

O PAPEL DO MONÓLOGO INTERIOR NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM NO CONTO “FELICIDADE”, DE VIRGINIA WOOLF

Marina Nobre de Moraes Schirato¹

Não é de hoje que a Literatura vem sendo estudada a partir de diálogos com diferentes campos de estudo: Lingüística, Filosofia, Arte, História, Psicologia, entre outros. Se observarmos os escritos ao longo do tempo, veremos que tanto as demais áreas de conhecimento quanto a Literatura sentiram a necessidade de desenvolver novas produções, nas quais fosse possível discorrer a respeito daquilo que o mundo vivenciava e daquilo que o ser humano desejava expressar.

Com base no interesse pelo diálogo entre Literatura e Psicanálise, foi elaborado o presente instrumento de pesquisa, cujo objetivo é analisar como essas áreas se articulam mediante a utilização do monólogo interior para evidenciar a tomada de consciência das personagens, segundo a perspectiva bakhtiniana da autoconsciência.

Frente aos numerosos estudos dedicados a examinar o processo de construção da personagem, optou-se por uma análise que privilegiasse não só esse aspecto, mas também como a personagem ressignifica suas experiências a partir da interação com o outro e como tal ressignificação pode ser explicada aos olhos da Psicanálise, ciência que valoriza a importância da palavra, do monólogo interior e os reconhece como mediadores para a concretização de uma nova tomada de posição do indivíduo.

Na literatura contemporânea, Virginia Woolf é considerada uma autora que muito se preocupou com a questão “interna” das personagens de suas obras. Graças a isso, pode-se perceber uma série de aspectos no tocante à sua forma de narrar, que explora espaços e tempos do mundo interior. Seguindo este feito de narrativa, foi selecionado o conto *Felicidade*, no qual o uso do monólogo interior é facilmente observado como recurso para a construção da personagem protagonista.

Dessa perspectiva, apresentamos um estudo que pretende demonstrar como a Psicanálise concorre para a formação das personagens de diferentes obras, contemporâneas a ela ou não, e como a utilização de recursos como o monólogo interior viabilizam a tomada de consciência de que fala Bakhtin dentro de um processo de construção e ressignificação da existência em que as personagens estão inseridas.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

A literatura do século xx, a psicanálise e a construção da personagem

Ao se estudar a literatura ao longo dos séculos XIX e XX, torna-se possível verificar o quanto ela passa por modificações. Tais mudanças, ora provenientes de questões históricas contemporâneas à obra, ora decorrentes do desenvolvimento gradual da arte como um todo num determinado período, podem ser observadas por diferentes ângulos: foco narrativo, espaço, personagens, tempo ou até mesmo o rompimento total com todas essas categorias, dentre outras tantas possibilidades de abordagem do texto.

No tocante às personagens, objeto de análise da presente pesquisa, faz-se necessário tratar de alguns conceitos que viabilizem a compreensão e a trajetória das mesmas no percurso da literatura mundial, até que sejam verificados os recursos utilizados por Virginia Woolf.

Muitos foram os críticos que trabalharam a Literatura e suas modificações no decorrer do tempo.

Em ensaio intitulado *Literatura e personagem*, Anatol Rosenfeld chama a atenção do leitor para a importância da seleção especial de aspectos esquemáticos para que o texto se constitua (2005: 14). A ligação de tais aspectos com uma seleção laboriosa das palavras a serem utilizadas por determinado autor serão as responsáveis pela expressão de sentidos peculiares que se deseja transmitir sobre a aparência física ou os processos psíquicos de uma personagem de ficção. Vejamos as considerações que Anatol Rosenfeld apresenta acerca das personagens tradicionais:

Em poemas [épicas] ou romances tradicionais, a preparação especial dos aspectos [seleção cuidadosa de palavras com suas conotações peculiares] é bem mais discursiva (...), em que a justaposição ou montagem de palavras ou orações, sem nexos lógicos, deve, como num ideograma, resultar na síntese intuitiva de uma imagem (...) (*Ibidem*: 14).

No trecho acima, Anatol Rosenfeld faz menção a uma característica bastante peculiar das obras tradicionais: a apresentação, seja do espaço, seja da personagem, seja de qualquer outro elemento, a qual deve ser clara, bem construída e realizada de forma linear, seguindo os passos de um ideograma, que nos remeta à idéia de algo organizado, cíclico e que obedeça a uma ordem pré-estabelecida. Ao se utilizar do termo “imagem”, o autor novamente faz referência a algo que se apresenta em sua totalidade, cuja compreensão não necessita da inferência do leitor, haja vista a objetividade e minúcia com as quais são narrados os fatos,

resultando num “retrato” fiel do assunto narrado. É como se as peças de um quebra-cabeça fossem lançadas no texto a fim de prenunciar a trajetória de um elemento ao longo da história de maneira explícita e sem deixar margem para que diferentes interpretações sejam possíveis. Tudo é previsível e cuidadosamente construído.

A partir do século XX, surgiram modelos romanesco que tinham por objetivo exprimir novas maneiras de ver e de sentir as coisas por meio de ferramentas diferentes daquelas usadas no romance tradicional. Nesse período, as técnicas experimentais em fluxo de consciência de Joyce e a psicanálise de Freud já haviam impressionado um número considerável de autores, como por exemplo, Virginia Woolf.

As personagens desses “novos romances” também adquiriram um novo perfil, pois passaram a exprimir aquilo que acontecia no interior de si mesmas. Em algumas obras, foi tamanha a importância dada à personagem e aos conflitos por ela vivenciados que estes acabaram se tornando o foco de muitos autores ao elaborar suas produções. Nascia, então, uma forma inovadora para narrar o subjetivo na literatura, a qual teve a personagem como porta-voz.

Antonio Candido, em crítica a respeito da personagem no romance, discorre sobre os seres humanos, sua complexidade e exprime pensamentos importantes acerca de como esse conjunto de características se reflete na construção das personagens presentes nas obras contemporâneas:

É claro que a noção do mistério dos seres, produzindo as condutas inesperadas, sempre esteve presente na criação de forma mais ou menos consciente (...). Mas só foi conscientemente desenvolvida por certos escritores do século XIX como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência. (...) É o caso do marxismo e da psicanálise que (...) atuam na concepção de homem, e portanto de personagem, influenciando na própria atividade criadora do romance, da poesia, do teatro. (2005: 57).

Observa-se no trecho supracitado uma evidência de como as inquietações do homem contemporâneo tornaram-se também inquietações da personagem moderna. Como veremos adiante, a investigação do inconsciente iniciada por Freud na psicanálise influenciou a nova abordagem de criação do romance, pois foi a partir desse momento que as personagens passaram a verbalizar o que sentiam, ou seja, aquilo que se passava em seu interior. Além disso, ao mencionar marxismo e psicanálise, grandes referências do final do século XIX e início do XX, Candido reforça a idéia de que os acontecimentos no mundo, bem como as

modificações pelas quais a sociedade passa, interferem, diretamente, na produção literária de uma época.

Mikhail Bakhtin, ao analisar a obra de Dostoiévski, também elaborou importantes considerações a respeito do processo de construção da personagem. Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008), Bakhtin trabalha o tipo de enfoque dado às personagens e discorre sobre procedimentos que estão intimamente ligados a perspectiva dialógica pela qual Dostoiévski se tornou tão conhecido: a polifonia.

É a partir da inserção das personagens no mundo polifônico, em que as vozes e consciências das demais personagens são plenivalentes, que o diálogo entre elas se torna possível. De acordo com Bakhtin, a personagem é fruto de um contexto sócio-histórico e é em virtude desta interação personagem-meio que ela “reflete e refrata” o discurso da sociedade, ou seja, a personagem assimila o discurso da cultura e atua responsivamente a ele.

Segundo Bakhtin, a polifonia plasma-se na construção da personagem, à medida que as diversas vozes, todas equipolentes, dialogam entre si.

Os traços caracterológicos da personagem tendem a passar por modificações quando ela se insere num contexto que privilegia a plenivalência das vozes. A polifonia não “fecha” a personagem, atribui a ela outra característica: a mutabilidade.

Por ser mutável, pode-se dizer que as dinâmicas de interação com outras vozes e da agregação e desprendimento de valores se repetem por diversas vezes ao longo do trajeto da personagem na narrativa. Daí a assertiva bakhtiniana de que a personagem é inconclusa e que sua realidade integral é inacabada.

A partir do momento em que se observa o “modo” com que a personagem toma consciência de si mesma, verifica-se que cada uma delas requer métodos específicos de caracterização. Embora o mundo exterior e seus costumes sejam parte integrante desse processo, cabe à personagem se reconhecer como sujeito, como protagonista de sua história e ditar a palavra acerca de si mesma e de seu mundo. A preocupação com o “modo” pelo qual a condição mutável das personagens se estabelece nas histórias mediante o diálogo, também evidencia o surgimento de uma nova postura da literatura quanto a esse processo de construção. A personagem por ela mesma torna-se o grande foco.

Sendo assim, observa-se que os romances dos séculos XIX e XX, bem como as personagens neles inseridas, percorreram um caminho que foi do simples ao complexo, do explícito para o implícito. À medida que a psicologia avançava, também aumentava a preocupação da literatura com os aspectos psicológicos das personagens, fator esse que desenvolveu uma nova tendência quanto à forma de construí-las. As personagens passaram de

seres delimitados, marcados por traços que as caracterizavam de forma direta, a seres complicados, cujas características mutáveis revelavam, a cada página, um novo mistério a ser desvendado a respeito de suas indagações e conflitos, os quais as deixavam cada vez mais próximas do modo de ser das pessoas.

O advento da psicanálise e a preocupação com o inconsciente

No início do século XX, Freud lança o livro *Interpretação dos sonhos* e marca o início das publicações sobre uma ciência que muito influenciará a literatura: a psicanálise.

Segundo Leila Longo, “o homem, desde sempre, foi obrigado a alojar sua fala e seu pensamento na linguagem” (LONGO, 2006: 9). Embora saibamos que pensamento e linguagem são provenientes de ordens distintas, não há como negar uma estreita relação entre eles. Como expressar aquilo que pensamos se não pela linguagem, seja ela corporal, falada ou escrita?

Partindo desse elo, pretende-se apontar alguns aspectos da psicanálise que tiveram influência sobre uma nova proposta de literatura, na qual os “conflitos internos” das personagens ganharam lugar de destaque nas obras.

O intuito é abordar a psicanálise sob uma perspectiva diacrônica com ênfase nas produções teóricas contemporâneas às obras de Virginia Woolf, cuja produção será analisada nesse instrumento de pesquisa. Por tais razões, será utilizada a abordagem de Sigmund Freud para dar sustentação a algumas considerações sobre o estudo da personagem. Observemos a citação a seguir, que reproduz as palavras de Freud para definir inconsciente:

(...) no inconsciente, tudo é possível, não existe contradição, (...) não há diferença entre verdadeiro e falso; o inconsciente conserva o termo que exclui, é auto-referencial e irrompe nas formações do inconsciente que aparecem no consciente (...) (FREUD *apud* LONGO: 10).

Nota-se que Freud, ao descrever as atribuições do inconsciente, uma nítida preocupação com a questão de que nada passa despercebido na mente humana (não existe contradição, o inconsciente “armazena” o termo que exclui, é auto-referencial). Além disso, Freud afirma que as informações alojadas no inconsciente voltam à tona no consciente, sendo impossível dissociar um do outro. É como se nossas vivências, medos e conflitos ficassem estruturados no inconsciente e, por meio de pistas (tais como atos-falhos, sonhos, sintomas, etc.) aparecessem no consciente, denunciando que eles estão “adormecidos” e podendo ser

despertados a qualquer momento. De acordo com o fragmento acima, o que “irrompe nas formações do inconsciente aparece no consciente”, mais cedo ou mais tarde.

Dessa forma, Freud aprofundou-se nos estudos que cada vez mais evidenciavam a ligação entre determinados estados psíquicos relacionados à palavra, ou seja, à linguagem e suas diferentes formas de expressar o inconsciente humano. Para Freud, depois que o sujeito entra em contato com seu inconsciente por meio da linguagem, “ele já não é mais o mesmo, pois algum saber sobre si mesmo ocorreu” (FREUD *apud* LONGO, 2006: 48).

Vejamos quais mecanismos articulam linguagem e psicanálise no processo de construção da personagem em obras literárias.

O monólogo interior e o discurso indireto-livre

Embora seja conhecido que diversos romancistas modernos utilizaram inúmeros recursos a fim de suprir a necessidade de fazer o leitor “conhecer” palavras e pensamentos das personagens de suas produções, esse trabalho deter-se-á nas formas mais recorrentes em estudos literários acerca da transmissão do discurso das personagens: o discurso indireto-livre e também uma ferramenta inerente a essa forma, o monólogo interior.

Em relação ao discurso indireto-livre, são várias as considerações que podem ser elaboradas. Em *Ensaio machadianos*, Mattoso Câmara Jr. conceitua o discurso indireto-livre como o recurso que “estabelece um elo psíquico entre o narrador e o personagem que fala” (CÂMARA JR., 1977: 30). Para ele, é no discurso indireto-livre que ocorre uma espécie de fusão entre narrador e personagem, dando origem a uma forma de comunicação em uníssono.

Ao afirmar que o discurso indireto-livre “é uma técnica de narrativa muito fértil em recursos estilísticos”, Othon Garcia destaca o fluxo de consciência e o monólogo interior como seus “recursos-chave”. Vejamos algumas palavras dignas de apreço acerca desses dois itens:

[É no monólogo interior] que o narrador (...) apresenta as reações íntimas de determinada personagem como se as surpreendesse *in natura*, como se elas brotassem diretamente da consciência, livres e espontâneas. O autor ‘larga’ a personagem, deixa-a entregue a si mesma, às suas divagações, em monólogo com seus botões, esquecida da presença do leitor ou ouvinte. Daí, o seu feíto incoerente, incoerência que pode refletir-se tanto numa ruptura dos enlaces sintáticos tradicionais quanto numa associação livre de idéias aparentemente desconexas. O autor tenta assim traduzir o ‘fluxo de consciência’, que Robert Humphrey estuda em *Stream of consciousness in the modern novel* (2002:139).

É possível observar no trecho acima uma descrição simples, porém abrangente, dos recursos denominados monólogo interior e fluxo de consciência.

No monólogo interior, a personagem entra em contato consigo mesma, expressando de forma livre e desinibida, seus pensamentos e emoções. Segundo a metáfora utilizada por Othon Garcia, “trata-se de uma frase que muito nos lembra ‘depoimento’ feito em divã de psicanalista” (2000: 138). Pode-se dizer que é o momento do discurso da personagem, em que ela se depara com aquilo que ocorre em sua mente, acessando as informações e sensações mais profundas, seguindo o que Freud denominou associação livre, processo indispensável à técnica do “talking cure”, conhecida também como “cura pela fala”.

O fluxo de consciência, por sua vez, é a forma “desenfreada” de expressar esses sentimentos. Os fatos são narrados torrencialmente, no intuito de fazer a personagem expor-se em seus relatos. Quanto à sua estrutura, nota-se que muitos autores, ao fazerem uso do fluxo de consciência, abrem mão até mesmo de recursos gramaticais (pontuação, paragrafação, etc) para que a fluidez do relato de sua personagem não seja interrompida.

Embora a história e a crítica literárias comprovem através de seus textos que os contos sofreram alterações com o passar do tempo, existe outro ponto de aproximação entre todas essas visões: o fato de que o conto traz consigo uma espécie de revelação. Partindo desse pressuposto, torna-se possível estabelecer relações entre as características do conto moderno e o conceito bakhtiniano de autoconsciência, o qual pode ser evidenciado no trecho abaixo:

[Os procedimentos artísticos de Dostoievski criam um] clima social suavemente complexo e sutil em torno da personagem que a leva a revelar-se dialogalmente, a elucidar, captar aspectos de si mesma nas consciências alheias e construir escapatórias, protelando e, com isto, expondo sua última palavra no processo de interação com outras consciências (BAKHTIN, 1981: 45)

Mikhail Bakhtin se utiliza das obras de Dostoievski para observar, dentro do processo de construção das personagens, quais elementos evidenciam a interação com outras vozes e de que maneira esse embate contribui para a revelação da personagem diante de si mesma.

Trata-se da revelação de algo que, a princípio, subjaz à consciência da personagem, ainda não está manifesto. É a expressão daquilo que está submerso (recalcado no inconsciente, como diria Freud) e do difícil percurso para se chegar à superfície.

Verifiquemos a seguir como se organiza a construção da personagem no conto “Felicidade”, de Virginia Woolf, evidenciando como se realiza o processo de autoconsciência,

de acordo com o ponto de vista bakhtiniano, enformado pelo monólogo interior das personagens.

“Felicidade”, de Virginia Woolf

O conto “Felicidade” apresenta a história de Stuart Elton, homem de meia idade que ao interagir com Mrs. Sutton, revê alguns conceitos a respeito do que é ser feliz:

Quando Stuart Elton se dobrou para tirar de sua calça, com um peteleco, um fio branco, o gesto banal, seguido como foi por um deslizamento e avalanche de sensação, assemelhou-se a uma pétala de rosa caindo, e Stuart Elton, ao se endireitar para retomar a conversa com *mrs.* Sutton, sentiu-se constituído de pétalas, muitas, firme e compactamente sobrepostas umas às outras, e todas avermelhadas, todas de lado a lado aquecidas, todas colorizadas por esse inexplicável brilho. Caiu pois uma pétala, assim que ele se dobrou. Nunca havia sentido isso – não – quando era jovem, e agora, aos quarenta e cinco anos, bastou ele se dobrar para tirar um fio da calça para que impetuosamente isso descesse a vará-lo, essa bela e ordeira percepção de vida, esse deslizamento, essa avalanche de sensação, estar em sintonia com o todo, quando voltou a se aprumar recomposto – mas o que era que ela estava dizendo? (WOOLF, 2005: 251; grifos do autor)

O excerto acima reproduz a introdução do conto, na qual observamos uma vasta quantidade de acontecimentos e despertar de sensações desencadeadas pelo simples gesto da personagem Stuart Elton: remover um fio de sua calça “com um peteleco”. Ao ter seu sentimento comparado à queda de uma pétala de rosa, com toda a sua delicadeza, podemos considerar que a sensação obtida por ele foi de prazer, encanto, beleza.

Na frase “bastou ele se dobrar para tirar um fio da calça para que impetuosamente isso descesse a vará-lo, essa bela e ordeira percepção de vida” nota-se a voracidade com que esse sentimento o acomete. Stuart é apanhado de surpresa e, embora tenha sido um acontecimento efêmero, foi vivenciado com intensidade, haja vista a utilização do advérbio impetuosamente e a escolha do verbo “varar”, que transmitem a idéia de algo que transpõe as barreiras do superficial até chegar às profundezas. Nesse caso, às profundezas de seus sentimentos.

Faz-se necessário observar também a presença de dois termos que exemplificam o monólogo interior atrelado ao fluxo de consciência da personagem.

O advérbio de negação “não”, empregado entre travessões, representa a intervenção da própria personagem Stuart no relato supracitado. É como se desejasse negar para si mesmo aquilo que estava sentindo naquele momento. A outra passagem importante encontra-se no

encerramento do trecho, em que se observa a frase “mas o que era que ela estava dizendo?”. Além de conter um exemplo de monólogo interior, a sentença revela um “corte” na narrativa e faz com que Stuart Elton abandone suas memórias e retome sua conversa com Mrs. Sutton. Era preciso voltar à realidade e se distanciar dos devaneios que tomavam conta de seus pensamentos.

O texto segue até que Mrs. Sutton dirige a frase que instigará, pela primeira vez, os pensamentos de Stuart Elton quanto ao que ele considera felicidade:

“Você me parece ser, de longe, a pessoa mais feliz que eu conheço”. O que soava em curiosa harmonia com o que ele tinha pensado e com a impressão de suave deslizamento de vida seguido de reajuste ordeiro, a impressão de pétala caindo e de uma rosa completa. Mas seria isso “felicidade”? (WOOLF, 2005: 252)

Nota-se no excerto acima, Stuart se questiona quanto à veracidade daquilo que sente: “mas seria isso ‘felicidade’?”. Ele parece não aceitar que existem outras formas de ser feliz além daquelas que conhece. Observa-se novamente o solilóquio da personagem contribuindo para o seu processo de construção. A interação com Mrs. Sutton faz com que Stuart reveja alguns de seus valores, colocando-os em xeque.

O diálogo entre os dois continua. Eles discorrem acerca de pontos em comum, de suas aspirações na vida. Analisemos um trecho que sintetiza essa conversa e apresenta elementos que comprovam novo questionamento de Stuart sobre si mesmo:

Ele parecia ter tudo; ela, nada. Ambos contaram – cada qual tinha dinheiro bastante; ela, um marido e filhos; ele, sua solteirice; (...) ela nunca adoecera na vida e ele, como disse, era efetivamente mártir de alguma complicação interna – sonhava o dia todo em comer lagosta, mas não podia nem tocar em lagosta. Ora essa!, ela exclamou (...). Para ele, até sua própria doença era motivo de riso. Seria isso contrabalançar as coisas, ela perguntou? (...) Seria o quê, perguntou ele, sabendo muito bem o que ela queria dizer, mas acautelando-se diante dessa mulher insensata e destrutiva com seus modos estouvados, seu vigor e seus dissabores, (...) que era capaz de abater e desfazer essa própria fruição tão valiosa, essa percepção do existir. (*Ibidem*: 252)

O texto nos apresenta informações importantes a respeito de Stuart Elton: sua “solteirice”, seu jeito “mártir” de viver. Isso chama a atenção de Mrs. Sutton, pois para ela era inconcebível uma pessoa conseguir ser tão passiva diante dos acontecimentos. O fato de ele não se incomodar com sua doença e abrir mão facilmente do seu “sonho” de comer lagosta

faz com que ela o questione, de forma implícita, quanto a não realização de seus desejos. É como se na pergunta “seria isso contrabalançar as coisas?”, ela quisesse na verdade dizer “como é possível você abdicar de seus desejos?”.

Stuart sente-se “apunhalado” com essa pergunta, pois entende a mensagem que nela subjaz, haja vista a frase “sabendo muito bem o que ela queria dizer”. Uma mulher “insensata e destrutiva” o convidava a repensar sua vida, sua “percepção do existir”, sua noção de felicidade. Mas estaria ele preparado para isso? Seria ele capaz de sair da “zona de conforto” em que se encontrava para experimentar um sentimento até então desconhecido? As indagações de Stuart vão se tornando cada vez mais intensas graças às “provocações” de Mrs. Sutton ao longo da narrativa.

O fragmento a seguir mostra outro diálogo entre Mrs. Sutton e Stuart em que são verificadas duas visões distintas a respeito do que cada um deles considera felicidade:

“Totalmente sozinho”, repetiu Mrs. Sutton. E disse que era isso que ela não podia entender, (...) – ser feliz estando totalmente só. “Sim”, ele disse. Na felicidade há sempre essa exaltação espantosa. Não é animação; nem roubo (...), é um estado místico, um transe, um êxtase que, embora ele fosse ateu, (...) suspeitava certa afinidade com o êxtase que transformava homens em padres, que levava mulheres no vigor da mocidade a se arrastar pelas ruas com rufos engomados que mais pareciam ciclames rodeando seus rostos (...); mas com uma diferença; àqueles, isso aprisionava; a ele punha em liberdade. Deixava-o livre da dependência de qualquer um e qualquer coisa. (p. 254)

Mrs. Sutton não consegue entender como Stuart podia ser feliz “estando totalmente só”. Ele, por sua vez, define felicidade como algo “místico”, que ele não conhece muito bem, mas associa ao mesmo impulso que leva homens a se tornarem padres e mulheres a “se arrastar pelas ruas com rufos engomados” em busca de companhia. Ele tenta definir felicidade a partir de exemplos do cotidiano, pois é assim que consegue se aproximar de um sentimento que jamais vivenciou. O importante é ser “livre da dependência de qualquer um e de qualquer coisa”. Em contrapartida, Mrs. Sutton faz parte do grupo de pessoas que compreende “a exaltação espantosa” que a felicidade traz consigo.

Entretanto, é no último parágrafo do conto que a convicção de Stuart quanto a ser “livre, independente e feliz” se mostra fragilizada:

Não era nada que eles [os lobos] pudessem destruir. (...) esse tesouro que foi dele tinha sido dele era dele deveria sempre ser dele, pensou ficando impaciente e ansioso e sem pensar em Mrs. Sutton deixou-a bruscamente e andou atravessando a sala para apanhar um cortador de papel. Sim; tudo bem. Ele ainda o tinha. (p. 255)

Após tantas indagações quanto ao conceito de felicidade apropriado, Stuart, que parecia ter a certeza de que sua visão desse sentimento em nada se assemelhava a de Mrs. Sutton e que nem mesmo os lobos mais vorazes seriam capazes de destruí-la, ao perceber o que estava realmente acontecendo, tenta conservar seu “tesouro”. A felicidade, a sua maneira, “deveria ser sempre dele”, o que de certa forma o torna dependente dela. Na tentativa de “resgatar” o estado sublime em que se encontrava antes de se deparar com Mrs. Sutton, ele se desliga da conversa com ela (“e sem pensar em Mrs. Sutton deixou-a bruscamente”) no intuito de não se deixar levar por algo que lhe desagrade. Contudo, é nesse momento que a personagem protagonista revela, por meio de suas ações, que seu conceito de felicidade mudara.

Ao apanhar um cortador de papel e, em seguida, afirmar que “tudo estava bem porque ele ainda o tinha”, Stuart percebe que Mrs. Sutton tinha razão: por mais que ele se sentisse livre, a solidão não permitiria que ele desfrutasse da felicidade em sua plenitude. Era preciso ter uma companhia, nem que fosse a de um “cortador de papel”. É a partir da interação entre Mrs. Sutton, sua percepção acerca do que é ser feliz e os monólogos interiores provenientes do choque entre pontos de vista aparentemente paradoxais que Stuart Elton entende que, para usufruir de seu “tesouro”, não pode estar sozinho.

Considerações Finais

O primeiro aspecto a ser considerado é o elemento desencadeador da narrativa que estabelece em elo entre passado e presente da personagem Stuart Elton, no conto *Felicidade*. Para que Stuart fosse arrebatado por uma “avalanche de sensação”, bastou que ele se curvasse para tirar um fio branco de suas calças. Nessa fração de segundo, o protagonista do conto de Virginia Woolf teve suas emoções e afetos mobilizados, levando-o até mesmo a estabelecer comparações com as sensações que vivenciara em sua mocidade. Observa-se, então, o recurso do fluxo de consciência sendo empregado na construção dessa personagem.

Stuart Elton passa a se questionar acerca de seus conceitos de felicidade a partir da inserção da personagem Mrs. Sutton na narrativa. Ela é a responsável por fazê-lo voltar à realidade e distanciar-se de seus devaneios. É por meio de uma fala desafiadora emitida por ela que Stuart se vê obrigado a repensar sua vida. Tamanho foi o desconforto causado que, em certo momento, Stuart se refere à Mrs. Sutton como uma mulher “insensata” e “destrutiva”.

Ao repensar o significado do termo felicidade em sua vida, Stuart abre “gavetas” que continham dados já solidificados em seu inconsciente. Quando se dá conta do confronto que se estabelece entre suas crenças limitantes e o sentimento que tais provocações lhe causavam, tenta se refugiar no passado. Ao fracassar, o presente já não lhe parece mais confortável. Dessa forma, ele responsabiliza Mrs. Sutton por destruir sua tranquilidade, sua verdade até então inquestionável.

Devido ao foco da narrativa situar-se na posição interna assumida pela personagem Stuart Elton diante dos episódios narrados, verifica-se também a utilização do monólogo interior. Stuart só toma consciência de que nunca havia sido feliz devido aos questionamentos que fazia a si mesmo diante das provocações de Mrs. Sutton. Não lhe foi apresentado um conceito do qual ele posteriormente pudesse se apropriar. Ele atribui novo significado a uma crença a partir da interação com o outro. Nada, porém, ocorre de imediato. A “nova” percepção se consolida no conto de modo gradativo. Por conseguinte, observamos indagações que ora consideram a opinião de Mrs. Sutton, ora a colocam em xeque, tais como “mas seria isso ‘felicidade’?”.

Stuart Elton, por meio do monólogo interior, pondera as informações do mundo exterior com aquelas incutidas no seu próprio mundo por outras pessoas, as quais acabaram enraizadas no seu inconsciente. Ele não aceita prontamente tudo aquilo que lhe é dito. Ele avalia e se utiliza da sua experiência para saber o que fazer a respeito de seus sentimentos, sua felicidade.

Pode ser verificado o conflito entre o real e o ideal e é por meio do relato dos sentimentos e angústias da personagem protagonista que se pode perceber como Stuart Elton trabalha suas percepções rumo à tomada de consciência.

O desenrolar da história é estruturado de maneira detalhada, fazendo com que cada situação ou personagem deixe sua marca na narrativa. Nenhuma inserção é feita aleatoriamente, pois tudo contribui para que a personagem, de forma gradual, se aproprie daquilo que ela é em essência.

Tais apropriações, que vão desde a utilização do fluxo de consciência e do monólogo interior até a inserção planejada de outras personagens, têm como objetivo contribuir para a concretização da tomada de consciência e evidenciar, como afirma Bakhtin, que a personagem é mutável e que sua ressignificação rumo à autoelucidação ocorre na interação com o outro.

Referências

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV, V. N.). *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

CÂMARA JR., J. Mattoso. *Ensaio machadianos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1977.

CANDIDO, Antonio (Org.). A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 19. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

LONGO, Leila. *Linguagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WOOLF, Virginia. *Contos completos: Virginia Woolf*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.