao pedir que olhassem para dentro dela, afirmando que não era e talvez ainda não seja possível dizer com o que ela se parece.

¹ But sometimes, more and more often as time goes by, we suspect a momentary doubt, a spasm of rebellion, as the pages fill themselves in the customary way. Is life like this? Must novels be like this? (WOOLF, 1925, p. 160).

Examine a mente comum num dia comum por um momento. Miríades de impressões recebe a mente – triviais, fantásticas, evanescentes, ou gravadas com a agudeza do aço. E é de todos os lados que elas chegam, num jorro incessante de átomos inumeráveis; ao cair, ao transmutar-se na vida de segunda ou terça-feira, o acento cai de um modo que difere do antigo; não é aqui, mas lá, que o momento de importância chega; assim pois, se o escritor fosse um homem livre, e não um escravo, se ele pudesse escrever o que bem quisesse, não o que deve, se pudesse basear sua obra em sua própria emoção, e não na convenção, não haveria enredo, nem comédia, nem tragédia, nem catástrofe ou intriga de amor no estilo aceito e, talvez, nem um só botão pregado como o que os alfaiates de Bond Street estipulam. 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. Não é missão do romancista transmitir esse espírito variável, desconhecido e circunscrito, 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? Não estamos propondo apenas sinceridade e coragem; sugerimos que a matéria apropriada à ficção difere um pouco do que o hábito nos levaria a crer que fosse² (WOOLF, 2014v, pp. 110-111).

Para Woolf, o romance era mais que um gênero caracterizado por abranger diversas formas de narrativa. Na opinião dela, era um espaço para expressar as (im)perfeições da vida, e não apenas o que era possível ser visto superficialmente. Não meramente o exterior, como também o interior; da mesma forma que acontece no dia a dia de todas as pessoas, incluindo todos os nossos problemas e angústias internas. Através desta nova forma de abordar as incongruências da vida, expressas no romance, Woolf traz em suas obras narrativas que envolvem *flashbacks* e fluxos de consciência que revelam esse processo idiossincrático da vida e da ficção.

O processo narrativo advogado por Woolf rejeita a construção de um mundo acabado, perfeito, cujas consequências são o arranjo e a justaposição que apontam para um final feliz que foi do agrado da burguesia nascente dos séculos XVII e XVIII.

² Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad of impressions - trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there; so that, if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street tailors would have it. Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? We are not pleading merely for courage and sincerity; we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it. (WOOLF, 1925, pp. 160-161)

O romance fechado que se assemelha à novela, ou mesmo ao conto deixa de ter sentido, ou mesmo lugar no pensamento da escritora. Extrapolando esse pensamento, pode-se dizer que Woolf postula retratar a vida no romance, como a vida é, no meio social. Não há espaços para finais felizes que configuram a vida dentro de uma perfeição, ou modelo de perfeição pré-estabelecido por uma força que está além das próprias incongruências da vida.

Na escrita de Woolf há uma rebelião ao modelo hegeliano de sociedade e se personalidade. Se Hegel concebia a sociedade a vida nessa mesma como produto de uma evolução positiva, em que a individualidade se ajusta aos parâmetros de uma sociedade que caminha a uma perfeição social, o romance de Woolf vai na sua contramão, expondo todas as contradições e conflitos da vida pessoal que afeta a vida em sociedade e mostra que aquele imperativo categórico de Hegel não consegue subsistir quando a concepção de vida real é ficcionalizada.

Woolf rejeita a visão romantizada e evolução positiva e progressiva da sociedade e da humanidade que Immanuel Kant estabeleceu na obra *Crítica da Razão Pura*. Para Woolf, essa visão progressiva de positiva da evolução humana que, apesar de ser uma resposta ao pragmatismo puro defendido por Descartes, cujas bases eram princípios lógicos, que desprezava a visão de sociedade puramente em fatores lógicos e postulava uma visão romanceada, e porque não dizer, interativa entre a razão e a emoção, apontava para uma concepção de evolução humana e de sociedade quase que onírica.

Woolf vai na contramão dessa visão de mundo no romance e pontua que a vida, tal como ela é deve ser a matéria prima do romance em si. A vida, com todas as suas contradições, com todas as suas incongruências, ainda que sendo uma obra ficcional, deve estar relacionada a todos esses aspectos da realidade, sem se ater a falseá-la, ou mesmo a alegorizá-la.

As suas criações literárias são compostas de personagens inacabadas, ou, mais precisamente, repletas de imperfeições, que enfrentam lutas com o próprio psicológico e que, por vezes, não visualizam soluções, como a personagem Septimus, ou que se veem em uma guerra de gênero sem um resultado satisfatório, como Orlando, que aos poucos vai aceitando as regras da sociedade londrina para encontrar “paz”. Também há Sally, que esconde o seu amor por alguém do mesmo

sexo; Clarissa, que luta contra a invisibilidade provocada pelo seu esposo; e o paradoxo em relação a Killman, a tutora de sua filha, que a julga como uma mulher sem muita "essência" e que não compreende o comportamento de Mrs. Dalloway.

Clarissa também luta contra vários amores que a fazem sofrer, pois foi obrigada a escolher, para atender às exigências de uma sociedade tradicional. Elizabeth Barrett, por sua vez, enfrenta a própria enfermidade para lutar contra o rapto de seu animal de estimação, ou busca forças para fugir e viver um grande amor: decisões que são conhecidas através do olhar ora do narrador, ora do seu cocker spaniel. Sua narrativa apresenta as características que ela atribuiu à obra *Ulisses* de Joyce, e, assim, pôde se apropriar de sua própria descrição para dizer que a escrita de Joyce:

[...] preocupa-se em revelar, custe o que custar, as oscilações dessa flama interior tão recôndita que dispara mensagens pelo cérebro e, a fim de preservá-la, desconsidera com extrema coragem tudo o que lhe pareça fortuito, seja probabilidade, seja a coerência ou qualquer um desses balizamentos que há gerações tem servido para amparar a imaginação de um leitor, quando instada a supor o que ele não pode ver nem tocar³ (WOOLF, 2014 v, p. 111)

Woolf argumenta, ainda, que não há um “método” para narrar certo ou errado, pois

[...] seja como for, é um erro ficar de fora examinando “métodos”. Se somos escritores, todos os métodos estão corretos, qualquer método serve, desde que expresse o que é nosso desejo de expressar; e isso nos traz mais perto, se somos leitores, da intenção do romancista [...]. Como quer que seja, o problema com o qual o romancista se defronta hoje, como supomos ter ocorrido no passado, é inventar meios de estar livre para registrar o que escolhe. Ele tem que ter a coragem de dizer que o que lhe interessa não é mais “aquilo”, mas “isto”: é apenas a partir “disto” é que deve construir sua obra⁴ (WOOLF, 2014 v., 112).

³ He is concerned at all costs to reveal the flickerings of that innermost flame which flashes its messages through the brain, and in order to preserve it he disregards with complete courage whatever seems to him adventitious, whether it be probability, or coherence, or any other of these signposts which for generations have served to support the imagination of a reader when called upon to imagine what he can neither touch nor see. (WOOLF, 1925, p.161)

⁴ In any case it is a mistake to stand outside examining ‘methods’. Any method is right, every method is right, that expresses what we wish to express, if we are writers; that brings us closer to the novelist’s intention if we are readers [...] However this may be, the problem before the novelist at present, as we suppose it to have been in the past, is to contrive means of being free to set down what he chooses. He has to have the courage to say that what interests him is no longer ‘this’ but ‘that’: out of ‘that’ alone must he construct his work. (WOOLF, 1925, p.162)

Para Woolf, é preciso buscar deduções para que os escritores possam deixar de comparar duas ficções completamente diferentes. Mencionando Sterne e Meredith, ela argumenta que a ficção inglesa corrobora com o natural deleite com o humor e a comédia, com a beleza da terra, as atividades do intelecto e o esplendor do corpo. Estas coisas “são vãs”, a não ser pelo fato de perceber que há um acúmulo de “uma visão das infinitas possibilidades da arte e nos lembrarem que não há limite algum no horizonte”, em outras palavras, uma fonte inesgotável, a qual:

Nenhuma experiência, nem mesmo a mais extravagante - é proibido, exceto a falsidade e o fingimento, [...] “a matéria apropriada à ficção não existe; tudo serve de assunto à ficção, todos os sentimentos, todos os pensamentos; cada características do cérebro e do espírito entra em causa; nenhuma percepção é descabida”⁵ (WOOLF, 2014 v, p. 116).

Em suma, para Woolf, a arte da ficção poderá ser imaginada viva e presente em nosso meio. Assim, ela há de solicitar que a “provoquemos com transgressões”, e que seja respeitada e amada. Conseqüentemente, sua juventude se renovará e sua soberania estará assegurada.

1.2. AS PERSONAGENS FEMININAS, À MODA INGLESA

A compreensão do romance, como gênero do presente, de eventos comuns, remete agora para a construção de personagens. O cotidiano oferece dilemas a elas, por mais corriqueiras que suas rotinas possam parecer, e os leitores se enxergam nos desejos, nos erros, nos acertos, nas dúvidas e nas decisões das personagens. Afinal, as personagens, de acordo com Candido (1998), possuem uma relação direta com a vida social:

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (CANDIDO, 1998, p.55).

⁵ No experiment, even of the wildest - is forbidden, but only falsity and pretence. [...] does not exist; everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss. (WOOLF, 1925, p. 164)

Na concepção de Candido (1998), há inevitável relação entre o ser ficcional e o ser real. As personagens são construídas a partir de experiências que decorrem das relações sociais, dos sentimentos e dos eventos. Pessoas comuns sofrem desilusões, amam e odeiam, apaixonam-se, perdem a paixão. O indivíduo pertencente à vida real pode ser tocado, inesperadamente, pelo sentimento de vazio, como ocorreu com a própria Virginia Woolf, cuja experiência de turbulência emocional levou-a a construir personagens inconstantes e distantes.

A autora constrói personagens que falam sobre a sociedade e as pessoas que a compõem. Mas, como lembra Candido (1998), por mais que façam alusões a algo real, as personagens são seres ficcionais. Logo, não há uma apreensão da realidade, mas alusões, com mais ou menos verossimilhança: “Há afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção, e que as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança” (CANDIDO, 1998, p.55).

Buscando escapar da realidade, a autora escreve narrativas nas quais as personagens podem ser quem realmente desejam e, principalmente, são capazes de serem livres de qualquer segregação. Para Gay (2009), foi apenas na meia idade que Woolf passou a ver claramente e a ter confiança em um rumo próprio. De acordo com o historiador, ela teria registrado, em seu diário, em 26 de julho de 1922, que não tinha mais dúvidas de que havia descoberto como começar a dizer algo com a própria voz. Em outras palavras, “ser autêntica, ser ela mesma e ninguém mais, por admiráveis que pudessem ser os modelos” (GAY, 2009, p.205). Desta forma, a escritora havia se tornado a “encarnação do modernismo”.

Virginia Woolf também escreveu as inconstâncias do coração, à sua maneira. Para ela, da mesma forma, tais sentimentos eram preciosidades que o infatigável arqueólogo da mente “desenterra após cavar espaços recônditos e amiúde inóspitos”, escreveu Gay (2009). Em suas obras, as personagens masculinas e femininas amam e odeiam – Clarissa e Peter Walsh, por exemplo – com frequência a mesma pessoa ao longo do tempo, ou até ao mesmo tempo. Também há exemplos de mulheres que amam mulheres – como Clarissa e Sally – e casos em que o matrimônio tem falhas – Clarissa e Richard ou Orlando e Shelmerdine – pois “o amor [...] nunca segue um curso sereno”.

A criação de personagens responde à necessidade de contar histórias. Virginia Woolf escreveu diversas obras, contos e ensaios, com um leque de personagens bastante representativos de sua sociedade, a paradoxal Londres da primeira metade do século XX, tão moderna e tão conservadora. Escritora voraz, durante sua trajetória literária produziu muitos textos e com uma característica peculiar na sua narrativa, tendo como marca o fluxo de consciência, o que confere um caráter psicológico à narração.

Com essa forma de construir suas personagens, dentro do enredo, as obras de Woolf trazem excepcional encanto para seus leitores, visto que a sua narrativa propicia singular profundidade no tocante às suas personagens, elevando o patamar da compreensão da sua escrita para níveis muito superiores. Durante a sua leitura, deve se manter atento para não se perder diante da voz narrativa, da fala ou dos pensamentos que são apresentados no decorrer das ações dos personagens.

As personagens femininas woolfianas ganham destaque, por estarem além do seu tempo. Elas são astutas, decididas e procuram satisfazer as próprias vontades, como é perceptível no conto [Retrato 3]. A personagem tem ciência de que está sendo observada, e a voz narrativa busca enfatizar sua beleza, fazendo uso da comparação com os elementos da natureza para destacar a sua beleza de modo sensual. Todavia, a personagem brinca com o seu admirador, mantendo um ar recatado, singelo e ingênuo.

Ela estava no sol, sentada. Não usava chapéu. A luz a fixava. Não havia sombra. Seu rosto era amarelo e vermelho; e arredondado; uma fruta num corpo; outra maçã, só que não no prato. Seios que se formaram no seu corpo com a dureza de maçãs sob a blusa (WOOLF, 2014cc, p.351).

É apresentada uma personagem em um dia de verão londrino. Ao perceber que está sendo observada, ela provoca seu admirador oculto, hipnotizando-o com tanta beleza. Para expressar toda a sedução da mulher e beneficia-se da metáfora para descrever seu corpo, que não esconde os desejos, e que sabe como conduzir a ferramenta da sedução.

A sensualidade da mulher é usada como recurso para conduzir uma situação, como no [Retrato 5], no qual a personagem usa todo o seu charme para obter a atenção de forma muito persuasiva: “no hospital os homens costumavam me chamar de Mãezinha” (WOOLF, 2014cc, p. 352). São evidentes a sedução e os

desejos da personagem. Não há sutileza ou pudor ao comentar sobre o seu apelido. Através desta fala e pela escolha das palavras, é possível visualizar os movimentos sensuais desempenhados por ela.

Na obra *Orlando*, a personagem apenas percebe o poder da sexualidade de forma surpreendente: “[...] suas pernas estavam entre seus maiores encantos⁶” (WOOLF, 2018o, p.95). As regras sociais obrigavam a mantê-las cobertas, mas os decotes eram avantajados e sensuais, mantendo uma atmosfera de mistério.

Woolf é uma escritora incansável e, por meio de seu trabalho, vai revelando o que essa nova mulher pensa e busca para a própria vida. Em uma das suas últimas obras, *Os Anos*, apresenta ao leitor mulheres que lutam pelo que desejam. No entanto, não faz uso de recursos que venham a ser questionados, enquanto mulher, mas mesmo essas mulheres não deixam de ser personagens decididas e que sabem o que querem.

Destaca-se, neste contexto, a personagem Eleanor, que impõe a sua vontade sobre a do sexo masculino: “Se o senhor não puder me dar conta do recado – disse secamente -, vou ser obrigada a empregar outra pessoa⁷” (WOOLF, 1982a, p.108). Todavia, não deixa de assumir as responsabilidades domésticas durante a convalescença ou depois da morte da matriarca, não possui grandes atributos que pudessem chamar a atenção de um pretendente, mesmo sendo “dada à filantropia; com uma pasta; solteirona; virgem; como todas as mulheres da sua classe, frígida; suas paixões nunca foram tocadas; e, todavia, atraente⁸” (WOOLF, 1982a, p.109). Tinha conseguido se tornar membro do comitê de filantropia, e também era responsável por palestrar sobre o controle da natalidade: “Ó, céus, pensou Eleanor, percebendo o volume do avental da mulher, outro bebê a caminho depois de tudo o que eu lhe disse⁹” (WOOLF, 1982a, p.105).

Em contrapartida, Rose busca seu lugar na política. Para tanto, ela deixa a vaidade feminina de lado, sempre vestindo um “conjunto de saia e casaco ou

⁶Yet her legs were among her chiefest beauties.(WOOLF, 2013, p. 218)

⁷ “If you can’t make a good job of it,” she said curtly, “I shall employ somebody else”.(WOOLF, 1977, p.101)

⁸ [...]philanthropic; well nourished; a spinster; a virgin; like all the women of her class, cold; her passions had never been touched; yet not unattractive.(WOOLF, 1977, p.102)

⁹ Oh dear, thought Eleanor, observing the slant of her apron, another baby coming, after all I told her. (WOOLF, 1997, p.98)

chapéu enfiado na cabeça sem dar confiança ao espelho¹⁰ (WOOLF, 1982a, p.177), para fazer parte daquilo que acredita, mesmo que tais atos possam provocar duras consequências, como o desprezo de alguns membros da família e a prisão por defender o que acredita.

Já Kitty e Sara são mulheres com convicções bem resolvidas e não estão preocupadas com o que as pessoas dizem ou dirão sobre suas atitudes. Mais uma vez temos personagens femininas com opiniões fortes e bem decididas sobre o que desejam para si mesmas. No entanto, Kitty, que mesmo após o casamento mantém a aparência na metrópole por meio das atividades sociais, prefere ir para a casa de campo, onde encontra o seu verdadeiro eu. Ou seja, precisa de Londres para recuperar as suas energias que são gastas no campo.

Na obra *Flush – uma biografia*, a escritora inglesa apresenta uma perspectiva completamente diferente ao descrever Londres através dos olhos de um *spaniel* – Flush, que é apresentado a uma enferma necessitada de cuidados constantes, pois mal consegue andar sozinha pelo quarto em que está presa a tanto tempo. Com a chegada de Flush, Mrs. Barrett encontra forças para seguir em frente e, assim, vai se reconstruindo dentro do novo contexto que a ela foi apresentado.

Ela descobre um mundo cheio de opções que, até então, não havia percebido, mesmo estando acessíveis. Desta maneira, passa a buscar essa nova oportunidade para continuar sua vida longe da influência dos homens de sua família.

Tudo parecia esperar a ocorrência de mais um milhão de movimentos como esses; mas para a srta. Barrett e para Flush este era o último. Muito silenciosamente, a srta. Barrett fechou a porta. Muito silenciosamente, eles escapuliram pela escada. [...] Chegaram à porta da frente e, muito silenciosamente, giram a maçaneta. Um coche esperava do lado de fora¹¹ (WOOLF, 2016f, pp.76-77).

Temos, agora, uma mulher determinada que não desiste do sonho de viver ao lado de seu grande amor, não deixa os obstáculos a derrubarem, e que encontra forças onde não existe, mas continua a caminhar em direção a sua felicidade. Nesta

¹⁰ That too was one of the consolations, like her coat and skirt, and the hat she stuck on without giving a look in the glass.(WOOLF, 1977, p.162)

¹¹ All seemed to expect a million more such moments to come to them; but to Miss Barrett and Flush this was the last. Very quietly Miss Barrett shut the door. Very quietly they slipped downstairs [...] They gained the front door and very quietly turned the handle. A cab was waiting outside. (WOOLF, 2016, p.69)

obra, a mulher, que durante todo o enredo demonstra sua fragilidade, surpreende o leitor com suas decisões inusitadas.

Diante do vasto legado da autora, esta pesquisa coloca em evidência duas obras de Virginia Woolf, as quais servirão de condutores para a discussão sobre a atualidade de sua ficção e a relação entre suas personagens e as representações das mulheres sob a égide de sociedades patriarcais e conservadoras. Suas personagens, ainda hoje, repercutem experiências de frustrações com as instituições sociais, e os enfrentamentos que as levam para zona de luta.

O primeiro romance a ser colocado em evidência é *Mrs. Dalloway*, publicado em 1925. No entanto, no ano de 1923, a autora publicou o conto intitulado *Mrs. Dalloway em Bond Street*, escrito com o objetivo de perceber a empatia do público em relação à Clarissa Dalloway. Esta personagem, de acordo com Pinho, aparece pela primeira vez no romance *A Viagem*, publicado em 1915. Ela também tem participações em outros contos da autora, como: *O vestido novo*, *A apresentação*, *Juntos e à parte*, e *Uma recapitulação*. Com toda a atenção para ela, Clarissa é a personagem de um dos maiores romances que, à priori, teve três títulos provisórios - *At home*, *At party* e *The hours*. Todavia, com toda a sua força, tem o sobrenome como título – *Mrs. Dalloway*.

O segundo romance é *Orlando*, cujo personagem principal é um jovem que, depois de alguns anos, enquanto dorme, passa por uma transformação e acorda em um corpo de mulher. O enredo traz elementos históricos, bem como questionamentos sobre o papel da mulher na sociedade londrina. Orlando, enquanto mulher, indaga-se sobre as obrigações atribuídas às mulheres, questionando suas atitudes pretéritas (enquanto era homem) no tocante às suas exigências para com as mulheres que se relacionavam anteriormente à sua transformação. Orlando percebe que as mulheres não tinham muitas opções na sociedade urbana e que, por vezes, seguir as regras impostas como as demais mulheres era um modo de ser aceita nas rodas sociais. Podemos destacar a obrigatoriedade das mulheres se casarem, independentemente de o sentimento amoroso existir entre o casal. Em conformidade com Williams (2011), o matrimônio era uma negociação de interesses entre as partes envolvidas. No decorrer da narrativa, é notória a mudança do comportamento da personagem bem como do espaço urbano, posto que sua

trajetória tem uma duração de mais de trezentos anos, o que torna possível perceber as mudanças nos espaços tanto rural quanto urbano.

1.3. AS PERSONAGENS E A AÇÃO NO MUNDO FICTÍCIO

Brait (1985) afirma que a construção da personagem de um romance está cercada por várias discussões e não é fácil para o leitor fazer uma dicotomia entre a personagem que é um ser ficcional e sua existência, pois ela existe apenas nas páginas do livro (ficcional) e os autores enfatizam dois aspectos essenciais, são eles: “o problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico, pois a personagem não existe fora das palavras” e, “as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção” (Brait, 1985, p.10). Para a autora, é na aparente clareza dos dois enunciados que

[...] residem os núcleos essenciais da questão. Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. E somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto (BRAIT, 1985, p.10).

É inevitável iniciar uma reflexão teórica acerca da personagem de ficção sem voltar o olhar para a Grécia antiga e para os pensadores que impulsionaram o conhecimento. “Neste caso, é também o momento que se vai encontrar o início de uma tradição voltada para o conhecimento e a reflexão dessa instância narrativa” (BRAIT, 1985, p.29).

Brait (1985) explica que Aristóteles foi o primeiro a abordar o problema que constitui a semelhança entre a pessoa humana e a personagem. A mimesis aristotélica muitas vezes não é compreendida e “que por muito tempo foi traduzida como imitação do real e com referência direta à elaboração de uma semelhança ou imagem da natureza” (BRAIT, 1985, p.30).

De acordo com Brait (1985), o discurso aristotélico foi empobrecido na ânsia de “conceituar, caracterizar e valorizar a personagem”. Acrescenta que Aristóteles aponta dois aspectos essenciais para a caracterização da personagem. O primeiro é “a personagem como reflexo da pessoa humana”, ou em outras palavras, como

espelho que reflete a imagem literal diante dele. O segundo é a “personagem como construção”, cuja existência está atrelada “às leis que o próprio texto impõe”. Nesta perspectiva, Forster (2004) defende que é necessário haver uma diferença entre as pessoas e as personagens, pois:

Se uma personagem de romance for exatamente igual à rainha Vitória - não parecida, e sim exatamente igual –, então ela é realmente a rainha Vitória, e o livro e ou todas as suas partes concernentes a esta personagem, deixará de ser um romance para se tornar um memorial (FORSTER, 2004, p. 70).

Em Orlando,

As pernas bem-torneadas, o belo corpo e os ombros fortes estivessem ornados com vários matizes da luz heráldica, [...] O vermelho de suas faces era recoberto por uma pele aveludada, e o buço sobre os lábios era apenas um pouco mais espesso do que a penugem do rosto. Os lábios, finos e ligeiramente repuxados sobre os dentes de uma extraordinária brancura de amêndoa. Nada perturbava o voo curto e tenso do nariz afilado; o cabelo era escuro, as orelhas pequenas e rentes à cabeça. [...] ao olhar Orlando de pé junto à janela, devemos admitir que ele tinha olhos como violetas molhadas, tão grandes que a água parecia enchê-los e alargá-los; e a testa, como abóbada de uma cúpula de mármore, apertada entre os dois medalhões alvos que eram suas têmporas¹² (WOOLF, 2018, pp. 11-12).

Percebe-se, assim, que a personagem pode refletir a pessoa humana. O modo como ela é descrita prende a atenção do leitor nas características que estão sendo atribuídas a ela. As palavras e os adjetivos são cuidadosamente selecionados na tentativa de torná-la o mais próximo possível do real. Por outro lado, o emprego de elementos não-humanos em sua descrição, como as violetas e a abóbada de uma cúpula de mármore, confere à personagem a imagem de um deus, uma entidade extraordinária.

Sob este prisma, "o enredo existe através das personagens, as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem ligados os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e os valores que o animam" (CANDIDO, 2009, p. 54).

¹² Observe that though the shapely legs, the handsome body, and the well set shoulders were all of them decorated with various tints of heraldic light, [...] The red of the cheeks was covered with peach down; the down on the lips was only a little thicker than the down on the cheeks. The lips themselves were short and slightly drawn back over teeth of an exquisite and almond whiteness. Nothing disturbed the arrowy nose in its short, tense flight; the hair was dark, the ears small, and fitted to the head[...] Orlando standing by the window, we must admit that he had eyes like drenched violets, so large that the water seemed to have brimmed in them and widened them; and a brow like the swelling of a marble dome pressed between the two blank medallions which were his temples. (WOOLF, 2013, p. 158)

Lembrava agora como, quando rapaz, insistira em que as mulheres deviam ser obedientes, castas, perfumadas e caprichosamente enfeitadas. “Agora tenho que pagar pessoalmente por esses desejos”, refletiu; “pois as mulheres não são (julgando pela minha própria curta experiência do sexo) obedientes, castas, perfumadas e caprichosamente enfeitadas por natureza. Elas só podem conseguir esses encontros -sem os quais não desfrutam de nenhum dos prazeres da vida - por meio da mais tediosa disciplina. Há o penteado”, pensou, “que sozinho toma uma hora da minha manhã; o olhar no espelho, mais uma hora; mudar de seda para renda e renda para brocado; ser casta o tempo todo...” Aqui sacudiu o pé impacientemente e mostrou uma ou duas polegadas da perna, naquele momento, sobressaltou-se tão violentamente que perdeu o equilíbrio e só se salvou por um triz. “Se a visão dos meus tornozelos significa a morte para um homem honesto que sem dúvida tem mulher pensou Orlando. No entanto, suas pernas estavam entre seus maiores encantos, e ela começou a pensar a que estranha situação chegamos quando toda a beleza de uma mulher tem que ser mantida coberta para que um marinheiro não caia do mastro principal. “Que se danem!”, disse ela, compreendendo pela primeira vez o que em outras circunstâncias lhe teriam ensinado quando criança, ou seja, as sagradas responsabilidades de ser mulher¹³ (WOOLF, 2018 o, p. 95).

A personagem parece real, pois o enredo oferece recursos para que a mesma tome as rédeas da própria vida, e essa vida está diretamente ligada ao leitor. Ou seja, cabe ao leitor aceitar ou não a realidade apresentada no romance.

Durante o século XX, surge uma nova prosa cuja representatividade é formada por um quarteto de mestres modernos: Henry James, James Joyce, Virginia Woolf e Marcel Proust. Esses magníficos autores e suas obras jamais superadas romperam com as formas clássicas da literatura, afirma Gay (2009). E, com esse “rompimento”, surgem novas personagens que vão além da verossimilhança.

A prosa de ficção sofre, no século XX, grande metamorfose, se comparada aos modelos narrativos que se tornaram clássicos no século XIX. Ao lado das profundas análises empreendidas por escritores do porte de Marcel

¹³ She remembered how, as a young man, she had insisted that women must be obedient, chaste, scented, and exquisitely apparelled. “Now I shall have to pay my own person for those desires,” she reflected; “for women are not (judging my own short experience of the sex) obedient, chaste, scented, and exquisitely apparelled by nature. They can only attain these graces, without which they may enjoy none of the delights of life, by the most tedious discipline. There’s the hairdressing,” she thought, “that alone will take an hour of my morning, there’s looking in the looking-glass, another hour; there’s staying and lacing ; there’s washing and powdering there’s changing from silk to lace and from lace to paduasoy; there’s being chaste year in year out...” Here she tossed her foot impatiently, and showed an inch or two of calf. A sailor on the mast, who happened to look down at the moment, started so violently that he missed his footing and only saved himself by the skin of his teeth. “If the sight of my ankles means death to an honest fellow who, no doubt, has a will and family to support, I must, in all humanity, keep them covered,” Orlando thought. Yet her legs were among her chiefest beauties. And she fell to thinking what an odd pass we have come to when all a woman’s beauty has to be kept covered lest a sailor may fall from a masthead. “A pox on them!” she said, realising for the first time what, in other circumstances, she would have been taught as a child, that is to say, the sacred responsibilities of womanhood.(WOOLF, 2013, p.218)

Proust, Virginia Woolf, Kafka, Thomas Mann e James Joyce, opera-se uma significativa modificação na concepção da escrita narrativa desenvolvida por esses e outros escritores. Essas transformações, que correm paralelas às grandes transformações do texto poético, coincidem com uma violenta reação contra o factualismo das indagações biográficas e das pesquisas de fonte. Sistematizada por várias tendências e objetivando um conhecimento das especificidades da obra literária como um ser de linguagem, a crítica respira novos ares (BRAIT, 1985, p. 39).

Para Brait (1985), é preciso também analisar as classificações que Forster faz para as personagens, qualificando-as entre planas e redondas. As redondas são:

por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. Para exemplificar, poderíamos recorrer ao elenco das personagens criadas pelos bons escritores e que permanecem como janelas abertas para a averiguação da complexidade do ser humano e potência da escrita dos grandes narradores (BRAIT, 1985, p.33).

Levando isto em consideração, temos uma visão das personagens de Virginia Woolf que trazem no seu âmago a complexidade humana e que não deixam o ambiente influenciar suas atitudes.

Estavam ambos surpresos. Pesados cachos pendiam de cada lado do rosto da srta⁹ Barrett; os olhos grandes e brilhantes cintilavam; uma generosa boca esboçava um sorriso. Pesadas orelhas pendiam de cada lado do rosto de Flush; seus olhos também eram grandes e brilhantes; sua boca era larga. Havia semelhança entre eles. Enquanto se olhavam ambos sentiam: Aqui estou - e depois sentiam: Mas que diferença! O dela era o rosto pálido, cansado de uma inválida, isolada do ar, da luz e da liberdade. O dele era o rosto rosado de um animal jovem; cheio de saúde e energia. Seres à parte, feitos contudo do mesmo molde, era possível que cada um completasse o que estava dormente no outro? Ele podia ter sido... tudo aquilo; e ele... Mas não. Entre eles se interpunha o maior abismo que pode separar um ser do outro¹⁴ (WOOLF, 2016f, p.21).

Dentro da concepção aristotélica que ainda pode ser encontrada nas narrativas do século XX, Woolf apresenta personagens que são profundas, pois seus pensamentos são “traduzidos” para que o leitor possa acompanhar e entender as ações que estão realizando. O fato de narrar os pensamentos das personagens é

¹⁴ Each was surprised. Heavy curls hung down on either side of Miss Barret's face; large bright eyes shone out; a large mouth smiled. Heavy ears hung down on either side of Flush's face; his eyes, too, were large and bright: his mouth was wide. There was a likeness between them. As they gazed at each other each felt: Here am I - and then each felt: But how different! Hers was the pale worn face of an invalid, cut off from air, light, freedom. His was the warm ruddy face of a young animal; instinct with health and energy. Broken asunder, yet made in the same mold, could it be that each completed what was dormant in the other? She might have been - all that; and he - But no. Between them lay the widest gulf that can separate one being from another. (WOOLF, 2016, p.15)

algo que encantava a autora. Isto fica evidente na emoção que a inglesa transmite em suas palavras, ao ler o trabalho de Marcel Proust: “Proust excita tanto meu desejo de expressão que mal consigo começar a frase [...] Oh, se eu pudesse escrever assim! Choro!.” (WOOLF *apud* GAY, 2009, p.206). Escrever sobre a essência das personagens era importante para a escritora, pois, para ela, “é preciso saber o como vivem, e para quê? ” Para Woolf, se preocupar com o exterior da personagem não era o suficiente.

1.4. O IDEOLOGEMA NO DISCURSO FEMININO NAS PERSONAGENS DE WOOLF

A personagem do romance, mesmo existindo no plano da ficção, é uma pessoa que fala, para Bakhtin (2010), “o homem romanesco é essencialmente o homem que fala [...] o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem” (BAKHTIN, 2010, p.154), pois é através da linguagem que conhecemos o ideograma da personagem. No entanto, é necessário, para o pesquisador russo, destacar três momentos vitais em relação ao “homem que fala e sua palavra”.

O primeiro momento é “o homem que fala e sua palavra são objetos tanto de representação verbal como literária. O discurso do sujeito falante no romance não é apenas transmitido ou reproduzido, mas representado artisticamente” (p. 135), isto é, não se pode referir a ele e a pessoa que fala isoladamente, ambos constituem “um objeto específico enquanto objeto do discurso”. Logo, não é possível reportar-se ao discurso como é feito em relação aos outros objetos.

Em seguida, temos a personagem que fala no romance. Ela é “um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social”. Mais precisamente, não se trata de uma linguagem individual, mas sim, uma forma de comunicação com “certa significação e certa difusão social: são linguagens virtuais”.

Para Bakhtin e Medvedev (1991), o ideograma são produtos “forjados nas relações sociais entre participantes de determinadas esferas discursivas” relacionados à própria vida em sociedade. O ideograma se situa entre o discurso, o

falante do discurso e as suas relações sociais e que, na ficção também representam esse intercurso relacional entre as personagens.

Apesar de Cândia (1984) pontuar ser a personagem uma obra de ficção, e, portanto, não real, também indica haver um contrato ficcional entre o leitor e o autor da obra de ficção que se justapõe na dinâmica e na hermenêutica da fruição do texto literário. Nesse caso, o ideologema do discurso em Woolf é criado a partir da forma como ela aborda as idiosincrasias de suas personagens e das relações carreadas da vida em sociedade.

Como produto dessa relação discursiva, o enunciado da personagem traz, em si, não somente a argumentação da narração, mas também a carga histórica, social, ideológica e as frustrações, sonhos e desejos das personagens que são construídas pelos discursos e pelas interações discursivas na argumentação do próprio enredo.

Em uma análise paralelística, o ideologema funciona como o “topoi” aristotélico responsável pela coesão e coerência dos discursos sociais e culturais de uma sociedade que garantem a compreensão da ideologia do próprio discurso. Se o discurso possui uma ideologia, ou uma representação de uma idéia que se quer transmitir para o convencimento de outrem, o ideologema é o arcabouço que sustenta esse discurso e que traz coerência à ideologia presente no discurso.

Na obra de Woolf, o ideologema parte de um dado da realidade, de uma observação, ou mesmo de uma contradição interna que é levada para a argumentação discursiva. Nesse caso, o discurso indireto livre, o fluxo de consciência é a forma utilizada por Woolf, em suas personagens femininas para apresentar ideologemas arquetípicos de seu tempo.

Tanto em Mrs. Dalloway, quanto em Orlando a base ideologemática é a figura da mulher em uma sociedade patriarcal, quase que monolítica. Clarissa Dalloway se utiliza dessa condição e usa como gatilho ideologemático as ruas de Londres e suas observações sobre as contradições da mulher nesse espaço. Já para Orlando, a duplicidade de sexo homem/mulher, mulher/homem busca desenvolver um discurso tenso em que os produtos do confronto discursivo (ideologema) possa ser percebido e analisado sob diversos ângulos, demonstrando as contradições existentes em si mesmos.

Na obra de Woolf, o tratamento do ideologema está vinculado a um gatilho social, ainda que ficcional, cujo “start” não está dentro das personagens, mas na observação dessas personagens do mundo que a cerca e como esse mundo acaba afetando a sua identidade, para, a partir de aí poder fazer uma abordagem rebelde e revolucionária sobre esse mesmo produto discursivo.

Por último, temos o terceiro momento, que está voltado para a personagem que fala. Em outras palavras, a personagem é “um ideólogo, e suas palavras, um ideologema”. Em outras palavras, “uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira uma significação social” (BAKHTIN, 2010, p. 135).

Para o pensador russo, portanto, o romance não representa apenas o homem que fala. Ou seja, o seu discurso, as ações desse sujeito, são iluminadas ideologicamente e atreladas a seu discurso, a uma razão ideológica, e “ocupa uma posição ideológica definida. A ação e o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para a experimentação de sua posição ideológica, ou de sua palavra” (BAKHTIN, 2010. p. 136). Assim, Orlando e Clarissa Dalloway são duas personagens que, depois de tantos anos, ainda são as mentoras de muitas discussões acerca de suas atitudes, posicionamentos e discursos.

Em relação à primeira personagem, a voz narrativa é apresentada em um discurso carregado de indignação quanto às regras impostas às mulheres de seu período, trazendo à tona todas as desigualdades que até então eram ignoradas por serem consideradas o sexo frágil e um ser que seria incapaz de decidir e administrar a própria vida - “ela era apenas uma mulher¹⁵” (WOOLF, 2018o,p.110), ou, com respeito a caminhar pelas ruas sozinha, - “na verdade, ela poderia ter sido seriamente molestada pela pressão da multidão - esquecera que as damas não devem passear sozinhas em lugares públicos¹⁶” (WOOLF, 2018 o, 115).

A segunda apresenta um discurso cheio de dualidade, sendo possível analisá-lo de mais de um ângulo. Enquanto é considerada uma anfitriã majestosa e esposa virtuosa, sua fala dar-se-á através da linguagem não verbal, ou, em outras palavras, mediante as suas atitudes: “Mrs. Dalloway disse que ela mesma compraria

¹⁵ She was, after all, only a woman (WOOLF,2013, p. 229).

¹⁶ She might, indeed, have found herself gravely discommoded by the pressure the crowd - she had forgotten that ladies are not supposed to walk in public alone. (WOOLF, 2013, p. 232)

as flores¹⁷” (WOOLF, 2016m, p. 5). É evidente que, mediante a entonação dada a frase, fica implícito que a personagem que encontramos na narrativa procura impor suas vontades. Todavia, no que refere aos afazeres ditos domésticos e, ao analisarmos a atividade que irá realizar, somos remetidos à primeira personagem, que não pode andar pelas ruas de Londres sem acompanhante.

É perceptível que “uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social”, e que “o romance representa uma pessoa que fala que é o ideólogo do esteticismo, que desvenda sua profissão de fé, sujeita a uma provação no romance” (BAKHTIN, 2010, p. 135). Dito isto, o romance torna-se, especificamente neste gênero, um ideólogo que defende e que experimenta suas posições ideológicas, tornando-se um apologista e um polemista, argumenta Bakhtin (2010).

O sujeito que se comunica é tópico de discussão importante na vida cotidiana. No diálogo cotidiano, é discutido tudo acerca daquilo que os outros falam, “transmitem-se, evocam-se, ponderam-se, ou julgam-se as palavras dos outros, as opiniões, as declarações, as informações; indigna-se ou concorda-se com elas, discorda-se delas, refere-se a elas, etc” (BAKHTIN, 2010, p. 139). Bakhtin aponta que, nos diálogos que acontecem nas ruas, em meio à multidão e nas filas, o verbo mais utilizado é o “dizer”. Outro ponto de relevância é “a importância psicológica no cotidiano daquilo que se fala de nós e a importância para nós de entender e interpretar as palavras dos outros” (BAKHTIN, 2010, p. 139).

Ela não se mexeu. “Diga-me a verdade, diga-me a verdade”, ele continuou dizendo. Ele sentia como se sua testa fosse explodir. Ela parecia contraída, petrificada. Ela não mexeu. “Diga-me a verdade”, ele repetiu quando de repente o velho Breitkopf espiou com a cabeça, carregando o *Times*; olhou para eles, abriu a boca e foi embora. Nenhum dos dois se mexeu. “Diga-me a verdade”, ele repetiu. Ele sentiu como se se esforçasse contra algo fisicamente duro; ela não cedia. Ela era como ferro, como pederneira, rígida nas costas. E quando ela disse “É inútil, é inútil. É o fim” - depois de ele ter falado por horas parecia, com lágrimas correndo pelas faces - era como se ela tivesse lhe batido no rosto. Ela deu meia-volta, deixou-o, foi embora. “Clarissa!”, ele gritou. “Clarissa!” Mas ela nunca voltou, tinha terminado. Ele foi embora naquela noite. Nunca mais a viu. Foi horrível, ele gritou, horrível, horrível!¹⁸ (WOOLF, 2016m, p. 63).

¹⁷ MRS. DALLOWAY said she would buy the flowers herself. (WOOLF, 1996, p.5)

¹⁸ She did not move. “Tell me the truth, tell me the truth,” he kept on saying. He felt as if his forehead would burst. She seemed contracted, petrified. She did not move. “Tell me the truth,” he repeated, when suddenly that old man. Breitkopf popped his head in carrying the *Times*; stared at them; gaped; and went away. They neither of them moved. “Tell me the truth,” he repeated. He felt that he was

Nota-se, portanto, que a fala do cotidiano e o sujeito que fala não são um objeto de representação, mas um objeto de transmissão. Assim, o diálogo entre Peter Walsh e Clarissa representa o que, para Bakhtin, é a transmissão. Ou seja, para que, durante o processo de comunicação, fique claro quem são os falantes de cada frase, há os travessões ou as aspas para indicar o discurso direto. As personagens se expressam de modo natural, diferente de um texto em que há sempre uma indicação de quem disse a frase. No discurso cotidiano as vozes misturam-se.

1.5. MRS. DALLOWAY: A INTENSIDADE DE UMA PERSONAGEM

Era uma manhã esplêndida. Como a de uma pulsação de um coração perfeito, a vida batia diretamente pelas ruas.
(Mrs. Dalloway - Virginia Woolf)

Caminhar é uma atividade que muitas pessoas fazem por várias razões. Dentre elas, podemos citar, como exemplo, um motivo de saúde, a necessidade de comparecer ao trabalho, ou simplesmente para relaxar. Entretanto, para Conlin (2015), embora caminhar pela cidade possa parecer uma simples atividade, este é um processo bem mais complexo.

Por conseguinte, quem deixaria de andar de carroça ou até mesmo de carro para chegar ao seu destino, para fazer compras, ir ao trabalho ou realizar atividades corriqueiras? Na opinião do autor, ao aprender a caminhar, os londrinos também aprendem a conhecer a cidade. Descubrem como observar e ver o que a cidade tem a oferecer: suas belezas, seus problemas e as pessoas que vão e vêm pelas ruas entre as construções. Não se trata de simplesmente passar por passar em uma rua ou olhar as vitrines: há muito mais elementos para serem observados do que apenas um emaranhado de pessoas, carros, lugares e ambulantes.

Em vista disto, surge um caminhante, doravante *flâneur*, que simplesmente está ali, sem objetivos traçados. Sem compromissos, sem pressa; apenas observa

grinding against something physically hard; she was unyielding when she said, "it's no use. It 's no use. This is the end" - after he had spoken for hours, it seemed, with the tears running down his cheeks - it was as if she had hit him in the face. She turned, she left him, she went away. "Clarissa!" he cried. "Clarissa!" But she never came back. It was over. He went away that night. He never saw her again. It was awful, he cried, awful, awful! (WOOLF, 1996, p. 72)

os homens no corre-corre diário, buscando algo que não está visível na superfície, mesmo estando o seu olhar atento, escavando, rastreando algo que chame sua atenção. Desta maneira, o *flâneur* sai para caminhar pelas ruas para observar e perceber o que, aparentemente, os moradores não conseguem notar. É como se a cidade se comunicasse exclusivamente com ele, relata Conlin(2015).

O primeiro *flâneur*, de acordo com Conlin, surgiu sob o nome Mr. Spectator “entre 1711 e 1712”, na Inglaterra, e a razão desse caminhante urbano aparecer em Londres deu-se depois do grande incêndio, que levou a capital britânica a receber muitas melhorias urbanas, principalmente nas zonas mais nobres e elegantes, pois, “tais melhorias possibilitaram a esse peripatético filósofo perambular pelas ruas sem ficar encharcado de lama, sem ser assaltado ou, ainda, sem ser atropelado por uma carroça” (CONLIN, 2015, p. 70).

Logo, o *flâneur* não precisa preocupar-se em sofrer um acidente nas ruas de Londres. No século XVIII, quando o comentarista francês Decremps escreveu no trabalho “*Un parisien à Londres*”, em uma coluna de aconselhamento de como caminhar nas ruas de Londres, este explicitou que as ruas da capital londrina eram tão largas, bem calçadas e boas “que podem ser usadas como promenades”, facilitando, assim, as atividades para os pedestres, como também, o prazer da caminhada, que se mostrou maior do que era possível imaginar.

O flâneur beneficia-se do que a cidade tem para oferecer, uma vez que ele é uma pessoa comum “que poderia ser chamada de baudelairiana”. É silencioso, solitário e escolhe frequentar lugares públicos. Não tem interesse em chamar a atenção. Mesmo assim, objetiva contemplar sua curiosidade. Para White, o flâneur apresenta ao leitor lugares que um turista ou até mesmo um morador não conhece ou, não conhecerá, ou seja, ele caminha por ruas aleatórias que “levam com mais frequência aos estranhos recantos” da cidade.

É no espaço externo que encontramos o flâneur, levando em conta que ele faz da cidade a sua sala de estar, observando tudo, prestando atenção em cada detalhe, acompanhando cada mudança. Sem interferir, se alimenta das ações das demais pessoas. Para Conlin, é no século XX, através do ensaio introdutório da obra incompleta *Passagens*, do sociólogo Walter Benjamin, que o *flâneur* ganha “atenção bajuladora”.

1.6. O FLÂNEUR E A CIDADE

No texto intitulado *O flâneur*, de Walter Benjamin, o crítico aborda um gênero literário específico que classifica como literatura panorâmica. Essa literatura tinha como objetivo o estilo dividido em dois planos, sendo o primeiro voltado para a informação, enquanto o segundo para os “panoramas”, estilo esse adotado por muitos autores, que contribuíram para o acúmulo de obras para o seu acervo. Os conteúdos tinham o mesmo formato de “trabalho literário a que Girardin” publicava nos suplementos culturais dos jornais.

Os fascículos publicados eram em formato de bolso, conhecidos como “fisiologias”, e eram consumidos nas ruas. Os folhetos continham descrições e observações sobre pessoas comuns, as mesmas que se encontram em lugares corriqueiros, tais como o mercado ou o parque.

De acordo com Benjamin, as fisiologias tiveram seu auge na década de quarenta, “escola de suplemento literário, pela qual passou a geração de Baudelaire” (BENJAMIN, 2015, p. 22). O gênero tinha como foco todo o tipo de descrição baseada na observação. Nada escapava aos olhos dos fisiologistas. Todavia, o estilo tinha um horizonte restrito, e passou a ser considerado, pela crítica literária, um gênero pequeno-burguês.

Após seus adeptos se “esgotarem” da observação dos tipos humanos – fisiologia dos povos – surgem novas formas de fisiologias, como a da cidade e a dos animais. Logo, na sociedade francesa, tudo passa a ser visto em revista da vida burguesa. “As festas, o luto, o trabalho e o lazer, os costumes matrimoniais e os hábitos celibatários, a família, a casa, os filhos, a escola, a sociedade, o teatro, os tipos sociais, as profissões” (BENJAMIN, 2015, p. 23).

O registro sossegado dessas descrições aplica-se aos hábitos do *flâneur*. Para White (2001), “Paris é um mundo feito para ser visto pelo caminhante solitário, pois somente a passo ocioso pode-se apreender toda a riqueza de seus ricos (mesmo os velados) detalhes. O andarilho urbano - o *flâneur*” (WHITE, 2001, p.43).

Para Baudelaire (*apud* WHITE, 2001, p. 14), “observador, *flâneur*, filósofo”, não importa qual nome atribuir ao “pintor das coisas externas, ou pelo menos mais

duradouras, coisas heróicas ou religiosas. O autor advoga que ele se assemelha ao poeta, a um romancista ou ao moralista, mas ele é o “pintor do circunstancial e tudo o que ele sugere de externo”. Esse observador/passeador, nas palavras de White (2001, p. 26-27), “anda a esmo e se perde na multidão, sem destino, seguindo para onde o capricho ou a curiosidade direcionam seus passos”, logo

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família, tal como o amador do belo sexo compõe sua família com todas as belezas encontradas, encontráveis ou inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados. Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia (BAUDELAIRE apud WHITE, 2001, p. 45).

White (2001) advoga que o *flâneur* é um amante da ociosidade, e dispõe de horas vagas, sejam elas durante as manhãs ou as tardes, sem objetivo para alcançar. O destino está no comando, ele simplesmente está ali. Não escolhe o que ou quem observar. Esse *flâneur* é “uma espécie de botânico do asfalto”, pois “faz do ambiente urbano a sua casa, sente-se seguro entre as construções como se estivesse no aconchego do seu lar”, escreveu Benjamin. Para o crítico, a cidade é a “vida em toda a diversidade, na sua inesgotável riqueza de variações, a curiosidade pode ser considerada como ponto de partida de seu gênio” (WHITE, 2001, p. 23) e o que mais o motiva é um alimento inesgotável: a multidão nas ruas, pois, conforme Benjamin (2015):

A rua transforma-se na casa do flâneur, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes. Para ele, as tábuas esmaltadas e brilhantes das firmas são adornos murais tão bons ou melhores que os quadros a óleo no salão burguês; as paredes são a secretaria sobre a qual apoia o bloco de notas; os quiosques de jornais são as suas bibliotecas, e as esplanadas as varandas de onde, acabado o trabalho, ele observa a azáfama da casa. A vida em toda a sua diversidade, na sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolve entre as pedras

cinzentas da calçada e contra o pano de fundo cinzento do despotismo (BENJAMIN, 2015, p.23).

White (2001) esclarece que, para Benjamin, o *flâneur* não busca conhecimento, mas experiência. Com o tempo, tais experiências transformam-se em conhecimento. Mesmo assim, o *flâneur* acredita que a experiência fica protegida, imaculada, intocável. Nessa busca, ele esquece de realizar atividades comuns a qualquer pessoa, tais como alimentar-se, relaxar e partilhar “um copo ou um petisco”. Envolve-se por inteiro, indo ao esgotamento e, ao estar em fadiga, volta para o seu aposento frio e sem vida.

Para Benjamin (2015), ele é um investigador, e a mudança social é o que justifica a sua ociosidade. A sua imparcialidade, porém, é superficial, dado que atrás dela há o olhar atento de um “observador”, que não perde do alcance o seu objeto de observação. Essas características ficam evidentes no conto de Edgar Allan Poe - *O Homem das Multidões* -, que o crítico considera ser o primeiro a enveredar no romance policial numa construção lógica. No conto, a personagem, que não tem nome e convalesce com uma doença há “alguns meses”, apresenta certa melancolia. Ela simplesmente está ali como por mero acaso, vivendo a sua solidão, observando a chusma através da janela de um *Coffee-House* em Londres. Analisava todos que por ali passavam: caixeiros, batedores de carteiras, jogadores, mascates, judeus, jovens meninas e prostitutas.

Sob a luz, surge a fisionomia de um velho senil que chama a atenção da personagem. Ela decide segui-lo para estudar seu comportamento. A partir deste ponto, a personagem embarca em uma jornada pelas ruas de Londres que se inicia no final da tarde e se encerra com a alvorada do dia seguinte. Posto isso, nota-se que, ao narrar as atividades urbanas que observa, a personagem se transforma em *flâneur*. Então, de repente, “uma fisionomia (a de um velho decrépito, de sessenta e cinco a setenta anos) uma fisionomia que me atraiu e absorveu logo a atenção pela sua absoluta idiosincrasia. Nunca vira na minha vida expressão semelhante àquela”¹⁹ (POE, 1839, p. 421).

¹⁹ A countenance (that of a decrepit old man, some which at once arrested and absorbed my whole attention, on account of the absolute idiosyncrasy of its expression. Anything even remotely resembling that expression I had never seen before.

O conto apresenta duas situações divergentes, pois, o velho que se alimenta da agitação, do movimento e das ruelas de Londres, está em busca de algo que não sabemos o que é. Ele está determinado a alcançar seu objetivo: encontra-se em uma luta interna intensa, não conseguindo se ajustar naquele contexto urbano, onde a multidão não o vê, apenas cruza o seu caminho em um movimento frenético, almejando manter a individualidade que a cidade urbana exige. “Durante mais de meia hora o velho lutou com dificuldades para abrir caminho através da grande artéria²⁰ (POE, 1839, p. 422).

A multidão caminha de um lado para outro como se fosse movida por uma força que não consegue desviar do caminho. Apenas uma pessoa estranha quebra essa rotina imposta pela metrópole, que sempre exige dos seus trabalhadores um esforço maior para poderem conseguir atingir as metas que cada um traça para sua vida. Desta maneira, o *flâneur* realiza atividades do cotidiano, como ler o jornal e saborear um cigarro. Os acontecimentos externos alteram-se envolvendo o *flâneur* no vai e vem da multidão como se fosse o badalo de um relógio. A personagem, que está ali por uma simples coincidência, não consegue se sentir parte da multidão que passa. No entanto, precisa dela para continuar.

O conflito interno é constante, pois ela não consegue ajustar-se à sociedade, e nem pode se afastar dela. Benjamin advoga que Poe não chama atenção apenas para o homem ou para a cidade, mas sim tem como objetivo atrair o leitor para a descrição da multidão. O fluxo de pessoas alimenta a curiosidade do *flâneur*. No entanto, estar entre a multidão não significa sentir-se protegido e acompanhado.

1.7. A FLÂNEUR EM VIRGINIA WOOLF

O *flâneur*, não pode ser entendido como um andarilho. Ele possui algumas características que o diferem. O andarilho simplesmente vaga por toda parte, sem rumo, sem objetivo, simplesmente passando pelos ambientes sem nada levar ou deixar, sem lançar um olhar mais pontual sobre o espaço em que se encontra. O *flâneur*, ao contrário, possui diferentes facetas que são apresentadas por variados autores, tanto do século retrasado, quanto do passado. O *flâneur*, nesses casos, se

²⁰ For half an hour the old man held his way with difficulty along the great thoroughfare.

envolve com o ambiente e busca extrair dele elementos e alegorias com a finalidade de dar um significado diferente à vida e preencher lacunas em sua existência, que por si só não conseguem ser preenchidas.

No texto virginiano, o olhar do *flâneur* sai da visão do microcosmo reduzido da mulher, dentro de um espectro cultural de alta moralidade, e permite reflexões e digressões em pontos específicos de Londres. A capital inglesa serve como pano de fundo do monólogo interior que Clarissa Dalloway faz sobre a vida e sobre o espaço de interação.

Durante sua caminhada pelas ruas, Clarissa encontra prazer e se sente feliz tanto em observar os espaços quanto os rostos das pessoas que por ela passam, e, ao decorrer da atividade, seus pensamentos vão se desenrolando ora no presente ora no passado.

Clarissa, a *flâneur* de Woolf, reporta ao texto de *O Pintor da Vida Moderna* na obra *Sobre a Modernidade*, do autor Charles Baudelaire, e ao conto de Edgar Allan Poe - *O Homem na Multidão*. Ao avaliar os dois textos, fica claro que as personagens apresentam pontos divergentes. No primeiro, a personagem passa por um período convalescendo – “Por vários meses andara enfermo, mas já me encontrava em franca convalescença e, com a volta da saúde, sentia-me num daqueles felizes estados de espírito que são exatamente o oposto do *ennui*²¹” (POE, 2003, p.2) e retoma as suas atividades no convívio social ao sentar em um café para observar, através da vitrine, que entre a multidão encontra-se alguém capaz de lhe despertar a curiosidade de tal modo que ela decide segui-lo pelas ruas londrinas até o anoitecer.

O *flâneur* baudelairiano se aproxima da convalescença da infância. “O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais”, e nos instiga a imaginar um artista que está sempre em estado de recuperação, um “homem dominado a cada minuto pelo gênio da infância” (BAUDELAIRE, 1996, p. 169). Para Baudelaire, o *flâneur* é aquele que sente prazer

²¹For some months I had been ill in health, but was now convalescent, and, with returning strength, found myself in one of those happy moods which are so precisely the converse of *ennui*. (POE, 2003,p.415)

em estar entre a multidão. A cidade que a cerca é o espaço público. Não é seu objetivo desbravar os lugares, mas sim as pessoas que se encontram neles.

Por outro lado, Clarissa Dalloway descreve tais impressões a partir de certa visão que incomoda, que causa fortes impactos em sua sensibilidade, mas sem deixar de ter o olhar do *flâneur* sobre esses ambientes. Suas impressões convergem a análise “apaixonada” (BALLEY, 2021, p. 136) do *flâneur* sobre o espaço que a rodeia e a tensão do ambiente que se movimenta ao seu redor, uma vez que a descrição pontuada em um tempo específico e um espaço definido definem, a priori, os seus próximos passos e reflexões. Na sua Londres:

Junho tinha feito brotar cada folha das árvores. As mães de Pimlico amamentavam seus filhos. Mensagens eram transmitidas da Frota para o Almirantado. As ruas Arlington e Piccadilly pareciam aquecer o próprio ar no parque e levantar suas folhas quentes e brilhantes, em ondas daquela divina vitalidade que Clarissa amava²² (WOOLF, 2016m, p. 9).

O olhar observador, mas apaixonado, busca os detalhes que, para o andarilho, pura e simplesmente, passa despercebido, quase invisível. Com Clarissa Dalloway ocorre o seu contrário, fazendo-a aproximar-se da mesma visão do ensaio de Baudelaire *Sobre a Modernidade*, em que o poeta lança um olhar apaixonado sobre o mundo moderno que se descortinava sobre ele e lhe permitiu fazer uma intervenção quase onírica sobre o seu tempo e sobre seu espaço. Apesar da produção poética de Baudelaire não trazer a figura do *flâneur* de forma tão patente, o seu passeio onírico sobre a modernidade aproxima-o do conceito do “*flâneur* apaixonado”, ou seja, aquele andarilho que observa, admira e analisa de maneira deslumbrada o mundo e suas novidades.

Clarissa Dalloway caminha quase da mesma forma. Porém, se em Baudelaire a grandiosidade das coisas é o que chama a atenção desse olhar apaixonado, em Mrs. Dalloway, o olhar se volta para as coisas simples, quase que descompromissado com a cinética que acompanha o mundo. A resposta que Clarissa Dalloway recebe ao fazer uma análise apaixonada, mas não ingênua, ou mesmo volátil, do mundo que a cerca – a cidade de Londres e suas coisas

²² June had drawn out every leaf on the trees. The mothers of Pimlico gave suck to their young. Messages were passing from the Fleet to the Admiralty. Arlington Street and Piccadilly seemed to chafe the very air in the Park and lift its leaves hotly, brilliantly, on waves of that divine vitality which Clarissa loved. (WOOLF, 1996, p. 9)

comezinhas – implica uma mudança interior que não se conforma, mas se distancia de um modelo de sociedade que busca informar as pessoas através de conceitos pré-determinados.

Por outro lado, Clarissa Dalloway foge do conceito estabelecido por Edgar Allan Poe sobre o *flâneur* trabalhado com maestria no texto/artigo *O Homem das Multidões*. Na obra, Poe (2003) constrói a sua personagem a partir de um arquétipo matemático de observação do “eu” sobre o mundo. Sua narração é perspicaz, ao mesmo tempo que a construção narrativa sugere ao leitor que o *flâneur* é um estatístico, ou um matemático que não contempla e faz digressões psicológicas sobre o mundo, mas sim analisa, colhe dados e os interpreta a partir de uma teoria que procura compreender a sociedade e suas diferentes nuances.

Se Baudelaire não julga, mas apenas aceita o mundo e suas evoluções, com idas e vindas, Poe (2003) matematiza o fenômeno do *flâneur* e estabelece marcos pontuais sobre a visão do andarilho entre as multidões, analisando, problematizando e buscando dar uma explicação racional para cada elemento que sua personagem encontra, satisfazendo, desta forma, a curiosidade do seu leitor. Clarissa Dalloway, por sua vez, ao lançar miradas sobre:

[...] as tabuletas esmaltadas e brilhantes das firmas são adornos murais tão bons ou melhores que os quadros a óleo no salão burguês; as paredes são a secretaria sobre a qual apoia o bloco de notas; os quiosques de jornais são as suas bibliotecas, e as esplanadas as varandas de onde, acabado o trabalho, ele observa a azáfama da casa (BENJAMIN, 2015, p. 22).

Aponta como seu olhar de *flâneur* compreende o mundo. Os espaços, as pessoas, as relações, o movimento das ruas, os detalhes de praças, fontes de água, lojas, espaços públicos e outras pessoas com quem interage compõem um microcosmo condensado na cidade de Londres. Esse microcosmo terá o poder de tirá-la de sua zona de conforto, estabelecendo um conflito psicológico cristalizado em um diálogo aflitivo entre ela e as suas convicções formatadas em um mundo culturalmente solidificado.

Desce, assim, à contemplação. Não somente visual, como também sonora e olfativa do espaço aberto da cidade. A narrativa assume um tom de agonia misturado à sensação de descoberta, de novidade e também de estranhamento em

relação ao outro, sem deixar de ter o olhar “apaixonado” do *flâneur* que se prepara para aquilo que virá a acontecer.

Que aventura! Que mergulho! Pois sempre teve essa impressão quando, com um pequeno rangido das dobradiças, que ela podia ouvir agora, tinha escancarado as portas envidraçadas em Bourton e saído ao ar livre. Como era fresco, como era calmo o ar de manhã bem cedo, mais silencioso ainda do que isto! Era como a quebrada de uma onda, o beijo de uma onda, frio e penetrante e ainda assim (para uma garota de dezoito anos como ela tinha naquele tempo) solene, com aquela sensação que tinha, parada ali às portas do terraço²³ (WOOLF, 2016m, p. 5).

A descoberta pelo novo, pelo inusitado torna-se combustível essencial para o avançar o caminhar e o olhar do *flâneur* apaixonado que se deleita com o mundo, ao mesmo tempo em que se digladiava com suas convicções e com os conceitos sociais a que pertence. A percepção da alegria do *flâneur* apaixonado desce à minudência comparativa em que nenhum detalhe escapa. Woolf pode ter criado um terceiro tipo de *flâneur* que se distancia daquele olhar científico do homem de Poe, bem como do curioso de Baudelaire, que busca penetrar os significados mais profundos das relações humanas a partir do modo como elas se entrelaçam e se mesclam no espaço da cidade.

Esse novo conceito de *flâneur* estabelecido em Mrs. Dalloway aproxima-se do epifânico de Joyce e do conceito do submarino de Hemingway, em que as revelações e as impressões de mundo são, ao mesmo tempo uma elevação espiritual e um desnudamento parcimonioso em relação ao outro e ao contato de observação e digressão sobre esse outro. Woolf, ao descrever como Clarissa Dalloway percebe o mundo pulsante de vida, colhendo informações nas coisas mais simples e nos detalhes mais insignificantes que somente um *flâneur* apaixonado poderia fazer, sem deixar de perder contatos com seu interior e suas convicções, mas *mutatis mutandi*, vai se transformando e transformando o mundo que a cerca, apontando para novas visões e tendências que o século XX traria para a mulher ao longo da história.

²³ What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window. (WOOLF, 1996, p. 5)

2. MRS DALLOWAY: VIDA E RELACIONAMENTOS SOCIAIS URBANOS

O que ela gostava era simplesmente da vida.
(*Mrs. Dalloway* - Virginia Woolf)

Um certo ar prosaico e afável envolve a personagem central do romance Mrs. Clarissa Dalloway. Motivada pela recepção que fará em casa, para uma noite especial, ela sai em caminhada pelas ruas da cidade, sem imaginar que seu dia seria ainda mais especial, em uma pequena jornada pelas ruas de Londres. O trajeto, conhecido e familiar, em direção à loja de flores, é pontuado por encontros fortuitos que provocam lembranças e evocam memórias, as quais, no tecido narrativo, constroem o romance.

Os encontros ativam recordações, embaladas pelos ruídos da cidade, a qual, indiferente às subjetividades que abriga, está fortemente ligada ao passado e ao presente de Clarissa. Assim, no percurso de Mrs. Dalloway, os outros personagens são apresentados ao leitor, paulatinamente, cada um trazendo um lote de histórias e pensamentos. As reminiscências se mesclam com as ações práticas da personagem.

Por meio dos pensamentos, a personagem visita os diálogos que foram ditos pelo amor de adolescência, enquanto estava vivendo no interior, em Bourton, em um momento que a vida era muito simples e a adolescente Clarissa não se preocupava com grandes decisões. A vida decorria em torno de atividades como socorrer o animal de estimação, estar ao lado da amiga que provoca um “desconforto”, em outras palavras, um sentimento diferente, a vontade de congelar o momento para que não termine; ou ouvir as observações da tia, que apontava os modos inapropriados para uma moça de “família”.

A vida no campo era tranquila, de acordo com Williams (2011). Para algumas pessoas, é como se a vida passasse mais lentamente, de forma desacelerada, sem exigir das pessoas um comportamento de competitividade, provocar o sentimento de se ter deixado de cumprir uma obrigação ou a ânsia de realizar alguma atividade. Há uma atmosfera bucólica que paira pelo ar. Os campos são cenários de contemplação e reflexão para os habitantes locais, e todas as atividades são ora vivenciadas ora observadas pelos moradores.

Já a cidade possui um ritmo acelerado. Há um número de estímulos consideráveis, e as mudanças acontecem dia a dia. As pessoas, aos poucos, adequam as atividades diárias à exigência desse novo “cenário de campo”, com “florestas” compostas por prédios cinzas e duros que exigem de seus habitantes um comportamento que corresponda às necessidades do ambiente. Em consonância com Simmel (1973), tais necessidades se tratam da economia monetária e do domínio do intelecto, pois, em uma metrópole, tudo tem um valor monetário e isso obriga os indivíduos a fortalecerem-se e blindarem seus sentimentos, em nome da linguagem que fala mais alto, o dinheiro.

Londres é uma metrópole industrial, dura, mas, ao mesmo tempo, calorosa. Em meio a esses contrastes, as pessoas estão buscando manter suas vidas dentro da nova realidade do pós-guerra. A capital londrina tinha sobrevivido à dor da morte de muitos jovens soldados. A mudança do cenário urbano deixava o ar calmo e sereno, enveredando nas mudanças sociais e culturais e, desse modo, acolhendo pessoas de diversas partes do país e do mundo.

Em meio a pensamentos e reminiscências, Clarissa busca na memória acontecimentos, por vezes banais, mas marcantes, a ponto de permanecerem no armazém das recordações:

lembrou-se de uma vez ter jogado uma moedinha na lagoa Serpentine. Mas todo mundo lembrava; o que ela amava era isto, aqui, agora na frente dela; a mulher gorda no taxi. Tinha importância, então ela se perguntou, andando em direção à rua Bond, tinha importância que ela inevitavelmente tivesse que parar de existir completamente; que tudo isso continuasse sem ela; ela se incomodou; mas não tinha se tornado consolador acreditar que a morte não terminava tudo absolutamente, mas que de alguma forma nas ruas de Londres, no ir e vir das coisas, aqui, ali, ela sobrevivia²⁴ (WOOLF, 2016m, p. 11).

Assim, também é a vida de Mrs. Dalloway. Ela se transforma a cada dia, e as transformações ocorrem na velocidade em que a cidade se modifica. O encontro com uma mulher estranha tem importância, pois “a experiência de encontro com estranhos em local público é a essência da civilidade, o conjunto de atos e regras

²⁴ She remembered once throwing a shilling into the Serpentine. But every one remembered; what she loved was this, here, now, in front of her; the fat lady in the cab. Did it matter then, she asked herself, walking towards Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her; did she resent it; or it not become consoling to believe that death ended absolutely? but that somehow in the streets of London.(WOOLF, 1996, p. 11)

que normatiza a convivência entre pessoas que não tem intimidade entre si” (CALLIGARI, 2014, p. 14). A civilidade tem um papel importante em manter a individualidade de cada pessoa.

A convivência com pessoas diferentes também está relacionada a isto. A "convivência com alteridade", com diferentes graus de intimidade, faz com que o habitante da cidade tenha que representar papéis que permitam intercâmbios e trocas dentro de determinadas regras. O papel é o “comportamento apropriado em algumas situações, mas não em outras”. “É ele que garante a verossimilhança em público: adotar um comportamento comum que todos concordam ser adequado”, afirma Calligari, em consonância com o pensamento de Sennett (2014).

Seguindo esta linha de pensamento, os indivíduos têm a necessidade de desempenhar papéis que os adequem a cada situação, sejam inusitados ou planejados. Mrs. Dalloway não passa imune desta situação, ao caminhar pelas ruas londrinas ela se transforma enquanto as percorre. Os pensamentos são intensos sobre as demais personagens que vão surgindo em meio ao “caos” urbano.

À vista disto, Clarissa vai se fortalecendo e blindando-se dos olhares e comentários que venham a ser ditos com o intuito de provocá-la, como o convite de Lady Bruton para um almoço, dirigindo a Richard Dalloway, mas ignorando a presença de sua esposa. Por este ângulo, alguns personagens surgem com a “função” de reforçar, de certa forma, a invisibilidade de Clarissa para alguns londrinos. Tal propósito está no olhar de punição de Mrs. Kilman, que a considera uma pessoa frívola e sem “essência”, assim como no tratamento do amigo Hugh, que fazia com que ela se sentisse “muito pequena” perto dele, “como uma menina de escola”.

Woolf traz para a narrativa uma personagem que busca adaptar-se de acordo com as situações, sejam elas planejadas ou casuais. A transformação de Clarissa ocorre sutilmente, quase que de forma imperceptível. A narradora vai revelando com cautela quem é essa mulher que tem a cidade como sua própria casa, e que desperta sentimentos tanto em homens quanto em mulheres. Ela é o centro das conversas nas rodas sociais.

2.1. MRS DALLOWAY: UMA MULHER DE MUITAS FACETAS

Mrs Dalloway é uma personagem que representa, em certa medida, uma mulher “misteriosa”, que não expõe nem demonstra seus sentimentos. É contida, ativa e, aparentemente, guarda para si suas opiniões. É discreta em suas atitudes e escolhas. Há um contraponto entre ser Clarissa e ser Mrs. Dalloway, pois, mesmo sendo literalmente a mesma pessoa, cada uma, a seu tempo, desempenha um papel diferente, em consonância com a situação vigente. Em outras palavras, quando está sozinha, a personagem se transforma em Clarissa, a mulher que se sente viva, ama viver e caminhar pelas ruas londrinas, sabe o que quer e faz escolhas que são questionadas. Em outra perspectiva, enquanto Mrs Dalloway é uma mulher que se anula, apoia e busca manter a imagem do esposo sempre em evidência, é mãe exemplar e uma dona de casa que contempla os requisitos impostos por uma sociedade patriarcal.

Clarissa Dalloway é uma jovem senhora burguesa que está com cinquenta e dois anos de idade - “Mal tinha começado seu quinquagésimo segundo ano²⁵” (WOOLF, 2016m, p.37), esposa de Richard Dalloway, membro do parlamento britânico. O marido é respeitado na sociedade londrina e, por essa razão, ela é ofuscada. Tudo o que é conhecido sobre ela é revelado a partir da visão de outrem. Não possui atributos que chamem a atenção das pessoas pertencentes ao rol de amigades do esposo.

Duas vezes mais esperta que ele, ela tinha que ver tudo através de seus olhos - o que é uma das tragédias da vida matrimonial. Com ideias próprias, tinha sempre que citar Richard²⁶ (WOOLF, 2016m, p. 75).

Obrigada, obrigada, ela continuou dizendo com gratidão para suas empregadas em geral por ajudá-la a ser assim, ser o que ela queria, doce, generosa²⁷.(WOOLF, 2016m, p. 39)

Clarissa veio com seus modos perfeitos, como uma verdadeira anfitriã²⁸. (WOOLF, 2016m, p. 61)

Observando seu pequeno rosto cor-de-rosa, seu corpo delicado, seu ar de frescor e moda²⁹.(WOOLF, 2016m, p. 120)

²⁵ She had just broken into her fifty-second year.(WOOLF, 1996, p.40)

²⁶ With twice his wits, she had to see things through his eyes - one of the tragedies of married life.(WOOLF, 1996, p.86)

²⁷ Thank you, thank you, she went on saying in gratitude to her servants generally for helping her to be like this, to be what she wanted gentle, generous-hearted.(WOOLF, 1996, p.44)

²⁸ Clarissa came up, with her perfect manners, like a real hostess.(WOOLF, 1996, p. 69)

Clarissa, mesmo sem chamar a atenção das pessoas, tem suas características fragmentadas e entrelaçadas com as atividades que organiza para a vida social do marido. Ela é perspicaz e sabe como controlar as “amizades”, objetivando manter o esposo nas rodas de conversas mais cobiçadas de Londres, pois, por ser uma mulher no auge dos cinquenta e dois anos, possui maturidade o suficiente para manter as aparências e desempenhar o papel que foi atribuído a ela enquanto mulher: “Mas era de Clarissa de quem todos se lembravam. Não era notável; não era realmente bela; não havia nada de pitoresco nela; nunca dizia nada especialmente inteligente; mas ali estava, no entanto, ali estava ela³⁰” (WOOLF, 2016m, p. 74).

A voz de Clarissa nunca a expõe. Seus comentários são sempre sobre os outros. No entanto, por onde ela passa, não fica no anonimato. Destaca-se por ser a esposa que valoriza o marido e objetiva que o seu sucesso não passe despercebido. Ela fica às sombras para que a imagem do esposo receba toda a atenção. Sob este aspecto, é conhecida como Mrs. Dalloway, deixando claro que é a “esposa” de Richard Dalloway.

A personagem, contudo, não tece comentários sobre si em ambos os papéis. Tudo o que se sabe sobre ela chega a partir da perspectiva de outrem, ou pela voz narrativa que é onisciente e que vai desnudando, ou distinguindo, Clarissa de Mrs. Dalloway no desenrolar dos pensamentos da personagem. Estes dar-se-ão por meio do fluxo de consciência que é intenso e, assim, ela vai se revelando. É através desse recurso que a voz narrativa acessa a intimidade da personagem.

Os sentimentos são perceptíveis apenas quando ela está sozinha. Quando é Clarissa, temos uma mulher que é, de certa forma, atingida pelo externo. Em outros termos, ela sofre com o comportamento de outrem, e é apenas no aconchego do lar, no seu espaço privado, que consegue administrar os sentimentos que a sufocam e que a compelem à busca de um lugar em que possa ser e demonstrar quem realmente é:

²⁹ Observing her small pink face, her delicate body, her air of freshness and fashion.(WOOLF, 1996, p.138)

³⁰ But it was Clarissa one remembered. Not that she was striking; not beautiful at all; there was nothing picturesque about her; she never said anything specially clever; there she was, however; there she was.(WOOLF, 1996, p.85)

Ela começou a subir devagar, com sua mão no corrimão, como se tivesse saído de uma festa, na qual este amigo e depois aquele tivessem refletido seu rosto, sua voz; como se tivesse fechado a porta e sumido e parado sozinha, uma figura isolada contra a noite espantosa, ou melhor, para ser precisa, contra o olhar parado desta manhã de junho tão prosaica; branda como o brilho de pétalas de rosa para alguns, ela sabia e sentiu, quando fez uma pausa junto à janela aberta da escadaria que deixou entrar, pelas persianas batendo, os latidos dos cachorros, deixou entrar, ela pensou, sentindo-se repentinamente ressequida, envelhecida, sem peito, a moenda, o soprar, o florescer do dia livre, fora da janela, fora do seu corpo e cérebro que agora falhavam, já que Lady Burton, de cujos almoços dizia-se serem extraordinariamente divertidos, não a tinha convidado³¹ (WOOLF, 2016 m, p.31).

Clarissa reflete sobre sua manhã e como o fato de ser mãe e esposa exemplar muitas vezes traz dores que não são fáceis de serem aliviadas. Ela busca curar suas angústias sozinha. Enquanto sobe as escadas, é como se o tempo e o espaço condensassem (BAKHTIN, 2010), e surgisse um lugar diferente daquele em que ela está acostumada e que traz desafios ao mundo em que vive. Clarissa exprime sua dor, deixando de ser Mrs. Dalloway, a mulher que, diante da sociedade, não é merecedora de “atenção ou crédito”. Ela sofre com a invisibilidade atribuída pela presença social imponente do marido.

Há uma tentativa de dispersar sua atenção, que é conferida através dos latidos e do barulho que entravam pelas janelas abertas, ou de desviar sua atenção para situações que a tirassem do momento de dor. Frente a isto, ela se concentra nas ações voltadas para o esposo, o marido tinha descido e para ele, ela precisava recuperar-se depois de um período de doença e por isso era preciso que ela repousasse em um ambiente sozinha, no quarto que ficava no sótão. Clarissa está protegida em seu espaço seguro, e o narrador mantém o leitor concentrado nos sentimentos que estão sendo apresentados através do discurso indireto.

Clarissa trava uma luta com o seu próprio “eu”, na intenção de encontrar uma justificativa para certas atitudes para com ela. Ao se despir os sentimentos são revelados a partir da sua introspecção. A voz narrativa vai revelando o quanto a

³¹ She began to go slowly upstairs, with her hand on the bannisters, as if she had left a party, where now this friend now that had flashed back her face, her voice; had shut the door and gone out and stood alone, a single figure against the appalling night, or rather, to be accurate, against the stare of this matter-of-fact June morning; soft with the glow of rose petals for some, she knew, and felt it, as she paused by the open staircase window which let in blinds flapping, dogs barking, let in, she thought, feeling herself suddenly shrivelled, aged, breastless, the grinding, blowing, flowering of the day, out of doors, out of the window, out of her body and brain which now failed, since Lady Bruton, whose lunch parties were said to be extraordinarily amusing, had not asked her.(WOOLF, 1996, p. 35)

personagem tem sofrido e que a sua enfermidade tinha sido recorrente ao ponto de dormir em um quarto sozinha, com a justificativa de que não fosse incomodada. Apesar disso, a doença da alma não tinha sido curada.

Então o quarto era um sótão; a cama estreita [...] ela não conseguia afastar uma virgindade preservada através do parto que se colava a ela como um lençol. Adorável na juventude, de repente viera um momento - por exemplo, no rio, sob o bosque de Cliveden - quando, por alguma atração desse espírito frio, ela tinha falhado com ele. E depois em Constantinopla, uma e outra vez. Ela podia ver o que lhe faltava. Não era beleza; não era inteligência. Era algo central que permeava; algo quente que abria as superfícies e agitava o frio contato de homem e mulher, ou de mulheres juntas. Pois isso ela podia perceber embaçadamente. Ela se ressentia disso, pego esse escrúpulo Deus sabe onde, [...], mas ela não conseguia resistir a se render às vezes aos encantos de uma mulher, não uma garota, de uma mulher confessando, como frequentemente o faziam com ela, algum embaraço, alguma tolice. [...] ela sem dúvida sentia então o que os homens sentem. Só por um momento, mas era o suficiente³² (WOOLF, 2016m, p. 32).

Diante da fragilidade narrada, temos Clarissa sensível, exposta, magoada por não conseguir ser quem realmente era. Tinha orgulho de ser Mrs. Dalloway, e esse papel desempenhava com propriedade, pois é a mulher que todos lembravam. Mesmo assim, há outra pessoa que pulsava em seu peito com sentimentos que a estavam sufocando lentamente, e a sensação de mal-estar tomava conta de seu ser.

O entrave entre os “eus” é intenso, sem perspectiva de uma conclusão plausível. A forma até o presente encontrada é sacrificando o corpo (FREUD, 2011, p.21). O indivíduo busca de várias formas aliviar o seu sofrimento. Algumas, na ânsia de mitigar a dor, usam de artifícios como o envolvimento com a religião, usos de substâncias ilegais ou a negação de seus instintos.

Clarissa realiza-se organizando suas recepções, e não seria diferente neste dia. Assim, Mrs. Dalloway demonstra sua alegria e altivez, e ao apresentar-se com tais características, não permite que saibam muito sobre si. Ela procura desviar a

³²So the room was an attic; the bed narrow [...]she could not dispel a virginity preserved through childbirth which clung to her a sheet. Lovely in girlhood, suddenly there came a moment – for example on the river beneath the woods at Cliveden – when, through some contraction of this cold spirit, she had failed him. And then at Constantinople, and again and again. She could see what she lacked. It was beauty; it was not mind. It was something central which broke up surfaces and rippled the cold contact of man and woman, or of women together. For that she could dimly perceive. She resented it, had a scruple picked up Heaven knows where [...]; yet she could not resist sometimes yielding to the charm of a woman, not a girl, of a woman confessing, as to her they often did, some scrape, some folly. [...] she did undoubtedly then feel what men felt. Only for a moment; but it was enough.(WOOLF, 1996,p.36)

atenção de si para as atividades que muitos acreditam ser a única a saber realizar, incluindo a administração ter um casamento feliz. Mas, manter o sacramento do matrimônio, para Mrs. Dalloway, significa abdicar-se de alguns sonhos, com a recompensa de uma vida estável. Esta foi uma das razões pelas quais Clarissa decidiu casar-se com Richard, e os sentimentos, ora por Peter ou por Sally, não tiveram peso diante do benefício da segurança, conforto e “reconhecimento” social.

era um bom tipo, um pouco limitado, um pouco obtuso, sim, mas uma boa pessoa. Seja lá do que se tratasse, tudo fazia com bom senso e de um modo sensato, sem nenhum toque de imaginação, sem uma faísca de brilhantismo, mas com a inexplicável bondade do seu tipo [...] era um desperdício na política³³ (WOOLF, 2016m, p.73).

Richard Dalloway é um homem reconhecido no cenário político londrino, e Clarissa, ao casar-se com ele, assume a identidade de Mrs. Dalloway, deixando o campo para viver na metrópole - Londres -, onde tudo acontece rapidamente e os estímulos estão em toda parte. O excesso de acontecimentos diários faz com que o homem metropolitano desenvolva um fenômeno psíquico conhecido como a atitude *blasé*; de acordo com Simmel (1973).

Assim é a protagonista; uma mulher que aprendeu rapidamente a viver nessa cidade tão dura, onde os estímulos externos são muitos e, para suportar os olhares de julgamento, sentia que era necessário manter-se à sombra daquele que era visto como forte - Mr. Dalloway. Porém, mesmo estando ofuscada por sua presença, ela é julgada. “O óbvio a dizer dela era que ela era mundana; que dava importância demais à hierarquia e à sociedade, e prosperar no mundo [...] que odiava mulheres desmazeladas, velhos molengões, fracassados³⁴” (WOOLF, 2016m, p.74).

Clarissa é uma dama da alta classe social, casada com um respeitado membro parlamentar, com acesso a vários contatos sociais e políticos importantes. Contudo, gosta de ser reconhecida pelo *status* que possui, e não aceita com bons olhos certos convites em que é excluída. O fato de ser ignorada desperta em si

³³ He was a thorough good sort; a bit limited; a bit thick in the head; yes; but a thorough good sort. Whatever he took up he did the same matter-of-fact sensible way; without a touch of imagination, without spark of brilliancy, but with the inexplicable niceness of his type.[...] he was wasted on politics(WOOLF, 1996, p.83)

³⁴ The obvious thing to say of her was that she was worldly; cared too much for rank and society and getting on in the world[...] what she would say she hated frumps, fogies, failures. (WOOLF, 1996, p.85)

emoções difíceis de serem escondidas, mas ela consegue manter as aparências e a compostura diante da funcionária. No entanto, o sentimento de ser inútil é confirmado no seu íntimo: ele é simplesmente derivado do sentimento de inferioridade por ser uma mera sombra do marido.

Ela tinha a sensação estranhíssima de ser invisível; despercebida; ignorada; não voltaria a casar-se, não teria mais filhos agora, mas apenas esse progresso surpreendente e bastante solene com o resto deles, na rua Bond, sendo esta a Mrs Dalloway; nem mesmo mais Clarissa; sendo ela a Mrs. Dalloway³⁵ (WOOLF, 2016m, p. 12).

É notória a tristeza da personagem, pois as pessoas não sabem quem realmente ela é. Clarissa é uma mulher que tem liberdade, e pode andar pelas ruas sem companhia. O esposo confia em sua conduta. Entretanto, sente-se sozinha, solitária. Em consonância com Simmel (1973), o oposto da liberdade seria uma nova forma de solidão. Este é o sentimento que o homem metropolitano passa a experimentar.

Clarissa está perto de pessoas, embora a solidão seja sua companheira. Ela experimenta uma existência em que as aparências falam mais alto e, assim, os dias vão passando. Por dedicar toda a sua atenção e energia às suas funções em relação ao matrimônio e à vida social, acaba perdendo muito de sua identidade.

Clarissa, mergulhando a mão na suavidade, pegou cuidadosamente o vestido verde e o levou à janela. Ela o tinha rasgado [...] Ela o consertaria [...] Ela pegaria suas sedas, suas tesouras, seu - o quê? -, seu dedal, é claro, para a sala de estar, porque também precisava escrever e vigiar para que tudo estivesse mais ou menos em ordem³⁶ (WOOLF, 2016m, p.38).

A imagem da esposa que contempla os quesitos de cônjuge perfeita para Richard é mantida a todo custo. O casamento dos dois está voltado para almoços e festas. O relacionamento entre o casal é frio: não há demonstração de afeto. Nunca tinham dito um ao outro que se amavam. Também paira entre os dois a imagem de Peter Walsh, que incomoda Richard. O narrador deixa claro que Mr. Dalloway é

³⁵ She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs. Richard Dalloway. (WOOLF, 1996, p. 13)

³⁶ Clarissa plunging her hand into the softness, gently detached the green dress and carried it to the window. She had torn it [...]She would mend it [...] She would take her silks, her scissors, her - what was it? - her thimble, of course, down into the drawing-room, for she must also write, and see that things generally were more or less in order. (WOOLF, 1996, p. 42)

grato por ter se casado com Clarissa, mas, seja por timidez ou preguiça, lhe é custoso expressar-se.

[...] com seu grande ramallete junto ao corpo para dizer-lhe diretamente as justas palavras (pensasse ela o que quisesse sobre ele), oferecendo as flores: “Eu te amo.” Por que não? [...] Aqui estava ele atravessando Londres para dizer a Clarissa em tantas palavras que ele a amava. O que nunca dizemos, pensou. Em parte, se é preguiçoso, em parte se é tímido. [...] ele repetiu que era um milagre que tivesse casado com Clarissa; um milagre - sua vida tinha sido um milagre, pensou, hesitando em atravessar³⁷ (WOOLF, 2016m, p. 110).

O esforço do marido não é o suficiente para que ele declare o seu amor para a esposa, e, deste modo, o relacionamento permanece conveniente para ambos, com cada envolvido desempenhando o seu papel com o objetivo de atingir seus interesses próprios. Todavia, há uma punição para Clarissa. Foucault (1989), ao reportá-la, não indica o toque do corpo através de trabalhos forçados, ou a interdição de domicílio, deportação ou a privação da liberdade. Ao invés disso, temos apontada uma punição da alma, da personalidade. A obrigatoriedade de omitir seus pensamentos e desejos sejam pessoais, ou profissionais, por ter recebido o casamento como sentença.

Portanto, para conservar este estilo de vida idealizado, com uma família perfeita e o casamento impecável, é necessário ser disciplinada para obedecer e manter as atividades em ordem. Ainda em consonância com Foucault (1989), a disciplina produz corpos dóceis, que desempenham atividades através da repetição.

2.2. CLARISSA DALLOWAY: A ANFITRIÃ

Mrs. Dalloway tem ciência de que é capaz de organizar uma boa recepção, uma habilidade que perdurava em sua família havia muito tempo. Com isso, ela busca suprir o vazio que sente com atividades que proporcionam o sentimento de satisfação. “Era uma coisa muito estranha o quanto Clarissa se importava com suas

³⁷ [...] with his great bunch held against his body [...] to say straight out in so many words (whatever she might think of him), holding out his flowers, “I love you.” Why not? [...] Here he was walking across London to say Clarissa in so many words that he loved her. Which one never does say, he thought. Partly one’s lazy; partly one’s shy. [...] he repeated that it was a miracle that he should have married Clarissa; a miracle - his life had been a miracle, he thought; hesitating to cross.(WOOLF, 1996, p. 127)

festas³⁸ (WOOLF, 2016m, p. 115), a atenção dada às recepções perpassa o fato de ser uma esposa que contribui para o sucesso do marido, pois “Clarissa veio com seus modos perfeitos, como uma verdadeira anfitriã³⁹” (WOOLF, 2016m, p. 61).

O papel significativo que uma anfitriã desempenha não se limita meramente à organização de uma festa, mas inclui um espaço planejado para que os convidados possam conversar e interagir. A festa de Clarissa revela a correlação do espaço doméstico/privado com a vida cotidiana na cidade, rompendo as fronteiras de classe e de gênero que eles representam e, portanto, de segmentação. Em análise, tal ambiente não significa um lugar feminino ocupado pelas mulheres como um local utópico de comunidade e hospitalidade.

Ao abrir a porta da residência, ocorre uma ressignificação do espaço doméstico/privado, de modo a transformá-lo num espaço ilimitado de acolhimento para os convidados. Embora localizada no âmbito doméstico, a festa simboliza uma celebração da vida urbana independente e heterogênea.

E agora Clarissa acompanhou o Primeiro-Ministro pela sala, pavoneando-se, brilhando com a imponência de seus cabelos grisalhos. Ela usava brincos e vestido de sereia, verde prata. Ela parecia, refestelando-se sobre as ondas e trançando seus cabelos, ter ainda o dom; ser; existir; resumir tudo em um instante quando passava; virou-se, seu xale ficou enganchado no vestido de outra mulher, ela o desenganchou, riu, tudo com a maior desenvoltura e o ar de uma criatura flutuando em seu elemento. Mas a idade a tinha roçado; mesmo como a uma sereia que olhasse no espelho o pôr do sol em algum entardecer muito claro sobre as ondas. Havia um sopro de ternura; sua severidade, seu puritanismo, sua rigidez estavam agora mais cálidos, e quando se despediu do homem robusto com as rendas de ouro que estava fazendo tudo o que podia, que boa sorte para ele, para parecer importante, uma dignidade inexpressável, ela tinha uma cordialidade delicada, como se desejasse o bem para o mundo inteiro, e agora, ao estar bem no limite de tudo, tivesse que partir⁴⁰ (WOOLF, 2016m, p.168).

³⁸ It was a very odd thing how much Clarissa minded about her parties. (WOOLF, 1996, p.132)

³⁹ Clarissa came up with her perfect manners, like a real hostess (WOOLF, 1996, p.69).

⁴⁰ And now Clarissa escorted her Prime Minister down the room, prancing, sparkling, with the stateliness of her grey hair. She wore earrings, and a silver-green mermaid's dress. Lolloping on the waves and braiding her tresses she seemed, having that gift still; to be; to exist; to sum it all up in the moment she passed; turned, caught her scarf in some other woman's dress, unhitched it, laughed, al with the most perfect ease and air of a creature floating in its element. But age had brushed her; even as a mermaid might behold in her glass the setting sun on some very clear evening over the waves. There was a breath of tenderness; her severity, her prudery, her woodenness were all warmed through now, and she had about her as she said good-bye to the thick gold-laced man who was doing his best, and good luck to him, to look important, an inexpressible dignity; an exquisite cordiality; as if she wished the whole world well, and must now, being on the very verge and rim of things, take her leave (WOOLF, 1996, p. 191).

A festa de Clarissa, prestigiada pela presença do Primeiro-Ministro, significa mais do que o poder e a cultura que governavam a cidade. Ao contrário do almoço de Lady Bruton, o evento do qual é anfitriã abraça as diversidades e as diferenças dos convidados. A protagonista se esforça para incluir todos que são recepcionados pelos sons dos automóveis e pelas badaladas do Big Ben.

Ao andar pela rua, Clarissa reflete sobre a vida depois de ouvir as badaladas do Big Ben: “ela tinha certeza, nem mesmo por um Ato do Parlamento”, “pois só os céus sabem por que a amamos, a vemos, fazendo-se, construindo-se em torno a nós, agitando-se, renovando-se a cada momento⁴¹” (WOOLF, 2016, p. 6). A vida em Londres que Clarissa ama é como “o triunfo e no tinir e no estranho cantar agudo algum avião⁴²” (WOOLF, 2016, p.6). É contínua, assim como o fluxo sem direção dos trabalhadores com olhares fixos à ordem panóptica da cidade. A festa marca o ápice da vida urbana e os passos sinuosos dos cidadãos, tanto a testemunham como a simbolizam. Com a presença dos convidados, a casa deixa de ser um espaço privado para celebrar a retomada da vida aos poucos.

A entrada triunfal de Mrs. Dalloway enche a sala com a sua presença. Ela sente-se livre como se caminhasse pelas ruas de Londres, e consegue perceber que todos a admiram, até aqueles que por vezes a criticam.

Deste modo, ela, indiretamente, controla tanto o espaço privado quanto o público ao consentir que entrem em sua casa. Como gestora desta sociedade, a personagem tem ciência de que é necessário saber superar desilusões e mágoas para manter um relacionamento “harmonioso”, ainda que baseado em interesses pessoais. A festa de Clarissa desafia a lógica disciplinadora da cidade e ocasiona modos não-roteirizados de comunicação e interação. O evento permite uma mistura momentânea de grupos diferentes e proporciona conversas que geram divergência e discordância entre os diversos pontos de vista.

À medida que Clarissa muda sua focalização nos convidados, a narrativa de Woolf vislumbra uma comunidade ideal, que inclui tanto os poderosos quanto os marginalizados, os vivos e os mortos.

⁴¹ For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh.(WOOLF, 1986, p.6)

⁴² The triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead (WOOLF, 1986, p. 6).

Há uma justaposição de percepções que a festa rompe entre a classe e gênero, e o espaço doméstico/privado torna-se um ambiente social ilimitado que abraça o cotidiano dos cidadãos da cidade. Com cordialidade e hospitalidade, a anfitriã antecipa e acolhe as diferenças dos londrinos e a divergência de seus pontos de vista. O acontecimento é, portanto, alienado de suas funções habituais, de exibição de gostos e convívio. Ao invés disto, torna-se um espaço utópico de igualdade.

A festa de Mrs. Dalloway é a representação do círculo social, das relações mais reservadas com os membros do grupo, absorvendo os limites da individualidade. Sob outra perspectiva, quanto menor o grupo, menor a individualidade. Ou seja, Mrs. Dalloway, através da sua recepção, amplia o círculo social por meio da junção de pessoas que vêm do seu passado, da cidade interiorana, com os habitantes de Londres.

O modo de vida na cidade grande é caracterizado, de um lado, pelo processo de diferenciação o qual conduziria a um crescimento das particularidades individuais. De outro, o indivíduo seria progressivamente objetificado, tornando-se um mero elo em uma enorme organização de coisas e de poderes. Assim, de acordo com Simmel (1973), tal conjuntura é explicitada pela dificuldade por parte dos cidadãos em afirmarem sua individualidade, chegando a atitudes extremas para preservar sua exclusividade e particularidade, o que resulta em tendências a adotar peculiaridades, extravagâncias, maneirismos, caprichos, preciosismos, em uma busca progressiva para “ser diferente”, de sobressair de forma notável e assim atrair atenção” (SIMMEL, 1973, p. 22).

No decorrer da festa, os convidados ficam sabendo da morte de Septimus. A notícia, no entanto, é recebida por muitos com indiferença, e não há demonstração de sentimento, como se as pessoas houvessem se tornado imune ao sofrimento e à perda, especialmente após um período de grande dor, como foi a Primeira Guerra Mundial, que exigiu um novo posicionamento do povo. Clarissa, ao contrário, é a representação da sensibilidade, pois a notícia de um suicídio, mesmo de uma pessoa que não conhece, mexe com sua estrutura. Há um contraponto dentro da história, pois a voz narrativa deixa claro que, ao trazer à tona a reação da personagem, seu objetivo é chamar a atenção para seu lado humano. Ao mesmo

tempo em que encena um espaço social de diferenças heterogêneas, a festa também contempla a morte como o centro oculto da comunidade utópica imaginada. Apesar do glamour e do ar de festividade, o evento é conduzido como uma tentativa de aproximar os outros irrevogavelmente subjugados.

Por fim, entende-se que o funcionamento eficiente da cidade depende da delimitação entre espaços públicos e privados. Desta forma, a ordem espacial suprime a energia e a vitalidade da vida cotidiana da cidade. Ainda assim, como o fluxo autônomo e multidirecional do “tráfego pedonal” implica, sempre há uma zombaria da cidade conceituada, de modo que a casa pode deixar de simbolizar o poder hegemônico e, ao invés disto, encenar um espaço social de espontaneidade e diferenças. Clarissa, enquanto flâneur, passeia entre as fronteiras dos espaços doméstico/privado e público, rompendo a barreira social que fora reificada da cidade, reescrevendo o espaço doméstico como um espaço estendido e intermediário de compreensão, transgressão e compaixão.

2.3. A CASA: FRONTEIRA ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO

Mrs. Dalloway lança o olhar para a Londres vitoriana, com seus códigos de conduta e de moralidade rígidos. A marca de espacialidade que a autora pontua em sua obra é, em parte, um elemento estranho à paisagem da cidade, uma vez que este é fruto de uma relação bem mais complexa do homem com o espaço em que vive.

O espaço urbano por onde Mrs. Dalloway transita se faz quase que de forma automática na visão da personagem. Porém, é importante ressaltar um ponto de inflexão dado por ela sobre o espaço da cidade, e como ele se transforma aos seus olhos. De acordo com Balley (2021), a cidade se transforma por si só e se alegoriza. Se por um lado há a “dineylandização” do centro (BALLEY, 2021, p. 116), com suas construções chamativas, arquitetura extravagante, colorida, espaçosa, que mostra a força da criatividade, do dinheiro, das mudanças de foco burguesa; por outro, na periferia, tem-se o que Balley chama de “caixas de sapatos”.

Uma análise mais aproximada desta alegoria feita pelo pesquisador busca demonstrar como a complexidade e as contradições de uma sociedade podem ser

refletivas na observação das características de mutação que a própria cidade oferece ao seu leitor mais atento.

Notório pensar que este espaço no qual a personagem faz inflexões profundas gera o que Merleau-Ponty (1976) dizia ser uma “especialização de experiências pessoais possíveis” (MERLEAU-PONTY, 1976, p.324). Mrs. Dalloway, ao caminhar pelo trajeto conhecido, ou supostamente conhecido, passa por diferentes tipos de experiências e prova de sentimentos cujo controle se mostra difícil quando se está acostumado a dominar todos os espaços possíveis no ambiente interno do lar.

É necessário compreender estes dois tipos de espaços – interno e externo – na mesma medida. No espaço interno, o que se busca é a perenização de controle sobre o espaço, já que este tende a se assentar a partir do controle humano dado sobre o mesmo. O espaço externo, por sua vez, é aquele que está para além da fronteira do portão, o espaço da cidade que se metamorfoseia quase que constantemente, e tende a desorganizar o espaço íntimo das relações humanas.

Percebe-se que, nas andanças de Mrs. Dalloway pela cidade, a gama de emoções, de questionamentos, de curiosidades e espanto em relação ao espaço público, faz com que ela se sinta como uma recém-chegada de outro mundo, que se surpreende e se choca com o que vê, e isso provoca reações profundas e alterações fortes em sua memória e avaliação sobre o espaço externo.

Bachelard (2008), quando analisa a questão do espaço sobre o indivíduo, arquiteta três tipos de espaços possíveis que surgem da interação do espaço com o ser: o espaço tópico, o espaço atópico e o espaço utópico. Estes três tipos de espaço, apesar de aparecerem como complementaridade, são, de fato, antagônicos, ou mesmo separadores da emoção humana.

O espaço tópico é aquele cujas emoções e sentimentos controlam a sua realização, isto é, controlam como este espaço tende a se configurar. O controle está nas mãos do ser humano. O espaço da casa, do quarto, da sala, do jardim, do quintal se configura como tal. Ali, o controle é maior e as mudanças seguem de acordo com as interações do humano sobre o seu ambiente. Por permitir maior grau de dominância, ele tende a ser menos flexível e menos plástico a mudanças abruptas e violentas, o que traz conforto, segurança e controle das emoções.

Por outro lado, o espaço atópico de Bachelard (2008) é aquele que está fora do ambiente interno. É a rua, os boulevards, as lojas, o comércio. Pode ser considerado um ambiente de confluências em que diferentes espaços tópicos se encontram e desorganizam a estabilidade do mesmo. No espaço atópico, a segurança dá lugar à insegurança, o controle ao não controle, e a proteção à sensação de não proteção.

Porém, ao contrário de um asceta, Mrs. Dalloway é impulsionada pela coragem, pela curiosidade de participar, ainda que de forma distanciada, deste murmúrio da cidade sobre si. Não sem compreender os riscos, tampouco estar ciente da segurança que o lar pode trazer para o seu emocional. Neste ponto, pode-se compreender com mais clareza a função da casa como um recorte, ou como uma fronteira capaz de separar o tópico do atópico, a fim de preservar o controle do indivíduo sobre os diferentes espaços que compõem a narrativa.

Por fim, e não menos importante, temos o espaço utópico da construção bachelardiana. Este tipo de espaço é muito mais intimista e atomizado com relação aos demais. O universo deste espaço, apesar de parecer agigantado em relação aos demais, cabe no quarto, no banheiro, ou mesmo no fundo de uma gaveta, onde a personagem pode colocar seus desejos, sonhos e representações de uma realidade construída que está separada, tanto do espaço tópico, quanto do atópico.

Neste espaço construído através do sonho, do desejo, das vontades, o controle do indivíduo é pleno. Em Mrs. Dalloway, é possível perceber como, até mesmo dentro de casa, a personagem busca lugares de reflexão, de meditação e de organização de um mundo cujo controle seja total. É a atitude do demiurgo. Mas este, em Mrs. Dalloway, não se frustra na construção do mundo. Existe a frustração inicial ao projetar o mundo nos espaços tópicos e atópicos, e, por isso, ela volta-se para o espaço utópico, a fim de poder reorganizá-lo à sua imagem e semelhança, mas com controle completo de todas as suas particularidades.

Mesmo Brandão (2013) reconhece o espaço urbano como uma construção dinâmica que sempre se renova e se reveste de novos significados. Entretanto, ele não vai tão distante como Balley (2021) ao denominar tal transformação, principalmente no centro da cidade, como uma “disneylandização”. Esta

conceituação dada por Balley é quase jocosa em relação à cidade, mas não deixa de ter um sentido apropriado se for considerado de maneira não judiciosa.

A adjetivação do nome Disney leva o leitor a pensar e a categorizar a transformação do centro em um grande parque de diversões, onde tudo se transforma e se reinventa para trazer diversão, prazer e alegria a quem dele participa. Todavia, esta não é a verdadeira identidade que o centro da cidade tende a se transformar. Para Balley (2021) a transformação do centro urbano é orientada para outros fins que desumanizam o indivíduo em função do consumo, do hedonismo e do comércio. O ser humano se torna a máquina do comércio e o ponto de satisfação do desejo do humano. Ele não é mais visto como pessoa, apenas como potencial fonte de lucro, renda e ganho.

Nesta perspectiva, temos os portões, que representam um objeto, mas também desempenham a função de limitar o espaço privado do espaço público, deixando claro que há um limite entre eles. Estes portões oferecem segurança às pessoas que estão ora em suas propriedades, por representar impedimento para que outros não possam entrar, ora como forma de ordem, sinalizando que há outro espaço atrás deste obstáculo - “era sugada nos portões da estação”, como uma metáfora para uma grande boca que engole todos que estão esperando pelo transporte.

A casa como fronteira de espaço entre o tópico e o atópico, mesmo assumindo importância basilar é, tanto no romance de Woolf, quanto no cotidiano, aquele lugar “abandonado que [...]se compõe como uma massa compósita de traços pouco nítidos e de alcance incerto” (BALLEY, 2021, p. 31) e, por mais que esteja situada na fronteira entre o dentro e o fora, configura o interior do indivíduo, que o leva para todos os lugares, a todo o momento.

Quando Mrs. Dalloway sai de casa, seja para um passeio no parque, seja para visitar uma amiga, ou mesmo para entrar em uma loja, leva consigo esse demarcador espacial de fronteira. É, possivelmente, uma tentativa de fazer com que o aspecto “intro” do indivíduo seja preservado pelo exterior. No entanto, se a cidade é uma heterofonia de espaços cujos impactos tendem a desorganizar o espaço tópico do indivíduo, o resultado será inflexões e análises de um ambiente aparentemente estranho, mas que faz parte da vida personagem.

Isto significa sentir-se estranho dentro de um ambiente conhecido e vivido, mas que se modifica e se torna complexo a cada momento. O que foi visto, sentido e vivido hoje, será diferente amanhã. O ser humano, segundo Brandão e Oliveira (2001), tende a se acomodar a um espaço em que marcos e marcas gerem o reconhecimento de sentimentos e emoções na memória. É por isto que a paz dos cemitérios e sua pouca plasticidade espacial busca dar a impressão de paz, descanso e imobilidade.

Na dinâmica urbana, as imagens, os marcos, as marcas e os pontos de reconhecimentos do espaço modificam-se em grande velocidade, produzindo tal inquietação, ou “desânimo”, frente àquilo que é estranho. Esta dinâmica marca a narrativa de Mrs. Dalloway em suas andanças pela cidade.

A partir de tamanha inquietação e estranhamento, a personagem começa a fazer digressões e comparações relativas a essas duas dimensões, nas quais tende a passear. Inflexões sobre o comportamento, caracteres humanos, o modo de vida e sobre a ação do ser humano sobre o espaço levam a conclusões apriorísticas de alguém que se espanta com tal mutação. E, coroando a digressão, a imagem do portão está sempre a lembrar um marco de fronteira entre aquilo que é conhecido e seguro – a casa –, e o que é mutável e amedrontador – o espaço fora da casa –.

Como um marco espacial que divide não somente as dimensões da cidade, mas também a dimensão das pessoas, o olhar que Mrs. Dalloway tem sobre a cidade a partir da parte de dentro do portão é diferente do olhar que ela tem quando está imersa no espaço hostil urbano, em contato com outras pessoas e com outras dimensões humanas, também fora do portão.

O espaço de fora é maior, mais dinâmico e mais representativo do que o ambiente interno. O portão acaba tendo a capacidade de criar um microcosmo dentro de um macrocosmo, que se agiganta e se torna um “Pantagruel” de concreto e tijolos. Mas o mesmo gigante tem um limite: o portão que separa os dois mundos. Ao lançar um olhar sobre a cidade, Mrs. Dalloway pontua de maneira bem enfática: Portas, portões, grades, muros, sebes e cercas passam a ser um elemento distópico, ou atópico, em sua narrativa, uma vez que tais elementos tendem a infletir sobre a vida e a dinâmica da vida em espaços que se modificam constantemente, e abrem alas para outras novidades, que levam ao conceito de disneylandização

descrito por Balley (2021) e que incomodam a personagem da narrativa. Mas, entre este mundo que se transforma espacialmente, a figura do portão, sempre ele, estará lá, para marcar uma fronteira, um interdito entre o intra-espço e o extra-espço que a narrativa traz para o leitor.

2.4. TRADIÇÃO E EMPODERAMENTO NO ESPAÇO URBANO

Por certo neste coração reside alguma coisa que não é
Perecível, e a vida é mais do que um sonho.
(Dorothy Wordsworth - Virginia Woolf)

As maiores mudanças que ocorreram na ordem social do período da 1ª Guerra Mundial foram em relação às mulheres, pois foi imperativa uma adaptação das mesmas ao novo espaço, assumindo, além das atividades do lar, empregos nas indústrias e comércios para contribuir com as despesas mensais da família. A partir de então, tornou-se necessária uma postura diferente da que se tinha na vida campestre, já que se fazia necessário se afastar dos filhos – deixando-os, muitas vezes, sem a companhia de um adulto - para que pudessem trabalhar.

Temos, deste modo, mulheres que assumem o papel masculino na ausência dos maridos, passando a realizar atividades que anteriormente não lhes eram permitidas, ou, pelo menos, não eram bem vistas aos olhos da sociedade.

Elas começaram a atuar em diversas áreas e fazer parte de reuniões ou almoços que discutiam política, assunto até então exclusivo para homens. Todavia, esta é uma experiência que Clarissa gostaria de participar - “Lady Bruton tinha a reputação de estar mais interessada em política do que em pessoas; de falar como um homem; de ter intervindo em certa intriga notória dos anos oitenta, que começava agora a ser mencionada em memórias⁴³” (WOOLF, 2016m, p.102).

Londres possuía seu próprio ritmo. Não parava nunca, com pessoas indo e vindo de e para todas as direções. A cidade estava se recuperando da guerra, da dor e “What the characters in Mrs. Dalloway have in common is their difficulty in accepting the changes brought by the First World War. Many of them cherish a

⁴³ Indeed, Lady Bruton had the reputation of being a man; of having had a finger in some notorious intrigue of the eighties, which was now beginning to be mentioned in memoirs.(WOOLF,1996, p.117)

strong desire for everything to return to the way it was before war.⁴⁴.(LARSSON, 2017, p. 11)”

As pessoas buscavam retomar a rotina após a guerra. As famílias ainda choravam pelos entes queridos que lutaram pela pátria, e as mães procuravam encontrar novas razões para continuar a vida. Como as mudanças que a guerra trouxe afetaram especialmente as mulheres, estas se viram obrigadas a assumir um novo estilo de vida que até então não lhes era cabível, e a pensar na possibilidade de serem provedoras do próprio sustento.

Porque era o meio de junho. A Guerra tinha acabado, a não ser para alguns como Mrs. Foxcroft que na noite passada, na embaixada, consumia-se porque aquele garoto bonito tinha sido morto e agora o velho solar ficaria para algum primo; ou com Lady Bexborough que abriu um bazar, com o telegrama em uma mão - John, o favorito dela, morto; mas tinha terminado; graças aos Céus - terminado⁴⁵ (WOOLF, 2016, p. 6).

As personagens femininas buscam adequar-se a este cenário. Lady Bexborough é “interessada em política como um homem” e tem seu próprio comércio como fonte de sustento. Apesar da dor de perder um ente querido, ela ainda busca manter as atividades corriqueiras.

Retomar a rotina significava esquecer a guerra e abrandar a dor. Mesmo assim, as pessoas continuavam assustadas e, diante de qualquer barulho, havia uma reação de medo: “a explosão violenta que fez a Mrs. Dalloway pular e a senhorita Pym ir à janela e desculpar-se tinha vindo de um automóvel⁴⁶” (WOOLF, 2016, p. 15). É inegável que o medo ainda fosse grande entre as personagens, e seja qual fosse o barulho, ainda fosse motivo para se assustar ao relacioná-lo aos sons das armas que foram usadas durante as batalhas.

No que se refere à família, o meio social britânico – uma sociedade patriarcal no início do século XX – ainda buscava manter alguns padrões tradicionais para as mulheres. O impedimento do voto feminino foi um exemplo, defendido por

⁴⁴ Que as personagens de Mrs Dalloway têm em comum é a dificuldade em aceitar as mudanças trazidas pela Primeira Guerra Mundial. Muitos deles nutrem um forte desejo de que tudo volte a ser como era antes da guerra. (tradução nossa)

⁴⁵ For it was the middle of June. The War was over, except for some one like Mrs. Foxcroft at the Embassy last night her heart out because that nice boy was killed and now the old Manor House must go to a cousin; or Lady Bexborough who opened a bazaar, they said, with the telegram in her hand, John, her favourite, killed; but it was over; thank Heaven - over.(WOOLF, 1996, p. 7)

⁴⁶ The violent explosion which made Mrs. Dalloway jump and Miss Pym go to the window and apologise came from a motor car” (WOOLF, 1996, p. 16)

aqueles que ainda as encaravam como simples donas de casa, gerentes dos próprios lares. No entanto, este formato de sociedade não era mais viável em um mundo cuja realidade passava por tantas transformações, muitas delas indo contra tudo aquilo que constava no papel da mulher dentro da sociedade. Neste período, elas eram educadas, preparadas para serem boas mães, boas esposas, boas organizadoras do lar. Conclui-se, com isso, que as mulheres eram vistas como uma representação do que seria o alicerce da família inglesa. Ou seja, uma família de sucesso estava pautada na submissão feminina.

3. ORLANDO: UMA PERSONAGEM E MUITAS REPRESENTAÇÕES

Londres estava mudando. Pessoas de culturas e pensamentos diferentes estavam compondo essa nova sociedade e, é nesta cidade que a personagem Orlando inicia a sua luta em busca de reconhecimento enquanto pessoa para determinar o que pode ou não fazer, independentemente de seu sexo. A partir desta nova cidade, há uma personagem que passa por transformações tão latentes quanto o espaço em que vive. Ela deseja uma sociedade moderna, com pensamentos mais condizentes com a realidade e a necessidade de seus cidadãos. Almeja que os olhares e atitudes se transformem, deixando as discriminações no pretérito em favor de uma melhor visualização do futuro.

Ao trazer a mulher para este lugar, Woolf lhe outorga um espaço em que possa expor suas próprias opiniões sem precisar que alguém fale em seu lugar, rompendo barreiras, mostrando criatividade e demonstrando que o sexo feminino é “incontrolável”, sustentando a bandeira de que as mulheres tinham o direito e a necessidade de ter os mesmos direitos que os homens. Assim, a autora considerou os espaços urbanos como lugares neutros, para ambos os sexos.

No entanto, a relação para com as mulheres pouco havia mudado. Para ela, tudo continuava igual. Tendo em vista esta diferença no tratamento dos sexos, Woolf trouxe para o enredo de “*Orlando*” uma discussão que os escritores do século XIX abordavam em suas narrativas, como podemos encontrar nas obras de Jane Austen, com destaque para o romance “*Razão e Sensibilidade*”, no qual as mulheres da família Dashwood não puderam assumir as próprias finanças, mesmo se tratando de herança, deixando um nicho a ser discutido sobre a discriminação do sexo. Woolf, no entanto, foi além e deixou claro que as discriminações não eram maquiadas, mas sim declaradas e com ar de insignificância.

As primeiras acusações contra ela eram: (1) que estava morta e, portanto, não podia ter propriedade alguma; (2) que era mulher, o que significa a mesma coisa; (3) que ela era um duque inglês, que casara com uma dançarina, Rosina Pepita, com quem tivera três filhos⁴⁷ (WOOLF, 2018, p. 101).

⁴⁷ The chief charges against her were (1) that she was dead, and therefore could not hold any property whatsoever; (2) that she was a woman, which amounts to much the same things; (3) that she was an English Duke who had married one Rosina Pepita, a dancer; and had had by her three sons [...]. (WOOLF, 2013, p. 223)

Ao analisarmos as acusações, podemos notar que a segunda é, exclusivamente, pelo fato de Orlando agora ser mulher, e as regras regentes do período não permitiam que as mulheres fossem herdeiras do patrimônio da família, situação que na obra “Howards End”, de E.M. Forster, não acontece, pois, as personagens Meg e Helen são independentes e responsáveis pelas suas finanças, situação que foi negada a Orlando.

Logo, depara-se com um paradoxo: de um lado uma cidade moderna, onde as pessoas estão cheias de sonhos para o futuro, e as pequenas indústrias surgem como alternativas para alcançar os objetivos de cada cidadão. Em contrapartida, ainda há uma visão dura, antiquada e tradicional sobre a mulher, na qual ela precisa ser doce, estar sempre bem arrumada, gentil, carismática, dentre outros atributos, para obter um matrimônio do agrado da família a que pertence.

No decorrer da História, segundo Beauvoir (2016), existem duas categorias humanas e ambas desejam impor, uma sobre a outra, a sua superioridade. Quando ambas são capazes de sustentar as suas "reivindicações", surge um comportamento de hostilidade entre elas. Logo, adquirindo uma delas determinada vantagem, conseqüentemente torna-se mais forte e prepondera sobre a outra.

Assim, a mulher passa a realizar atividades que lhe são atribuídas como obrigatórias e “adequadas” para ela, enquanto o homem é poupado, pois precisa conservar “suas mãos livres” para defender o seu grupo ou família de ataques, sejam eles de animais ou de outros indivíduos. Levando em conta este panorama, a mulher vai assumindo o papel de submissa diante das decisões mais importantes que estão sendo designadas a ela - o cuidado do lar, da reprodução e a educação das filhas.

Há uma dominação através do forte sobre o fraco, e a ampliação das propriedades compõe, também, as razões para que a mulher se transforme em um “objeto” que “agrega valor” quando o assunto se refere ao aumento de capital. Em outros termos, a mulher passou a ser considerada propriedade privada e, assim, enquanto ela é solteira, pertence ao seu pai. Ao casar-se, contudo, esta é transferida para o marido. Desta forma, “o fato de que o proprietário aliena sua existência na propriedade a esta se apega mais do que a própria vida; ela ultrapassa os estreitos

limites da vida temporal, subisses ti além da destruição do corpo, encarnação terrestre e sensível da alma embora tal” (BEAUVOIR, 2016, p. 117/118) e suas ambições são acerca do patrimônio, inclusive membros da família.

A mulher não tem o direito de administrar o capital herdado e esta foi uma das acusações contra a personagem Orlando, pois era mulher e não eram necessários motivos para que ela possuísse propriedades, uma vez que não era apta para as administrar e, ao casar, seu marido se tornaria o responsável. Todavia, a personagem é mulher e solteira, então o “Estado” assumiria o patrimônio.

É perceptível no enredo que o espaço criado na narrativa traz o discurso de poder daqueles que acreditam que as decisões tomadas são as mais adequadas a todos que fazem parte da sociedade: o discurso do dominante que impera e exige obediência. Mas a narrativa proporciona liberdade para o escritor propor reflexões sobre questões que lhe incomodam. “A sociedade é a mais poderosa mistura do mundo e a sociedade em si não existe. Com tal monstro só os poetas e novelistas podem lidar; com esse tudo e esse nada suas obras atingem um volume considerável; e para eles o deixamos com a melhor das boas vontades⁴⁸” (WOOLF, 2018, p.116).

A liberdade da narrativa, por ser livre do lugar de poder, requer um questionamento maior no tocante “às condições e segundo que operações o discurso pode despojar-se de todo desejo de agarrar”, Barthes (1980) advoga. A liberdade e o desprendimento do pressuposto correto que a narrativa de Woolf navega, cria uma nova perspectiva de pensar o enredo, bem como a personagem.

É no embate contra a resistência do discurso de poder explicitado por Barthes, que Orlando encontra-se, pois, sua história vai na contramão de todos os pressupostos impostos. Isto ocorre, pois, a personagem é obrigada a escolher entre ser homem ou mulher. Não há aqui espaço para o “neutro e o complexo”. Logo, podemos perceber que a opção de manter o nome “Orlando” se deve muito mais a uma forma de protesto do que sua identificação com o sexo masculino.

⁴⁸ Society is the most powerful concoction in the world and society has no existence whatsoever. Such monsters the poets and the novelists alone can deal with; with such something-nothings their works are stuffed out to prodigious size; and to them with the best will in the world we are content to leave it.(WOOLF, 2013, p.233)

Para transmitir a visão da mulher sobre as ações que são impostas, Woolf desloca Orlando do seu tempo, pois ele não é o fator mais importante dentro da narrativa. A prioridade é a mulher que surge dentro da sociedade, com quem, para muitos, apenas os poetas eram capazes de lidar. Para isto, a narrativa é, no modo de ver da personagem, um processo que Barthes (1980) argumenta ser importante para que possamos olhar a partir por outro prisma e que, por vezes, significa enveredar em campo minado, pois é ir contra a corrente de pensamento que é tida como “estruturada e disciplinada”. A escritora não julga as ações, mas tem como propósito apresentar a mulher a partir da visão, comportamento e sentimento femininos.

Orlando tem a solidão como companheira, mesmo estando entre pessoas. Baudelaire, similarmente, teve a solidão sempre presente em seus poemas, nos quais já abordava este abismo em que o homem moderno se encontra, pois é na solidão e com a solidão que o verdadeiro “eu” aparece. Não há vontade de se relacionar com os outros, mas sim um muro que blinda os sentimentos, obrigando o sufocamento das angústias. Porém, há, também, a necessidade de continuar, e para isso é fundamental encontrar forças no âmago, mesmo quando não se visualiza uma saída ou quando se pensa que não há motivos para continuar.

O homem moderno está sempre em uma luta interior consigo. Há uma solidão e um vazio tão grandes que nada é suficiente para preenchê-los. Não há objetos que consigam fechá-los. Existe uma busca por algo que, muitas vezes, não se sabe o que é. Quanto mais a sociedade se desenvolve, maior é a necessidade de demonstrar a sua individualidade, pois há uma competitividade para se destacar nesta nova realidade, em que todos estão em busca da realização de seus objetivos. Esses objetivos são os de uma vida melhor, adquirir moradia, emprego, e oportunidade para crescer como profissional, para atender aos padrões esperados pela sociedade.

Virgínia Woolf, no entanto, foi além e iniciou uma viagem dentro do enredo em um entrelaçar de comportamento. Sua personagem é moderna e desafia as maiores tradições que já duram trezentos anos, e que permanecem até o século em que a obra foi escrita. Uma escritora que escreve a partir da perspectiva do homem até chegar na visão feminina, com o intuito de apresentar uma mulher forte,

determinada, recatada, mas com opiniões próprias e com sede de tomar as rédeas da própria vida.

Assim, Orlando surge transformada, em uma época na qual não era possível uma pessoa do sexo masculino passar por uma metamorfose e transformar-se em mulher (ressaltando que a autora faz questão de manter o nome da personagem). Por mais moderna que a sociedade inglesa fosse, ela não estava preparada para uma mudança tão extraordinária. Com a troca de sexo, as pessoas passam a encarar Orlando como uma mulher de corpo e alma. É como se, repentinamente, todos se esquecessem da vida, história e identidade da personagem enquanto homem. Assim, o novo sexo é aceito por todos da sociedade. A personagem, contudo, passa a sentir o peso do papel do sexo feminino na sociedade. Seus pensamentos intercambiam entre masculino e feminino.

O diabo carregue as mulheres!” disse Orlando para si mesma, indo até o armário pegar um copo de vinho, “nunca deixam a ninguém um momento de paz. Não existe gente mais bisbilhoteira, curiosa e intrusiva do que elas. Foi para fugir deste mastro enfeitado que eu parti da Inglaterra, e agora” - aqui virou-se para oferecer a bandeja à arquiduquesa e espantou-se: em lugar surgiu um cavaleiro alto, de negro. Um monte de roupas jazia no guarda-fogo. Ela estava sozinha com um homem. Chamada bruscamente à consciência de seu sexo - que ela esquecera completamente [...] 49 (WOOLF, 2018, p. 107).

3.1. O MUNDO ROSA COM PENSAMENTOS MASCULINOS

No intuito de descortinar os desejos e os anseios das mulheres, assim como neutralizar a diferença entre os sexos, Woolf escreve o romance *Orlando: Uma biografia*. Deste modo, não há julgamento, e a escolha do sexo está nos olhos de quem vê, mesmo havendo afirmações que não deixam dúvidas sobre o sexo da mesma: “Ele - pois não havia dúvida quanto ao seu sexo⁵⁰” (WOOLF, 2018, p.11). Todavia, Orlando possui uma beleza que muitas vezes pode ser considerada

⁴⁹ “A plague on women” said Orlando to herself, going to the cupboard to fetch a glass of wine, “they never leave one a moment’s peace. A more ferreting, inquisiting, busybodying set of people don’t exist. It was to escape this Maypole that I left England, and now” - here she turned to present the Archduchess the salver, and behold - in her place stood a tall gentleman in black. A heap of clothes lay in the fender. She was alone with a man.

Recalled thus suddenly to a consciousness of her sex, which she had coompletely forgotten [...] (WOOLF, 2013, p. 227)

⁵⁰ He - for there could be no doubt of his sex. (WOOLF, 2013, p.158)

andrógina. “Ela vira seu retrato e ele era a imagem de uma irmã dela que - aqui deu uma gargalhada - estava morta há muito tempo⁵¹” (WOOLF, 2018, p. 69) e isso acontecia pelo fato de Orlando ter:

As pernas bem-torneadas, o belo corpo e os ombros fortes estivessem ornados com vários matizes da luz heráldica, [...] O vermelho de suas faces era recoberto por uma pele aveludada, e o buço sobre os lábios era apenas um pouco mais espesso do que a penugem do rosto. Os lábios, finos e ligeiramente repuxados sobre os dentes de uma extraordinária brancura de amêndoa. Nada perturbava o voo curto e tenso do nariz afilado; o cabelo era escuro, as orelhas pequenas e rentes à cabeça. [...] ao olhar Orlando de pé junto à janela, devemos admitir que ele tinha olhos como violetas molhadas, tão grandes que a água parecia enchê-los e alargá-los; e a testa, como abóbada de uma cúpula de mármore, apertada entre os dois medalhões alvos que eram suas têmporas⁵² (WOOLF, 2018, pp. 11-12).

Por esta razão, as pessoas não sabiam como se referir à personagem, incapazes de distinguir seu sexo. Isto ocorria com outras mulheres, mas, por motivos diferentes. A confusão não se dava devido à beleza, e sim ao comportamento e ao conhecimento que demonstrava ter. Era o caso de Sasha. Orlando era sensível, leitor(a) e aspirante a escritor(a) e, “assim, antes de completar 25 anos, escrevera cerca de 47 peças, histórias, romances, poemas; alguns em prosa, outros em versos⁵³” (WOOLF, 2018, p. 47).

Para Watt (2010), o romance moderno abarca essa personagem que difere das “clássicas”, uma vez que não segue um padrão, pois o sexo é questionado, suas atitudes são muitas vezes duvidosas, dado que a própria personagem não entende o sexo que o corpo “recebeu” recentemente: “Senhor! Senhor!” Gritou novamente, concluindo seus pensamentos, “Devo então começar a respeitar a opinião do outro sexo, mesmo que me pareça monstruosa? Se uso saias, se não posso nadar, se

⁵¹ She had seen his picture and it was the image of a sister of hers who was - here she guffawed - long since dead. (WOOLF, 2013, p. 200)

⁵² Observe that though the shapely legs, the handsome body, and the well set shoulders were all of them decorated with various tints of heraldic light, [...] The red of the cheeks was covered with peach down; the down on the lips was only a little thicker than the down on the cheeks. The lips themselves were short and slightly drawn back over teeth of an exquisite and almond whiteness. Nothing disturbed the arrowy nose in its short, tense flight; the hair was dark, the ears small, and fitted to the head[...]Orlando standing by the window, we must admit that he had eyes like drenched violets, so large that the water seemed to have brimmed in them and widened them; and a brow like the swelling of a marble dome pressed between the two blank medallions which were his temples. (WOOLF, 2013, p. 158)

⁵³ Thus had been written, before he was turned twenty-five, some forty-seven plays, histories, romances, poems; some in prose, some in verse (WOOLF, 2013, p. 184)

tenho de ser salva por um marinheiro, meu Deus! ”, gritou, “Devo!” e com isso entristeceu⁵⁴ (WOOLF, 2018, p. 94).

Indubitavelmente, Orlando é uma personagem que incita o leitor a querer conhecê-la, visto que o seu comportamento destoava das senhoritas do mesmo período. Ela demonstra resistência às regras sociais que um dia lhe foram “normais”, regras que as mulheres se viam obrigadas a aceitar e cumprir. É notório que Orlando, mesmo sendo ficcional, é uma personagem que representa os dilemas femininos e, por esta razão, ocorre uma identificação da leitora para com a personagem, já que suas angústias, dúvidas e medos podem ser reconhecidos.

Não serei capaz de quebrar a cabeça de um homem, nem dizer-lhe que mente até os dentes, nem desembainhar minha espada e transpassá-lo, nem sentar entre meus pares, nem usar uma coroa, nem andar em procissão, nem condenar um homem à morte, nem comandar um exército, nem exibir-me em um corcel pelo Whitehall, nem usar 72 medalhas no peito. Tudo o que posso fazer quando pisar no solo inglês é servir chá e perguntar aos meus senhores como eles o preferem. Com açúcar? Com creme?⁵⁵ (WOOLF, 2018, p. 95).

Orlando é a representação das indagações em relação às escolhas e direitos das mulheres. Mas não se trata apenas das mulheres trabalhadoras: temos uma personagem que pertence à aristocracia. Ela defende as mulheres independentemente da classe social. Mesmo assim, seus pensamentos ainda circundam em torno da visão masculina, ou seja, ela tem um corpo que não corresponde aos seus pensamentos, pois:

[...] estava censurando ambos os sexos igualmente, como se não pertencesse a nenhum; e na verdade, até aquele momento, parecia vacilar; era homem; era mulher; conhecia os segredos e partilhava as fraquezas de cada um. Era o mais desconcertante e atordoante estado de espírito⁵⁶ (WOOLF, 2018, p.96).

⁵⁴ “Lord! Lord! She cried again at conclusion of her thoughts, “must I then begin to respect the opinion of the other sex, however monstrous I think it? If I wear skirts, if I can’t swim, if I have to be rescued by a blue-jacket, by God!” She cried, “I must!” Upon which a gloom fell over her (WOOLF, 2013, p. 218).

⁵⁵ And I shall never be able to crack a man over the head, or tell him he lies in his teeth, or draw my sword and run him through the body, or sit among my peers, or wear a coronet, or walk in procession, or sentence a man to death, or lead an army, or prance down Whitehall on a charger, or wear seventy-two different medals on my breast. All I can do, once I set my foot on English soil, is to pour out tea and ask my lords how they like it. D’you take sugar? D’you take cream? (WOOLF, 2013, p. 219)

⁵⁶ She was censuring both sexes equally, as if she belonged to neither; and indeed, for the time being, she seemed to vacillate; she was man; she was woman; she knew the secrets, shared the weaknesses of each. It was a most bewildering and whirligig state of mind to be in. (WOOLF, 2013, p. 219)

Orlando está confusa e, ao mesmo tempo, sente culpa por fazer julgamentos que não lhe são cabíveis, pois se encontrava em uma nova condição humana: era agora uma mulher, e, no momento, teria que seguir as regras impostas às mulheres, não importando se as pessoas já soubessem de sua situação. Isto acaba por ocasionar confusão na personagem; confusões essas que levam a reflexões desatreladas a mudanças sociais.

A personagem é independente e busca pelo seu espaço enquanto mulher. Há o anseio de oportunizar a ela o direito de expor as próprias opiniões sem ser julgada pelas pessoas do seu convívio social, e para isso é preciso que ela lute para conseguir romper as regras que a restringem, uma vez que são quase impossíveis de serem separadas.

Ocorre uma mudança no seu comportamento. Há um entrelaçamento entre as ações, como se ela fosse duas pessoas diferentes, metamorfoseadas em um único ser. Isto não se dá apenas no quesito dos sexos, como também de opiniões e personalidades. É como se não fosse capaz de separá-las para atender a demanda do momento, isto é, uma mulher para cada situação social e pessoal. Muitas vezes, no entanto, ela questiona ambos os sexos, e percebe, em algumas situações, que é mais fácil deixar-se ser tratada como um sexo frágil.

As regras para as mulheres tinham muito que mudar. Permaneciam estancadas diante de uma metrópole que crescia a cada dia. Houve crescimento em todos os setores comerciais da época e as indústrias surgiam como soluções para os problemas que a expansão urbana e industrial tinham causado.

Neste momento, temos uma personagem que sofreu muitas transformações, embora sua mente ainda retenha uma visão masculina de encarar a sociedade. É a partir desta visão que se inicia um questionamento sobre as regras impostas às mulheres e como são duras e inflexíveis. Dentre elas, a castidade é um ponto de extrema relevância a todas as senhoras da sociedade, e Woolf traz ao enredo uma discussão delicada acerca do assunto.

De qualquer modo, somente quando sentiu a saia enrolando em suas pernas e o capitão oferecendo-se com grande polidez para mandar armá-lhe um toldo no convés que ela percebeu, sobressaltada, as desvantagens e os privilégios de sua posição. Mas esse sobressalto não era do tipo que se podia esperar. Não foi causado, quer dizer, simples e unicamente pelo pensamento em sua castidade e de como preservá-la. Em circunstâncias

normais, uma linda jovem sozinha não teria pensado em outra coisa; todo o edifício de controle feminino é baseado naquela pedra fundamental; a castidade é sua joia, peça central, que elas protegem até a loucura e morrem quando arrebatada⁵⁷ (WOOLF, 2018, p. 94).

É indubitável que, sobre algumas preocupações, Orlando ainda não tinha ciência. A castidade é um exemplo: algo relevante para o sexo feminino obter um matrimônio significativo e ser considerada a “pessoa certa para casar”; por outro, para os homens, não é expressivo o fato de serem castos ou não. Ao pisar em solo londrino, ela tem a certeza de que ali encerrava qualquer dúvida sobre o seu sexo. Não poderia comportar-se como antes. Teria que educar-se a ser uma *lady* da sociedade inglesa e seguir todas as regras impostas para as mulheres.

Lembrava agora como, quando rapaz, insistira em que as mulheres deviam ser obedientes, castas, perfumadas e caprichosamente enfeitadas. “Agora tenho que pagar pessoalmente por esses desejos”, refletiu; “pois as mulheres não são (julgando pela minha própria curta experiência do sexo) obedientes, castas, perfumadas e caprichosamente enfeitadas por natureza. Elas só podem conseguir esses encontros -sem os quais não desfrutam de nenhum dos prazeres da vida - por meio da mais tediosa disciplina. Há o penteado”, pensou, “que sozinho toma uma hora da minha manhã; o olhar no espelho, mais uma hora; mudar de seda para renda e renda para brocado; ser casta o tempo todo...” Aqui sacudiu o pé impacientemente e mostrou uma ou duas polegadas da perna, naquele momento, sobressaltou-se tão violentamente que perdeu o equilíbrio e só se salvou por um triz. “Se a visão dos meus tornozelos significa a morte para um homem honesto que sem dúvida tem mulher pensou Orlando. No entanto, suas pernas estavam entre seus maiores encantos, e ela começou a pensar a que estranha situação chegamos quando toda a beleza de uma mulher tem que ser mantida coberta para que um marinheiro não caia do mastro principal. “Que se danem!”, disse ela, compreendendo pela primeira vez o que em outras circunstâncias lhe teriam ensinado quando criança, ou seja, as sagradas responsabilidades de ser mulher⁵⁸ (WOOLF, 2018, p. 95).

⁵⁷ At any rate. It was not until she felt the coil of skirts about her legs and the Captain offered, with the greatest politeness, to have an awning spread for her deck, that she realised with a start the penalties and the privileges of her position. But that start was not of the kind that might have been expected. It was not caused, that is to say, simply and solely by the thought of her chastity and how she could preserve it. In normal circumstances a lovely young woman alone would have thought of nothing else; the whole edifice of female government is based on that foundation stone; chastity is their jewel, their centrepiece, which they run mad to protect, and die when ravished of.

⁵⁸ She remembered how, as a young man, she had insisted that women must be obedient, chaste, scented, and exquisitely apparelled. “Now I shall have to pay my own person for those desires,” she reflected; “for women are not (judging my own short experience of the sex) obedient, chaste, scented, and exquisitely apparelled by nature. They can only attain these graces, without which they may enjoy none of the delights of life, by the most tedious discipline. There’s the hairdressing,” she thought, “that alone will take an hour of my morning, there’s looking in the looking-glass, another hour; there’s staying and lacing ; there’s washing and powdering there’s changing from silk to lace and from lace to paduasoy; there’s being chaste year in year out...” Here she tossed her foot impatiently, and showed an inch or two of calf. A sailor on the mast, who happened to look down at the moment, started so violently that he missed his footing and only saved himself by the skin of his teeth. “If the sight of my ankles means death to an honest fellow who, no doubt, has a will and family to support, I must, in all humanity, keep them covered,” Orlando thought. Yet her legs were among her chiefest beauties. And

Orlando percebe que está provando do seu próprio veneno. Tinha de ser, agora, aquilo que, provavelmente, sempre desejou que as mulheres do seu passado fossem: frágil e sem “capacidade”.

O arquiduque pôs-se de pé. Ficou escarlate. Lágrimas lhe rolavam pela face, uma por uma. Que tivesse ganhado uma fortuna à sua custa não era nada, de bom grado aceitava; que ela o tivesse enganado era alguma coisa - feria-o pensar que ela fosse capaz disso; mas que tivesse feito trapaça no jogo, dizia. Aí rompeu em definitivo. Felizmente, dizia, recuperando-se um pouco - não havia testemunhas. Afinal de contas, dizia, ela era apenas uma mulher. Em resumo, estava se preparando para perdoá-la, com a nobreza de seu coração⁵⁹ [...] (WOOLF, 2018, p. 110).

A visão em relação à atitude da personagem foi abrandada pelo fato de considerá-la mulher. O arquiduque não analisou a ação de ilegalidade, mas a incapacidade de uma mulher conseguir trapacear em um jogo. Por mais que ele considere inadmissível “roubar” durante a jogatina, considerava a sua pessoa superior. Não havendo testemunhas e, por ser superior a ela, decide perdoá-la.

No entanto, há outra situação que está escondida entrelinhas, o fato de Orlando ter usado o seu conhecimento adquirido enquanto homem para se beneficiar e ganhar do arquiduque e, ao mesmo tempo, livrar-se de uma companhia indesejável. Então a autora apresenta uma pessoa que não precisa de definição do gênero. Woolf demonstra, assim, que com Orlando, é capaz de dar vida à uma personagem além do seu tempo, com comportamentos avançados para uma lady e a expertise de um homem, em relação a jogos de azar. E a união das características de ambos os sexos é usada para ganhar o jogo.

3.2. “MILORDE! MILADY! MILADY! MILORDE, ORLANDO!”

she fell to thinking what an odd pass we have come to when all a woman's beauty has to be kept covered lest a sailor may fall from a masthead. “A pox on them!” she said, realising for the first time what, in other circumstances, she would have been taught as a child, that is to say, the sacred responsibilities of womanhood.(WOOLF, 2013, p.218)

⁵⁹ The Archduke rose to his full height. He coloured scarlet. Tears rolled down his cheeks one by one. That she had won a fortune from him was nothing - she was welcome to it; that she deceived him was something - it hurt him to think her capable of it; but that she had cheated at Loo was everything. To love a woman who cheated at play was, he said, impossible. Here he broke down completely. Happily, he said, recovering slightly, there were no witnesses. She was, after all, only a woman, he said. In short, he was preparing in the chivalry of his heart to forgive her [...]. (WOOLF, 2013, p. 229)

Os romances woolfianos não seguem as regras literárias da época, pois se tratam de obras sem linearidade. Suas “conclusões” transmitem a sensação de estarem inacabados. Há muito para ser dito depois das linhas finais. Um exemplo relevante disto é o poema “The Oak Tree”, em que Orlando passa dias, décadas, séculos em busca de algo completo, perfeito, que demonstrasse todos os objetivos e sentimentos construídos através dos séculos.

A cada obra, a autora busca apresentar uma personagem que representa o inconformismo, questiona as regras tradicionais, e causa incômodo nos leitores através de uma narrativa provocativa. Já no início do século XX, ela deixa claro que o mais importante não é o gênero, mas sim as atitudes, que devem ser consideradas e julgadas.

Há sempre uma pergunta na tentativa de descobrir quem é essa mulher que a escritora traz em suas narrativas. Uma mulher que tem sede de mostrar quem realmente é, mas também como ela procura cumprir os papéis lhes atribuídos como obrigatórios - ser casta, gentil, boa candidata à esposa e futura mãe exemplar - e contemplar os próprios anseios de ser uma profissional reconhecida, como no caso de Orlando, cujo sonho era ser escritora e poeta.

A personagem woolfiana busca algo não explicitado em palavras, mas nas sutis ações, ou melhor, atitudes que não eram cabíveis às mulheres da época, como o retorno de Orlando para Londres.

Com alguns guinéus que lhe sobraram da venda da décima pérola do seu colar, Orlando comprou um enxoval completo de roupas femininas como as que se usavam, e foi vestida como uma jovem inglesa de classe que ela agora sentou-se no convés do *Enamoured Lady*. É um fato estranho, porém verdadeiro, que até aquele momento ela pouco tinha se preocupado com o seu sexo⁶⁰.(WOOLF, 2018, p. 93)

É possível observar que a personagem se preocupa com o seu visual. Ela expressa cuidado com a aparência, para que não destoe das demais do mesmo sexo. Aqui, o paradoxo está em sua preocupação em parecer “normal”, ou melhor, “igual”, ao passo que se esquece do fato de estar sozinha em um navio onde a

⁶⁰ With some of the guineas left from the sale of the tenth pearl on her string, Orlando bought herself a complete outfit of such clothes as women then wore, and it was in the dress of a young Englishwoman of rank she now sat on the deck of “Enamoured Lady”. It is a strange fact, but true one, that up to this moment she had scarcely given her sext a thought.(WOOLF, 2013, p. 217)

tripulação é masculina. Além disso, não se trata de uma viagem de horas, mas de dias. Ela não tem escapatória caso seja atacada.

Aos olhos da personagem, a preocupação de estar só na embarcação não é importante. O fundamental é parecer ser uma mulher ingênua, delicada e, algumas vezes, deixar ser paquerada pelo sexo masculino. Sua prioridade é chegar a sua terra-natal.

Para isto, a personagem utiliza a única arma que, no momento, dispõe para lutar: o seu charme. Ela percebe que a sedução é uma ferramenta poderosa e de efeito assertivo. Sem demora, ela vai se beneficiando do fato de ser considerada um ser pertencente ao sexo frágil.

As atitudes de Orlando são imaturas. Ela não havia compreendido que seu comportamento, em algumas situações, era visto como inapropriado e, como escreve o narrador/biógrafo, “ela era como uma criança tomando posse de um jardim ou de um armário de brinquedos; seu raciocínio não era próprio de uma mulher madura, que tivesse dirigido o curso de sua vida⁶¹” (WOOLF, 2018, p.94).

O comportamento da personagem deixa claro que as mulheres são cheias nuances e que, por vezes, não são compreendidas por estas instabilidades de atitudes. No caso de Orlando, é mais difícil, pois o seu pensamento masculino não consegue compreender as razões de ter de aceitar determinadas sutilezas quando, para ela, não passavam de um processo de interesse. Isto é, toda a sua gentileza provinha do intuito de conseguir algo ou alcançar algum objetivo

Mesmo estando em um corpo feminino, Orlando julga as mulheres sobre o ponto de vista masculino. Como exemplo está tudo o que dissera, ouvira ou fizera concernente às mulheres no pretérito.

Mas o que nós, jovens companheiros de bordo do Marie Rose, costumávamos dizer de uma mulher que se jogava do navio pelo prazer de ser salva por um marinheiro?”, disse ela. “Tínhamos um nome para elas. Ah! bem sei...” (Mas devemos omitir esta palavra; é desrespeitosa ao extremo e imprópria para os lábios de uma dama.)⁶² (WOOLF, 2018, p. 94).

⁶¹ It must be remembered that she was like a child entering into possession of a pleasure or toy cupboard; her arguments would not commend themselves to mature women, who have had the run of it all their lives.(WOOLF, 2013,p.218)

⁶² “But what used we young fellows in the cockpit of the “Marie Rose” to say about a woman who threw herself overboard for the pleasure of being rescued by a blue jacket?” she said. “We had a word

É perceptível nos comentários sobre tais mulheres que seu comportamento era interpretado como um gesto de oferecimento. Não há outro olhar no tocante de estar fugindo da situação, de ser objeto, por exemplo; Woolf, mais uma vez, traz para o enredo um assunto que, para o período, era um verdadeiro tabu - as profissionais do sexo: as prostitutas.

As mulheres que usam o corpo como ferramenta de trabalho, muitas vezes são julgadas e consideradas inferiores em relação às senhoras da "sociedade", "as prostitutas desempenham papel dos mais importantes. O cristianismo despreza-as, mas as aceita como um mal necessário", escreveu Beauvoir (2014, p.144).

As cortesãs foram, por muito tempo, responsáveis pela "conservação" do matrimônio, pois a esposa era tida como aquela que foi escolhida para ter os filhos que levarão o nome da família durante as gerações. A mulher que fica em casa cuidando do lar e da educação, principalmente das meninas, é proibida de expressar qualquer desejo ou realizar as fantasias sexuais do esposo.

O corpo é o espaço sagrado onde os herdeiros serão gerados e, por conseguinte, as "visitas" do marido eram de cunho exclusivo para reprodução. Isto gerava, para o homem, dois espaços que se complementavam: o corpo da mulher e o quarto do casal, os quais eram tidos quase como "santuários". Já o sexo como forma de satisfação e necessidade do corpo era vetado.

Sociedades que dão ao sexo a função genital procriadora e o vinculam à estrutura da família restrita são forçadas a atitudes ambíguas. É o caso da atitude face à prostituição, por exemplo. Porque não tem função procriadora, a prostituição (como as relações sexuais fora do casamento) é socialmente condenada. Ao mesmo tempo, porém, é tolerada e até mesmo estimulada nas sociedades que defendem a virgindade das meninas púberes solteiras, de um lado, mas que, de outro lado, precisam resolver as frustrações sexuais dos jovens solteiros e dos homens que se consideram mal casados ou que foram educados para jamais confundirem suas honestas esposas com amantes voluptuosas e desavergonhadas. Essas sociedades criam a necessidade de mulheres que tenham por tarefa oferecer gozo sexual aos homens jovens solteiros e aos homens casados insatisfeitos (CHAUÍ, 1984, p. 50).

Beauvoir (2016) e Chauí (1984) dissertam sobre a importância das prostitutas, ao ponto de a própria igreja entender que os bordéis continham a

for them. Ah! I have it..." (But we must omit that word; it was disrespectful in the extreme and passing strange on a lady's lips) (WOOLF, 2013, p. 218).

libertinagem e eram necessários para os “homens de família”. Deste modo, separavam-se os papéis entre a esposa e a cortesã.

Por conta disto, as mulheres eram punidas de uma forma impiedosa. Todas as formas de prazer lhes eram proibidos, sendo permitido apenas a concepção dos filhos. Chauí (1984) relata que, caso a mulher demonstrasse qualquer arquétipo de prazer, era possível que chegassem ao extremo de serem enviadas para os manicômios, diagnosticadas com furor uterino.

Em decorrência de tais costumes, as prostitutas foram tidas como “solução para um problema” que os homens enfrentavam no que diz respeito às necessidades sexuais e, mesmo considerando as mulheres dos prostíbulos promíscuas e medíocres, elas foram “escolhidas” para salvar a reputação dos homens casados e a manter os jovens com suas reputações de bons moços intactas. Além disto, os homens consideravam as manifestações de prazer das prostitutas como forma de domínio e capacidade masculina de satisfazê-las.

Nota-se, assim, que as prostitutas sabiam como seduzir o homem e iniciavam uma atuação objetivando atender as suas quimeras.

A jovem ergueu a cabeça. Era belíssima. A jovem ergueu os olhos. Orlando viu neles um brilho, tal como às vezes se vê nos bules de chá, mas raramente num rosto humano. Através desse brilho de prata a jovem fitou-o (pois para ela era um homem) suplicante, esperançosa, trêmula, medrosa. Levantou-se; aceitou o seu braço. Pois - precisamos esclarecer? - ela era da tribo que todas as noites lustra sua mercadoria e arruma-a no balcão, à espera do melhor freguês. [...] esgueirou-se por trás de um biombo, onde talvez coloriu as faces, arrumou as roupas, colocou um outro lenço ao redor do pescoço, tagarelando o tempo todo como fazem as mulheres para distrair seus amantes⁶³ (WOOLF, 2018, p. 130).

É explícito que a jovem - prostituta - sabe como deve se portar diante de um cliente e quais gestos deve fazer, bem como o que dizer. As prostitutas eram independentes, de certo modo, pois não tinham a preocupação de serem julgadas pela sociedade devido à profissão que estavam desempenhando. Buscavam exercer

⁶³ The young woman raised her head. It was of the most exquisite shapeliness. The young woman raised her eyes. Orlando saw them to be of a lustre such as is sometimes seen on teapots but rarely in a human face. Through this silver glaze the young woman looked up at him (for a man he was to her) appealing, hoping, trembling, fearing. She rose; she accepted his arm. For - need we stress the point? - she was of the tribe which nightly burnishes their wares, and sets them in order on the common counter to wait the highest bidder [...] drew behind a screen, where, perhaps, she roughed her cheeks, arranged her clothes, fixed a new kerchief round her neck - all the time prattling as women do, to amuse her lover (WOOLF, 2013, p. 243)

o seu trabalho como o esperado pelo cliente e nestes momentos não tinha pudores, pois já tinham sido sentenciadas ao desprezo de muitos cidadãos da sociedade. Elas tinham consciência que não seriam candidatas ou escolhidas para serem esposas. Seus filhos seriam produções independentes e provavelmente não seriam reconhecidos como as proles das uniões ditas abençoadas.

Orlando sofre com as opiniões em relação à mulher dos grupos sociais que frequenta. Por mais que procure expressar um olhar e comportamento insensíveis, ela não consegue aceitar ou blindar-se das críticas e falácias das rodas de conversas. Logo, decide recusar os convites feitos para frequentar reuniões no qual os homens discutiam temas que não eram considerados adequados para as mulheres. Então se isola em seu espaço, a sua casa, onde se sente segura. O sentimento de segurança se dá pelo fato de encontrar-se em um ambiente familiar, onde cada cômodo é conhecido, como também as histórias tatuadas nos objetos e paredes. A casa protege os seus moradores, bem como os seus segredos.

A casa é, à primeira vista, um objeto rigidamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade inicial é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta predomina. O fio de prumo deixou-lhe a marca da sua sabedoria, de seu equilíbrio. Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda a racionalidade, o campo do onirismo (BACHELARD, 2008, p.64).

Segundo Bachelard (2008), voltar para casa não se trata apenas de voltar para a construção nomeada casa. É voltar-se para seu interior, verificar o seu EU, em razão que a casa é, também, o corpo. O corpo como espaço proporciona visitas às lembranças, uma imersão dentro da própria pessoa, do seu próprio espaço, o lugar no qual a pessoa pode ser exatamente o que é, sem ter que interpretar um papel para ser aceito ou criticado pelo outro. É onde os sonhos, os sentimentos, as lembranças, os medos, solidões e os segredos mais sórdidos estão guardados. É neste espaço que os egos conversam e definem o que deve ser feito.

O corpo é o espaço físico, e dentro dele existe o espaço que apenas a pessoa pode entrar, revisitar e sentir as sensações lá guardadas e que o constitui - a alma. Tal lugar possui os seus cantos. Os seus móveis estão impregnados de sentimentos que, por vezes, não são acessados para evitar sofrimentos, ou são

guardados em gavetas que são chaveadas, e as chaves jogadas “fora”, para que ninguém descubra o que realmente se está sentindo.

3.3. AS ROUPAS NÃO ME DEFINEM

As roupas são apenas símbolos de algo extremamente oculto.
(Virginia Woolf)

As roupas na obra *Orlando* narram a passagem dos tempos, fatos históricos e a cultura através da moda de cada período. A moda dita o que os sexos devem usar. Logo, há a obrigatoriedade de distinguir o sexo de cada pessoa. As roupas devem ser usadas de maneira adequada ao seu sexo biológico, independentemente de como a pessoa se declara: ela, ele ou el@. Muitos são os questionamentos quanto às regras sobre as mulheres e, dentre eles, está a moda. As mulheres são obrigadas a se ajustarem a ela e aos padrões culturais e do período específico. Logo, não há um respeito pelo gênero, que é considerado estritamente biológico.

Woolf questiona as imposições, nos remetendo ao início da obra ao apresentar a personagem de beleza andrógina, cujo sexo é definido pela afirmação do narrador/biógrafo – “ele – pois não tinha dúvida quanto ao seu sexo⁶⁴” (WOOLF, 2013, p.9). Orlando, enquanto criança, sonhava em viajar, não estava preocupado com a sua identidade sexual, suas características poderiam ser tanto masculinas quanto femininas. No entanto, as roupas o moldam, determinando o seu gênero.

Atirou as meias para um lado e o gibão para outro. Molhou a cabeça. Lavou as mãos. Aparou as unhas. Com apenas seis polegadas de espelho e um par de velas usadas para auxiliá-lo, vestiu calções vermelhos, gola de renda, colete de tafetá e sapatos com rosetas tão grandes quanto dalias dobradas⁶⁵ [...] (WOOLF, 2018, p. 15).

O verbo faz referência ao pronome ele⁶⁶ (he), determinando que a personagem era do sexo masculino. Há uma dúvida a partir da descrição feita pela

⁶⁴ He - for there could be no doubt of his sex. (WOOLF, 2013,p.158)

⁶⁵ He tossed his stockings to one side of the room, his jerkin to the other. He dipped his head. He scoured his hands. He pared his finger nails. With no more than six inches of looking-glass and a pair of old candles to help him, he had thrust on crimson breeches, lace collar, waistcoat of taffeta, and shoes with rosettes on them as big as double dahlias[...] (WOOLF, 2013, p. 161)

⁶⁶ Aqui neste momento estamos afirmando que o verbo faz menção ao pronome ele tendo como referência o trecho em língua Inglesa, uma vez que ao analisarmos o fragmento em português poderíamos dizer que o verbo pode estar reportando tanto para ele quanto para ela.

voz narrativa. Logo, se tirassem as roupas que estão sendo usadas pela personagem e a colocassem em uma toga, provavelmente não teríamos como definir seu gênero/sexo. O objetivo, neste momento, não é focar nas roupas que a personagem usava, mas apresentar a ambiguidade que os trajes apresentam no quesito da identificação do gênero e da imposição da escolha da personagem.

Conforme Lipovetsky (1987), no ocidente, homens e mulheres vestiam togas. Esta vestimenta não marcava o corpo, e, assim, ao olharmos as pessoas nas ruas, não haveria uma distinção dos gêneros, como podemos perceber até os dias modernos com os kimonos japoneses que as gueixas usam. Esta peça do vestuário neutraliza as curvas, os seios, e dessa forma, proporciona uma unificação das mulheres.

Para o autor, a moda é uma criação masculina e, com o passar do tempo, foi modificando-se. Assim, ela vai determinando o que cada sexo deve usar e, para as mulheres, surgiram roupas nada confortáveis. As togas, que eram largas e iguais para todos, aos poucos foram ajustadas para os homens e, para as mulheres, passaram a ser justas, realçando os contornos do corpo.

A mesma toga longa e flutuante, usada mais ou menos indistintamente há séculos pelos dois sexos, foi substituída, por um lado, por um traje masculino composto de um gibão, espécie de jaqueta curta e estreita, unida a calções colantes que desenham a forma das pernas; por outro lado, substituiu-a um traje feminino que perpetua a tradição do vestido longo, mas muito mais ajustado e decotado. A grande novidade é, certamente, o abandono da longa e flutuante sobre cota em forma de blusão em proveito de um traje masculino curto, apertado na cintura, fechado por botões e descobrindo as pernas, modeladas em calções. Transformação que institui uma diferença muito marcada, excepcional, entre os trajes masculinos e femininos, e isso para toda a evolução das modas futuras até o século XX. O vestuário feminino é igualmente ajustado e exalta os atributos da feminilidade: o traje alonga o corpo através da cauda, põe em evidência o busto, os quadris e a curva das ancas. O peito é destacado pelo decote (LIPOVETSKY, 1987, p.29).

O decote traz para o vestuário feminino possibilidades de sedução que anteriormente não existiam, bem como as curvas, que eram marcadas por espartilhos que afinavam a cintura da mulher. A peça era feita com materiais que não dobravam, para que a postura mantivesse ereta.

A revelação do Conde Harry à Orlando traz para o primeiro plano a androginia da personagem, pois Harry tinha conhecimento do sexo de Orlando

quando se encontraram pela primeira vez, e ele sabia que a única forma de se aproximar da protagonista seria se transvestindo. Assim, surge a arquiduquesa Harriet, e as roupas ajudariam a dar veracidade a essa transformação, mesmo com uma aparência incomum para uma mulher.

A arquiduquesa traz para a discussão a princesa russa e o grande amor de Orlando, Sasha. Esta, ao vê-la, fica confusa sobre seu gênero, pois “quando viu, saindo do pavilhão da embaixada moscovita, uma figura de homem ou de mulher, pois a túnica ampla e as calças à moda russa serviam para disfarçar o sexo⁶⁷” (WOOLF, 2018, p. 24)

Partindo da premissa que a roupa impõe o comportamento do sexo, bem como expressa a identidade cultural, no encontro de Orlando com Sasha, a descrição da personagem russa causa dúvida pelo modo que está vestida. Assim, Orlando não acredita, ao ver a pessoa que patina durante o festival de inverno, que ela fosse uma mulher, pois suas roupas eram “masculinas” na perspectiva do observador e, além disso, as atitudes e movimentos ao patinar não condiziam com os de uma mulher.

Ao descortinar a pessoa que executava as manobras consideradas masculinas, é evidente o alívio de Orlando ao descobrir que, embaixo das roupas masculinas, estava um corpo feminino. As roupas estavam escondendo um sexo passível de relacionamento, que era sancionado pela sociedade. Então, vemos-lo apaixonar-se por alguém do mesmo sexo.

Podemos perceber a tônica de ironia, pois Sasha quebra os padrões tradicionais londrinos através de suas ações e do traje russo que estava vestindo. A atitude da moscovita demonstra um comportamento ao qual as mulheres não tinham acesso. Com isto, Woolf questiona os julgamentos a partir do vestuário. As personagens não têm medo das convicções de outros, elas são decididas e lutam pelo que acreditam.

O vestuário vem como forma de controle social e econômico. Woolf propõe, no decorrer do enredo, toda uma história de como as roupas foram ferramentas de

⁶⁷ When he beheld, coming from the pavilion of the Muscovite Embassy, a figure, which, whether boy's or woman's, or the loose tunic and trousers of the Russian fashion served to disguise the sex (WOOLF, 2013, p.167)

definição do sexo. Assim, era exigido das mulheres o uso de roupas extremamente desconfortáveis e perigosas, como a crinolina⁶⁸.

[...] arrastando o peso da crinolina que submissamente adotara. Era o mais pesado e banal de todos os trajes que já usara. Nenhum lhe impedira tanto os movimentos. Não poderia mais passear pelos jardins com os seus cachorros nem galgar apressadamente a alta colina e lançar-se sob o carvalho. Suas saias prendiam folhas úmidas e palha. O chapéu de plumas sacudia com a brisa. Os sapatos finos rapidamente ficavam molhados e enlameados⁶⁹ (WOOLF, 2018, p. 145).

A ideia de transformação da personagem em mulher nos leva a questionar como pode um homem ser transformado em um novo ser. Woolf, com Orlando, vai pincelando no decorrer da narrativa que a personagem não é realmente o que parece ser. Há muito mais do que está sendo apresentado na superfície, como podemos ver nas primeiras páginas da obra e que é validado pela voz do narrador/biógrafo - “Que ele possuía as pernas mais bem-feitas que sustentavam qualquer nobre já foi dito antes⁷⁰” (WOOLF, 2018, p. 69).

Orlando, quando é transformado em mulher, descobre que as suas exigências em relação ao novo gênero são duras, pois se dá conta de quanto tempo é necessário para que a mulher possa atender as premissas impostas.

Lembrava agora como, quando rapaz, insistira que as mulheres deviam ser obedientes, castas, perfumadas e caprichosamente enfeitadas [...]. Há o penteado, pensou, “que sozinho toma uma hora da minha manhã; o olhar no espelho, mais uma hora; colocar e amarrar o espartilho; banhar-me e empoar-me; mudar de seda para renda e de renda para brocado⁷¹ [...] (WOOLF, 2018, p. 95).

⁶⁸ Grande saia entufada e bufante, sustentada por lâminas de aço ou barbatanas; tecido resistente, primitivamente feito de crina e, depois, de outras fibras. www.dicio.com.br

⁶⁹ [...] dragged down by the weight of the crinoline which she had submissively adopted. It was heavier and more drab than any dress she had yet worn. None had ever so impeded her movements. No longer could she stride through the garden with her dogs, or sun lightly to the high mound and fling herself beneath the oak tree. Her skirts collected damp leaves and straw. The plumed hat tossed on the breeze. The thin shoes were quickly soaked and mud-caked. (WOOLF, 2013, p.254)

⁷⁰ That he had a pair of the shapeliest legs that any Nobleman has ever stood upright upon has already been said. (WOOLF, 2013, p.200)

⁷¹ She remembered how, as a young man, she had insisted that women must be obedient, chaste, scented, and exquisitely apparelled [...] There's the hairdressing, she thought, “that alone will take an hour of my morning, there's looking in the looking-glass, another hour, there's staying and lacing; there's washing and powdering there's changing from silk to lace and from lace to paduasoy [...] (WOOLF, 2013, p. 218)

A personagem percebe o quanto era exigido das mulheres para atender aos desejos dos homens; que as usavam como adornos para exibirem diante da sociedade a qual faziam parte. Não há consideração sobre o quão difícil e sacrificante é atender às vontades dos homens, sujeitar-se a usar roupas desconfortáveis, como vestidos cheios de camadas e mais camadas de saias para esconder os contornos dos membros inferiores, e o peso desnecessário que as mulheres tinham que carregar para todos os lugares que frequentavam.

O vestuário tem a função de “proteger” aquele que o usa. Através das escolhas das peças, há a possibilidade de ocultar o gênero, e Orlando se beneficia desta estratégia, pois quando está entediado, troca as saias pelo guarda-roupas masculino que tinha guardado.

Em seguida abriu um armário onde ainda se encontrava muitas roupas que havia usado quando era um rapaz da moda e dentre elas escolheu um traje de veludo preto ricamente bordado com renda veneziana. Estava um pouco fora de moda, na verdade, mas caiu-lhe perfeitamente, e, nele vestida, parecia a própria imagem de um nobre Lorde⁷² (WOOLF, 2018, p. 128).

Se Orlando estivesse vestindo as roupas anteriores ao surgimento da moda, no século XVI, não teria sido obrigada a escolher entre masculino e feminino. Andaria entre as pessoas como “alguém” que tinha uma beleza encantadora. Não careceria de ter tanta inferência do narrador/biógrafo, confirmando que era homem. Logo, fica claro que ele, no papel de narrador/biógrafo, é merecedor de credibilidade, não sendo possível o questionamento, ou seja, vi, li e estou contando a pura verdade.

Destaca-se aqui, também, as roupas que Orlando veste após acordar mulher: o vestuário que a ajudou a se passar como homem sem ser questionada até mesmo pelo cigano que aceitou buscá-la - “Orlando tinha agora tomado banho e se vestido com aqueles casacos e calças turcos que podem ser usados indiferentemente por ambos os sexos⁷³” (WOOLF, 2018, p. 84). Além de nos remeter ao traje que Sasha usava na primeira vez que Orlando a viu, estas roupas são

⁷² Now she opened a cupboard in which hung still many of the clothes she had worn as a young man of fashion, and from among them she chose a black velvet suit richly trimmed with Venetian lace. It was a little out of fashion, indeed, but it fitted her to perfection and dressed in it she looked the very figure of a noble Lord. (WOOLF, 2013, p. 242)

⁷³ Orlando had now washed, and dressed herself in those Turkish coats and trousers which can be worn indifferently by either sex (WOOLF, 2013, p. 211).

usadas também pelas ciganas e, somente em ocasiões importantes, se diferem sutilmente dos ciganos.

As situações citadas acima exemplificam como as roupas podem alterar o comportamento, assim como o gênero, e tem o poder de determinar a classe social das pessoas que as vestem, “com alguns guinéus que lhe sobraram da venda da décima pérola do seu colar, Orlando comprou um enxoval completo de roupas femininas como que as que se usavam, e foi vestida como uma jovem inglesa de classe⁷⁴” (WOOLF, 2018, p. 93).

Pela primeira vez Orlando percebe o quão aprisionante são os vestidos, pois “somente quando sentiu a saia enrolando em suas pernas⁷⁵” (WOOLF, 2018, p. 93). Contudo, há um ar de sedução através dos corpos, moldados pelos espartilhos e os decotes provocantes. Embora a parte inferior seja coberta por camadas de saias, a curiosidade dos homens é instigada, e um tornozelo descoberto pode ser a razão de um acidente fatal - “aqui sacudiu impacientemente e mostrou uma ou duas polegadas da perna. Um marinheiro que estava no mastro, e que olhou por acaso para baixo naquele momento, sobressaltou-se tão violentamente que perdeu o equilíbrio e só se salvou por um triz.”⁷⁶ (WOOLF, 2018, p. 95).

3.4. AMOR: AMAR SEM CULPA

O amor é um tópico recorrente na narrativa. A personagem sempre se indaga o que é amor e se esse sentimento realmente existe. A sua experiência amorosa com a princesa russa não pode ser considerada bem-sucedida e, assim, sua busca permanece, pois “cada homem correspondia uma mulher, por toda a vida, a quem ampara e por quem é amparado até que a morte os separe⁷⁷”(WOOLF, 2018, p. 145). A personagem faz menção ao juramento matrimonial e sente a

⁷⁴ With some of the guineas left from the sale of tenth pearl on her string Orlando bought herself a complete outfit of such clothes as women then wore, and it was in the dress of a young Englishwoman of rank (WOOLF, 2013, p. 217).

⁷⁵ It was not until she felt the coil of skirts about her legs (WOOLF, 2013, p. 217)

⁷⁶ Here she tossed her foot impatiently, and showed an inch or two of calf. A sailor on the mast, who happened to look down at the moment, started so violently that he missed his footing and only saved himself by the skin of his teeth. (WOOLF, 2013, p.218)

⁷⁷ Each man and each woman has another allotted to it for life, whom it supports, by whom it is supported, till death them do part. (WOOLF, 2013, p. 254)

necessidade de ter alguém ao seu lado para compartilhar momentos que seriam vividos como casal no futuro. Ao mesmo tempo, indaga-se, visto que “todos têm seu par, menos eu [...] “Enquanto eu que sou dona de tudo isso” [...] “sou solteira, sem parceiro, sozinha”⁷⁸” (WOOLF, 2018, p. 146). Podemos perceber aqui uma alusão a uma passagem bíblica, especificamente ao dilúvio, no qual todos que estavam na arca de Noé tinham seu companheiro.

Destarte, a personagem inicia a busca por um amor e, no decorrer da narrativa, logo percebe que não é uma tarefa fácil encontrá-lo. Acima de tudo, como relata Aristófanes em *O Banquete* de Platão, ao expressar sua homenagem ao deus do amor, explana a razão pela qual os homens buscam a sua alma-gêmea, sendo que, muitas vezes, essa companhia não está no sexo oposto, mas em uma pessoa do mesmo sexo.

No decorrer da história, é perceptível que o relacionamento entre pessoas do mesmo sexo não é bem-quisto diante dos olhos de alguns. Há um julgamento. Em conformidade com Beauvoir, a moralidade surge como modo de controle familiar. Logo, muitas das relações extraconjugais ou não, passam a ser regulamentadas pela igreja, e esta instituição determina que a esposa tem a função de conceber e, por isso, é vetado a ela qualquer tipo de prazer, já que a mulher é vista como a maior perdição do homem.

Logo, a mulher anula-se enquanto mulher, dado que, para ser considerada uma pessoa adequada para constituir uma família, não significava que essa mulher, diante da sociedade, era vista como alguém que possuía sentimentos. Ao analisarmos Orlando, notamos que o amor vem de modo inusitado, através de uma pessoa que não seguia os padrões sociais – assim como Orlando – determinados pela sociedade inglesa. É misterioso, aguça a imaginação de Orlando. Assim é o seu amor por Sasha.

Este amor atravessa séculos. Porém, ao chegar em Londres, Orlando percebe que nada seria igual, pois era uma nova pessoa, uma mulher como a sua amada. Mesmo estando feliz com o retorno para a sua terra natal e que isso “significasse conforto, significasse opulência, significasse importância e poder [...],

⁷⁸ “Everybody is mated except myself” [...] “Whereas, I, who am mistress of it all” [...] “am single, am mateless, am alone” (WOOLF, 2013, p. 255)

ainda assim significava convencionalismo, significava escravidão, significava fraude, significava negar seu amor, acorrentar o corpo, franzir os lábios e conter a língua⁷⁹ (WOOLF, 2018, p. 98). É irrefutável que, ao ter ciência do seu novo sexo, era fundamental manter algumas sutilezas requeridas para uma mulher. Ela não poderia tomar a iniciativa para não parecer desesperada.

Desta maneira, ocorre a busca pelo (a) amante. No caso de Orlando, essa busca é constante, e alguns de seus relacionamentos não foram duradouros pelo fato de encontrar defeitos que usava como justificativa para o término do compromisso. Conseqüentemente, há uma fuga ao mesmo tempo em que acontece a busca pelo amor. O curto relacionamento com a princesa russa Sasha demonstra um amor diferente, e mostra que não há um momento ou uma ocasião apropriada para que isto aconteça. Pois Orlando se apaixona por alguém que estava patinando, e por causa de seus movimentos e manobras, que acreditava não serem passíveis de serem realizados por uma mulher (neste momento, esclarecemos que, para entender as ações futuras que serão explicitadas, há a necessidade de apresentar o primeiro amor da personagem, que acontece ainda quando ela era homem), em razão de serem muito rápidos e ousados.

A pessoa, qualquer que fosse seu nome ou sexo, era de estatura mediana, de forma delgada e inteiramente vestida de veludo cor de ostra, orlado de uma estranha pele esverdeada.[...] Quando o rapaz, porque, ai de mim! - nenhuma mulher poderia patinar com tanta velocidade e vigor - , passou por ele quase na ponta dos pés, Orlando quase arrancou os cabelos de vergonha ao ver que a pessoa era do seu sexo [...] Por fim, parando e dirigindo com a maior graça uma reverência para o rei, que negligentemente passava de braço com um camareiro, o patinador desconhecido parou. Ela estava ao alcance da mão. Era uma mulher. Orlando fitou-a; tremeu; sentiu calor; sentiu frio; teve vontade de se atirar pelo ar de verão [...]. Na verdade, ergueu os lábios sobre os pequenos dentes brancos; abriu-os talvez meia polegada, como se fosse morder algo; fechou-os como se tivesse mordido⁸⁰ (WOOLF, 2018, p. 25).

⁷⁹ Meant comfort, meant opulence, meant consequence and state [...], still, if it meant conventionality, meant slavery, meant deceit, meant denying her love, fettering her limbs, pursing her lips, and restraining her tongue. (WOOLF, 2013, p. 221)

⁸⁰ The person, whatever the name or sex, was about middle height, very slenderly fashioned, and dressed entirely in oyster coloured velvet [...] When the boy, for allas, a boy it must be - no woman could skate with such speed and vigour - swept almost on tiptoe past him, Orlando was ready to tear his hair with vexation that the person was of his own sex [...] Finally, coming to a stop and sweeping a curtsy with the utmost grace to the King, who was shuffling past on the arm of some Lord-in-waiting, the unknown skater came to a standstill. She was not a handbreadth off. She was a woman. Orlando stared; trembled; turned hot; turned cold; longed to hurl himself through the summer air [...] As it was, he drew his lips up over his small white teeth; opened them perhaps half an inch as if to bite; shut them as if he had bitten. (WOOLF, 2013, p. 168)

É irrefutável que há uma preocupação por parte da personagem no que concerne ao sentimento para com o patinador. Encontrar a pessoa amada nem sempre é um processo assertivo.

O conhecimento sobre assuntos até então incomuns para as mulheres fascina e incomoda Orlando, ainda mais pela arquiduquesa o fazer lembrar da sua maior paixão e da sua maior desilusão amorosa - Sasha. A princesa russa que tinha lhe arrebatado o coração apresentava características pouco corriqueiras para uma mulher.

Os relacionamentos de Orlando são permeados por algo misterioso. Eles nunca surgem de modo "convencional", como neste caso, em que a protagonista se apaixona por uma mulher simplesmente contemplando-a. Quando era do gênero masculino, ficou noivo de Eufrosina, mas sua aprovação não havia se dado por amor, mas por ela ser a pretendente que mais tinha características determinadas por ele.

O reencontro com a arquiduquesa/arquiduque demonstra que, por vezes, os papéis podem se inverter. O importante é o sentimento de amar, ser amado, proteger, ser protegido sem a obrigatoriedade da fidelidade, pois o que esta mulher realmente deseja é ser feliz. Estas são as razões que levam Orlando em busca de um amor. Nesta conjuntura, é notório que as mulheres, em determinadas situações, deixam de ser "derrotadas" pelas regras sociais ou de constituir família.

Há uma inconstância em seus relacionamentos, e o que chama a sua atenção, lhe provoca calafrios e tremedeiras. Estas são características do gênero masculino. No decorrer da narrativa, Woolf toca várias vezes no assunto de maneira provocativa. A paixão e o fogo aparecem no proibido, no não permitido ou aceito pela sociedade. O diálogo entre Orlando e seu esposo é um exemplo.

Será possível que não sejas mulher? - e então imediatamente tiravam a prova. Pois cada um estava mais surpreso com a rapidez da simpatia do outro, e era para ambos uma tal revelação que a mulher pudesse ser tão tolerante e falasse com tal liberdade como um homem e que o homem fosse tão estranho e sutil como uma mulher que eles tinham que tirar a prova de imediato⁸¹ (WOOLF, 2018, p.153).

⁸¹ "Are you positive you aren't a man?" he would ask anxiously, and she would echo, "Can it be possible you're not a woman?" and then they must put it to the proof with more ado. For each was so surprised at the quickness of the other's sympathy, and it was to each such a revelation that a woman

Woolf sempre busca não trazer a discussão do gênero para sua narrativa, como podemos observar na obra e no fragmento acima, em que Orlando e seu esposo conversam e, por mais que haja uma questão no qual os envolvidos digam que precisam de provas, fica subentendido que a necessidade da verificação se dá muito mais para convencer o leitor de que se trata de um casal e que cada um tinha absoluta certeza do seu sexo.

4. O ESPAÇO EM TRANSFORMAÇÃO: A CENA DE VIRGÍNIA WOOLF

Falar sobre espaço é enveredar-se por um terreno em que muito há o que ser discutido, pois os estudos literários se voltaram para a questão tempo-espaço de modo relativamente tardio em relação a outros elementos da narrativa, como a personagem e o narrador. Para Brandão (2013), em *Teorias do Espaço Literário*, ao se discutir o espaço numa perspectiva evolucionar, é necessário levar em consideração duas perspectivas fundamentais que estão profundamente entrelaçadas: a história do espaço e as transformações do espaço.

Tais perspectivas, para o estudioso, remetem a duas visões que estão intimamente relacionadas: a primeira menciona a história do espaço, que aborda a forma de “registro das modificações que envolvem tal categoria no decorrer de determinado período” (BRANDÃO, 2013, p. 18), sendo elas imbuídas de pesquisas sobre diversas maneiras de entendimento espacial, “as quais incluem tanto os sentidos do corpo humano quanto os sistemas tecnológicos rudimentares ou complexos, de observação, mensuração e representação” (BRANDÃO, 2013, p. 18), tratando da busca pelo conhecimento. A segunda está atrelada ao questionamento no tocante “às transformações do espaço como conceito, construto mental utilizado na produção do conhecimento humano, seja de natureza científica, filosófica ou artística” (BRANDÃO, 2013, p. 18), remetendo-nos à epistemologia.

Ainda nesta ótica, Brandão (2013), em uma visita rápida pela história da cartografia, reporta que a representação espacial cartográfica se dava de acordo com as concepções da época, e era definida por condicionantes políticos, econômica e social. Isto significa que há um entrelaçamento entre essas condicionantes e a cultura, englobando, ainda, as “possibilidades de percepção e uso”.

Por outro lado, a cartografia moderna está fundamentada na concepção iluminista pela qual se acredita em um “espaço minucioso e racionalmente apreendido”, ou seja, o espaço é fato da natureza. Todavia, a conquista e a organização racional tornaram-se elementos que compunham parte “integrante do projeto modernizador” (HARVEY *apud* BRANDÃO, 2013, p. 18). Harvey ainda argumenta que a racionalização iluminista continuou após a metade do século XIX,

sendo “tipicamente modernista” no que diz respeito à “compreensão do tempo-espaço” e, por enfatizar a mudança e o progresso, revela o caráter heterogêneo e não absoluto do espaço. Deste modo, por um lado, há a tentativa de se constituir e preservar lugares de identificação e, por outro, a progressiva abstração e virtualização dos espaços, sobretudo os de natureza pública.

Para Brandão (2013), outro modo de abordar a historicidade do espaço é embasado na descrição empírica que está alicerçada no “estudo das transformações da mais persistente e complexa forma de organização espacial humana: a cidade”(BRANDÃO, 2013, p. 19), pois, no campo do urbanismo, é notória uma categorização que ressalta as peculiaridades da cidade medieval em comparação à cidade antiga, cujo processo de “desruralização associado à consolidação da cidade moderna”, e, o policentrismo das metrópoles, o qual está atrelado a outros processos, coloca em perigo “as próprias fronteiras do que se entende por cidade” (BRANDÃO, 2013, p. 19).

Temos, portanto, a conurbação, que possui como um dos principais motivadores a urbanização e, para Le Goff, atribuir a esse fenômeno o termo cidade pode ser inadequado por tratar de algo impreciso, no máximo “espaços de formas urbanas”. Uma vez que as “inundações” ocorrem em via de mão dupla, não está claro se o campo invade a cidade ou a cidade invade o campo.

Paralelamente à historiografia do espaço desenvolvida segundo sua natureza empírica ou perceptiva, é de grande relevância a perspectiva que salienta as transformações históricas do conceito de espaço. Tal “historiografia epistemológica do espaço” depende de que se reconheça que a categoria espaço atua como elemento importante em vários campos de conhecimento. É mais adequado, pois, afirmar que o espaço possui distintas histórias, dependendo do campo que se enfoca, mesmo que frequentemente haja cruzamento entre campos e, como consequência, interseções das histórias, o que demanda uma abordagem transdisciplinar (BRANDÃO, 2013, p. 20).

O conceito de espaço é muito amplo e possui um leque de variações. É evidente, em diversos campos do conhecimento, que se dê de forma direta ou indireta. Sendo assim, a palavra “espaço”, na visão do autor, pode ser abranger diversos significados, como: “lugar, campo, ambiente, região, setor, universo, paisagem, sítio, extensão, área, faixa, domínio, zona, território, etc” (BRANDÃO, 2013, p. 50).

A atenção é desviada do conceito principal de espaço para segundo plano, assim dizendo, “o interesse recai não no espaço e no tempo, mas no “tratamento” que lhes é concedido na obra literária” (LINS, *apud*, BRANDÃO, 2013, p. 51). Isto significa que o autor não tem a obrigatoriedade de definir ou apresentar uma definição no tocante aos termos citados anteriormente relacionados ao espaço. Nada obstante, no que é principal para a narrativa, ou seja, na ambientação.

Enfatizando exclusivamente o espaço, Brandão destaca: “a representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização; espaço da linguagem” (BRANDÃO, 2013, p. 58) - como modos de abordagem na literatura ocidental do século XX. No que diz respeito à representação do espaço, o pesquisador argumenta que é a abordagem mais frequente no texto literário, já que não questiona o seu significado, e é considerada como “categoria existente no universo extratextual”. Isto acontece nas tendências naturalizantes, pois nelas são atribuídas características físicas e concretas ao espaço. “Logo, é entendido como espaço o “cenário”, ou seja, lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recurso de contextualização da ação” (BRANDÃO, 2013, p. 59). No tocante aos “estudos literários contemporâneos”, a vertente mais evidenciada dessa tendência é, possivelmente, a que aborda a representação do “espaço urbano”, como afirma Brandão.

O carro tinha desaparecido, mas tinha deixado uma ligeira agitação que fluía pelas lojas de luvas e lojas de chapéus e alfaiates nos dois lados da rua Bond. Por trinta segundos todas as cabeças se inclinaram para o mesmo lado - para a janela. Escolhendo um par de luvas - deveriam ser até o cotovelo ou mais altas? cor de limão ou cinza-claro? - as damas pararam; e ao terminar a frase algo tinha acontecido. Algo tão insignificante em exemplos individuais que nenhum instrumento matemático, mesmo se capaz de transmitir choques na China, poderia registrar a vibração, no entanto, bastante formidável em sua plenitude e em seu apelo emocional comum; pois em todas as lojas de chapéus e alfaiates estranhos olhavam uns aos outros e pensavam nos mortos; na bandeira; no Império. Num bar numa rua de fundos um homem das colônias insultou a Casa de Windsor, o que levou a disputas, copos de cerveja quebrados e um tumulto generalizado, que ecoou estranhamente através do caminho até os ouvidos das meninas comprando roupa de baixo branca tecida com puras fitas brancas para seus casamentos. Pois a agitação superficial do carro que passara tinha roçado, ao submergir, algo muito profundo⁸² (WOOLF, 2016m, p. 19).

⁸² The car had gone, but it had left a slight ripple which flowed through glove shops and hat shops and tailor's shops on both sides of Bond street. For thirty seconds all heads were inclined the same way - to the window. Choosing a pair of gloves - should they be to the elbow or above it, lemon pale grey? - Ladies stopped; when the sentence was finished something had happened. Something so trifling in

Todavia, o cenário apresentado em *Mrs. Dalloway* não se apresenta puro, ou é fruto de uma visão não pura. Natural, mas naturalizante, como diz Brandão, uma vez que as imagens que passam, não só nos olhos, mas em sua digressão na mente, tendem a rejeitar, a priori, este outro espaço como algo hostil e perigoso. A clara impressão que, a princípio, pode parecer um maravilhamento frente à tecnologia, leva a digressão da personagem a fazer ilações com outras situações vividas, mas que só podem ocorrer no espaço público.

Woolf lança o olhar sobre a cidade de vários aspectos, sem esconder os problemas que a metrópole apresenta em algumas ruas. Assim, o espaço se configura, tornando-se visível dentro da narrativa e, através da voz narrativa, as imagens dos espaços vão sendo construídas.

4.1. ESPAÇO URBANO: A CONSTRUÇÃO DENTRO DA NARRATIVA

Possivelmente mais do que em séculos anteriores, o espaço urbano em inícios do século XX foi grandemente alterado, e essa nova realidade passou a fazer parte das narrativas. Vários autores buscaram retratar os lugares com precisão, inspirados na perspectiva da realidade projetada dentro do espaço urbano literário. Deste modo, Woolf apresenta o espaço com maestria em sua narrativa, como podemos observar no fragmento abaixo:

Era junho. O Rei e a Rainha estavam no Palácio. E em toda parte, apesar de ainda ser tão cedo, havia uma palpitação, uma agitação de pôneis galopando, um bater de bastões de críquete. Lordes, Ascot, Ranelagh e mais todo o resto, envoltos na malha suave do azul-acinzentado do ar da manhã, que ao longo do dia desenrolaria e deixaria sobre seus gramados e quadras os pôneis saltitantes [...] os jovens rapazes rodopiantes e as moças risonhas em suas musselinas transparentes que, mesmo agora, depois de terem dançado a noite inteira, levavam seus cães absurdamente lanosos para um passeio; e mesmo agora, a esta hora, discretas viúvas de idade saíam velozes em seus automóveis em missões misteriosas; e lojistas remexiam suas vitrines com seus diamantes falsos e verdadeiros, seus lindos e velhos broches verde-água em engastes do século XVIII [...], e ela

single instances that no mathematical instrument, though capable of transmitting shocks in China, could register the vibration; yet in its fullness rather formidable and in its common appeal motional; for in all the hat shops and tailor's shops strangers looked at each other and thought of the dead; of the flag; of Empire. In a public-house in a back street a Colonial insulted the House of Windsor, which led to words, broken beer glasses, and a general shindy, which echoed strangely across the way in the ears of girls buying white underlinen threaded with pure white ribbon for their weddings. For the surface agitation of the passing car as it sunk grazed something very profound. (WOOLF, 1986, p. 20)

também, adorando isso como adorava, com uma absurda e fiel paixão, sendo parte disso, já que os seus antepassados tinham sido cortesãos no tempo dos Georges, ela, também, essa mesma noite iluminaria e irradiaria para dar sua festa. Mas que estranho ao entrar no Parque, o silêncio; a névoa; o murmúrio; o nadar lento dos patos felizes; os pássaros papudos andando desengonçados; e quem chegava, carregando uma caixa de documentos com selo do Brasão Real, quem se não Hugh Whitbread; seu velho amigo Hugh - admirável Hugh! Bom dia para você, Clarissa! - disse Hugh, de um modo bastante extravagante, já que eles se conheciam desde crianças. Para onde vai?⁸³ (WOOLF, 2016m, p. 7).

A voz narrativa enfatiza “Era junho”. Não deixa dúvidas de que esse mês é importante para o narrador. É verão e tudo se aquece com a chegada da estação. A vida está em todos os lugares de Londres. A família real encontra-se na capital. A cidade londrina vai surgindo diante de seus olhos da personagem Clarissa Dalloway, enquanto esta caminha até a loja de flores. É possível ver o contraponto entre o espaço moderno e a preservação da tradição representada pela monarquia: o rei, a rainha e a residência real, e que o moderno e a tradição dialogam arquitetonicamente.

Há uma progressão na cena narrada, pois os nobres estão envolvidos em uma atmosfera que será substituída pela agitação que o moderno traz para o espaço. Pela manhã, temos os pôneis que serão, de certo modo, substituídos pelos automóveis. A malha azul-acinzentada que estava no ar aos poucos terá uma cor mais cinza, pois se entrelaçará com a fumaça dos carros. O galope dos animais será abafado pelo barulho dos motores e vozes dos trabalhadores. As ações são substituídas gradativamente, não há uma ruptura brusca.

⁸³ It was June. The King and Queen were at the Palace. And everywhere, though it was still so early, there was a beating, a stirring of galloping ponies, tapping of cricket bats; Lords, Ascot, Ranelagh and all the rest of it; wrapped in the soft mesh of the grey-blue morning air, which, as the day wore on, would unwind them, and set down on their lawns and pitches the bouncing ponies [...] the whirling young men, and laughing girls in their transparent muslins who, even now, after dancing all night, were taking their absurd woolly dogs for run; and even now, at this hour, discreet old dowagers were shooting out in their motor cars on errands of mystery; and the shopkeepers were fidgeting in their window with their paste and diamonds, their lovely old sea-green brooches in eighteenth-century settings [...] and she, too, loving it as she did with an absurd and faithful passion, being part of it, since her people were courtiers once in the time of the Georges, she, too, was going that very night to kindle and illuminate; to give her party. But how strange, on entering the Park, the silence; the mist; the hum; the slow-swimming happy ducks; the pouched birds waddling; and who should be coming along with his back against the Government buildings, most appropriately, carrying a despatch box stamped with the Royal Arms, who but Hugh Whitbread; her old friend Hugh - the admirable Hugh! “Good morning to you, Clarissa!” said Hugh, rather extravagantly, for they had known each other as children. “Where are you off to? (WOOLF, 1996, p. 7)

Sob outra perspectiva, há as viúvas que dirigem seus carros em um período que é dominado pelas ações masculinas, com a frase “saíam em missões misteriosas” instigando a curiosidade do leitor. Diante da atual necessidade de se adaptar à realidade do pós-guerra, as viúvas precisam continuar com suas vidas, mesmo com a ausência de seus companheiros que, até então, eram os responsáveis pelo sustento da família. Portanto, a guerra dita uma nova classe de trabalhadores: as mulheres. As personagens woolfianas, neste contexto, assumem novos papéis. A urbanização exige isto delas.

E, de modo irônico, Woolf traz Clarissa, uma burguesa que caminha pelas ruas, observa as ações, sente uma felicidade que exala através de sua fisionomia pelo fato de estar organizando uma recepção em sua casa para os “amigos” do marido. O diamante, como uma alegoria do poder e tradição, é representado através de joias de *design* do século XVIII, e a sua durabilidade, que transcende o tempo, através dos pensamentos de Clarissa. Ela evidencia que pertence a uma classe social privilegiada, pois faz questão de dizer que sua família, ou seja, seus antepassados, foram cortesãos como ela será à noite. Logo, o fato de continuar a tradição familiar destaca a sociedade patriarcal. A personagem é um paradoxo, pois ao mesmo tempo em que valoriza e sente-se orgulhosa de sua herança cultural familiar, é a representação da liberdade que as mulheres do início do século XX buscavam: ter o direito de poder sair de seus lares sem a preocupação de serem julgadas por estarem sozinhas na execução de seus afazeres domésticos.

O narrador apresenta as ações como atos de uma grande peça de teatro, na qual cada cena já está pronta para apresentar-se de modo sincrônico e fascinante. Até mesmo o encontro inusitado é descrito de maneira natural. Não há uma quebra nas ações. O fio que liga todas as ações é o olhar da personagem, que é traduzido através da voz narrativa.

[...] Clarissa Dalloway entenderia completamente sem precisar que ele explicasse. Ah, sim, ela entendia, claro; que coisa inconveniente; e sentiu-se irmanada e ao mesmo tempo estranhamente consciente de seu chapéu. Não era o chapéu certo para aquela hora da manhã cedo, era? Porque Hugh sempre a fazia sentir isso, enquanto ele continuava se alvoroçando, levanta o chapéu de um jeito um pouco extravagante e assegurando-lhe

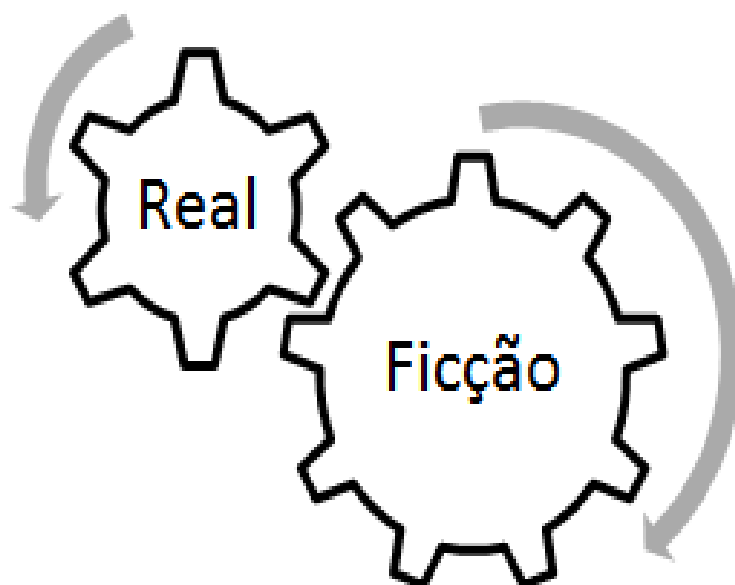
que ela poderia ser uma garota de dezoito anos, e certamente ele iria à sua festa esta noite⁸⁴ [...] (WOOLF, 2016, p. 8).

No fragmento, percebe-se que a voz narrativa, ao afirmar os sentimentos de Clarissa por meio de seu olhar, revela como a personagem realmente compreendia o que estava acontecendo, e essa certeza dar-se com a frase “Ah, sim, ela entendia, claro”. Não há margem para dúvida na narração. A tradução do olhar é um recurso que Woolf utiliza no romance para informar o leitor sobre o que a personagem pensa.

Para Brandão (2013), a experiência estética, no texto literário, é, antagonicamente, ligada à realidade, e, quanto mais praticada a sua independência em relação a ela, mais “aberta e especulativa” ela se torna. O caráter paradoxal da experiência literária elucidada pelo ato de proporcionar o questionamento entre o real e o ficcional, afirma o crítico. Desse modo, não basta apenas estudar como a dicotomia não é respeitada e afirmar que a literatura manipula a suspensão de limites. Não é o bastante utilizar o pressuposto de que o real possui elementos ficcionais e vice e versa. Para Brandão, o mecanismo até então era composto por duas grandes engrenagens, as quais podemos representar da seguinte maneira:

⁸⁴ Clarissa Dalloway would quite understand without requiring him to specify. Ah yes, she did of course; what a nuisance; and felt very sisterly and oddly conscious at the same time of her hat. Not the right hat for the early morning, was that it? For Hugh always made her feel, as he bustled on, raising hat rather extravagantly and assuring he was coming to her party tonight[...](WOOLF, 1996, p. 8)

Figura 1

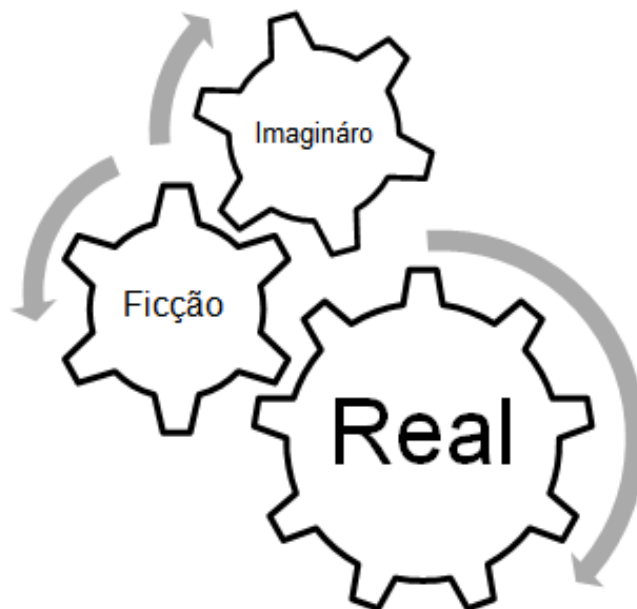


Apesar disso, esses dois elementos não se sustentam sozinhos. É preciso que haja muito mais entre as engrenagens para que elas funcionem assertivamente dentro do texto literário.

Não basta que se utilize o argumento de que o real contém elementos ficcionais e de que a ficção traz elementos da realidade. Se se deseja fazer jus à complexidade da experiência proporcionada pela literatura, é imprescindível que se rompa com o próprio sistema de oposições, e se conceba uma relação que incorpore - ao par comumente convocado para a equação que tenta descrever o funcionamento do “mecanismo” literário - uma terceira noção, cuja presença redefine o papel dos outros dois termos. Esse terceiro ingrediente é o imaginário. (BRANDÃO, 2013, p. 33)

Assim, a inserção da imaginação é a dinâmica que faz tudo funcionar, pois há uma dependência entre os elementos nas representações literárias. Por conseguinte, há a formação de uma tríade, desta maneira podendo ser representada:

Figura 2



Com este movimento das engrenagens, temos o real e a ficção que se entrelaçam, gerando a imaginação. Esta, por sua vez, voltará para o real, proporcionando um movimento infinito. É assim que a tríade proposta por Brandão é comungada por Iser, o qual defende “como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem caráter de uma finalidade em si mesma, mas é enquanto fingido, a preparação de um imaginário (ISER *apud* BRANDÃO, 2013, p.33).

O crítico ressalta que a consequência que a tríade pode causar no tocante, ao ditame de abandonar a pretensão dos seus termos, possam ser ditados a partir da sua origem, em que implica na eliminação dos “atributos reais”. Na tríade, o mais importante é a relação entre os termos, e por isto é impossível estabelecer fundamentos entre eles. À vista disto, é possível afirmar que:

[...] o fictício é uma realidade que se repete pelo efeito do imaginário, ou que o fictício é a concretização de um imaginário que traduz elementos da realidade. A rigor, porém, não se pode dizer o que são real, o fictício e o imaginário, mas somente sugerir que o primeiro corresponde ao “mundo extratextual”; que o segundo se manifesta como ato, revestido de intencionalidade; e que o terceiro tem caráter difuso, devendo ser compreendido como um “funcionamento” (BRANDÃO, 2013, p. 34).

Para o pesquisador pensar em uma antropologia literária, a qual tenha como pressuposto a “plasticidade”, ou seja, a capacidade do ser humano em adaptar-se

aos mais diversos ambientes e adaptar os ambientes às suas necessidades, o que é exteriorizado na literatura e nas artes, “já que estas são capazes de oferecer uma auto-interpretação do homem” (BRANDÃO, 2013, p. 34).

Isto posto, as discussões acerca da “forma ou conteúdo, significante ou significado, materialidade ou mimese” deixam de ter relevância, “já que a literatura é entendida como operação que converte a plasticidade humana em texto”. Desta maneira, a plasticidade contempla toda a realidade do homem, o imaginário de perceber as limitações, bem como as potencialidades das experiências e a transformação desse processo em construção, isto é, “a concretização do imaginário por meio da ficção”, explica Brandão.

Antes do Big Ben bater as horas. Ai! Começou o som grave. Primeiro uma advertência, musical; em seguida a hora, irrevogável. Os círculos de chumbo se dissolvem no ar. Que tolos somos, ela pensou, atravessando a rua Victoria. [...] no ir e vir e na agitação; na gritaria e nos urros; as carruagens, automóveis, ônibus, furgões, homens ensanduichados em anúncios arrastando os pés e oscilando, bandas de sopros; realejos; no triunfo e no tinar e no estranho cantar agudo de algum avião suspenso estava o que ela amava: a vida; Londres; este instante de junho⁸⁵ (WOOLF, 2016m, p. 6).

Podemos identificar os elementos mencionados por Brandão (2013) na citação acima, em que o real é representado pelo Big Ben, os carros e os homens ensanduichados. As ações, que são corriqueiras nas ruas e nos parques de uma grande cidade, como a banda. Além disso, a autora traz a imaginação de modo romantizado, com o soar do Big Ben, que para a personagem parece mais uma advertência, pois traz a realidade com a sua musicalidade dos badalares associados ao barulho do motor do avião como cantar.

Neste momento há uma suavização dos barulhos em relação aos sons emitidos, principalmente do avião, pois a narrativa acontece em um período pós-guerra e a população britânica ainda está assustada. Muitos perderam seus entes queridos e, diante de qualquer som que remete às explosões, bem como a aviões, reagem com medo.

⁸⁵ Before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air. Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street.[...] In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June.(WOOLF, 1996, p.6)

Já os homens ensanduichados são uma referência ao crescimento que ocorreu durante a segunda revolução industrial, no que diz respeito à força de trabalho, em que o dia fora desgastante ao ponto de arrastarem os pés como sinônimo para o cansaço depois de um dia de labuta. A burguesia, por sua vez, crescia a cada momento. Houve um crescimento populacional significativo, e as ruas de Londres estavam cheias de trabalhadores que iam e vinham. O espaço era dividido por milhares de pessoas diariamente, levando a majestosa metrópole a destacar-se no cenário mundial.

4.2. ESPAÇO ENTRE ESPAÇOS

Rosenfeld explana que há uma hipótese básica no que se refere ao romance moderno, pois em cada fase há um “*zeitgeist*” que se comunica com as manifestações de culturas em contato. Em vista disto, o crítico destaca o campo das artes como importante no tocante à “desrealização”. Ou seja, é a negação “da função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível”. É refutar o realismo, em seu sentido irrestrito, “designado a tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos olhos [...] o retrato desapareceu” (ROSENFELD, 1996, p.76). “Em outros termos, descarta o realismo a fim de expressar o indivíduo imperfeito e, deste modo, a modernidade põe em dúvida a “visão” do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento”.

Nas palavras de Rosenfeld, no romance não poderia ser diferente, pois ele também passou por modificações, ainda que não tão perceptíveis às pessoas como são no campo das artes. Em conformidade com o teórico, os romances do século XX, em sua maioria, mostram a eliminação da sucessão temporal. Ocorrem modificações análogas à pintura moderna que parece ser essencial ao modernismo. A cronologia, a continuidade temporal, foi abalada. “Os relógios foram destruídos” (ROSENFELD, 1996, p.80). Assim, para o autor, o romance moderno nasce a partir do momento em que escritores como Proust, Joyce, Gide e Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, entrelaçando o passado, o presente e o futuro.

Com isso, espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em

dúvida o seu direito de impor às coisas –, e à própria vida psíquica - uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira. A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a esse tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das "aparências", isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum. Revelando espaço e tempo - e com isso o mundo empírico dos sentidos - como relativos ou mesmo como aparentes, a arte moderna nada fez senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e filosofia. Duvidando da posição absoluta da "consciência central", ela repete o que faz a sociologia do conhecimento, com sua reflexão sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente (ROSENFELD, 1996, p. 81).

Rosenfeld elabora que o novo não é reconhecido exclusivamente por sua temática, por entre uma alegoria pictórica ou por uma afirmação teórica de uma personagem de romance, mas através do entendimento desta relatividade à própria estrutura da obra de arte.

Sabemos que o homem não vive apenas "no" tempo, mas que é tempo, tempo não-cronológico. A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores. Não poderíamos ouvir uma sinfonia ou melodia como uma totalidade coerente e significativa se os sons anteriores não se integrassem, continuamente, num padrão total, que por sua vez nos impõe certas expectativas e tensões dirigidas para o futuro musical. Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas (ROSENFELD, 1996, p. 82).

Levando isto em consideração, a percepção de uma realidade mais profunda, mais real do que a do senso comum é entremeada à forma total da obra, e apenas no século XX é que "muitos romances procuram assinalar não só tematicamente e sim a própria estrutura dessa "discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente" (WOOLF *apud* ROSENFELD, 1996, p. 82). Como no fragmento a seguir:

Olhando as flores e as árvores com a fumaça que parecia se desenrolar delas as gralhas subindo e descendo; contemplando tudo até que Peter Walsh disse: "Divagando entre os vegetais?", tinha sido isso? "Eu prefiro homens às couves-flores", tinha sido isso? Ele devia ter dito isso no café, uma manhã quando ela tinha saído do terraço - Peter Walsh. Ele estaria de volta da Índia um dia desses, em junho ou julho, ela tinha esquecido qual, porque as cartas dele eram terrivelmente maçantes. Era do que ele dizia que ela lembrava; seus olhos, seu canivete, seu sorriso, seus ataques de mau humor e, quando milhões de coisas já tinham desaparecido

completamente - como era estranho! -, umas frases como essa sobre as verduras⁸⁶ (WOOLF, 2016m, p. 6).

Neste fragmento de *Mrs. Dalloway*, podemos perceber que há um entrelaçamento entre o presente, o passado e futuro, pois é perceptível que os pensamentos da personagem visitam o passado quando ela tenta lembrar exatamente do que foi falado por Peter e de que forma foi dito por ele, como também ao mencionar as cartas que foram escritas por ele e os assuntos abordados nessas correspondências, os quais ela considerava maçantes. Isto também fica evidente quando ela diz que ele voltaria a qualquer momento, não sabendo exatamente quando isso pode acontecer. Por isto, fica em dúvidas entre os meses de junho e julho. É digno de nota que o dia narrado na obra seja um dia qualquer do mês, pois, assim, temos o pensamento voltado para ações que acontecerão no futuro (Woolf não se preocupava em datar com exatidão as ações das personagens). Por outro lado, Clarissa se indaga e, ao fazê-lo, traz o pensamento para o presente, mencionando que a frase sobre verduras era estranha, o que deixa claro, neste sentido, que o tempo é o presente.

A rua Bond a fascinava; a rua Bond logo cedo de manhã nesta estação; suas bandeiras tremulando; suas lojas; sem respingos nem brilhos; um rolo de tweed na loja onde seu pai tinha comprado seus ternos por cinquenta anos; umas poucas pérolas; salmão em um bloco de gelo. "Isso tudo", ela disse, olhando para o peixeiro. "É só isso", ela repetiu, pausando por um momento na janela da loja de luvas onde, antes da Guerra, você podia comprar luvas quase perfeitas⁸⁷ (WOOLF, 2016m, p.13).

A relatividade do tempo e do espaço, ou seja, a junção do tempo e espaço, também foi tema abordado por Bakhtin, que o nomeou como cronotopo. O filósofo russo argumenta que é no cronotopo onde ocorre o entrelaçamento dos diálogos e do tempo. O espaço em que "as séries espaciais e temporais dos destinos e das

⁸⁶ Looking at the flowers, at the trees with the smoke winding off them and the rooks rising, falling; standing and looking until Peter Walsh said, "Musing among the vegetables?" - was that it? - "I prefer men to cauliflowers" - was that it? - He must have said it at breakfast one morning when she had gone out on to the terrace - Peter Walsh. He would be back from India one of these days, June or July, she forgot which, for his letters were awfully dull; it was his sayings one remembered; his eyes, his pocket-knife, his smile, his grumpiness and, when millions of things had utterly vanished - how strange it was! - a few sayings like this about cabbages.(WOOLF, 1996, p.5)

⁸⁷ Bond Street fascinated her; Bond Street early in the morning in the season; its flags flying; its shops; no splash; no glitter; one roll of tweed in the shop where her father had bought his suits for fifty years; a few pearls; salmon on an iceblock. "That is all", she said, looking at the fishmonger's. "That is all", she repeated, pausing for a moment at the window of a glove shop where, before the War, you could buy almost perfect gloves.(WOOLF, 1996, p.13)

vidas dos homens se combinam de modo peculiar, complicando-se e concretizando-se pelas distâncias sociais” (BAKHTIN, 2010, p.350). Nos estudos literários, o cronotopo é entendido como uma categoria conteudístico-formal para examinar o processo de assimilação do tempo no espaço, como se o tempo se tornasse visível, transformando-se em outra dimensão do espaço ou, para usar a notável metáfora bakhtiniana, o tempo se derrama no espaço e flui para ele.

Desta maneira, a fusão entre tempo e espaço torna-se o centro organizador dos principais acontecimentos temáticos, e é aí que os nós do enredo são atados e desatados. Para o autor, o sentido de cronotopo é a relação estabelecida entre a ação e um determinado espaço de tempo e local.

Partindo desta discussão, fica claro que a relação cronotópica é marcada diretamente pelo processo do agir. Assim, a ação da personagem é desencadeadora, evolui do tempo e da construção de um determinado espaço de acontecimento. Por conseguinte, ao olhar para o texto literário, têm-se os espaços social e privado. Mas também há o espaço que surge entre os espaços existentes. Esse ambiente é gerado inconscientemente, a partir das ações das pessoas inseridas dentro do contexto. Neste momento, não se refere ao espaço social, mas a um espaço que surge dividindo o espaço atual (social/privado) como um novo mundo onde apenas os envolvidos podem habitar.

Assim começou entre ambos uma intimidade que logo se tornou o escândalo da corte. Logo foi observado que Orlando dispensava à moscovita mais atenção do que a mera civilidade exigia. Raramente se afastava dela, e sua conversa, embora inteligível para os outros, era conduzida com tal animação, provocava tantos rubores e risos que os mais estúpidos podiam adivinhar o assunto.[...] Vê-lo conduzir a moscovita (como ela era chamada) para o seu trenó, ou oferecer-lhe a mão para uma dança, ou apanhar o lenço pintado que ela deixara cair ou cumprir qualquer outro desses múltiplos deveres que a suprema dama exige e o amante se apressa em atender, era uma visão que excitava os olhos dos velhos e fazia bater mais rápido o pulso dos jovens⁸⁸.(WOOLF, 2018o, p. 27)

⁸⁸ Thus began an intimacy between the two which soon became the scandal of the Court. Soon it was observed Orlando paid the Muscovite far more attention than mere civility demanded. He was seldom far from her side, and their conversation, though unintelligible to the rest, was carried on with such animation, provoked such blushes and laughter, that the dullest could guess the subject.[...] To see him hand the Muscovite (as she was called) to her sledge, or offer his hand for the dance, or catch the spotted kerchief which she had let drop, or discharge any other of those manifold duties which the supreme lady exacts and the lover hastens to anticipate was a sight to kindle the dull eyes of age, and make the quick pulse of youth beat faster. (WOOLF, 2013, p.170)

No fragmento acima, percebe-se na cena um novo espaço, descrito por meio do olhar do narrador: como os “amantes” encontravam-se em um mundo completamente deles, sem a preocupação das balbúrdias dos convidados presentes. Estavam totalmente circundados por seus sentimentos, dentro de um espaço que funciona como um domo, sem a possibilidade de ser dissolvido.

A dinâmica entre o tempo de Rosenfeld e o espaço de Brandão, em tese se articulam na construção do ideologema na construção argumentativa na obra de Woolf, ou seja, mesmo esses teóricos trabalhando com foco diferenciado, os mesmos acabam sendo percebidos quando se articulam com a argumentação e com a dinâmica da narrativa. No caso de Virgínia Woolf, o discurso indireto livre e o fluxo de consciência tornam-se a cola, ou elemento de ligação entre esses aspectos que foram abordados de modo separado pelos dois teóricos.

4.3. DESBRAVAR O MEU LUGAR: CAMPO, ALICERCE DA VIDA URBANA

Ao lermos uma obra, é possível construir em nossas mentes o cenário descrito no enredo, seja ele o de uma praia, das férias no campo, ou até da casa de algum parente que mora em outra cidade. Então, é provável que o leitor conseguirá identificar tais lugares porque, possivelmente, estão ligados a uma memória de infância.

Por isto, podemos destacar o campo, lugar que proporciona as mais variadas aventuras quando se é uma criança. Não há preocupação, e tudo parece extremamente tranquilo. Fica marcada em nós a impressão de que o campo é sinônimo de paz e de um silêncio que, por vezes, é quebrado pelos sons dos pássaros, grilos, rãs, ou do vento soprando as folhas e batendo em portas e janelas. Ocorre um aparente “congelamento” do tempo e do espaço, e esse lugar é o oposto do progresso. Os segundos, minutos e horas não passam, e tudo parece tão obsoleto.

De fato, ao lembrar do campo, há um reviver das experiências infantis que estão nas nossas memórias, como criar as próprias brincadeiras, que nunca eram repetidas. Para a mente infantil, todo dia era novo, único e cheio de novas

possibilidades. Todas as coisas eram simples: o arvoredo, o pomar, o rio que passava ao fundo da casa.

Todas essas memórias são impossíveis de serem esquecidas, por mais que uma pessoa não tenha tido muito contato com esse mundo – o campo –. Mesmo o pouco que foi vivenciado está registrado na memória, e, assim, não pode ser esquecido, tampouco reprisado ou reproduzido. Tais vivências estarão para sempre nas lembranças.

O campo não oferece duas vezes a mesma atmosfera, sentimento ou experiência. Todo dia é ímpar, cheio de novas aventuras e de aprendizado. Além disto, o campo é o lugar em que muitos buscam forças para recomeçar ou para enfrentar os problemas.

Ao “olhar” para tudo que foi vivido, o adulto navega em uma nostalgia, a vontade de voltar no tempo. Para Williams, na obra *O campo e a Cidade na história e na literatura*, a nostalgia é “universal e persistente;(…) Pode-se argumentar de modo convincente que as lembranças da infância têm uma importância permanente” (WILLIAMS, 2011, p. 27).

São nelas que muitas pessoas se sentem seguras, e essas recordações são o alicerce no qual constroem suas paredes na vida adulta. Assim, “o campo passou a ser associado a uma forma natural de vida - de paz, inocência e virtudes simples” (WILLIAMS, p. 11, 2011). O ambiente rural está ligado a uma atmosfera serena, uma paz que muitos procuram. Podemos acompanhar as sensações das personagens que a autora apresenta ao leitor por meio dos sentidos de um cão e, assim, o leitor é exposto a uma narração envolvente ao ponto de ser possível aguçar os sentidos e sentir cada cheiro, a maciez da grama, e o vento fresco no rosto.

4.4. AS TRANSFORMAÇÕES NO ESPAÇO COM FOCO URBANO

Londres chamava a atenção desde o final do século XVIII, período que Williams (2011) nomeou de ética do melhoramento. Neste período, a cidade tornou-se o foco dos trabalhadores que desejavam mudar de vida. Com o êxodo rural aumentando, o espaço urbano foi “adequando-se” às necessidades que surgiam.

Não demorou para que Londres se tornasse uma cidade que chama a atenção de turistas e investidores.

Em virtude deste crescimento e interesse no setor de *business*, vários artigos foram escritos com o objetivo de ajudar o viajante, o futuro investidor ou morador a conhecer um pouco da cidade onde iria trabalhar, morar ou apenas visitar. Sendo assim, “Louis-Sébastien Mercier escreveu um trabalho intitulado “Un parisien à Londres”” (*apud* CONLIN, 2015, p.71). Uma seção a qual aconselhava os leitores sobre como caminhar pelas ruas londrinas, ressaltando a limpeza e como elas eram largas, sendo possível usá-las para caminhar, e que isso dava-se pelo fato de as ruas principais serem “divididas em área central, calçadas para os pedestres e um espaço para as carroças e carruagens” (CONLIN, 2015, p. 71).

Como Londres estava em plena mudança, a cidade se desenvolveu rapidamente no tocante à industrialização e arquitetura. A população aumentava dia a dia, conforme Williams (2011) de 1700 a 1820 “A população chegou a 1 250 000” habitantes, com a chegada de pessoas de toda parte, ora de Inglaterra ora de outros países. As transformações no espaço urbano londrino eram constantes. Por conseguinte, Woolf escreveu sobre as mudanças na obra *Orlando* que:

A própria Londres tinha mudado completamente desde que a vira pela última vez. Naquele tempo, lembrava, era um amontoado de pequenas casas pretas e sombrias. As cabeças dos rebeldes sorriam com ironia, nas lanças em Temple Bar. Os pavimentos de pedra estavam impregnados de cheiro de lixo e de esterco. Agora, como o navio costeasse Wapping, ela viu de relance estradas largas e regulares. Carruagens imponentes, puxadas por parelhas de cavalos bem alimentados, permaneciam às portas das casas, cuja sacadas, vidraças e aldrabas polidas testemunhavam a riqueza e a comedida dignidade de seus habitantes⁸⁹ (WOOLF, 2018o, p. 100).

O registro feito no enredo apresenta duas imagens da mesma cidade, sendo uma o oposto da outra. A primeira é uma volta ao passado, com o intuito de lembrar que a cidade, naquele momento, era tão viva que pouco lembrava o emaranhado de casebres sem “vida” que um dia já havia sido. Esta falta de

⁸⁹ London itself had completely changed since she had last seen it. Then, she remembered, it had been a huddle of little black, beetle-browed houses. The heads of rebels had grinned on pikes at Temple Bar. The cobbled pavements had reeked of GARBAGE and ordure. Now, as the ship sailed past Wapping, she caught glimpses of broad and orderly thoroughfares. Stately coaches drawn by teams of well-fed horses stood at the doors of houses whose bow windows, whose plate glass, whose polished knockers, testified to the wealth and modest dignity of the dwellers within. (WOOLF, 2013, p. 222)

vivacidade é representada pela cor preta, que é a ausência de luz, e pelas condições insalubres nas quais as pessoas viviam, entre dejetos fecais dos animais e lixo em todos os lugares. Se não havia uma organização em relação ao saneamento, tampouco havia no processo de justiça, pois a representação de lei e poder dava-se pela decapitação daqueles que não seguiam as leis do governante vigente.

Por outro lado, a segunda Londres é viva, iluminada, movimentada. As pessoas estão por toda parte: em suas ruas largas, como se dissessem para os que chegavam que a cidade os acolhe com os braços abertos (aqui representada pelas ruas). A opulência das carruagens, bem como das casas, demonstra que a população, de modo geral, prosperava e recuperava sua dignidade. A voz narrativa aos poucos vai apresentando uma metrópole cheia de vozes, barulhos produzidos ora pelas carruagens, ora pelos automóveis, que de modo sincrônico dividem o mesmo espaço. A modernização da cidade vai surgindo diante dos olhos do leitor, e, mais uma vez, temos duas Londres:

Agora seus ouvidos foram distraídos pelo tilintar de inúmeros sinos nas cabeças de inúmeros cavalos. Frotas das mais estranhas caixinhas com rodas eram arrastadas pelo calçamento. Caminhou até o Strand. Lá o tumulto era ainda pior. Veículos de todos os tamanhos, puxados por cavalos de raça ou de carga, transportando uma dama solitária ou apinhados de homens de suíças e cartolas, viam-se inevitavelmente misturados. Carruagens, carros e ônibus pareciam aos seus olhos [...] o clamor da rua parecia violento e pavorosamente dissonante. Cada polegada do calçamento estava tomada. Rios de gente, abrindo caminho com incrível agilidade entre seus próprios corpos e o balanço e a desordem do trânsito, escorriam incessantemente para leste e para oeste. Ao longo da calçada, homens de pé carregavam tabuleiros de brinquedos, e berravam. Nas esquinas, mulheres sentavam-se ao lado de grandes cestas de flores frescas, e berravam. Meninos, correndo por entre os focinhos dos cavalos e segurando contra o corpo folhas impressas, berravam também: desastre! desastre! A princípio, Orlando pensou que tivesse chegado num momento de crise nacional; mas se isso era feliz ou trágico, ela não podia dizer. Olhou ansiosamente para o rosto das pessoas. Mas isso confundiu ainda mais. Aqui passava um homem afogado em desespero, resmungando sozinho, como se tivesse sabido de alguma terrível tristeza. Passando por ele, um indivíduo gordo, de cara alegre, abrindo seu caminho como se aquilo fosse uma festa para todo mundo. Na verdade, ela chegou à conclusão de que não havia nem ordem nem sentido em nada. Cada homem, cada mulher se dirigia para os seus próprios afazeres. E ela, onde devia ir? Caminhava sem pensar, subindo uma rua, descendo outra, passando por grandes vitrines repletas de bolsas, espelhos, roupões, flores, caniços de pesca, cestas para lanche; tecidos de todas as cores e padrões, finos ou grossos, estavam estendidos, repuxados como guirlandas e inflados de ponta a ponta. Às vezes passava por avenidas de sossegadas mansões, sobriamente numeradas “um”, “dois”, “três”, e assim por diante,

até duzentos ou trezentos, uma cópia da outra, com duas colunas e seis degraus e um par de cortinas cuidadosamente puxadas, e almoços familiares postos à mesa, um papagaio por uma janela, um criado por uma outra - até que sua mente ficou tonta com a sua monotonia. Então chegou a grandes praças abertas, tendo o centro lustrosas estátuas negras de homens gordos apertadamente abotoados, e cavalos de batalha empinados, colunas subindo, fontes caindo e pombos voando. Assim caminhou e caminhou pelas calçadas por entre as casas⁹⁰ [...] (WOOLF, 2018o, p. 164).

Em tal passagem, as mudanças na cidade são evidentes. Mulheres vendendo flores e crianças trabalhando como jornaleiros, apontando, assim, uma nova classe de trabalhadores - as das mulheres, que aparecem com mais frequência no mercado de trabalho, e as crianças e adolescentes, que desempenham as mais diversas atividades. Sob outro enfoque, há um paradoxo posto, pois enquanto as flores são representações de diversos sentimentos e situações felizes, como o amor, pedidos de desculpas, demonstração de solidariedade, felicidade por alcançar um objetivo ou por ter sido promovido, elas dividem o espaço com as notícias do jornal, que estão sendo vendidas pelos jovens jornaleiros, nas quais a manchete anuncia “desastre, desastre”, palavra que transmite a noção que nada vai bem.

⁹⁰ Her ears were now distracted by the jingling of innumerable bells on the heads of innumerable horses. Fleets of the strangest little boxes on wheels were drawn up by the pavement. She walked out in the Strand. There the uproar was even worse. Vehicles of all sizes, drawn by blood horses and by dray horses, conveying one solitary dowager or crowded to the top by whiskered men in silk hats, were inextricably mixed. Carriages, carts, and omnibuses seemed to her eyes[...] the uproar of the street sounded violently and hideously cacophonous. Every inch of the pavement was crowded. Streams of people, threading in and out between their own bodies and the lurching and lumbering traffic with incredible agility, poured incessantly east and west. At corners, women sat beside great baskets of spring flowers and bawled. Boys running in and out of the horses' noses, holding printed sheets to their bodies, bawled too, Disaster! Disaster! Disaster! At first Orlando supposed that she had arrived at some moment of national crisis; but whether it was happy or tragic, she could not tell. She looked anxiously at people's faces. But that confused her still more. Here would come by a man sunk in despair, muttering to himself as if he knew some terrible sorrow. Past him would nudge a fat, jolly-faced fellow, shouldering his way along as if it were a festival for all the world. Indeed, she came to the conclusion that there was neither rhyme nor reason in any of it. Each man and each woman was bent on his own affairs. And where was she to go?

She walked on without thinking, up one street and down another, by vast windows piled with handbags, and mirrors, and dressing gowns, and flowers, and fishing rods, and luncheon baskets; while stuff of every hue and pattern, thickness or thinness, was looped and festooned and ballooned across and across. Sometimes she passed down avenues of sedate mansions, soberly numbered “one”, “two”, “three”, and so on right up to two or three hundred, each the copy of the other, with two pillars and six steps and a pair of curtains neatly drawn and family luncheons laid on tables, and a parrot looking out of one window and a man servant out of another, until her mind was dizzied with the monotony. Then she came to great open squares with black shiny, tightly buttoned statues of fat men in the middle, and war horses prancing, and columns rising and fountains falling and pigeons fluttering. So she walked and walked along the pavements between houses [...] (WOOLF, 2013, p. 266/267)

As fisionomias das pessoas são uma miscelânea de emoções, pois elas fazem parte de uma multidão composta por sensações de desespero, alegria e tristeza. A sociedade não para, em um ir e vir de e para diversas direções, no desassossego de realizar as suas atividades, bem como alcançar os sonhos que foram traçados para se concretizarem na grande cidade. No fragmento, temos uma imagem desta metrópole, como se as ações fossem transformadas em uma “pintura”. Ela mostra a cidade a partir da perspectiva da voz narradora, da sua contemplação. As ações são descritas de modo que, quando as pessoas estão inseridas não conseguimos perceber os detalhes narrados ou pintados. Como em um quadro, há muito para ser explorado e percebido, pois, ao lermos sobre um lugar, há muito mais detalhes que uma imagem, algumas vezes, é capaz de transmitir.

A velocidade é delimitada pelo desenvolvimento local, como no comércio, com as vitrines das lojas convidando as pessoas para satisfazerem os seus desejos enquanto consumistas, numa sociedade que se configura fria e capitalista. É neste contexto que os trabalhadores se esbarram pelas calçadas londrinas. Esta “aglomeração excessiva da cidade é como uma fonte de perigo social: desde a perda dos sentimentos humanos comuns até o acúmulo de uma força poderosa, irracional e explosiva” (WILLIAMS, 2011, p. 357). Londres era como um caleidoscópio. Era impossível deixar de encantar-se pela metrópole onde, em cada esquina, algo inédito acontecia. Ocorria uma mistura de gerações, tradição e o surgimento da burguesia no contexto londrino.

Não obstante, a cidade é vista como uma moeda que possui duas faces, sendo a coroa uma analogia à tradição, representada pela monarquia, às avenidas e suas grandes mansões sem personalidade: são todas iguais e o único ponto em que se diferem é pela numeração para identificação. Há um silêncio que incomoda, contrapondo o barulho produzido pelas ruas centrais, e a multidão descrita no fragmento é uma massa indissolúvel. Nas palavras de Bresciani (1987), os contemporâneos argumentavam que a multidão foi um “acontecimento inquietante” e que os deslocamentos das pessoas para realizarem seus afazeres da vida nas grandes cidades “compunham um espetáculo que, incitou ao fascínio e ao terror” (BRESCIANI, 1987, p.10). Nas palavras da escritora, os gestos eram automáticos e instintivos, como obediência a um poder que modelava o grande desfile de homens

e mulheres que compunham a paisagem urbana e aparentavam uma imagem associada à ideia de balbucias, agitação, de ondas e representações inspiradas nas forças incontroláveis da natureza. Pessoas inexplicáveis para além de suas formas exteriores eram surpreendidas por um relance dos olhares que dificilmente cruzavam novamente. Manter-se desconhecido, desfeito no movimento constante desse viver público; “ter suspensa a identidade individual, substituída pela condição de habitante de um grande aglomerado urbano; ser parte de uma potência indiscernível e temida; perder, enfim, parcela dos atributos humanos e assemelhar-se a espectros” (BRESCIANI, 1987, pp. 10-11)

Assim era visto o ser humano dentro do espaço urbano, um ambiente que anulava a todos, sem distinção de classe, credo ou cor. Não existia individualidade ou personalidade, e a pessoa era só mais um elemento na multidão. A autora, ao mencionar Benjamin, argumenta que o autor fez da multidão um tema de estudos na literatura do século XIX, e atribuiu ao “olhar” uma importância determinante para aqueles que vivem nas grandes cidades. Estar submetido a longos percursos pelas ruas, a pé ou dentro de meios de transporte coletivos, dá aos olhos a incumbência de observar objetos e pessoas. A vida cotidiana assume a dimensão de um permanente espetáculo.

Nesta perspectiva, Baudelaire (1996), em sua obra *Sobre a Modernidade*, escreve que o artista, ao usar o olhar para pôr na tela o que vê e o que está sentindo, não tem uma precisão do real, mas sim de como esse real é apresentado. Em outros termos, a pintura se difere da fotografia, por exemplo, pois, ao fotografar uma cena, registramos literalmente a imagem. Por sua vez, o pintor, ao transferir o “real” para a tela, incute nele sentimento e visão pessoal em uma tentativa de transladar a vida cotidiana para a pintura.

Para Baudelaire, o passado chama a atenção não apenas pelas maravilhas pintadas pelos artistas, mas, ainda, pelo que os artistas do presente souberam extrair do que fora oferecido. “O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de ele estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente” (BAUDELAIRE, 1996, p.8). Para o poeta, o que chama a atenção é o fato da beleza e da história presente vir acompanhada de

traços que foram executados e são transmitidos para aqueles que estão vivenciando o momento presente.

O artista, segundo Baudelaire, é mais que um "solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples *flâneur*, um objetivo geral, diverso do prazer efêmero da circunstância" (BAUDELAIRE, 1996, p. 25). O poeta determina que a única forma de abarcar todas essas "características" é a Modernidade, e prossegue: "A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável" (BAUDELAIRE, 1996, p. 26). Assim, ele argumenta que houve uma modernidade para cada pintor, e a beleza que se reflete em um retrato que está coberto dos "costumes da própria época" e, "para que toda modernidade seja digna de tornar-se Antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere" (BAUDELAIRE, 1996, p. 27).

Quanto a isto, podemos destacar o romance *Oliver Twist*, do autor Charles Dickens, que traz, no arcabouço, temas como o descaso do poder público e da religião, além da exploração da mão de obra infantil. Na obra, o protagonista é uma criança que, com tão poucos anos de vida, é obrigada a trabalhar na indústria de caixões, bem como limpar chaminés. Já no filme de Charlie Chaplin - *Tempos Modernos*, o ator interpreta seu personagem, o vagabundo, que, na história, trabalha longas horas na linha de produção industrial de uma fábrica pautada na divisão e singularização do trabalho, durante um período em que havia grande ânsia para recuperar a economia e adequação a uma realidade que, no entanto, não era condizente a todos, principalmente às classes mais baixas.

Esplêndidos edifícios erguiam-se em Westminster, mas logo atrás deles havia casebres decaídos nos quais seres humanos viviam, em manadas, em cima de manadas de vacas - "duas pessoas a cada dois metros do espaço". [...]. Mas como se poderia descrever, em termos polidos, um quarto no qual duas ou três famílias viviam em cima de um estábulo de vacas, quando o estábulo não tinha qualquer ventilação, quando as vacas eram ordenhadas e mortas e devoradas embaixo do quarto em que dormiam? [...] uma antiga mansão que outrora pertencera a algum grande nobre. Restavam pedaços de mármore daquilo que um dia fora consolo de lajeira. Os quartos eram forrados com lambris e os balaústres eram entalhados., mas os assoalhos estavam apodrecidos e a imundície escorria pelas paredes; hordas de homens e mulheres seminus tinham se alojado nos salões de banquete de outrora. [...]. A chuva se infiltrava pelo telhado e o vento penetrava pelas frestas das paredes. Viu uma criança mergulhar

uma lata num córrego de um esverdeado brilhoso e perguntou-lhe se bebiam daquela água. [...]. Esses panoramas eram tão mais surpreendentes porque se podia deparar com eles nos quarteirões mais sossegados e civilizados de Londres⁹¹ (WOOLF, 2016f, p. 58).

Neste tocante, Woolf apresenta uma Londres que sofre com as mudanças de forma exacerbada. Sem planejamento, as pessoas não tinham para onde ir e, por essa razão, são obrigadas a aceitar as condições de moradia das mais insalubres, para não ficarem nas ruas. Dividiam um espaço que não era suficiente para uma única família, mas a necessidade tornava o lugar “apropriado” para várias pessoas.

Com uma população que alcançava a marca de dois milhões de habitantes e “projeta-se com total nitidez a promiscuidade, a diversidade, a agressão, em suma, os vários perigos presentes na vida urbana” (BRESCIANI, 1982, p. 22); é essa diversidade, tanto de pessoas quanto de moradias, que os escritores deste período retratam em suas obras. “O inferno é uma cidade semelhante a Londres, uma cidade esfumaçada e populosa. Existe aí todo tipo de pessoas arruinadas e pouca diversão, ou melhor, nenhuma, e muito pouca justiça e menos ainda compaixão” (SHELLEY *apud* BRESCIANI, 1987, p. 22).

Em Whitechapel, ou num espaço triangular de chão da parte mais baixa da Tottenham Court Road, a pobreza e o vício e a miséria tinham reproduzido e fermentado e propagado a sua espécie, sem interferência e por séculos a fio. Uma densa massa de decrépitos edifícios em St. Giles's era “sem tirar nem pôr, uma colônia penal, uma metrópole depauperada por si só”. Muito apropriadamente, qualquer lugar em que os pobres se aglomeravam desse jeito era chamado de Covil das Galhas. Pois ali, feito galhas, que se apinham e tingem de preto as copas das árvores, os seres humanos se apinhavam uns em cima dos outros. Só que os edifícios aqui não eram árvores; praticamente nem eram mais edifícios. Eram celas de tijolos atravessadas por vielas pelas quais a sujeira escorria. As vielas fervilhavam o dia inteiro de seres humanos seminus; à noite, de novo juntavam-se à corrente os ladrões, os mendigos e as prostitutas que tinham exercido o seu ofício durante o dia todo no West End⁹² (WOOLF, 2016f, p.60).

⁹¹ Splendid buildings raised themselves in Westminster, yet just behind them were ruined sheds in which human beings lived herded together above herds of cows - 'two in each seven feet of space'. [...] Yet how could one describe politely a bedroom in which two or three families lived above a cowshed, when the cowshed had no ventilation, when the cows were milked and killed and eaten under the bedroom? [...] an old mansion formerly belonging to some great nobleman. Relics of marble mantelpieces remained. The rooms were panelled and the bannisters were carved, and yet the floors were rotten, the walls dripped with filth; hordes of half-naked men and women had taken up their lodging in the old banqueting-halls. [...] The rain dripped through the roof and the wind blew through the walls. He saw a child dipping a can into a bright-green stream and asked if they drank that water. [...] Such sights were the more surprising because one might come upon them in the most sedate and civilised quarters of London. (WOOLF, 2003, p. 56)

⁹² In Whitechapel, or in a triangular space of ground at the bottom of the Tottenham Court Road, poverty and vice and misery had bred and seethed and propagated their kind for centuries without

Neste sentido, Woolf, ao trazer as cenas londrinas no fragmento anteriormente apresentado, também escreve sobre personagens com características mencionadas por Shelley, que moravam próximo a Westminster em condições subumanas, sendo obrigados a realizar ações questionáveis para sobreviver. A escritora, mesmo considerando Londres como a sua fonte de revitalização, não esconde o lado feio da metrópole. No fragmento acima, é descrita uma realidade que é contraditória ao glamour urbano que a cidade propaga com a miscelânea de tradição e modernidade, um espaço que é “esquecido” ou ignorado por alguns londrinos. Ela é agressiva aos olhos, pois há um paradoxo posto pela escritora: o bairro burguês contra o surgimento da “favela” inglesa.

4.5. UM NOVO OLHAR SOB O ESPAÇO URBANO

A leitura, que era coletiva em encontros familiares noturnos ou diurnos, como pode ser visualizada na obra *Razão e Sensibilidade*, de Jane Austen, passa a ser individual, levando o leitor a viver seus desconsoles sozinho, e intensificando a solidão em seus lugares favoritos, como o quarto. Os autores passam a escrever romances que possam atender à necessidade deste leitor – um público basicamente feminino, pois as mulheres eram vistas como pessoas ociosas e sonhadoras.

No entanto, os romancistas já estavam buscando uma nova forma de narração antes do século XX. Podemos citar a obra de Gustave Flaubert - *Madame Bovary* -, pois é um dos romances modernos que traz no âmago um enredo provocador, em razão de o escritor apresentar uma personagem - Emma Bovary - que não se preocupa com a opinião de outras pessoas. Os desejos dela sempre estão em primeiro plano e ela busca, de todas as formas, satisfazê-los. Suas atitudes ultrapassam qualquer bom senso moral para a época.

interference. A dense mass of aged buildings in St Giles's was 'wellnigh a penal settlement, a pauper metropolis in itself'. Aptly enough, where the poor conglomerated thus, the settlement was called a Rookery. For there human beings swarmed on top of each other as rooks swarm and blacken tree-tops. Only the buildings here were not trees; they were hardly any longer buildings. They were cells of bricks intersected by lanes which ran with filth. All day the lanes buzzed with half-dressed human beings; at night there poured back again into the stream the thieves, beggars and prostitutes who had been plying their trade all day in the West End. (WOOLF, 2003, p.51)

A obra não é arrojada apenas pela sua personagem, que rompe os laços da moralidade e enaltece a luxúria. Flaubert inova e muda o que a literatura conhecia a respeito de descrição na narrativa do século XVIII, com cenas que permitem ao leitor ter uma visão mais ampla das ações que estão em andamento no mesmo espaço urbano. Desta maneira, é possível acompanhar as ações que ocorrem simultaneamente. Para Frank (2003), Flaubert manuseia a cena dentro da narrativa - "método que poderíamos chamar de cinematográfico" (FRANK, 2003, p.231), pois são perceptíveis os diferentes níveis dentro do enredo.

Cada nível determina uma relevância, seja da mais "simples" até a principal, e, deste modo, vão se entrelaçando, de acordo com o desenvolver das ações. Consequentemente, Flaubert cria um método cujo com a finalidade de que "tudo devia soar simultaneamente" (THIBAUDET *apud* Frank, 2003, p.231), objetivando contemplar toda a movimentação. Para isto, foi preciso que o escritor rompesse a sequência temporal, uma vez que as cenas são justapostas. Contudo, elas estão dentro da espacialização da forma, em um romance.

Pela espacialização da forma, em um romance. Pela duração da cena, pelo menos, o fluxo de tempo da narrativa é detido; a atenção é posta na interação das relações dentro da área do tempo delimitada. Essas relações são justapostas de forma independente do progresso da narrativa; a total significância da cena é dada somente pelas relações reflexivas entre as unidades de significação (FRANK, 2013, p. 231).

Ainda para Frank (2013), a unidade de significação não é um conjunto de palavras ou de fragmentos, mas sim a totalidade dos níveis de ação, e ter a impressão de completa assimilação de total inconsciência da "dialética comum". Neste momento, surge uma nova forma de olhar para o enredo, deixando de se preocupar apenas com a estética. O "método" desenvolvido por Flaubert foi usado por Joyce, pois, assim como o escritor francês "ele queria que sua representação tivesse o mesmo impacto unificado, a mesma sensação de atividade simultânea ocorrendo em diferentes lugares" (FRANK, 2013, p. 232), cujo objetivo era o de transmitir a ideia de simultaneidade para a vida de uma cidade.

Consequentemente, foram necessárias algumas adequações para contemplar a necessidade de Joyce, argumenta Frank, com as quais ele queria "criar essa impressão de simultaneidade para a vida de uma cidade prolífica inteira e

de mantê-la - ou, antes, de fortalecê-la - por centenas de páginas que devem ser lidas em sequência" (FRANK, 2013, p. 232).

Para desconstruir tal barreira, Joyce vai além de Flaubert e parte do pressuposto de que os leitores são cidadãos locais familiarizados com os problemas da cidade e dos personagens. Por conseguinte, deixa de ser obrigatório mencionar quaisquer detalhes dentro da narrativa. Partindo desta concepção, é possível ter um leitor onisciente. Neste instante, o leitor passa a ter a visão do todo, sendo viável ter acesso a mais de uma cena que esteja acontecendo em um único lugar, como ouvir as declarações dos amantes em sua intimidade, ou o som das pessoas conversando. É plausível vivenciar cada cena que está ocorrendo em um mesmo espaço, mas não de modo fragmentado, e sim de forma unificada.

Ao fazer parte deste espaço, ora urbano, ora campestre, por saber de todos os fatos que acontecem, o escritor abandona a obrigatoriedade de descrever todos os pequenos detalhes e, "é só por ter esse conhecimento que o leitor, como os personagens, consegue colocar todas as referências em seus contextos apropriados. Isto, deve-se imaginar, que Joyce não pode ser lido – pode apenas ser relido" (FRANK, 2003, p. 233).

Portanto, Joyce passa a desenvolver em sua escrita uma nova forma de abordar o espaço, e este "lugar" recebe ações individuais, que são como camadas, após serem organizadas e compiladas em uma única cena. No entanto, Woolf traz a descrição como parte da sua escrita. Ela descreve Londres de modo que o leitor passa a conhecê-la sem nunca a ter conhecido. Suas descrições dos lugares são ricas de detalhes e cuidados, para que toda a emoção de estar diante de cada loja, das ruas Westminster e Bond, e dos parques, por exemplo, seja sentida por aquele que está imerso na leitura do enredo. Há a sobreposição das ações como a utilizada por Joyce, mas com riquezas de detalhes. Desta forma, a escritora cria um modo de ver o espaço com toda a sua (im)perfeição.

Os dois pareciam estranhos, pensou Maisie Johnson. Tudo parecia muito estranho. Em Londres pela primeira vez, tinha vindo para assumir um cargo junto a seu tio na rua Leadenhall, e agora, andando pelo Parque Regent esta manhã, esse casal nos bancos deu-lhe um susto; a mulher jovem parecia estrangeira, o homem parecia esquisito; de modo que quando ela fosse muito velha ela ainda se lembraria e agitaria novamente entre suas lembranças como ela tinha andado pelo Parque Regent numa bela manhã de verão cinquenta anos atrás. Pois ela tinha somente dezenove anos e

finalmente inha conseguido o que queria, vir a Londres; e agora como era esquisito, esse casal para quem ela tinha perguntado o caminho, e a garota se sobressaltou e acenou com a mão e o homem - ele parecia terrivelmente estranho; brigando, talvez; se separando para sempre, talvez; algo estava acontecendo; e agora todas essas pessoas (porque ela voltou para Broad Walk) as fontes de pedra, as flores afteadas, os velhos homens e mulheres, a maioria deles inválidos em cadeiras dobráveis - tudo parecia, depois de Edimburgo, tão estanho. E Maisie Johnson, unindo-se a essa companhia de marcha gentil e vaga contemplação - esquilos posando e se arrumando, fontes de pardais batendo as asas por migalhas, cachorros ocupados com as grades, ocupados uns com os outros, enquanto o ar morno e suave corria obre eles e dava algo caprichoso e apaziguado ao olhar fixo e sem surpresas com o qual recebiam a vida - Oh! (porque aquele homem jovem no banco tinha lhe dado um belo susto. Algo estava acontecendo, ela sabia). Que horror! Que horror! ela queria gritar. (Ela tinha deixado seu povo. Eles tinham-lhe avisado sobre o que aconteceria.) Por que não tinha ficado em casa?, gritou, torcendo a maçaneta da grade de ferro⁹³ (WOOLF, 2016, pp. 27-28).

Na passagem acima podemos visualizar as camadas em que a cena foi narrada e, assim, todas as ações são apresentadas de modo que é possível acompanhá-las sem que uma interrompa a outra. No ar há uma atmosfera de receio da personagem - Maisie. É a sua primeira vez em Londres, e as suas expectativas de estar na cidade londrina não são contempladas. A nova realidade não a acolhe, mas sim o seu oposto. As pessoas não apresentam empatia umas pelas outras, e a individualidade e a preocupação em continuar as atividades que estão realizando estão latentes.

A personagem julga o comportamento das demais personagens, e faz uma projeção de como ela poderá lembrar desta cena quando já estivesse vivendo em Londres após cinquenta anos. Londres, enquanto espaço urbano exige um

⁹³ Both seemed queer, Maisie Johnson thought. Everything seemed very queer. In London for the first time, come to take up a post at her uncle's in Leadenhall Street, and now walking through Regent's Park in the morning, this couple on the chairs gave her quite a turn: the young seeming foreign, the man looking queer; so that should she be very old she would still remember and make it jangle again among her memories how she had walked through Regent's Park on a fine summer's morning fifty years ago. For she was only nineteen and had got her way at last, to come to London; and now how queer it was, this couple she had asked the way of, and the girl started and jerked her hand, and the man - he seemed awfully odd; quarreling, perhaps; parting for ever, perhaps; something was up, she knew; and now all these people (for she returned to the Broad Walk), the stone basins, the prim flowers, the old men and women, invalids most of them in Bath chairs - all seemed, after Edinburgh, so queer. And Maisie Johnson, as she joined that gently trudging, vaguely gazing, breeze-kissed company - squirrels perching and preening, sparrow fountains fluttering for crumbs, dogs busy with the railings, busy with each other, while the soft warm air washed over them and lent to the fixed unsurprised gaze with which they received life, something whimsical and mollified - Maisie Johnson positively felt she must cry Oh! (for that young man on the seat had given her quite a turn. Something was up, she knew). Horror! Horror! she wanted to cry. (she had left her people; they had warned her what would happen.) Why hadn't she stayed at home? she cried, twisting the knob of the iron railing (WOOLF, 1996, pp. 30-31).

comportamento que seja consonante com a dureza do capitalismo, que é representado pela industrialização e comércio. Elementos relacionados à natureza (flores, pássaros, esquilos, etc.) são mencionados no intuito de amenizar o lado indiferente que a atmosfera urbana apresenta, e que representam leveza. No entanto, não conseguem esconder os problemas sociais que surgem. Não há mais expectativas para as pessoas que ali se encontram. Não há mais esperanças. O que restou foi apenas um olhar blasé, pois nada mais os surpreende.

O sufocamento da nova realidade é sentido pela personagem ao perceber que as demais personagens também estão vivendo um sentimento similar: a sensação da individualidade e indiferença diante da realidade, um mal-estar. Para Freud (2011), na obra *Mal-Estar na Civilização*, “há três fontes de onde vem o nosso sofrimento: a prepotência da natureza, a fragilidade de nosso corpo e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade”. O psicólogo se atém à última fonte - sociedade - e, afirma que “boa parte da culpa por nossa miséria vem do que é chamado de nossa civilização” (FREUD, 2011, p. 31).

Descobriu-se que o homem se torna neurótico porque não pode suportar a medida de privação que a sociedade lhe impõe, em prol de seus ideais culturais, e concluiu-se então que, se estas exigências fossem abolidas ou bem atenuadas, isto significaria um retorno à possibilidade de felicidade (FREUD, 2011, p. 32).

A vida em sociedade traz sofrimento ao cidadão e exige que as pessoas reprimam os próprios instintos, para tornarem-se pessoas passivas e brandas diante das situações urbanas. Fato este que é perceptível diante da reação da personagem Maise, que não está preparada para uma mudança tão brutal. Ela discordava das pessoas da sua cidade-natal, por acreditar que estavam erradas, e que uma vida nova, em uma cidade como Londres, poderia lhe trazer um futuro mais frutífero. Contudo, descobriu, em pouco tempo, que a sua escolha em acreditar que a metrópole poderia lhe oferecer a felicidade estava lhe cobrando um preço muito alto.

No decorrer da leitura do fragmento, podemos perceber, também, a importância do olhar, do ouvir e a sensibilidade do artista, que Baudelaire menciona em seu texto *Sobre a Modernidade*. Nele, o artista traz o clássico, porém revestido de sua época, da sua realidade e, ao narrá-lo, não tenta suavizar o sentimento de

vazio e medo que assola as pessoas. Partindo deste pressuposto, Virginia Woolf traz a visão do todo através da descrição de cada cena que está ocorrendo dentro do espaço, emaranhada entre a visão da personagem, bem como a do narrador. Ela oferece ao leitor uma experiência pela qual é possível, através dos sentidos, perceber e sentir cada cena descrita.

Ah, mas aquele avião! A Mrs Dempster não tinha sempre querido lugares estrangeiros? Ela tinha um sobrinho, um missionário. O 2avião subia e disparava. Ela sempre ia para o mar em Margate, não fora de vista da costa, mas ela não tinha paciência com mulheres que tinham medo da água. Ele fez uma curva e desceu. Seu estômago estava na boca. Para cima de novo. Há um lindo jovem rapaz a bordo, a Mrs Dempster apostou, e longe e longe ele foi, rápido e desaparecendo. longe e longe disparou o avião; subindo sobre Greenwich e todos os mastros; sobre a pequena ilha das igrejas cinza, St. Paul e o resto até, no outro lado de Londres, campos espalhados e florestas de marrom-escuro onde todos aventureiros pulando ousadamente, dando rápidas olhadelas, arrebataavam os caracóis e os batiam sobre uma pedra, uma, duas, três vezes. Longe e longe disparou o avião, até não ser mais que uma faísca brilhante; uma aspiração; uma concentração; um símbolo (assim aprecia ao Mr. Bentley, vigorosamente aparando seu pedaço de grama em Greenwich) da alma do homem; de sua determinação, seu corpo, além de sua casa, por meio do pensamento, Einstein, especulação, matemática, a teoria mendeliana - o avião se afastou para longe⁹⁴ (WOOLF, 2016, p. 29).

A escritora busca, através da sua narrativa, uma nova forma de apresentar e repensar as personagens, as cenas cotidianas e o espaço em que elas estavam inseridas. Esta era a ansiedade dos escritores da escola literária realista: escrever sobre a realidade em que o ser humano é apresentado na sua essência e no ambiente em que está inserido, pôr no papel os desejos, sonhos, decepções, alegrias e a luta com o próprio eu. Assim sendo, a sobreposição de cenas entrelaça, com o fluxo de consciência e a imaginação, o medo de que a população londrina estava vivendo no período entre guerras.

⁹⁴ Ah, but that aeroplane! Hadn't Mrs. Dempster always longed to see foreign parts? She had a nephew, a missionary. It soared and shot. She always went on the sea at Margate, not out o'sight of land, but she had no patience with women who were afraid of water. It swept and fell. Her stomach was in her mouth. Up again. There's a fine young feller aboard of it, Mrs. Dempster wagered, and away and away it went, fast and fading, away and away the aeroplane shot: soaring over Greenwich and all the masts; over the little island of grey churches, St. Paul's and the rest, till, on either side of London, fields spread out and dark brown woods where adventurous thrushes, hopping boldly, glancing quickly, snatched the snail and tapped him on a stone, once, twice, thrice. Away and away the aeroplane shot, till it was thing but a bright spark; an aspiration; a concentration; a symbol (so it seemed to Mr. Bentley, vigorously rolling his strip of turf at Greenwich) of man's soul; of his determination, thought Mr. Bentley, sweeping round the cedar tree, to get outside his body, beyond his house, by means of thought, Einstein, speculations, mathematics, the Mendelian theory - away the aeroplane shot. (WOOLF, 1996, p. 32)

Além do espaço público, há um espaço que só pode ser acessado e conhecido quando alguém ou o próprio morador abre as portas da sua intimidade através do olhar de outrem. Aqui, mais especificamente, através da linguagem e do olhar do narrador. É possível identificar as situações, até mesmo de modo inusitado: em um espaço em que várias ações estão em andamento, tudo transcorre naturalmente, como se o leitor estivesse no mesmo lugar em que as cenas estão acontecendo e pudesse acompanhar tudo de perto. Deste modo, o espaço e as atividades são familiares ao cotidiano.

4.6. LONDRES: FRONTEIRA DE ESPAÇO E ESPAÇOS EM MRS. DALLOWAY

O pulsar dos motores soava como uma pulsação irregular batendo através do corpo inteiro.
Virginia Woolf

A obra *Mrs. Dalloway* narra um dia na vida da personagem principal - Clarissa Dalloway. Esta mulher é uma apaixonada pela sua cidade natal - Londres - e, ao caminhar por suas ruas, sente a felicidade tocar sua pele. Estar em Londres é muito mais que viver em uma grande metrópole - "Eu adoro andar em Londres - disse a Mrs. Dalloway⁹⁵" (WOOLF, 2016, p. 7). Para a personagem, tal ato significa encontrar a si mesma e reabastecer-se da atmosfera que a cidade oferece. As ruas são uma mistura de tradição e modernidade.

O carro tinha desaparecido, mas tinha deixado uma ligeira agitação que fluía pelas lojas de luvas e lojas de chapéus e alfaiates nos dois lados da rua Bond. [...] - as damas pararam; e ao terminar a frase algo tinha acontecido[...] poderia registrar a vibração, no entanto bastante formidável em sua plenitude e em seu apelo emocional comum; pois em todas as lojas de chapéus e alfaiates estranhos olhavam uns aos outros e pensavam nos mortos; na bandeira; no Império. Num bar numa rua de fundos, um homem das colônias insultou a Casa de Windsor, o que levou a disputas, copos de cerveja quebrados e um tumulto generalizado⁹⁶ [...] (WOOLF, 2016, p. 19).

⁹⁵ "I love walking in London," said Mrs. Dalloway. (WOOLF, 1996, p.8)

⁹⁶ The car had gone, but it had left a slight ripple which flowed through glove shops and had shops and tailor's shops on both sides of Bond Street [...] ladies stopped; when the sentence was finished something had happened [...] could register the vibration; yet in its fullness rather formidable and in its common appeal motional; for in all the hat shops and tailors' shops strangers looked at each other and thought of the dead; of the flag; of Empire. In a public-house in a back street a Colonial insulted the House of Windsor, which led to words, broken beer glasses, and a general shindy [...] (WOOLF, 1996, p. 21)

A rua Bond Street é uma das mais citadas nas obras da autora Woolf. Ela é vista como uma representação da tradição das famílias britânicas e a sensação de liberdade é nítida. Por esta razão, a sutileza e a calma são interrompidas pelo tumulto que foi provocado por um carro que acreditava-se ser da rainha, e pelo som emitido pelo mesmo, que causou grande agitação, dado o fato de que a sociedade londrina vivia um momento de pós-guerra e o medo ainda estava no ar.

A cena apresentada mostra que a personagem está impregnada de recordações do seu passado, o qual vai entrelaçando com o presente. Londres é a metrópole que desperta em Clarissa um amor inexplicável. Seu amor para com a cidade é um sentimento que envolve, de certo modo, o leitor.

O leitor sente-se parte do enredo e um cidadão londrino, pois ganha o conhecimento natural da vida no espaço em que está inserido. Em consonância com Frank (2003), o fato de se considerar o leitor um cidadão local, é o que Joyce fazia nas suas narrativas. Sendo assim, o leitor acompanha os fatos de modo irrefletido e, assim, a obra não é lida, mas relida. Nota-se, portanto, que as ações são corriqueiras e a narrativa é feita de modo natural, fácil e simples. Há também o rompimento temporal e uma justaposição das ações.

Tudo se paralisara. O pulsar dos motores soava como uma pulsação irregular batendo através do corpo inteiro. O sol tinha se tornado extraordinariamente quente porque o automóvel parara fora da vitrine no Mulberry; velhas senhoras no alto dos ônibus abriam suas sombrinhas pretas; aqui uma verde, ali uma vermelha abria com um barulhinho, *plop*. [...] Todos olharam para o automóvel. [...] Meninos de bicicleta pularam. O trânsito acumulou-se⁹⁷ (WOOLF, 2016, p. 16).

Ao descrever o excerto do dia a dia, o leitor pode ter uma visão do todo, não ocorrendo um estranhamento em relação às ações, que adquirem um ar de releitura, escreve Frank (2003), pois são situações que ocorrem com frequência no decorrer do dia de uma cidade. Sob esse aspecto, há um reconhecimento por parte do leitor, transformando a narração em mais um momento na vida cotidiana do cidadão metropolitano.

⁹⁷ Everything had come to a standstill. The throb of the motor engines sounded like a pulse irregularly drumming through an entire body. The sun became extraordinarily hot because the motor car had stopped outside Mulberry's shop window; old ladies on the tops of omnibuses spread their black parasols; here a green, here a red parasol opened with a little pop. [...] Everyone looked at the motor car. [...] Boys on bicycles sprang off. The traffic accumulated. (WOOLF, 1996, p. 18)

Esta vida urbana que surge reformulada é regida pelo relógio dentro da narrativa - o Big Bem. É ele que dita a retomada das ações e dos pensamentos para o presente, através de suas baladas, que funcionam como um chamar para a vida atual e, ao mesmo tempo, sinalizar que o tempo passou. Não se trata do mesmo momento.

O som do Big Ben badalando a meia hora bateu entre eles com vigor extraordinário, como se um homem jovem, forte, indiferente, desconsiderado, estivesse balançando halteres a torto e a direito⁹⁸ (WOOLF, 2016, p.47).

[...]

Lembre minha festa, disse Peter Walsh ao pisar na rua, falando ritmicamente consigo, no compasso do fluxo do som, o som direto e inequívoco do Big Ben batendo a meia hora⁹⁹ (WOOLF, 2016, p. 48).

[...]

Eram precisamente doze hora; doze pelo Big Ben; cujas badaladas tinham flutuado sobre a parte norte de Londres; fundidas às de outros relógios, misturadas de uma forma leve e etérea com as nuvens e tufos de fumaça, e morreram ali entre gaivotas - as doze horas bateram quando Clarissa Dalloway deitou seu vestido verde sobre a cama e o Warren Smith desceram a rua Harley¹⁰⁰ (WOOLF, 2016, p. 91).

Os espaços públicos da cidade de Londres compõem o enredo da obra *Mrs. Dalloway*, e são neles em que a personagem - Clarissa - renova as suas forças e se revitaliza para continuar a desempenhar as funções que a ela são atribuídas enquanto esposa do membro do parlamento, Richard Dalloway.

As ruas da capital londrina são cheias de vida e, é nesse espaço que Clarissa se sente livre - “Que manhã! Fresca como se fosse um presente para crianças na praia¹⁰¹” (WOOLF, 2016m, p.5). Ao sair de sua casa, Clarissa caminha pelas ruas como se houvesse outro espaço, que apenas ela pudesse sentir e ver. É a busca por se livrar do medo que a guerra havia deixado no ar. Ao caminhar sozinha e entrar neste ambiente, percebe que não é algo que possa fazer de modo diferente. Assim, a criação deste novo espaço, de acordo com Rosenfeld (1996),

⁹⁸ The sound of Big Ben striking the half-hour struck out between them with extraordinary vigours, as if the young man, strong, indifferent, inconsiderate, were swinging dumb-bells this way and that. (WOOLF, 1996, p. 54)

⁹⁹ Remember my party, remember my party, said Peter Walsh as he stepped down the street, speaking to himself rhythmically, in time with the flow of the sound, the direct downright sound of Big Ben striking the half-hour. (WOOLF, 1996, p. 54)

¹⁰⁰ It was precisely twelve o'clock; twelve by Big Ben; whose stroke was wafted over the northern part of London; blent with that of other clocks, mixed in a thing ethereal way with the clouds and wisps of smoke, and died up there among the seagulls - twelve o'clock struck Clarissa Dalloway laid her green dress on her bed, and the Warren Smiths walked down Harley Street. (WOOLF, 1996, p.104)

¹⁰¹ [...] what a morning - fresh as if issued to children on a beach.(WOOLF, 1996, p.5)

origina-se do carecimento de encontrar o verdadeiro EU, de sentir alguém dentro do espaço em que está inserido.

A este novo espaço, que o sociólogo russo Bakhtin nomeou como cronotopo – pois é onde ocorre a fusão tempo/espaço, sendo indissolúvel –, há o desenrolar da ordem cronológica unindo o passado, presente e futuro, escreve Rosenfeld (1996).

Ela ouviu o teclar da máquina de escrever. Era sua vida, e curvando a cabeça sobre a mesa, ela se dobrou sob aquela influência, sentiu-se abençoada e purificada, dizendo a si mesma, ao pegar o bloco com o recado telefônico nele, como momentos como esse são brotos na árvore da vida, são flores da escuridão, ela pensou (como se alguma rosa adorável tivesse florescido somente para ela); nem por um momento ela acreditou em Deus. Mas mais ainda, ela pensou, pegando o bloco; deve-se retribuir na vida diária aos criados, sim, aos cachorros e canários, acima de tudo a Richard, seu marido, que era a base disso - dos sons alegres, das luzes verdes, da cozinheira assobiando [...] deve-se retribuir esse depósito secreto de momentos sublimes¹⁰² (WOOLF, 2016m, p. 30).

A união do tempo/espaço é perceptível através da voz narrativa. Há uma retrospectiva em forma de metáfora quando a personagem menciona que consegue ouvir a máquina de escrever, que toma o lugar da palavra “destino”, do qual não há como ter o controle, mas é possível aproveitar os momentos de felicidade que são proporcionados pelo esposo. Desta forma, Richard é tomado como alegoria do ser poderoso que determina todos os movimentos terrestres referentes à vida da personagem.

Tal análise está em consonância com o sociólogo russo. Neste sentido, é possível ocorrer um cronotopo menor dentro do maior, ou seja, dentro de um cronotopo pode surgir outro(s) menor(es). Neste tocante, é notório qual o valor emocional possui maior intensidade. “Bom dia para você, Clarissa! - disse Hugh, de um modo bastante extravagante, já que eles se conheciam desde crianças” (WOOLF, 2016m, p. 7). No encontro de Clarissa com Hugh, é criado um espaço no qual há uma intimidade entre as personagens. Isto se dá por se tratar de um amigo

¹⁰² She heard the click of the typewriter. It was her life, and, bending her head over the hall table, she bowed beneath the influence, felt blessed and purified, saying to herself, as she took the pad with the telephone message on it, how moments like this are buds on the tree of life, flowers of darkness they are, she thought (as if some lovely rose had blossomed for her eyes only); not for a moment did she believe in God; but all more, she thought, taking up the pad, must one repay in daily life to servants, yes, to dogs and canaries, above all to Richard her husband, who was the foundation of it - of the gay sounds, of the green lights [...] one must pay back from this secret deposit of exquisite moments. (WOOLF, 1996, p. 33)

de infância e admirador na fase da adolescência. O cronotopo, na obra, é casual. Tais momentos acontecem de modo natural:

[...] ouvindo passos na escada. Ouviu uma mão na porta e começou a esconder o vestido, como uma virgem protegendo a castidade, respeitando a privacidade. Agora a maçaneta de bronze deslizou. Agora a porta se abriu, e entrou - por um segundo ela não pôde lembrar como ele se chamava! De tão surpresa que estava de vê-lo, tão contente, tão tímida, tão completamente surpreendida de Peter Walsh a visitasse tão inesperadamente essa manhã! [...] -E como está você? - disse Peter Walsh, definitivamente tremendo; pegando ambas as mãos de Clarissa, beijando suas mãos. Ela envelheceu, ele pensou, sentando-se¹⁰³ (WOOLF, 2016m, p. 40).

A visita de Peter Walsh é inesperada. Clarissa é surpreendida ao vê-lo. As atitudes das personagens demonstram o quanto sua presença incomoda a ambos. Todavia, este é um incômodo que não é expresso em palavras, mas pela linguagem corporal. Para Bakhtin, tal encontro está ligado a um motivo que pode ser “desejado ou indesejável, alegre ou triste, às vezes terrível e também ambivalente” (BAKHTIN, 2010, p. 222). O encontro entre Peter e Clarissa, ao mesmo tempo que desejado por ambos, produz uma atmosfera de medo, de dúvida sobre como será estar de frente um do outro. O encontro com Sally também é um momento em que Clarissa é surpreendida:

- Clarissa! - Aquela voz! Era Sally Seton! Sally Seton! Depois de todos esses anos! Ela apareceu através de uma névoa. Pois ela não tinha essa aparência, Sally Seton [...] pensava nela sob o mesmo teto, sob esse teto! Não assim! Uma sobre a outra, atropeladamente, envergonhadas, rindo, as palavras foram saindo. [...]. Beijaram-se, primeiro um lado, depois o outro, junto à porta da saleta, e Clarissa virou, com a mão de Sally na sua, e viu as salas cheias, ouviu o tumulto das vozes, viu os candelabros, as cortinas esvoaçantes, e as rosas que Richard lhe dera¹⁰⁴ (WOOLF, 2016m, p. 165).

¹⁰³ [...]hearing a step on the stairs. She heard a hand upon the door. She made to hide her dress, like a virgin protecting chastity, respecting privacy. Now the brass knob slipped. Now the door opened, and in came - for a single second she could not remember what he was called! So surprised she was to see him, so glad, so shy, so utterly taken aback to have Peter Walsh come to her unexpectedly in the morning! [...] “And how are you?” said Peter Walsh, positively trembling; taking her hands; kissing both her hands. She’s grown older, he thought, sitting down. (WOOLF, 1996, p. 45)

¹⁰⁴ “Clarissa!” That voice! It was Sally Seton! Sally Seton! after all these years! She loomed through a mist. For she hadn’t looked like that, [...]To think of her under this roof, under this roof! Not like that! All on top of each other, embarrassed, laughing, words tumbled out [...] They kissed each other, first this cheek, then that, by the drawing-room door, and Clarissa turned, with Sally’s hand in hers, and saw her rooms full, heard the roar of voices, saw the candlesticks, the blowing curtains, and the roses which Richard had given her. (WOOLF, 1996, p. 188)

Tal cena nos remete à “indissolubilidade de espaço e de tempo” (BAKHTIN, 2014, p. 211). Como se houvesse outra dimensão, na qual ninguém pudesse ver ou adentrar, enfatizando o sentimento, a representação emocional é mais importante.

4.7. A VIDA URBANA - METRÓPOLE

A vida em uma metrópole exige do indivíduo uma individualização e, para o filósofo alemão Georg Simmel (1973), os obstáculos mais sérios da vida moderna advêm da busca pela preservação da autonomia e da individualidade diante das “forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica da vida¹⁰⁵.” (SIMMEL, 1973, p. 11). Por conseguinte, o século XVIII exigiu que o homem se libertasse de todas as dependências históricas quanto “ao estado e à religião, à moral e à economia¹⁰⁶” (SIMMEL, 1973, p. 11). Assim sendo, o homem poderia desenvolver sua natureza sem amarras.

No entanto, ao homem foi exigido a especialização funcional no trabalho, uma exigência do século vigente. Desta forma, o indivíduo torna-se único e indispensável, porém dependente de outras atividades secundárias dos concidadãos. Para o filósofo, ao mencionar Nietzsche, é clara a luta incansável para manter a individualidade como condição para o desenvolvimento completo do homem, pois a supressão de toda a competição é motivo fundamental no trabalho, especificamente na resistência do individualismo.

Neste caso, a base psicológica está alicerçada na vida da metrópole devido à veloz e contínua mudança externa e interna dos estímulos, ou seja, a mente do homem urbano é estimulada pela diferença. A metrópole cria as condições psicológicas, “com cada atravessar de rua, com o ritmo e multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social¹⁰⁷” (SIMMEL, 1973, p. 12). Isto posto, há uma dicotomia entre a vida urbana e a vida rural.

A metrópole extrai do homem, enquanto criatura que procede a discriminações, uma quantidade de consciência diferente da que a vida rural

¹⁰⁵ [...] power of society, against the weight of the historical heritage and the external culture and technique of life.

¹⁰⁶ in politics, in religion, in morality and economics.

¹⁰⁷ with every crossing of the street, with the tempo and multiplicity of economic, occupational and social life.

extrai. Nesta, o ritmo da vida e do conjunto sensorial de imagens mentais flui mais lentamente, de modo mais habitual e mais uniforme. É precisamente nesta conexão que o caráter sofisticado da vida psíquica metropolitana se torna compreensível – enquanto oposição à vida de pequena cidade, que descansa mais sobre os relacionamentos profundamente sentidos e emocionais (SIMMEL, 1973, p. 12).

A metrópole oferece vários estímulos e, com um ritmo de vida tão acelerado, que o indivíduo, para se defender, tende a agir menos emocional e mais racionalmente, levando-o a preservar mais a sua subjetividade contra o poder aniquilador da vida metropolitana. Para viver em uma metrópole é preciso ter extrema racionalidade e agir rapidamente diante de tantos estímulos que exigem uma reação imediata.

Da mesma forma, através da rapidez e contraditoriedade de suas mudanças, impressões menos ofensivas forçam reações tão violentas, estirando os nervos tão brutalmente em uma e outra direção, que suas últimas reservas são gastas; e, se a pessoa permanece no mesmo meio, eles não dispõem de tempo para recuperar a força. Surge a incapacidade a novas sensações com energia apropriada. Isto constitui aquela atitude blasé¹⁰⁸ (SIMMEL, 1973, p.16).

A atitude blasé faz com que o indivíduo não reaja diante das situações de "provocação". É um comportamento de indiferença, pois “a essência da atitude blasé consiste no embotamento do poder de discriminar” (SIMMEL, 1973, p. 16). Tal comportamento é incomum nas cidades pequenas. Seguindo este raciocínio, agir com mais inteligência é o ato de autopreservação diante da metrópole, que exige do indivíduo um comportamento de “natureza social não menos negativo”. Para Simmel, o indivíduo que se submete a esta forma de existência, passa a ter uma atitude de reserva como modo de proteção, pois:

[...] o aspecto interior dessa reserva exterior é não apenas a indiferença, mas, mais frequentemente do que nos damos conta, é uma leve aversão, uma estranheza e repulsão mútuas, que redundarão em ódio e luta no momento de um contato mais próximo, ainda que este tenha sido provocado¹⁰⁹ (SIMMEL, 1973, p. 17).

¹⁰⁸ at all, so, less harmful stimuli, through the rapidity and the contradictoriness of their shifts, force the nerves to make such violent responses, tear them about so brutally that they exhaust their last reserves of strength and, remaining in the same milieu, do not have time for new reserves to form. This incapacity to react to new stimulations with the required amount of energy constitutes in fact that blasé attitude.

¹⁰⁹ [...] the inner side of this external reserve is not only indifference but more frequently than we believe, it is a slight aversion, a mutual strangeness and repulsion which, in a close contact which has arisen any way whatever, can break out into hatred and conflict.

Esta reserva, de acordo com o sociólogo, é seguida de uma antipatia que protege o indivíduo dos perigos iminentes da metrópole, tais como “a indiferença e a sugestibilidade indiscriminada”, conferindo uma qualidade e quantidade de liberdade que só pode ser possível na metrópole. Diante de tal fato, percebe-se que os grupos de relacionamentos são pequenos e seletivos, visto que:

quanto menor é o círculo que forma nosso meio e quanto mais restritas aquelas relações com os outros que dissolvem os limites do individual, tanto mais ansiosamente o círculo guarda as realizações, a conduta de vida e a perspectiva do indivíduo e tanto mais prontamente uma espacialização quantitativa e qualitativa romperia a estrutura de todo o pequeno círculo¹¹⁰ (SIMMEL, 1973, p. 19).

Para um homem metropolitano, viver em uma cidade pequena é privar-se da liberdade, pois há uma socialização do comportamento de cada indivíduo, não sendo possível reagir diante dos estímulos. Ou seja, a vida de cada um é conhecida por todos que fazem parte daquela sociedade. Assim, o homem metropolitano “não conseguiria respirar”.

Os autores do século XIX apontavam que o morador urbano já não tinha “consciência de si próprio”, pois a vida em Londres tinha sido alterada e estendida pela “experiência democrática e industrial do século XIX e pela linguagem a ela associada [...]”. Mas ainda permanece a sensação de paradoxo: na própria cidade grande, o lugar e o instrumento de consciência coletiva - ou, pelo menos, assim seria de se esperar -, é a ausência de sentimento comum, o excesso de subjetividade, que parece característico” (WILLIAMS, 2011, p. 354).

Para Williams, os autores britânicos do século XIX começavam a escrever sobre a mudança que estava ocorrendo em Londres e os sentimentos de isolamento e individualidade que estavam surgindo nas pessoas. O sociólogo atribui esta mudança de comportamento ao fato de todos estarem “cercados” pela aglomeração e presos em suas pequenas celas, fazendo menção às pequenas casas que passavam a fazer parte do cenário londrino.

A medida que a multidão via se tornando mais densa, ela perde o caráter de aglomerado de uma infinidade de unidades e transforma-se num todo

¹¹⁰ The smaller the circle which forms our environment and the more limited the relationships which have the possibility of transcending the boundaries, the more anxiously the narrow community watches over the deeds, the conduct of life and the attitudes of the individual and the more will a quantitative individuality tend to pass beyond the boundaries of such a community.

orgânico, uma criatura negra, semelhante a um molusco, que nada têm em comum com a humanidade, que assume as formas das ruas nas quais se coloca e estende horrendas excrescências e membros nos becos vizinhos; uma criatura cuja voz emana de superfície escamosa, que tem um olho em cada poro de seu corpo. As sacadas, plataformas e passarelas sobre as ferrovias são ocupadas por pequenas formas destacadas do mesmo tecido, porém de movimentos mais suaves, como se fossem ovas do monstro maior (HARDY apud WILLIAMS, 2011, p. 356).

Hardy descreve a aglomeração como uma criatura negra, sem formato que possa ser identificado. Ou seja, as formas se alteravam a todo momento, e isso se dava a partir do aceleração das atividades dos indivíduos que a compunham. A arquitetura da cidade estava sendo alterada de modo que muitos não reconheciam os lugares que anteriormente possuíam formas bem definidas e planejadas. No início do século XX, Hardy identifica a aglomeração demasiada na cidade “como fonte de perigos sociais; desde a perda dos sentimentos humanos comuns até o acúmulo de uma forma poderosa, irracional e explosiva” (WILLIAMS, 2011, p. 357).

A vida moderna, para Berman (1982), é dividida em dois pontos: material e espiritual. Esta se define de modo cabal modernista, que se desenvolve através da função imperativa artística e intelectual autônoma. A material é chamada de modernização – complexo de estruturas e processos materiais, políticos, econômicos e sociais que se desenvolvem por conta própria, tendo ou não interferência dos espíritos e da alma humana.

Para Berman, é essa dualidade que dificulta a fusão de ambas as forças. Baudelaire advoga que a “vida e arte moderna consistem em assinalar que o sentido da modernidade é vago, difícil de determinar” (BAUDELAIRE apud BERMAN, 1982, p. 3). Logo, para o autor, o pintor, ou romancista e filósofo da vida moderna, é aquele que dedica todo o seu ser ao estilo próprio, na moral e nas próprias emoções, “no instante que passa e (em) todas as sugestões de eternidade que contém” (BAUDELAIRE apud BERMAN, 1982, p. 3).

Com isto, o autor propõe uma ruptura com as fixações clássicas. Ou seja, crer que as fixações clássicas produzirão “verdades eternas” é manter uma visão que não condiz com a sociedade atual. Não será produzida originalidade, que é marcada pelo tempo em que o artista está vivendo, ou melhor, a construção do conhecimento próprio, da experiência, que todo mestre precisa para compor a sua própria modernidade. Assim, temos a modernidade liberta da responsabilidade do

seu “peso específico, seu conteúdo histórico. Isso faz de todos e quaisquer tempos em tempos modernos e dispensar a modernidade” (BERMAN, 1982, p. 13) nos leva a perder de vista as qualidades específicas de nossa própria história moderna.

Para Baudelaire, a vida na cidade moderna obriga cada cidadão a realizar movimentos novos, desencadeando modernas formas de liberdade e, assim, quanto mais o artista torna-se um homem comum, mais profundo e autêntico ele será. O autor acrescenta que é esse tipo de artista que se espera: aquele que consegue tirar da confusão do tráfego uma resposta para seus medos, apropriando-se dessa realidade da vida para a arte. Por outro lado, o mau poeta procurará manter intacta a sua pureza, mantendo-se longe das ruas e dos perigos que isso pode provocar.

Diante do exposto, não há como fugir dos movimentos, tanto do modernista quanto do antimodernista, dentro deste contexto. O antimodernista procura uma saída para manter a distância da situação, enquanto o modernista sente-se em casa.

Por mais que o antimodernista queira manter sua aura de pureza espiritual, ele tenderá a perdê-la, cedo ou tarde, e será pelas mesmas razões que levaram o modernista a perdê-la, sendo forçado a se desfazer do equilíbrio, das medidas e do decoro, como também aprender a graça dos movimentos bruscos para sobreviver. Desta forma, para Baudelaire, a vida “renasce das contradições internas da rua” (BAUDELAIRE *apud* BERMAN, 1982, p. 47).

4.8. A VIDA NA METRÓPOLE: NA VIRADA DOS SÉCULOS XIX E XX

Com o aumento do poder de poucas pessoas sobre as terras rurais, muitos vilarejos foram abduzidos pelas grandes propriedades e, deste modo, o trabalhador rural e os pequenos locatários encontraram-se diante de escolhas difíceis e sem muitas opções, sendo obrigados a aceitarem as novas regras (o que, para muitos, não era uma opção) ou deixar a propriedade onde viviam - o lar -, que até então era a sua “segurança”, e ir em busca de emprego nas indústrias que cresciam a olhos vistos em Londres e nas cidades circunvizinhas.

Na Inglaterra, no decorrer da Revolução Industrial, até mesmo o crescimento prolongado e acelerado de Londres deve ser comparado com o

desenvolvimento ainda mais rápido e explosivo das novas cidades industriais do norte. Entre 1821 e 1841, Londres experimentou um crescimento de 20%; Manchester, Birmingham, Leeds e Sheffield cresceram 40%; em Bradford a taxa foi de 65%. As maneiras de encarar a cidade, enquanto lugares históricos e capitais, sempre foram variadas [...] A grandiosidade de Londres, no tempo que ela era única, despertara a consciência de uma nova dimensão humana, um novo tipo de sociedade. Mas as cidades industriais eram coisas bem diversas. Embora ainda emergentes, elas anunciavam, de modo ainda mais decisivo do que o crescimento das capitais, o novo caráter de cidade e as novas relações entre cidade e campo (WILLIAM, 2011, p. 259).

A questão mais evidente desta nova relação entre campo e cidade dá-se pela chegada de muitos trabalhadores rurais, já que, segundo Sennett (2015), a migração em massa do campo para a cidade foi um dos fatores principais para que a sociedade se resguardasse diante destes imigrantes, que eram vistos como “estranhos”. Estas pessoas vinham de todas as partes do país, ora de forma desorganizada, ora organizada, transformando o espaço arquitetônico das classes nas cidades.

Em consonância com William (2011), os trabalhadores rurais que se mudavam para a cidade tinham como intuito conseguir emprego, visto que, aparentemente, esta oferecia melhores condições de vida. Porém, a realidade na cidade e o trabalho nas indústrias e no comércio não correspondiam aos sonhos de dias melhores. Em contrapartida, o campo deixava de ser o lugar tranquilo imaginado por muitas pessoas e passava a ser foco de disputa entre os grandes proprietários, que buscavam mostrar o poder que possuíam e, assim, os mais fortes dominavam os fracos: era o capitalismo agrário que se fortalecia.

Por consequência de tais contendas, para aumentar a renda, os senhores das terras criaram novas estratégias visando maiores ganhos, e algumas delas foram a cobrança de aluguel das casas e arrendamento das terras. Entretanto, como o trabalhador não conseguia sustentar a família, tão pouco pagar todos os dividendos, deixar o campo mostrou-se uma “solução”, restando-lhe a esperança de uma vida melhor na cidade.

No início do século XIX a cidade de Londres vivia intensamente a Revolução Industrial. Este progresso tecnológico e econômico fez com que as pessoas passassem a reagir de várias maneiras e a perceber mais de perto o comportamento do outro, assim como despertar no outro o desejo de conhecer melhor esse homem

que divide tanto o espaço físico como o temporal. Diante de tal ideia, Todorov (2009) afirma que, nesta nova forma de escrever o indivíduo, intitulada por ele como “a estética das luzes”, e que ao olhar para a produção na ótica da recepção, há um distanciamento entre a obra e o mundo que fala e sobre o que age, pois há o objetivo de perceber a produção a partir de “si mesma e por si mesma”.

Esta mutação está ligada às mudanças pelas quais a sociedade europeia passava, como a Revolução Industrial e a ascensão da burguesia. Naquele momento, o artista deixava de produzir as obras mediante encomenda e passava a ter como foco o público que as adquiria. Assim tornou-se o leitor, que passava a ter a chave de seu sucesso. Isto quer dizer que o que estava restrito a poucos, passava a ser acessível a todos. O que era “submetido” a uma hierarquia severa, tornava-se possível a muitos, igualando, portanto, todos os indivíduos da sociedade, pois “o espírito das Luzes é o da autonomia do indivíduo. A arte, que conquista sua autonomia, participa do mesmo movimento. Se o artista se torna a encarnação do indivíduo livre, sua obra também vai se emancipar” (TODOROV, 2009, p. 53). O artista passava a ter a autonomia para escrever as suas narrativas, pois não precisava ficar preso a correntes conceituais que não estavam de acordo com o que realmente acredita.

Além disso, Todorov (2009) argumenta que não importa por qual via o leitor siga, seja a dos filósofos ou a dos poetas, pois ambas possuem o mesmo objetivo: “uma melhor compreensão do homem e do mundo”. Partindo desta reflexão, é sabido que o romance não isola a personagem dentro de um mundo o qual não conhece. A personagem está inserida em uma sociedade de verossimilhança. Por outro lado, para Goldmann (1976), para atender a essa nova clientela, o autor precisava acreditar que, ao escrever uma obra, acontecia uma ruptura entre a vida interior e a vida social. De acordo com Marx, citado por Goldmann (1976), a vida social só pode ser manifestada na literatura através da consciência coletiva. Com isto, deparamo-nos ante dois momentos importantes na história: a primeira, a do abarcamento da economia, e “o romance de dissolução”. Todavia, o sociólogo deixa claro que não há como focar em valores individuais ao estar inserido em uma sociedade e, por esta razão, todos os pensamentos do autor estão baseados na coletividade. Em virtude disto, há a necessidade de escrever sobre o que assola os

indivíduos, uma vez que uma lembrança jamais é construída sozinha, mas se forma a partir do “eu” com o “eu interior”.

Este homem vive uma luta constante consigo e com o mundo em que está inserido. Há aqui um questionamento sem resposta. Há um embate que não tem fim, como podemos perceber na obra *Notas de Subsolo*, de Dostoievski, em que a personagem vive uma dubiedade sobre si e o mundo. Outro exemplo pode ser encontrado no conto *O Homem que Amava a sua Espécie*, de Virginia Woolf. Nele, a vida urbana apresentada é marcada pela angústia de ver tantas pessoas sofrendo, enquanto outras desfrutam de situações opostas, cheias de conforto. No conto, a autora faz uma crítica à sociedade que, com o desenvolvimento, originou as classes menos favorecidas e os cidadãos que não eram “vistos”. Nela, não havia uma solidariedade ou gratidão pelo próximo. Assim, temos o indivíduo na metrópole, lugar que proporcionava a todos uma vida em contato com diferentes realidades, sendo que esse contato vai diferenciar o comportamento de cada um.

E, é sobre este indivíduo que o autor passa a escrever em suas obras. “O romance é o paraíso imaginário dos indivíduos. É o território em que ninguém é dono da verdade [...], mas que todos têm direito de serem compreendidos” (KUNDERA, 2009, p. 147). A partir deste pressuposto, os escritores do início do século XIX estavam sedentos por uma nova estética, levando-os a escolher uma forma singular de retratar a realidade da sociedade, das pessoas, e dos espaços: social, privado e mental.

Mas Lucrezia Warren Smith dizia a si mesma “isso é horrível; por que devo sofrer?”, perguntava-se enquanto descia o largo caminho. Não, eu não suporto mais, ela dizia, tendo deixado Septimus que já não era mais Septimus, dizer coisas duras, cruéis, malvadas, falar consigo mesmo, falar com um morto, no banco logo ali.

[...]

Todos sacrificam algo quando se casam. Ela tinha sacrificado seu lar. Ela tinha vindo viver aqui, nessa cidade horrível.

[...]

De repente ele disse: “Agora vamos nos matar”, quando estavam ao lado do rio, e o olhou com a expressão que ela vira em seus olhos quando passava um trem ou um ônibus - um olhar como se algo o fascinasse; e ela sentiu que ele afastava e o pegou pelo braço¹¹¹ (WOOLF, 2016, p. 65).

¹¹¹ But Lucrezia Warren Smith was saying to herself, it's wicked; why should I suffer? she was asking, as she walked down the broad path. No; I can't stand it any longer, she was saying, having left Septimus, who wasn't Septimus any longer, to say hard, cruel, wicked things, to talk to himself, to talk to a dead man, on the seat over there.

Neste fragmento da obra *Mrs. Dalloway*, Woolf traz para a sua narrativa a personagem Septimus, que vive uma luta entre o “eu e o mundo”. Ao voltar da guerra, não consegue adaptar-se à nova rotina, assim como ao convívio social e a urbanidade. À vista disto, sua esposa é arrastada para este novo mundo de sofrimento em que ele vive, um espaço criado por ele, composto por traumas, dores e medo. Ele a leva ao “desespero”, vindo, por vezes, a questionar as razões por ainda insistir em manter um matrimônio que fora “destruído” pela guerra.

O pensamento de Septimus acerca do suicídio é notório. Sua esposa, por sua vez, não comunga do desejo de morrer. Mesmo assim, é inevitável não deixar de pensar que a morte do marido possa ser um alívio para ambos. Mas “era covarde da parte de um homem dizer que se mataria, mas Septimus tinha lutado; ele era corajoso; ele não era Septimus agora¹¹².” (WOOLF, 2016, p. 24). Fica claro que a personagem estava diferente. Não mais existia a pessoa por quem a esposa apaixonou-se e casou-se. O que havia diante dela era alguém que ela não conhecia. Mesmo com muito esforço, não conseguiu encontrar vestígios de seu marido.

Por conseguinte, temos duas personagens que lutam para viver na grande cidade, comungando do objetivo comum a ambos no que se refere a administrar a sobrevivência no espaço urbano. Aqui, as personagens são metáforas daqueles que lutam para sobreviver neste ambiente frio e hostil, que “engole” os sentimentos das pessoas, exigindo uma atitude de indiferença diante dos demais. Há um paradoxo neste tocante, pois uma das personagens é um sobrevivente da guerra, um jovem que se alistou por vontade própria, e que viveu situações terríveis, inenarráveis.

Ele não consegue esquecer o que viveu ou manter-se imune ao sentimento de perda dos companheiros que compartilharam das mesmas situações. Além disso, sente que fora abandonado por sua pátria. Os médicos o ignoraram e indicaram como diagnóstico o isolamento social. Sente-se desprezado por aqueles que foram defendidos por ele e seus companheiros durante a guerra. Agora, perde a luta

Everyone gives up something when they marry. She had given up her home. She had come to live here, in this awful city.

[...] Suddenly he said, “Now we will kill ourselves,” when they were standing by the river, and he looked at it with a look which she had seen in his eyes when a train went by, or an omnibus - a look as if something fascinated him. (WOOLF, 1996, p. 74)

¹¹² And it was cowardly for a man to say he would kill himself, but Septimus had fought; he was brave; he was not Septimus now. (WOOLF, 1996, p. 27)

contra o espaço urbano e para aqueles que o compõem. Não há empatia por si ou pelos seus sentimentos. Ele encontra-se sem esperança nas pessoas, e por isto, sente que é necessário blindar-se diante das situações que cada cidadão é obrigado a vivenciar e observar, como mencionado anteriormente por Benjamin.

Sob outra perspectiva, temos a personagem Lucrezia, a esposa de Septimus, que luta para seguir em frente e descobre que toda a sua angústia aumentou com a volta do seu esposo. Anteriormente, o que a assustava era o fato de o esposo poder não voltar da guerra, mas agora, por estar vivendo com alguém que não reconhece e que não consegue ajudá-la a continuar com as atividades atribuídas durante a sua ausência, ela se angustia pelo fato dele ter sobrevivido.

No que diz respeito à morte, Woolf deixa em evidência que é assunto que permeia outros pensamentos dentro da obra.

Não, agora as palavras não significavam absolutamente nada para ela. Não conseguia nem mesmo obter um eco de sua velha emoção. Mas ela lembrava os calafrios de excitação e pentear-se em uma espécie de êxtase (agora a velha sensação começou a voltar, ao tirar os grampos e colocá-los sobre a penteadeira para arrumar o cabelo), com as gralhas se exibindo para cima e para baixo na luz rosa do entardecer, e vestir-se, e descer, e sentir ao atravessar o saguão que “A morte, agora, para mim seria uma felicidade.” Esse era seu sentimento - o sentimento de Otelo, e ela o sentiu, estava convencida, tão fortemente quanto Shakespeare quis que Otelo sentisse - tudo porque ela estava descendo para jantar em um vestido branco para encontrar-se com Sally Seton!¹¹³ (WOOLF, 2016m, p. 35).

A atmosfera é de alegria, pois uma festa estava acontecendo. A personagem Clarissa se arruma para recepcionar os convidados. A movimentação que tivera durante o dia não foi suficiente para que pudesse sentir-se feliz. Para que o sentimento de solidão fosse embora, ela acredita que a felicidade seria completa se a morte a levasse. Ao olharmos para as personagens Septimus e Clarissa, é perceptível que ambos possuem estilo de vida diferente. Septimus é um jovem que se alistou por vontade própria, viveu momentos de estresse, medo e angústia. Clarissa Dalloway, uma socialite que vive um casamento supostamente “feliz”

¹¹³ No, the words meant absolutely nothing to her now. She could not even get an echo of her old emotion. But she could remember going cold with excitement and doing her hair in a kind of ecstasy (now the old feeling began to come back to her, as she took out her hairpins, laid them on the dressing-table, began to do her hair), with the rooks flaunting up and down in the pink evening light, and dressing, and going downstairs, and feeling as she crossed the hall “if it were now to die’ twere now to be most happy.” That was her feeling - Othello’s feeling, and she felt it, she was her vinced, as strongly as Shakespeare meant Othello to feel it, all because she was coming down to dinner in a white frock o meet Sally Seton! (WOOLF, 1996, p. 39)

perante os olhos das pessoas do convívio social do casal. Porém, a anulação de sua pessoa a aflige. Há uma dor que não passa, uma mistura de felicidade e sofrimento.

Havia uma coisa que importava; uma coisa, envolta em falatório, desfigurada, obscurecida em sua própria vida, deixada cair todos os dias na corrupção, nas mentiras, no falatório. [...] A morte era desafio. A morte era uma tentativa de comunicar; as pessoas sentiam a impossibilidade de alcançar o centro que, misticamente, lhes fugia; a intimidade se separava; o êxtase se esvaía; estava-se sozinho. Havia um braço da morte[...] "A morte, agora, para mim seria uma felicidade", ela tinha dito a si mesma uma vez, descendo as escadas [...] a Vida é intolerável; eles tornam a vida intolerável, homens como esse (WOOLF, 2016m, p.178).

A reflexão sobre a morte feita pela personagem diz respeito ao relacionamento entre as pessoas que participam do mesmo ciclo social, a futilidade, falsidade e a insensibilidade diante dos sentimentos alheios. Há uma seleção das pessoas que desejam compartilhar as suas vidas. Neste ponto, a morte é um tema recorrente, como se não houvesse saída para o que as pessoas estão sentindo. A luta entre o EU e o mundo está indo para a reta final. Os cidadãos deste espaço urbano não sabem como curar a dor que é provocada pela nova metrópole.

Os conflitos dos sentimentos são inesgotáveis para os autores. São através deles que se aprende sobre o indivíduo urbano. É na busca do entender o que não pode ser explicado que muitos autores estão imersos, pois não há a obrigatoriedade de explicar a sua causa. Os artistas buscam mostrar esses sentimentos de modo vivido, tendo as personagens como canais de representação.

Segundo o sociólogo Simmel (1973) o indivíduo foi obrigado a “preservar a autonomia e a individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança, da cultura externa e da técnica da vida” (SIMMEL, 1973, p.11), uma luta a qual o homem moderno precisa travar diante das mudanças e exigências. Assim, há um “desligamento” do homem de suas amarras históricas em relação ao Estado e à religião, à moral e à economia, e se espera que a sua natureza proveniente do bem e comum a todos se desenvolva sem obstáculos. Esta liberdade dada ao homem do século XVIII, careceria de “especialização funcional do homem e seu trabalho” (SIMMEL, 1973, p. 11).

Percebe-se que a especialização faz com que um indivíduo seja diferente do outro, e isso é altamente fundamental. Todavia, a especialização faz com que o

indivíduo seja dependente das atividades complementares de “todos os outros.” No tocante aos sentimentos, são simples objetos que podem ser vistos através das cortinas nas janelas. As casas não têm designers diferentes. Há uma padronização em relação às moradias, e apenas as numerações determinam quem mora nesta ou naquela residência. As famílias almoçam na sala de jantar, mantendo a tradição. No entanto, para a personagem, tais cenas são demonstrações monótonas, como se o tempo não tivesse passado. A metrópole traz o reconhecimento registrado nos espaços abertos, como as praças que foram usadas como folhas em branco e que têm impressas as batalhas daqueles que lutaram pelo seu país e para que a liberdade fosse preservada.

O homem moderno, portanto, está em uma luta interior constante consigo. Há uma solidão e um vazio tão grande que nada é suficiente para preencher. Não há objetos que consigam fechar o vazio existente. Por outro lado, há uma busca por algo que muitas vezes não se sabe o que é. Quanto mais a sociedade se desenvolve, maior é a necessidade de demonstrar a sua individualidade, pois há uma competitividade para se destacar nesta nova realidade, em que todos estão em busca de alcançar seus objetivos. Estas metas são a conquista de uma vida melhor, aquisição de moradia, emprego e oportunidade para crescer como profissional, para atender aos padrões esperados pela sociedade.

Contudo, Woolf vai além e inicia uma viagem dentro do enredo, em um entrelaçar de comportamentos. Esta autora é moderna e desafia as mais antigas tradições e, que permanecem até o século em que sua obra foi escrita. Pode-se inferir, deste modo, que Woolf, por ser uma escritora que escreve a partir da perspectiva do homem até chegar na visão feminina, evidencia o intuito de apresentar uma mulher forte, determinada, recatada, mas com opiniões próprias e com sede de tomar as rédeas da própria vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A apresentação que se fez nesta tese, sobre as personagens femininas em Virgínia Woolf partiu da tese de que, essas personagens, cada uma em seu tempo, reposicionam a figura da mulher pela análise do espaço e das condições sociais da figura da mulher em um ambiente patriarcal, na qual essas figuras tendem a se apagar, ou a se anular para que a figura masculina tenha centralidade.

Em uma sociedade, como a londrina da segunda década do século XX, com o país se recuperando dos esforços da guerra e da pandemia de gripe Espanhola, Woolf encontra um terreno fértil, não somente para apresentar a nova mulher que surgiria do caos da guerra, para um protagonismo ainda impensado para a sua época.

Além de escritora e crítica de literatura, Woolf possui uma posição privilegiada entre as demais mulheres de seu tempo, pois não somente observou, ou passou por esse período, como também analisou, tergiversou e escreveu sobre o período, mais especificamente sobre o espaço em que a mulher se situa, tendo uma cidade cosmopolita, ora como pano de fundo, ora como parte integrante de sua narrativa.

A personagem feminina de Virgínia Woolf pode ser caracterizada a partir de duas delas que, aparentemente são diametralmente opostas, mas que, de fato, são como alter ego uma da outra. Essas personagens, não menosprezando as outras, cada uma, em seu espaço de atuação provocam uma revolução do olhar e do pensar da mulher sobre si mesma, tirando material analítico das suas reflexões e do seu deambular pelas ruas de Londres.

Orlando é a personagem masculina que se transformou em mulher, mas que usa roupas masculinas para marcar o seu lugar na sociedade, apresentar a sua visão de mundo e o modo como mulher compreende o mundo masculino.

Orlando remete a uma leitura mais acurada, pois faz diversas comunicações com as lendas do passado, incluso aí a era de ouro da Antiguidade Clássica. O mito da alma gêmea é um pano de fundo que Woolf utiliza, remetendo à idéia ancestral de que, no princípio, quando os deuses criaram a humanidade, o ser era duplo, ou seja, o masculino e o feminino estavam unidos em um mesmo corpo e depois se

dividiram em seres separados que buscam a sua metade, em um constante mover-se pelo espaço.

Orlando, ao narrar as suas experiências no corpo e na alma de homem/mulher/homem, pelas noites da cidade, pelo confronto com a rejeição da ideia do masculino e do feminino no mesmo corpo, imprime uma força vital à narrativa, ao mesmo tempo em que provoca uma revolução nos modos e nos costumes de sua sociedade, haja vista ser, esta personagem, o que se pode chamar de “ponto fora da curva” de uma sociedade que se considerava o ápice da evolução civilizatória no Ocidente.

A energia de Orlando, a construção narrativa, a construção do espaço, a negativa em se ajustar a um limite imposto e a um modelo de comportamento esperado para uma mulher, à época da escrita é revolucionária e adianta, em várias décadas a luta pelo espaço social da mulher, que não se confina mais à casa, aos cuidados da família, e a ser apenas um apoio ao homem. Essa personagem possui uma força vital que busca a quebra dessas ideologias relacionadas à mulher, pelo travestimento em homem, mas que não renuncia ao seu lado feminino.

Orlando também faz uma releitura radical de Nietzsche sobre o conceito filosófico do “super-homem”. Nietzsche, ao rejeitar os conceitos de dualidade do masculino e do feminino postula a ideia do *übermensch*, ou super-homem, isto é, aquela pessoa que rejeita as condições impostas delimitadas pelo sexo, mas incorpora o que há de positivo, tanto no masculino, quanto no feminino e cria um novo mundo, revolucionário, com equidade e com papéis cambiáveis. Orlando assume esse papel do super-homem, pois traz em si essas qualidades e as utiliza em não conformidade com a sociedade em que vive.

No espaço em que atua e por onde se movimenta, apesar das reações negativas, Orlando se situa acima dessas convencionalidades que nada significam. Assim como Nietzsche postulou a perda do sentido da importância da divindade em um mundo cada vez mais superficial e frívolo, Orlando faz o mesmo com as convenções de sua sociedade, já que, ao possuir o que há de melhor dos dois sexos, busca o sublime, busca o elevado e não mais a conformidade de especialização e do papel reservado à mulher.

Por sua vez, Mrs. Dalloway parece ir na contramão dessa “vontade de potência” que existe em Orlando. Sua narrativa só tem um ajuste perceptível quando esta se encontra fora do ambiente doméstico. Clarissa Dalloway é uma personagem fractal que necessita ser observada e analisada a partir de diversos ângulos para poder se compreender a sua totalidade, ainda que nunca se consiga chegar a um denominador comum sobre ela.

No romance de Woolf há duas Clarissas Dalloway. A primeira é a esposa que se anula em prol do marido, que se anula, ou então, volta às suas origens interioranas, tendo Londres como uma cidade quase hostil à sua pessoa. O espaço da casa é algo protetor a ela e às suas visões de mundo. Sua dedicação ao marido e sua carreira política a lançam para o protótipo da mulher romântica que vive para o marido, para os filhos e para a casa. Esse espaço de conforto, de segurança, cuja fronteira é o seu portão delimita um espaço que Bachelard chamou de “espaço tópico”, ou seja, o espaço da segurança, do controle e do conforto.

Todavia, Clarissa Dalloway não é uma mulher que cabe dentro desse espaço, ou mesmo se conforma a ele. Devido ao fato de ter origens interioranas, ela busca o espaço da cidade, aquilo que está extramuro para poder experimentar uma vida diferente, ou mesmo experiências diferentes daquelas que ela teve.

Londres, o espaço urbano como novidade diurna é esse lugar, em que essa personagem como um *flâneur* que, despreocupadamente passeia pelas ruas, pelas lojas, pelos salões, vai, aos poucos refletindo sobre si mesma, sobre seu papel e sobre como esse espaço que se modifica constantemente, modifica, também a forma como se vê, como se sente.

Pode-se dizer que na narrativa MRS. Dalloway há duas Clarissas. A Clarissa esposa de um político em ascensão, que se conforma com um papel determinado por uma cultura patriarcal, equilíbrio da família, e a Clarissa das ruas, dos passeios públicos, em que a personagem expande sua consciência a partir da reflexão que faz sobre o papel da mulher em um mundo que se modifica de maneira rápida.

Para Clarissa Dalloway, o espaço da cidade de Londres é uma disneylândia de modificações, de velocidade, de cores e odores que impactam sua mente e a faz rejeitar a outra Clarissa que se sente bem em casa. A Clarissa dos passeios, das

visitas à florista, aos salões possui uma mente aguçada e uma análise cortante e mordaz da vida que rejeita e que despreza.

Se durante o dia Clarissa Dalloway, ao passear pelas ruas de Londres traz à discussão a inadequação desse espaço para a vida feminina, recorre a alegorizações e construções mentais em que a vida, mesmo com toda a sua complexidade, encontra espaço para se expandir, para se fortalecer, ainda que a outra realidade a esteja esperando dentro do lar.

Clarissa Dalloway e Orlando são partes similares de um mesmo objeto que se completam e que se ajustam com perfeição. O espaço em que se movimentam, o dia e a noite é uma forma de Woolf fazer uma revolução completa do espaço que a mulher deve ter, atuar e agir em uma sociedade cuja centralidade é o homem. Tanto Clarissa Dalloway, quanto Orlando buscam explorar esse novo mundo para a mulher, adiantando e revolucionando comportamentos sobre o papel da mulher na sociedade, no trabalho, na vida artística, literária e boêmia da sociedade.

O espaço em que essas duas personagens deambulam, às vezes benéficos, mas na maioria das vezes hostil, é um campo de experimentação que mais tarde o movimento feminino vai agir com vigor. Se na década de 1950 as mulheres queimaram seus soutiens, protestaram por um tratamento mais igualitário, essas teses já vinham sendo trabalhadas por Virgínia Woolf em seus escritos, ainda que publicados de forma sub-reptícia, com visões agudas e análises ácidas contra o *status quo* social que não cabia mais em um mundo pós-guerra.

Por fim, é necessário dizer que Virgínia Woolf revolucionou a arte da escrita, inaugurou a contemporaneidade na literatura de costumes ao colocar dois personagens femininos como um demiurgo que olha para a sua obra e percebe que ela precisa ser refeita e reorganizada. Busca o paraíso perdido de Proust, ao mesmo tempo em que valoriza o processo de criação com a construção do *übermasch* niezstchiano na figura feminina e tendo o espaço urbano como a incubadora ideal para o surgimento desse novo humano que estão presentes em Mrs. Dalloway e Orlando.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANASTACIO, Silvia Maria Guerra. **A criação de Orlando e sua criação fílmica: feminismo e poder em Virginia Woolf e Sally Potter.** Salvador: EDUFBA, 2016.

ARISTOTELES. **Arte Poética.** Rio de Janeiro: Martin Claret, 2003.

BARTHES, Roland et al. O efeito do real. In: BARTHES, Roland. **Literatura e semiologia.** Tradução de Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972.

BAKHTIN, Mikhail. Questão de literatura e de estética: a teoria do romance. **Vários tradutores.** 4º ed. São Paulo: Editora Unesp-Hucitec, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade.** Edição e tradução de João Barrento. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade.** 6ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Tradução Antônio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DE BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo.** Nova Fronteira, 2014.

BRAIT, Beth. **A personagem.** Editora Ática, 1985.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário.** 1. ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG:FAPEMIG, 2013

BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Londres e Paris no século XIX.** O espetáculo da pobreza. 4ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CALLIARI, Mauro Sérgio Procópio. **Espaços públicos de São Paulo: o resgate da urbanidade.** São Paulo, 2014.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção.** 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida.** São Paulo: Ed. brasiliense, 1984.

CONLIN, Jonathan. **História de duas cidades**: Paris, Londres e o nascimento da cidade moderna. Tradução Márcia Soares Guimarães. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**: Organização Oliver Stallybrass. Tradução Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Leya, 2014.

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. **Revista USP**, São Paulo, n. 58, p. 225-241, jun./ago., 2003.

FRANK, Joseph. Spatial Form in Modern Literature: An Essay in two parts. **The Sewanee Review**, v. 53, n. 2, Spring, 1945, pp. 221-240.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GAY, Peter. **Modernismo**: o fascínio da heresia; de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia da literatura**. Lisboa: Estampa, 1972.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Círculo de Leitores, 1991.

LARSSON, Lisbeth. **Walking Virginia Woolf's London**. An investigation in literary geography. Cham: Springer International Publishing AG, 2017.

PEREC, Georges. **Species of spaces and other pieces**. Edited and translated by John Sturrock. London: Penguin Books, 1999.

POE, Edgar Allan. The man of the crowd. In: POE, Edgar Allan. **The stories in Tales of Mystery and Imagination**. With an afterword by Jonty Claypole. London: CRW Publishing Limited Collector Library, 2003.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5. Ed.. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público; as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a Vida mental. In: VELHO, Octávio Guilherme. **O fenômeno urbano**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WHITE, Edmund. **O flaneur**: um passeio pelos paradoxos de Paris. Tradução de Reinaldo Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OBRAS DA AUTORA

WOOLF, Virginia. **A casa de Carlyle e outros esboços**. Tradução Carlos Tadeu Galvão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2010.

WOOLF, Virginia. **A arte do romance**. Tradução de Denise Bottamann. 1. ed. Porto alegre: L&PM POCKET, 2018.

WOOLF, Virginia. **Cenas Londrinas**. Tradução de Myriam Campello. 1. ed. São Paulo: Mediafashion, 2017.

WOOLF, Virginia. Mrs. Dalloway in Bond Street. In: WOOLF, Virginia. **Contos completos**. Tradução Leonardo Fróes. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

WOOLF, Virginia. **[Retratos]**. In: WOOLF, Virginia. **Contos completos**. Tradução Leonardo Fróes. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

WOOLF, Virginia. **Entre os atos**. Tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1981.

WOOLF, Virginia. **Flush**: Uma bibliografia; Tradução e notas Tomaz Tadeu. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

WOOLF, Virginia. **Flush**: A Biography. London: Venture Library, 1960.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução Gabriela Maloucaze. 1. ed. São Paulo: Mediafashion, 2016.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. London: Penguin books, 1996.

WOOLF, Virginia. **Noite e Dia**. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Tradutora Laura Alves. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Tradutora Doris Goettems. Edição bilingue português/inglês. São Paulo: Landmark, 2013.

WOOLF, Virginia. **Os Anos**. tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fonte, 1982.

WOOLF, Virginia. Batendo pernas nas ruas: uma aventura em Londres. In: WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios**. Tradução e organização: Leonardo Froés. 1. ed. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

WOOLF, Virginia. Ficção moderna. In: WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios**. Tradução e organização: Leonardo Froés. 1. ed. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

WOOLF, Virginia. Poesia, Ficção e Futuro. In: WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios**. Tradução e organização Leonardo Froés. 1. ed. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução Denise Bottamann. Porto alegre: L&PM POCKET, 2017.

WOOLF, Virginia. **Street Haunting: A London Adventure**. Disponível em <http://s.spachman.tripod.com/Woolf/streethaunting.htm>. Acesso em: 05 maio 2022.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia. **Modern Fiction**. In: WOOLF, Virginia. **The Essays of Virginia Woolf**. Vol. 4: 1925 to 1928. London: The Hogarth Press, 1984.

WOOLF, Virginia. **The Years**. London: Grafton, 1937.

SOBRE A AUTORA

LEMASSON, Alexandra. **Virginia Woolf**. 1ª. ed. Porto alegre: L&PM editores, 2011.

SAVATER, Fernando. Lugares Mágicos. Os escritores e suas cidades. Tradução Marlova Aseff. Porto alegre: L&PM editores, 2015. Disponível em <http://gutenberg.net.au/plusfifty-n-z.html#woolf> . Acesso em: 05 jun. 2022.

PINHO, Davi; BRIGIDA, Marcela Santos. **Em uma quarta-feira de Junho**. Disponível em: <https://literaturainglesa.com.br/em-uma-quarta-feira-de-junho-uma-entrevista-com-anne-e-fernald>. Acesso em: 05 jun. 2022.

Dalloway: uma conversa sobre Mrs. Dalloway e Virginia Woolf. In: **Canal Literatura Inglesa Brasil**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eV5oPmvX5N8>. Acesso em: 05 jun. 2022.

BIBLIOGRAFIA VISITADA

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Editora Martin Clarete, 2003.

BARTHES, Roland. **Aula**. Editora Cultrix, 2004.

BLOOM, Harold. Orlando de Virginia Woolf: Feminismo como Amor à Leitura. In BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: UFMG, v. 2, 2001.

LEFEBVRE, Henri. From the production of space. In: **Theatre and Performance Design**. Routledge. [S.l.]: [s.ed.], 2012.

PEREIRA, Rita de Cássia Mendes; DA SILVA, Ednelza Magalhães Nunes Duarte. Virginia Woolf e a mulher inglesa do início do século XX: Phyllis e Rosamond à luz da teoria semiolinguística. **Caderno Seminal**, n. 40, 2021.

O habitat humano. Jan Gehl. In: **Canal Fronteiras do Pensamento**, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z-9VXIKyCkl>. Acesso em: 05 jun. 2022.